

MUJERES Y CANÍBALES: RITUALES VIOLENTOS EN *GRISEL Y MIRABELLA* DE JUAN DE FLORES.

Alberto Prieto-Calixto

La mayor parte de los estudios sobre *Grisel y Mirabella* (circa 1495) de Juan de Flores se han centrado en aspectos tales como la función del debate, el papel de la ironía, la transgresión lingüística y el incesto, la intertextualidad, o su inclusión dentro de la llamada *novela o ficción sentimental*¹. Sin duda, uno de los temas que más tinta ha hecho correr ha sido la posible faceta feminista del texto. Entre los que ven la novela de Flores como un rotundo alegato feminista, destaca Barbara Matulka, en su clásico estudio de 1931 *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*. Dinko Cvitanovic, en la línea de Matulka, más de cuarenta años después, titula significativamente una de las secciones de su libro *La novela sentimental española* como "Mirabella: un nuevo feminismo." También Alan D. Deyermond en *A Literary History of Spain: The Middle Ages*, considera a Juan de Flores como un firme defensor de la mujer, lo mismo que Barbara Weissberger². Más escépticos al respecto se muestran Lillian von der Walde Moheno³ y Antony van Beysterveldt⁴. Para Patricia E. Grieve en su libro *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance, Grisel y Mirabella* "is neither clearly profeminist nor antifeminist, but is fraught with ambiguities" (56).

Son precisamente estas ambigüedades inmersas en el texto las que constituyen el punto de arranque de este ensayo. Ambigüedad, no sólo respecto a un posicionamiento feminista o misógino del autor, sino frente a todos y cada uno de los numerosos temas presentes en la novela; el amor, la justicia, el poder real, el placer, la ironía, la venganza, todos ellos enmarcados dentro de una época en la cual se produce un drástico cambio a través del cual el medievo va dejando paso a la

época moderna. Cada uno de estos aspectos comparte un denominador común que preside y domina la obra de principio a fin: la violencia. Una violencia descarnada, desproporcionada y difícil de justificar desde el punto de vista de la diégesis de la obra. El tema de la violencia en *Grisel y Mirabella* ha llamado la atención de parte de la crítica y ha sido incluido, desde diferentes interpretaciones en varios estudios⁵. Este ensayo ahonda en la violencia como ritual que alcanza su máxima expresión de desmesura – y también de ambivalencia – en los suplicios o tormentos y los actos de canibalismo femenino implícitos en las escenas finales.

Que *Grisel y Mirabella* rezuma violencia por los cuatro costados resulta algo difícil de negar. Desde el primer párrafo donde “comienza el tratado” se describe una situación, calificada por el “auctor” de “desastre” (334), en la que por causa del amor de Mirabella numerosos caballeros “venian a perder las vidas. Tanto que la flor de la cavalleria de casa del Rey su padre feneçio sus días en esta tal guerra.” (334) Los mismos protagonistas de la obra, Grisel y Mirabella, son “muy cruelmente atormentados” (340). Posteriormente se lleva a cabo el debate, que, en sí, y como señala Brownlee (174), no es más que una forma de violencia verbal. Grisel sufre la condena reservada a su amada y perece quemado vivo en la hoguera, mientras que Mirabella fenece de “rabiosa muerte” (363), despedazada y devorada por los leones reales. El desmesurado y terrible tormento final de Torrellas, con más que posible antropofagia incluida, lleva implícito al menos un aspecto de cada una de las muertes y actos violentos anteriores (Grieve 67). Así, el martirio de Torrellas actúa como culminación y resumen de todo el proceso violento.

La palabra “tormento” o sus derivados (*atormentar*; *atormentado*...) aparece citada diecinueve veces en *Grisel y Mirabella*, lo cual, teniendo en cuenta sus reducidas dimensiones, da una idea de la importancia que adquiere esta imagen. El “auctor” justifica esta violencia desmesurada – de la cual el tormento es la parte más visible – achacándola a las leyes del reino de Scoçia, con claras intenciones de distanciamiento espacial. Ciertamente, al lector contemporáneo tales leyes le pueden sonar a exageración, sin embargo no estaría de más

recordar que, por ejemplo, la ley inglesa decretaba la pena de muerte en la hoguera para las mujeres que cometieran ofensas civiles hasta bien entrado el siglo XVIII. En 1767 el jurista inglés Sir William Blackstone en sus *Commentaries of the Laws of England* sentenciaba, refiriéndose a mujeres acusadas de “civil offenses,” que “Their sentence is to be drawn to the gallows, and there burnt alive” (Burford 10).

De igual modo, en una obra contemporánea a *Grisel y Mirabella* como *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, el rey encarcela y tortura a su propia hija Laureola –siguiendo en esta ocasión unas supuestas “leyes de Macedonia”–, con el único y aparente motivo de haber hablado con Leriano “en lugares sospechosos y en tiempos desonestos” (35). San Pedro no es en este caso tan detallista como Flores respecto al tormento de Laureola, pero aún así, ésta confiesa que “con gruesas cadenas estoy atada; con ásperos tormentos me lastiman; con grandes guardas me guardan, como si tuviese fuerzas para poderme salir; mi sufrimiento es tan delicado y mis penas tan crueles, que sin que mi padre dé la sentencia, tomara la vengança, muriendo en esta dura cárcel” (43).

El primer tormento a que se ven sometidos Grisel y Mirabella es descrito por el “auctor” de la siguiente manera:

Ya visto por el rey que estos no querian confessar la verdad mandolos muy cruelmente atormentar tanto que las llagas que soffrian eran de mayor dolor que la misma muerte que sperauan pero ni por aquello ninguno pudo tanto dolerse de si mismo: que mayor temor non ouiesse del peligro del otro y quanto mas los tormentauan: tanto mas cadauno hazia las culpas suyas. y ansi como aquella donzella vido tormentar asu amante: con muchas lagrimas de grande piedad comienza a dezir. (340)

Para concluir poco más tarde: “Muy atormentados fueron estos dos amantes. mas ninguna crueldat les pudo tanto enpeesçer” (341).

El tormento es en sí una práctica cargada de ambigüedad, puesto que en él se mezcla un acto de información y otro de castigo. A pesar de ser una pena –y de las más graves– se emplea como medio para

completar la demostración de un crimen. Para Michel Foucault en *Vigilar y castigar*: “el tormento es un medio peligroso para llegar al conocimiento de la verdad [. . .] Nada más equivoco. Hay culpables con la firmeza suficiente para ocultar un crimen verdadero...; otros, inocentes, a quien la intensidad de los tormentos hace confesar crímenes de los que no son culpables” (46). De acuerdo con Foucault, el tormento hay que entenderlo como “un ritual político que forma parte de las ceremonias por las cuales se manifiesta el poder” (52). Las dos imágenes señaladas como parte determinante del tormento, ritual y poder, aparecen ampliamente reflejadas en *Grisel y Mirabella*.

Respecto al poder, queda claro en este caso que se trata del poder del monarca: el rey de Sçocia, uno de los principales causantes de la situación violenta y caótica. Su capricho, con tintes incestuosos, al intentar aislar a su hija de sus pretendientes, desencadena todo el proceso violento. Si bien es cierto que es el amor de Mirabella lo que genera la muerte, último acto de violencia de sus amantes, esta situación tiene su origen en la actitud intransigente del rey, que no permite que nadie se acerque a ella. Por otro lado, la institución de la monarquía se nos presenta como algo difuso, precario e inoperante, resultando incapaz de mantener a Mirabella alejada de los otros hombres, de conocer la verdad respecto a quién incitó a quién de los dos amantes, y de llegar a un veredicto, amparándose en un aparato judicial igualmente torpe.

El tormento a que se ven sometidos Grisel y Mirabella puede parecer excesivo; no obstante, estos “excesos” no son la exasperación de una justicia que, olvidándose de sus principios, pierde toda moderación, sino que forman parte de una producción diferenciada de sufrimientos, un ritual organizado para la marcación corporal de las víctimas y la manifestación del poder que castiga (Foucault 40). En los “excesos” de los suplicios, se manifiesta toda una economía del poder. Según el pensador francés, el suplicio trata de:

una política del terror; hacer sensible a todos, sobre el cuerpo del criminal, la presencia desenfrenada del soberano. El suplicio no restablecía la justicia; reactivaba el poder

[...] Su objeto es menos restablecer un equilibrio que poner en juego, hasta su punto extremo, la disimetría entre el súbdito que ha osado violar la ley, y el soberano omnipotente que ejerce su fuerza [...] la ejecución de la pena no se realiza para dar el espectáculo de la medida, sino el del desequilibrio y el exceso. (Foucault 54)

Desequilibrio y exceso están presentes en el tormento de Grisel y Mirabella – como también lo estarán, con un grado aún mayor, en el suplicio de Torrellas. No obstante, en este caso, más que una disimetría entre súbdito y monarca, parece tratarse de un desequilibrio dentro de la monarquía misma, incapaz, como hemos visto, de controlar verdaderamente la situación. De este modo, el poder real no se reactiva en *Grisel y Mirabella*, más bien al contrario, se debilita, mostrando los desajustes y problemas que el sistema genera y reflejando las carencias que la realeza heredera de la concepción medieval posee.

Junto con el poder, el ritual constituye una parte integrante y decisiva del tormento. En *Grisel y Mirabella* el aspecto ritual alcanza una inusitada importancia. Destaca la espectacularidad del aparato judicial en la obra. La solemnidad con la que se organiza el juicio es una buena muestra de ello:

en vna muy grande y marauillosa sala fueron vnas muy riquas gradas compuestas: do los iuezes en iuyzio se asentaron. [...] con solennes iuramentos que fizieron de iuzgar segun fuesse su mas claro parecer, y ala una parte dela sala stauan la Reyna con infantas y damas y otras donzellas; que para ver y oyr fueron iuntadas alli, y ala otra parte el Rey con grande multitud de gentes; y ala postremera grada staua Mirabella que vey a Braçayda por su auocada: y Torrellas con Grisel., y lugo dexaron de tayer un alto son de trompetas, y todos guardando y dando silencio. (343-4)

El ritual y la espectacularidad del proceso culmina con la sentencia, que es descrita por el “auctor” de la siguiente manera:

vistas por los iuezes las razones de amas partes: tomaron determinacion para dar la sentencia. los cuales y despues de complidos: vinieron cubiertos de luto. y vnas spadas manzilladas de sangre. en sus diestras manos. con otras muchas serimonias segund en aquella tierra se acostumbra. (355)

El simbolismo de las “spadas manzilladas de sangre” es doble. Por un lado hace referencia al poder militar, la mano armada de una justicia implacable. Por otro remite al “crimen” que se castiga. Ésta era una estrategia común dentro del ritual de la justicia, así se taladra la lengua a los blasfemos, se corta la mano al que dio muerte, incluso en ocasiones se reproduce de modo casi teatral el crimen en la ejecución del culpable. En este caso la reproducción ritual del crimen se efectúa en parte en la ejecución, pero también en la propia sentencia. Dentro del juego simbólico presente en la escena de la sentencia, la espada representa el símbolo fálico, cortante, de Grisel, mientras que la sangre que la mancha sugiere la virginidad perdida de Mirabella. Éste ha sido su crimen y ésta es la razón por la que se les castiga. El modo de la ejecución – Mirabella ha de morir quemada en la hoguera – reproduce por su parte el fuego, tanto del infierno como de la pasión en la que ambos ardieron. No en vano la ley de Escocia reza que “quien por fuego de amor se vence; en fuego muera” (359).

El cuerpo del condenado es pieza esencial del ritual del castigo público: “Su cuerpo, exhibido, paseado, expuesto, supliciado, debe ser como el soporte público de un procedimiento que había permanecido hasta entonces en la sombra; en él, sobre él, el acto de justicia debe llegar a ser legible por todos” (Foucault 48). No sorprende, pues, que el “autor” dedique casi una página entera a describir la escena del ajusticiamiento final, fijándose sobremanera en el aspecto espectacular del mismo:

quien podria seruir las cosas de gran magnificencia que para su muerte stauan ordenadas. y todas muy conformes a tristeza segund que el caso lo requeria. ansi fiestas tan tristes [. . .] que entre las cosas de piedad que alli fueron

aiuntadas: eran quinze mil donzellas vestidas de luto, las cuales con llantos diuersos y mucha tristeza ayudauan alas tristes lagrimas dela madre [. . .] enpues desto trahian vn carro: en el qual hiua Mirabella con quatro obispos quel cargo de su alma tomauan, y luego alli a Grisel: que por mas creçer y dublar en su pena: demandaron que viesse la muerte de Mirabella, y el Rey con infinitas gentes cubiertas de luto hiua al fin de todas: segund costumbre de aquell reyno, y salieron fuera de la ciudad donde Mirabella hauia de morir quemada [. . .] Y desque ya todos fueron aiuntados hombres y mujeres. (358-9)

Las quince mil doncellas, las infinitas gentes, toda la multitud de hombres y mujeres “aiuntados” para observar el espectáculo de la ejecución de Mirabella, dan cuenta de la importancia de un ritual que ha de desplegar toda su magnificencia en público. El hecho de que la condena no sólo sea pública, sino que sea en sí todo un espectáculo ritual, responde a dos exigencias:

con relación a la victima debe ser señalado [. . .] la memoria de los hombres conservará el recuerdo de la exposición, de la picota, de la tortura y del sufrimiento. Y por parte de la justicia que lo impone, el suplicio debe ser resonante, y debe ser comprobado por todos, en cierto modo como su triunfo. (Foucault 40)

Los espectáculos de ejecución pública y espectacular buscan activar la memoria colectiva del pueblo. De acuerdo con Eugene Vance en su estudio “Roland and the Poetics of Memory” sobre la *Chanson de Roland*, la violencia aparece en la épica oral no sólo como tema intrínseco de la misma, sino también como *aide-mémoire* o fuerza generadora de su discurso. La preeminencia otorgada a la violencia en la cultura medieval, con todos sus sacrificios, torturas, crucifixiones, decapitaciones y demás, muy bien puede encajar dentro de los parámetros de una función eminentemente alentadora de la memoria.

De este modo, en la cultura conmemorativa, la historia se organiza a sí misma alrededor de hechos violentos, a través de los cuales la memoria colectiva, usando la narrativa, se nutre (Vance 383). La propuesta de Vance, aunque se centre en la épica oral, puede resultar de utilidad a la hora de explicar el porqué de la espectacularidad pública de la ejecución. En *Grisel y Mirabella* la función alentadora de la memoria a través de la violencia ritual viene impulsada por la institución de la justicia, tras la cual se enmascara el poder real en su intento por mostrar su exceso, su abrumador y total dominio sobre el resto de la sociedad. Sin embargo, el poder real no resulta eficaz y está cargado de ambigüedades y defectos. Y es que, a pesar de la exhibición de poder desmesurado ejercido en juicios, tormentos y condenas, ni el veredicto se cumple – es Grisel el que muere, no Mirabella, como estaba sentenciado – ni se castiga a las asesinas de Torrellas.

Existe un nuevo aspecto que se viene a sumar a los hechos violentos extremos inscritos en *Grisel y Mirabella*: se trata del canibalismo. El brutal tormento que las damas infringen “al triste de Torrellas” es presentado con todo lujo de detalles:

hataron lo de pies y de manos: que ninguna defiença de valer se touo y fue luego despoiado de sus vestidos y ataparonle la boca porque queixar non se pudiesse, y desnudo fue ahun pilar bien atado, y allí cada una trahia nueva inuención para le dar tormentos, y tales houo que con tenazas ardiendo: y otras con unyas y dientes rauiosamente le despedaçaron. (369)

En la última frase de esta cita es donde aparece la primera referencia a la escena de canibalismo que se confirmará posteriormente. De manera significativa entre tormento y tormento, las mujeres toman un reposo para cenar: “a çenar se fueron allí çerca dell porque las viesse” (369). La escena del banquete, en este caso la cena, hunde sus raíces en una larga tradición cuya historia y relevancia han sido analizadas por Mikhail Bakhtin en su estudio de la obra de Rabelais. Según el pensador ruso, en el banquete:

the body transgresses its own limits; it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense. The encounter of man with the world, which takes place inside the open, biting, rending, chewing mouth, is one of the most ancient, and most important objects of human thought and imaginery. Here man tastes the world, introduces it into his body, makes it part of himself. (Bakhtin 281)

La cena tiene dos aspectos simbólicos destacables. Por un lado representa la carcajada, la risa grotesca de la fiesta y el carnaval popular, del cual el banquete es máximo representante. Para Bakhtin, comer y beber son una de las manifestaciones más significativas de lo grotesco (281). De acuerdo con sus propias palabras:

In the act of eating, the confines between the body and the world are overstepped by the body; it triumphs over the world, over its enemy, celebrates its victory [. . .] This element of victory and triumph is inherent in all banquet images. No meal can be sad. Sadness and food are incompatible (while death and food are perfectly compatible). (283)

Este razonamiento encaja perfectamente en la situación planteada por el "auctor," en la cual, la comida y la muerte no sólo son compatibles, sino que una prelude la otra, para llegar a unirse simbólicamente en los actos de canibalismo.

Una vez concluido el banquete, comienza la "amarga cena" que se le da a Torrellas:

y despues que fueron alçadas todas las mesas fueron iuntas a dar amarga cena a Torrellas. y tanto fue de todas seruido con potages y aues y maestre sala: que non se como scriuir las diferencias delas iniurias y offiças que le hazian. y esto duro hasta quel día esclarecio. y despues que no dexaron

ninguna carne en los huessos: fueron quemados, y de su seniza guardando cadaqual vna buxeta por reliquias de su enemigo, y algunas houo que por culbre en el cuello la trahian, porque trayendo mas a memoria su vengança mayor plazer houiesen. (369-70)

No es la primera vez en la novela que se ingiere carne humana. Mirabella muere despedazada y devorada por los leones de palacio, símbolo de la realeza: “ninguna mesura cataron [los leones], y muy presto fue dellos spedaçada, y delas delicadas carnes cada uno contento el apetito [. . .] y la Reyna y las damas vieron la beldad de aquella donzella crudamente feneçer de tan rauiosa muerte” (363). Sin embargo, en el caso de Torrellas van a ser las mujeres las que den cuenta de sus carnes, hasta el punto de dejar sólo los huesos.

El tema del canibalismo en esta escena ha sido tratado desde diferentes perspectivas por la crítica. Para Patricia Grieve: “The women did not devour him, but they did set out their dinner in full view of the human being they were in the process of mutilating with their nails and teeth” (65). Curiosamente Grieve, que niega el acto de canibalismo respecto a Torrellas, se muestra insegura en el caso del “maestre sala”, llegando a afirmar que “I hesitate to suggest that the main fare along with the soup and chickens was the chief steward, but there does not appear to be another translation of the word” (65). Para Alcázar López y González Núñez la “amarga cena” que se le da a Torrellas consiste en que las damas literalmente le arrojan “los potages y las aves sobre el cuerpo lacerado” (cit. en Walde Moheno 26), aunque no resuelven la duda del maestre sala.

Creo que se puede afirmar que, aun recubierto de ambigüedad, el canibalismo está presente en el pasaje. La imagen de la cena llega a relacionarse tanto con el tormento y la muerte, que llegan a formar parte la una de la otra, dando lugar al canibalismo, que, si bien no aparece explícitamente mencionado, se sugiere de manera clara. Se especifica concretamente que las mujeres “no dexaron ninguna carne en los huessos” (370) de Torrellas, aunque no se señale cómo. Con anterioridad, éste había sido atormentado con tenazas ardiendo y

despedazado rabiosamente con uñas y dientes. No dejar carne en los huesos y despedazar se antojan dos actividades muy similares, por no decir idénticas. De aquí se deduce que los instrumentos utilizados para quitarle la carne de los huesos a Torrellas tienen que ser con toda probabilidad las mencionadas uñas y dientes. La escena se prolonga toda la noche, hasta que “el día esclareció” y mientras que se nos informa que los huesos son quemados, no se hace mención alguna respecto a lo que se hace con la carne.

El canibalismo es sin duda uno de los actos más hostiles y extremos que un ser humano puede infringir a otro. Según aparece representado en *Grisel y Mirabella* lleva implícitas una serie de contradicciones, puesto que por un lado responde a un acto de violencia extrema, mientras que por otro surge el elemento de la risa, lo grotesco, que está presente precisamente como válvula de escape al miedo que esta violencia desmesurada produce. La antropofagia tiene su referente original en la tradición cristiana, que comulga comiendo el “cuerpo de Cristo” y “bebiendo” su sangre. El canibalismo conlleva un control absoluto del canibal respecto al que es devorado, un acto de poder supremo. Según Harriet Golberg, el canibalismo “creates a total identity between eater and eaten while insisting on the total control – the literal consumption – of the latter by the former” (109). De este modo, las escenas de canibalismo presentes en el texto conceden a las canibales – mujeres – un sentido de poder, de control sobre un otro amenazador. Aunque sea metafóricamente, se transmite la sensación de una victoria de la mujer oprimida por los hombres – y recuérdese la tesis de Weissberger de que el público consumidor de este tipo de literatura era en gran parte femenino (198). La muerte violenta de Torrellas y el hecho de que sea devorado por las mujeres se liga, entonces, al tema de la agresividad contra el poder masculino.

Pero si desde el punto de vista del canibal la sensación es de poder total sobre la víctima, desde el punto de vista exterior se ve al canibal como sub-humano. He aquí la gran ambivalencia presente en estas escenas finales. Por un lado, se pueden ver como un triunfo de las mujeres, una venganza justificada sobre el detestable misógino, aunque por el otro lado se puedan considerar como una deshumanización de

la mujer, como una prueba fehaciente de su inferioridad. Para Mikhail Bakhtin :

Characteristically enough, death is never such a completion in the folktale. Even if it appears at the end of the story, it is followed by the funeral banquet (as in the *Iliad*) which forms the true epilogue. This form is related to the ambivalence of all folk images. The end must contain the potentialities of the new beginning, just as death leads to a new birth. (283)

Grisel y Mirabella presenta, en definitiva, un cúmulo de ambivalencias que invalidan las posibles lecturas de la obra como alegato pro-feminista o anti-feminista. La ambigüedad presente en el texto actúa como réplica de la complejidad que entraña un contexto radicalmente violento, donde predominan los ritos espectaculares, las instituciones precarias e ineficaces, la desmesura y el desequilibrio.

Rollins College

NOTAS

1. En su reciente libro, *La cuestión del género en Grisel y Mirabella*, Mercedes Rolfe aborda ampliamente el tema del debate. Teresa Ann Canganelli se ocupa de la ironía en su tesis doctoral *The Role of Irony in Two Fifteenth-Century Sentimental Romances: Diego de San Pedro's Cárcel de Amor and Juan de Flores' Grisel y Mirabella*. Pamela Waley señala la mutua influencia que existe entre *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro y *Grisel y Mirabella* en "Cárcel de Amor y Grisel y Mirabella: A Question of Priority." Véase también Marina S. Brownlee en "Language and Incest in *Grisel y Mirabella*". Para el asunto de la inclusión de *Grisel y Mirabella* dentro de la ficción sentimental, véase Armando Durán y su libro *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca*, María Eugenia Lacarra en su artículo "Juan de Flores y la ficción sentimental" o E. Michael Gerli en "Towards a Poetics of the Spanish Sentimental Romance."

2. Véase su artículo "The Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores."

3. Véase su artículo "El episodio final de *Grisel y Mirabella*."

4. Véase su "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores."

5. Los ya citados análisis de Brownlee, Grieve, Walde Moheno y Jorge Checa en su artículo "*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de una crisis."

6. Utilizo la edición de Matulka, manteniendo la puntuación y la ortografía originales presentes en el texto.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge: M.I.T. Press, 1968.
- Brownlee, Marina S. "Language and Incest in *Grisel y Mirabella*." *Romantic Review* 79 (1988): 107-28.
- Burford, E. and Sandra Shulman. *Of Bridles and Burnings. The Punishment of Women*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Canganelli, Teresa Ann. "The Role of Irony in Two Fifteenth-Century Sentimental Romances: Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor* and Juan de Flores' *Grisel y Mirabella*." Diss. Indiana U, 1990.
- Checa, Jorge. "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia como símbolos de una crisis." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 12 (1987-88): 369-82.
- Cvitanovic, Dinko. *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa española, 1973.
- Deyermond, Alan. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. London: Ernest Benn, 1971.
- Durán, Armando. *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid: Gredos, 1973.
- Flores, Juau de. "Grisel y Mirabella." *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*. Barbara Matulka. New York: Institute of French Studies, 1931. 331-70

- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo veintiuno editores, 1976.
- Gerli, E. Michael. "Towards a Poetics of the Spanish Sentimental Romance." *Hispania* 72:3 (1989): 474-82.
- Goldberg, Harriet. "Cannibalism in Iberian Narrative: The Dark Side of Gastronomy." *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow) 74 (1997): 107-22.
- Grieve, Patricia. *Desire and Death in the Sentimental Romance*. Newark: Juan de la Cuesta, 1987.
- Lacarra, María Eugenia. "Juan de Flores y la ficción sentimental." *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Sebastián Neumeister. Frankfurt: Vervuert, 1989.
- Roffé, Mercedes. *La cuestión del género en Grisél y Mirabella*. Newark: Juan de la Cuesta, 1997.
- Van Beysterveldt, Anthony. "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores." *Hispania* 64:1 (1981): 1-13.
- Vance, Eugene. "Roland and the Poetics of Memory." *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué Harari. Ithaca: Cornell UP, 1979. 374-404.
- Von der Walde Moreno, Lillian. "El episodio final de *Grisel y Mirabella*." *La Corónica* 20:2 (1991-92): 18-31.
- Waley, Pamela. "*Cárcel de Amor y Grisél y Mirabella*: A Question of Priority." *Bulletin of Hispanic Studies* 50 (1973): 340-56.
- Weissberger, Barbara. "The Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores." *Journal of Hispanic Philology* 13:3 (1989): 197-213.