

## PUNTUALIZACIONES SOBRE LA ABSTRACCIÓN RETÓRICA FEMENINA: EL *CANCIONERO DE POESÍAS VARIAS*

Roxana Recio  
Creighton University

Curioso resulta que en su antología *Poesía femenina...*, Miguel Ángel Pérez Priego haya pasado por alto la producción que aparece en el *Cancionero de poesías varias*. Como espero demostrar, se tratan de varios ejemplos que sirven para delimitar mejor la poética de la mujer en el xv y en el xvi, por lo menos a lo que en Castilla se refiere.

El *Cancionero de poesías varias (CPV)* es el manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid y fue publicado por Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz en 1989. A pesar de haber autores del siglo xv, se ha fijado el texto entre 1550 y 1560. Hace ya un par de años escribí una reseña sobre este libro (R. Recio, "*Cancionero*") y en ella destacué la existencia de las composiciones puestas en boca de mujeres, por supuesto, sin hacer un estudio de las mismas. Es indiscutible que, cuando uno lee el *cancionero*, estos poemas enseguida saltan a la vista.

Sin embargo, no es después de una segunda o una tercera lecturas en que son descubiertas ciertas peculiaridades. En la reseña mencionada, apunté en aquel entonces la existencia de seis composiciones en donde se escuchaba la

voz de una mujer: 58, 59, 60, 61, 62, 65. Luego me he dado cuenta de que hay otras seis composiciones que deben destacarse sobre todo si se piensa en la abstracción retórica femenina. Estas composiciones nuevas eran la 44, 49, 63, 64, 70, 71.

La abstracción retórica femenina no es otra cosa que el escape poético de la mujer del siglo xv. Es un proceso a través del cual se puede llegar a componer una canción, una glosa o un villancico utilizando la retórica al servicio del hombre, sin dejar a un lado la condición femenina, sin dejar de expresarse como mujer. Debe recordarse que la mujer escritora de la época se encontraba con un problema muy difícil de resolver: la educación recibida. A este respecto señala Patricia Francis Cholakian:

Educated almost entirely by reading the works of male classical authors and imbued with the unexamined presupposition that these works were "universal", early women writers were caught between their ambition to write like men and their need to write as women ("The Identity", 207).

La mujer escritora se ve constreñida a una expresión abstracta, manida, en la que prevale-

cen los juegos y figuras retóricas. Si la mujer se apartaba de esa abstracción caía en la forma de expresión masculina, es decir, la retórica amorosa por y para la mujer. Fue muy interesante al manejar la crítica feminista, encontrarme con la problemática que presenta en la lírica francesa Bieiris de Romans. Esta poeta ha dejado un poema, utilizando la retórica de la época, es decir, la retórica inventada por el hombre y para servicio del hombre, en el que se dirige a otra mujer igual que un hombre lo hubiera hecho (W. Paden, *The Voice*, 79-80). Por ese motivo, la crítica francesa se pregunta si se trata de una lesbiana o, si por el contrario, nunca existió una Bieiris de Romans, respondiendo este nombre a un juego, a un seudónimo de algún escritor. Se me hace difícil creer que no se haya pensado en la posibilidad de que solamente se trate de un poema escrito según las leyes retóricas establecidas y únicamente permitidas. Cuando estudié los poemas de Florencia Pinar, los estudié bajo esta perspectiva de la retórica establecida. Se debe especificar que en este trabajo los poemas de Florencia Pinar van a ser considerados como el ejemplo de la expresión de la mujer escritora del siglo xv. Por eso, se van a utilizar como un punto de partida que sirva para explicar la problemática de dicha expresión literaria.

En la literatura castellana, que yo sepa, no hay una Bieiris de Romans pero hay una serie de composiciones que nos interesan sobre todo desde el punto de vista retórico. Los doce poemas que aparecen en el *CPV* merecen un estudio detallado. Se estudiarán los poemas en relación a la poesía de los siglos xv y xvi y en función de la crítica feminista. Entre los poemas hay algunos anónimos y otros que no, como es el caso de la composición 62, que a

pesar de presentarse en boca de mujer, se la adjudica Burguillos. Además, se da el caso como en la composición 70 que la mujer es solamente una pieza más de un andamiaje estructural. A lo largo de este trabajo veremos cómo todos estos casos ayudan a entender mejor la abstracción retórica y el papel de la mujer en la literatura de la época.

La mayoría de los poemas están escritos en arte menor, con excepción de la número 65 "Carta de una dama a Voscán respondiendo por los mismos consonantes", en endecasílabos. Las que están en arte menor son las siguientes: 58, "Zelos de una dama a un galán"; la 59, "Mote de una dama"; la 60, "Glosa"; la 61, "Villancico viejo".

En estos poemas la poética utilizada es la poética de cancionero que presenta una expresión esencialmente intelectual. Además, quizá deba ser considerado todo este proceso cara a la abstracción femenina como un aspecto característico entre la poesía popular y la culta. Según Lucy A. Sponsler las diferencias entre ambas con respecto a la mujer es clara:

While the emotions expressed in traditional lyric tend to be simple, human feelings which most women have experienced, and which therefore ring true, the complexity of form and language, the conventionality of metaphor and adjective in the majority of the learned lyric render woman a cold, almost dehumanized idol, a symbol rather than a truly warm human being of flesh and blood. Only the lyric of mockery removes her from this plateau (*Women*, 117).

Lo que la crítica se olvida de destacar aquí es que si eso era posible, es decir, la existencia de esa mujer deshumanizada, era debido precisa-

mente a que la retórica del xv exigía esa deshumanización. Se trataba, en definitiva, de un arquetipo ideal creado por el hombre según su gusto propio. En otro estudio muy interesante sobre las mujeres en la Edad Media, Eileen Power advierte claramente que esa mujer idealizada era una creación de la Iglesia y de la aristocracia (*Medieval*, 19). Se trataba de mantener a la mujer bajo un sistema de sumisión y el compararla con la Virgen María era parte de ese juego retórico-ideológico.

Por otra parte, el que aparezcan los poemas en arte menor o en arte mayor es algo típico en la poesía de los cancioneros. A este respecto dicen Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno:

El verso de ocho sílabas aparece por doquier en la poesía castellana medieval, desde la copla de arte menor o el romance hasta las distintas formas zejelescas; el verso de doce sílabas es característico de la lírica cuatrocentista por su uso en la estrofa de arte mayor. Junto a estos dos metros principales conviven otros de interés menor, si bien cabe apuntar la presencia de la métrica italiana, que tan importante será en el siglo xvi: son cincuenta y cuatro los sonetos de que tenemos noticia anteriores a 1511 (*La poesía*, 96).

En los poemas se nos presenta la casuística típica de la lírica cancioneril: del amor no se puede escapar y él es el dios que domina. Estos poemas están más cerca de los poemas del mismo corte del siglo xv. Quizá es importante señalar que hay menos juegos de contrarios, menos figuras retóricas. Basta comparar cualquiera de estas composiciones con las escritas por Florencia Pinar. Por ejemplo, véase la siguiente composición de Florencia Pinar:

¡Ay! que [h]ay quien mas no bive  
 porque no [h]ay quien de ¡ay! se duele,  
 y, si [h]ay ¡ay! que recele,  
 [h]ay un ¡ay! con que se esquive  
 quien sin ¡ay! bevir no suele.  
 [H]ay plazerres, [h]ay pesares,  
 [h]ay glorias, [h]ay mil dolores,  
 [h]ay donde [h]ay penas de amores  
*muy gran bien si de él gozares,*  
*aunque vida se cative,*  
 si [h]ay quien tal ¡ay! consuele,  
 no [h]ay razón porque se cele  
 aunque [h]ay con que se esquive  
 quien sin ¡ay! bevir no suele  
 (fol. cxxvr; subrayado mío).<sup>1</sup>

Leyendo atentamente, enseguida puede verse la diferencia con el poema del CPV "Zelos de una dama a un galán". El poema comienza de esta forma:

El dolor de lo que siento  
 y el daño del publicallo  
 dos extremos son que hallo:  
 el uno aplaca el tormento  
 y el otro es acrezentallo (67).

El final del poema dice así:

Si de no poder sufrir  
 alguna culpa me viene,  
 la triste que males tiene,  
 claro está que á de pedir  
 la cura que le conbiene.  
 Dizen ques el mejor medio  
 quel pensamiento desagga.  
 Yo, triste, no sé qué aga,  
 pues veo questá el rremedio  
 en quien me causa la llaga (69).

<sup>1</sup> Sigo la transcripción que llevé a cabo en mi artículo "Otra dama", 330. En el segundo poema de Pinar también utilizo la transcripción que aparece en este trabajo (335).

Como dije anteriormente, vemos que aquí el tema que domina la composición es el del amor que convierte al enamorado en una víctima: del amor no se puede escapar pues él es el remedio y él es la enfermedad. Pero también vemos una postura típica de la poesía cancioneril ya señalada por Aguirre ("Reflexiones"): el reconocer la imposibilidad del amor. El reconocimiento de esa imposibilidad vendría a ser el cuarto de los obstáculos que, por su parte señala Álvaro Alonso y que son: la crueldad de la amada (*belle dame sans merci*), la separación o ausencia de los amantes y la negativa del propio galán de no llegar al objeto de su deseo ("Introducción", 17-18).

Sin embargo, hay algunas diferencias destacables con respecto a las composiciones de Florencia Pinar: 1) este poema es más largo; 2) según ya ha sido señalado, no hay juegos de contrarios; 3) la mujer se expresa más abiertamente, no hay dificultad alguna para dejar en claro su sexo: "la triste que males tiene". Igualmente ocurre en las otras composiciones. No obstante, a pesar de expresarse, el miedo de la mujer es patente, se siente débil para afrontar consecuencias negativas de un relación amorosa: se destaca así su sumisión. Es, en definitiva, una mujer sumisa porque acepta su derrota en la lucha dentro de la relación y con respecto a dominar sus sentimientos. Volveré sobre esto más adelante.

Otro ejemplo similar al anterior lo encontramos en la composición 60, "Glosa":

Quiero tan sin ygualdad,  
quando a querer bien me ofrezco,  
ques sobra de crueldad,  
pues amo tan de verdad  
que a mí misma me aborrezco.  
Y en ser tan afizionada  
es tanto mi merezer,

que nunca seré ygualada  
y por no ser mal pagada  
a nadie quiero querer (69-70).

El final del poema es muy significativo puesto que pone de relieve que su defensa, es decir, el no quererse engañar en el amor, no es nada más que producto de su debilidad, de su aceptación en relación a su suerte:

Que pues no me á de ygualar  
quien bien quiero en merezer,  
al fin, por no me engañar,  
a ninguno quiero amar  
ni quiero querida ser (70).

A diferencia de las composiciones de Pinar aquí nos encontramos con una mujer que exige una igualdad en el amor —por lo menos se atreve a decirlo— y que se niega a tener enamorado para no sufrir. No obstante, lo que no cambia es su pasividad. Se podría decir que estamos ante una situación concreta: la mujer que trata de existir en un sistema dominado por el hombre. Esto es lo que Fisher y Halley recogen como "a double voiced discourse":

Efforts to formulate a "gynocritics" for earlier writings must pay special attention to what Showalter, following Susan Lanser and Evelyn Torton Beck, calls the "double-voiced discourse" of women writers: the muted voice of women's culture and the dominant voice of masculine authority are so intertwined that closely study is required if we are to hear them ("The Lady", 11).

Es necesario señalar esta puntualización de Fisher y Halley porque resulta muy posible que en ese "entrelazamiento" de la voz mutilada de la mujer y la voz dominante del hombre se

encuentre la razón por la cual la producción femenina es tan limitada. También, aquí se encontraría la explicación de otro factor. Por ejemplo, el hecho de que, como en el caso de Florencia Pinar, sólo nos hayan llegado canciones, es decir, composiciones cortas, escritas por mujeres. Es obvio que estamos ante un momento histórico que socialmente reducía a la mujer a su mínima expresión. Esa reducción social llevaba a la eliminación de cualquier tipo de expresión. Los cambios tenían que darse de manera muy lenta debido a la mentalidad imperante.

Por otra parte, antes de pasar adelante, hay que destacar algo: estas composiciones del *CPV* (con excepción de la de Burguillos) son anónimas, las de Pinar, no. Puede decirse que el anonimato permite el énfasis en los tópicos con el consiguiente abandono de los juegos retóricos de palabras y las ambigüedades de sentido. Esto es importante porque es parte del cambio de la poética de la mujer intelectual de la época. Por supuesto que también se puede llegar a pensar que quien escribió el poema no fuera una mujer y con ello surge un nuevo problema: la utilización de la voz femenina como artificio retórico. Un problema nuevo en función de la abstracción femenina, no a lírica en general.<sup>2</sup> Lo cierto es que un poema así era impensable en el siglo xv porque indiscutiblemente la mujer presenta su queja como mujer. Puede decirse que la abstracción femenina viene a ser sustituida por la utilización de tópicos muy concretos como el de no querer amar por no encontrar quien le corresponda con la misma intensidad y de la

misma forma. También debe destacarse la debilidad de la mujer de no poder enfrentarse a una lucha en la que puede fracasar. Se sigue destacando claramente su condición pasiva.

Esa debilidad y esa sumisión no desaparecen en la composición de arte mayor "Carta de una dama a Voscán rrespondiendo por los mismos consonantes". Si en mi reseña dije que aquí se hace hincapié en la honra de la dama, lo que no dije es que a diferencia de las composiciones octosilábicas, hay cierto énfasis en el juego de contrarios, método retórico muy del gusto de los poetas de cancionero del siglo xv. Por ejemplo, véase la segunda de las coplas de dicha composición en arte mayor:

Vengo desto a verme tal,  
que no sé cómo valerme,  
que en quererle está el perderme,  
perdiendo lo prinzipal;  
pues si en el bien está el mal,  
¿qué bien ay perdiendo yo?  
Mal enemiga le so (71).

Aparece la "voz femenina" como un artificio. Aquí la mujer no es nada más que una voz que sirve para un andamiaje retórico. Quizá a ello se deba el juego de contrarios: a un proceso de creación en relación a lo femenino. Lo femenino puede empezar a verse como otro concepto que el hombre utiliza basándose en el modo de escribir de la mujer o en la figura de la mujer misma que queda relegada a un utensilio de creación. Se trata de una apropiación de la poética de la mujer según los términos de Lawrence Lipking ("Aristotle's Sister").

El hecho de utilizar la voz de la mujer en poemas no es exactamente lo destacable. Lo importante es cómo se presenta esa "voz",

<sup>2</sup> Véase A. Deyermond, "Spain's", para la lírica femenina en la Península.

cómo aparece “lo femenino”. Como ya se ha venido apuntando a diferencia de los poemas femeninos de Florencia Pinar en el siglo xv, en lugar de abundancia en juegos de contrarios se pone énfasis en destacar un tópico con la excepción, según quedó explicado, de la composición 65 en que la dama se dirige a Boscán. Como se ha visto uno de esos tópicos es el de ser esclavo del amor sin remedio. No desaparece así la abstracción retórica sino que, por el contrario, adquiere otra forma que, en definitiva, es tan impersonal y abstracta como la otra que se basaba en juegos de palabras, uso de contrarios, en fin, lo típico de la poesía cancioneril del xv. A este respecto dice Pérez Priego:

Con todo, el rasgo más individualizador de esta poesía [de cancionero] es, sin duda, el cerebralismo que acompaña al análisis del tema amoroso. La pasión que canta el poeta discurre por un mundo abstracto, conceptual, fuertemente interiorizado, en el que los efectos de amor están vistos fundamentalmente a través de su representación mental (“Introducción”, 19-20).

No puede negarse que estos poemas responden a la poética cancioneril. No obstante, además de los cambios señalados arriba en función de la producción poética de Pinar también hay cambios en relación a la manera en que un hombre escribiría un poema. Los casos de rebeldía contra el amor y contra la dama en un hombre son muy comunes. Esto ha sido estudiado por la crítica tradicional:

Términos como *servir*, *servicio*, *servidumbre* —o más enérgicamente *cárcel* o *cautivo*— salen continuamente al paso para expresar la

sumisión absoluta del poeta. En algunos casos, se advierte una actitud de rebeldía, y el enamorado maldice el encuentro con la dama, o le desea los mismos sufrimientos por los que él atraviesa (Alonso, “Introducción”, 20-21).

La voz de la mujer en el caso concreto de estos poemas, como también ya he venido señalando, presenta una actitud de pasividad, a veces se echa para atrás, tiene cierto miedo de enfrentarse con las relaciones sentimentales. Esto lo vimos en las estrofas del poema 62, por ejemplo:

Y en ser tan afizionada  
en tanto mi merezer,  
que nunca seré ygalada  
y por no ser mal pagada  
a nadie quiero querer (70).

A diferencia del hombre, la mujer acepta, no insiste, ni tan siquiera intenta encontrar una solución. Cuando el poeta hombre utiliza “lo femenino”, la “voz” de la mujer queda reducida a eso: a la aceptación y al silencio. Y digo al silencio porque sólo puede llegar hasta un punto. De esta manera, lo que nos presenta un poeta masculino es la verdadera raíz de la condición femenina: la sumisión a lo establecido. Curiosamente esto también podía apreciarse en Florencia Pinar:

El amor ha tales mañas  
que quien no se guarda de ellas,  
si se le entra en las entrañas,  
no puede salir sin ellas.  
El amor es un gusano  
bien mirada su figura,  
es un cáncer de natura  
que come todo lo sano.  
Por sus burlas, por sus sañas,

de él se dan tales querellas  
que, si se entra en las entrañas,  
no puede salir sin ellas.

Estamos asistiendo a un cambio superficial en la forma de expresión porque en definitiva la sustitución de juegos retóricos y figuras retóricas por tópicos más o menos visibles y manidos no supone en absoluto una libertad creadora. Además, el hecho de que estos poemas aparezcan en esta forma y que utilicen villancicos y glosas tradicionales en bocas de mujeres, nos lleva a pensar que muy probablemente, incluso las anónimas, pudieron haber sido escritas por hombres. Precisamente el uso de la abstracción retórica, el empleo de tópicos y la forma en que aparece la mujer responde más a una fabricación masculina que a una creación femenina. La otra posibilidad sería que estos poemas anónimos fueran escritos por mujeres poetas con lo cual es indiscutible que cara a la libertad de expresión el avance es mínimo.

A nivel formal pueden establecerse tres categorías de poemas puestos en boca de mujeres:

- 1) Las que se acercan más a la expresión femenina utilizada en el siglo xv, los que están más cerca de las composiciones de Florencia Pinar. Por ejemplo la 58, la 60. Aquí también estarían poemas de sexo "ambiguo", como la 57 "Glosa".
- 2) Las que claramente presentan la expresión femenina como un artificio, como la 62 atribuida a Burguillos.
- 3) Las que presentan a la mujer como un andamiaje estructural sin más alcance que el embellecimiento o el redondear una idea general sobre la que se centra el poema. Éste sería el caso de las composiciones 49 y 70, pues, por ejemplo, en ellas la "voz" de la

mujer no hace sino destacar los sentimientos del hombre.

En el *CPV* se puede ver que la poética creada a través del silencio y la sumisión con la utilización de la retórica de cancionero, pasa a ser captada por el hombre que, al querer presentar la voz de la mujer, destaca, incluso en el Renacimiento, su condición de pasividad y de aceptación. Se ha adelantado en algo: que el hombre sea consciente de que hay una expresión distinta a la suya, creada precisamente por la represión, por la estandarización de cómo debe ser expresado cualquier sentimiento femenino. Aparece lo femenino como concepto formal de la abstracción retórica que ya es aceptada como la vía de la expresión poética de la mujer.

Según entra el siglo xvi, la abstracción retórica, que en el xv fue el utensilio de la mujer escritora, su herramienta de trabajo para salvarse del olvido total, queda relegada una voz que recoge su característica principal: la aceptación, la pasividad, la sumisión. La abstracción pasa a ser una voz, un estribillo utilizable y que se repite pero siempre una excusa para la creación masculina.

Lo interesante del *CPV*, entre otras cosas, es que nos ofrece muestras de cómo la expresión típica de la mujer puede ser imitada por el hombre. Al ser utilizada por el hombre, ahora se juega más abiertamente y los recursos retóricos, como por ejemplo uso de contrarios etc; vienen sustituidos por tópicos muy visibles, más manidos, que hacen que los poemas sean más fáciles de comprender. Se crea así una ilusión que nos lleva a pensar que la mujer tiene más libertad para expresarse.

No obstante, cuando se analiza la "voz femenina" nos damos cuenta de que se sigue tenien-

do delante a una mujer sometida, sumisa. Por ejemplo, el poema de Burguillos es una muestra de ese tipo de sumisión. Surgen ahora conceptos como los de "voz femenina", "la mujer", "lo femenino" en un contexto esencialmente literario. Y son precisamente esos conceptos puestos en contexto lo más difícil de estudiar y entender por un crítico. Se tratan de conceptos que han nacido del silencio y del sometimiento a la retórica dominante. Fisher y Halley dicen los siguiente:

The peculiar challenge facing all those who attempt to study women's subjectivities in these periods, then, is determining the way in which women themselves, even those who did write, were silent and silenced by their exclusion from the patriarchal institution of literacy ("The Lady", 3).

Si en el siglo xv era una cuestión centrada en el silencio de la mujer, en el xvi ese silencio continúa pero aparece un nuevo fenómeno: esos conceptos que señalé antes, la mujer, lo femenino, la voz femenina, en otras palabras, una expresión. George Eliot puntualiza:

The rediscovery of a female literary tradition need not mean a return to specifically "femele" (that is, potentially confining) domains, any more than the feminist colonizing of marxist, psychoanalytic, or post-structuralist modes of thought necessarily means a loss of that alien and critical relation which is one aspect of women's inheritance. Rather, they involve a recognition that all attempts to inscribe femele differences within writing are a matter of inscribing women within fictions of one kind or another (whether literacy, critical, or psychoanalytic); and hence, that what is at stake for

both women writing and writing about women is the rewriting of these fictions-the work or revision which makes "the difference of view" a question rather than an answer, and a question to be asked not simply of women, but of writing too ("The Difference", 39-40).

En definitiva, la abstracción retórica se convierte cada vez más en un juego que llega a ser utilizado y asimilado por el poeta masculino a medida que transcurre el siglo xv. Pero, a pesar de ciertos cambios, no hay que olvidar que es el hombre el que continúa en una posición de poder con respecto a todo tipo de expresión y que la consecuencia de esto sigue siendo la desaparición y la inexistencia de la producción de la mujer intelectual.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, JOSÉ MARÍA, "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", *Revista de Filología*, 43, 1981, 54-81.
- ALONSO, ÁLVARO, "Introducción", *Poesía de cancionero*, ed. de A. Alonso, Madrid: Cátedra, 1986.
- ALVAR, CARLOS, Y ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus, 1987.
- Cancionero de poesías varias: Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, ed. de Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz, Cleveland: Cleveland State University Press, 1989.
- CHOLAKIAN, PATRICIA FRANCIS, "The Identity of the Reader in Marie de Gournay's *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* [1594]", Sheila Fisher and Janet E. Halley (eds.), *Seeking the Woman in late Medieval and Renaissance Writings (Essays in Feminist*

- Contextual Criticism*), Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989, 207-232.
- DEYERMOND, ALAN, "Spain's First Women Writers", Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature*, Berkeley: University of California Press, 1983, 27-51.
- ELIOT, GEORGE, "The Difference of View", Mary Jacobus (ed.), *Reading Woman Essays in Feminist Criticism*, New York: Columbia University Press, 1986, 27-40.
- FISHER, SHEILA, Y JANET HALLEY, "The Lady Vanishes", *Seeking the Woman in late Medieval and Renaissance Writings (Essays in Feminist Contextual Criticism)*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1989.
- LIPKING, LAWRENCE, "Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment", *Critical Inquiry*, 10, Sept. 1983, 60-81.
- PADEN, WILLIAM D. (ed.), *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, "Introducción", Juan de Mena, *Obra Lírica*, ed. de M. A. Pérez Priego, Madrid: Alhambra, 1979.
- Poesía femenina en los cancioneros*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.
- POWER, EILEEN, *Medieval Women*, Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- RECIO, ROXANA, "Cancionero de poesías varias: Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Eds. Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz. Cleveland State University Press, 1989". *Romance Quarterly*, 40, 1993, 250-251.
- , "Otra dama que desaparece: la abstracción retórica en tres modelos de canción de Florencia Pinar", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16, 1992, 329-339.
- SPONSLER, LUCY A., *Women in the Medieval Spanish Epic and Lyric Traditions*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1975.