# TRAZAS, INGENIO Y GRACIA. ESTUDIOS SOBRE MARÍA DE ZAYAS Y SUS *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES*

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



# Javier Espejo Surós Carlos Mata Induráin (eds.)

# TRAZAS, INGENIOY GRACIA. ESTUDIOS SOBRE MARÍA DE ZAYASY SUS «NOVELAS AMOROSASY EJEMPLARES»

Pamplona Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 2021

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital) del GRISO <a href="https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital">https://www.unav.edu/web/biblioteca-aurea-digital</a>>

### **CONSEJO EDITOR**

Director: Jesús M. Usunáriz (GRISO-Universidad de Navarra, ESPAÑA)

Secretaria: Mariela Insúa (GRISO-Universidad de Navarra, ESPAÑA)

Vocales: Ignacio Arellano (GRISO-Universidad de Navarra, ESPAÑA)

Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra, ESPAÑA)

**CONSEJO ASESOR** Norddin Achiri (Universidad Sidi Mohamed Ben Abdellah, MARRUECOS) Arbey Atehortúa (Universidad Tecnológica de Pereira, COLOMBIA) Shoji Bando (Kyoto University of Foreign Studies, JAPÓN) Carlos Cabanillas (Universitetet i Tromsø, NORUEGA) Bernat Castany Prado (Universidad de Barcelona, ESPAÑA) Pablo Chiuminatto (Pontificia Universidad Católica de Chile, CHILE) Carolina Ferrer (Université du Québec à Montréal, CANADÁ) Alejandro González Puche (Universidad del Valle, COLOMBIA) Raïssa Kordic Riquelme (Universidad de Chile, CHILE) Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota, ESTADOS UNIDOS) Cristina Osswald (CITCEM, Universidade do Porto, PORTUGAL) Emmanuel Marigno (Université Jean Monnet de Saint-Étienne, FRANCIA) Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, COLOMBIA) Lygia Rodrigues Vianna Peres (Universidade Federal Fluminense, BRASIL) Fernando Rodríguez Mansilla (Hobart and William Smith Colleges, ESTADOS UNIDOS) Oana Sâmbrian (Academia Rumana-Craiova, RUMANÍA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO.

### EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported.

ISBN: 978-84-8081-694-6.

# ÍNDICE

Javier ESPEJO SURÓS y Carlos MATA INDURÁIN, «María y el canon (notas a modo de introducción)»	. 7
[TEXTO Y CONTEXTO]	
Alicia YLLERA, «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)»	
María Cristina TABERNERO SALA, «La lengua del Siglo de Oro en la obra de María de Zayas»	97
[LO FEMENINO]	
Nieves BARANDA LETURIO, «Mujer y escritura en el Siglo de Oro»	
Julián OLIVARES, «La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor»	
Mónica ACEBEDO, «El feminismo y el didacticismo moral de María de Zayas y Sotomayor en el marco que atraviesa sus dos colecciones de novelas»	
Sonia PÉREZ VILLANUEVA, «La violencia de la esclavitud femenina en los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas y Sotomayor»	

6 ÍNDICE

Antonina PABA, «El honor restaurado: mujeres vengadoras en las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas»	
[OTROS TEMAS]	
María Jesús ZAMORA CALVO, «La magia amorosa en la narrativa de María de Zayas»  Margaret R. GREER, «El barroco y los muertos vivientes: saber carnal en las novelas de María de Zayas y Sotomayor»  Frederick A. DE ARMAS, «La esclava de su amante y Tarde llega el desengaño de María de Zayas: homenajes a Ana Caro»  Yolanda GAMBOA, «Arquitectura y cartografía social en las novelas de María de Zayas»	<ul><li>263</li><li>283</li></ul>
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA, «El castigo de la miseria como novela de burlas»	
[TEATRO]	
Alba URBAN BAÑOS, «Las damas de la comedia nueva»	379 393
[METODOLOGÍA EN CONTEXTO]	
Jean CROIZAT-VIALLET, «La dissertation en la Agrégation de español. Metodología del examen a través de un ejemplo.  Las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas y  Sotomayor»	417

# MARÍA Y EL CANON (NOTAS A MODO DE INTRODUCCIÓN)

«Pour moi qui connaît son mérite et sa suffisance, qui sais que son style ne doit rien à celui des Auteurs les plus achevés de sa Nation, et qui sais d'ailleurs que le Ciel n'a pas été plus avare de ses faveurs et de ses lumières à ce beau sexe qu'au nôtre. Je dis hardiment que c'est une Femme que je prends ici plaisir et de suivre, et d'imiter, et j'ose dire encore avec plus de hardiesse, que si je la savais bien imiter, vous jugeriez par ce seul ouvrage qu'il n'y a guère d'hommes qui la surpassent.»

(Antoine Le Métel D'Ouville, Les Nouvelles amoureuses et exemplaires composées en espagnol par... Dona Maria de Zayas y Sotto Maior [sic] et traduites en nostre langue par Antoine de Methel escuier sieur Douville, À Paris, chez G. de Luynes, 1656-1657, «Advis au lecteur»)

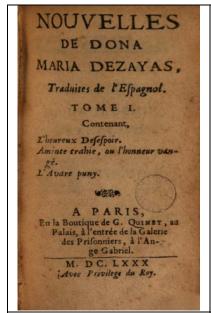
«Before you study the History study the

(Edward Hallett Carr, *What is History?*, London / New York, Macmillan / St. Martin's Press, 1961, p. 38).

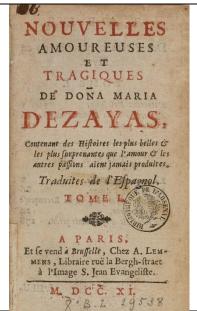
La fascinación por María de Zayas, que la convoca a las oposiciones francesas (*Agrégation externe*), no es nueva. Se remonta a mediados del siglo XVII, cuando comienzan a proliferar las traducciones parciales o

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 7-10. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

completas de sus obras al francés, tanto atribuidas a la autora como sin nombre, acaso ocultado por su condición de mujer<sup>1</sup>.



Nouvelles de dona Maria Dezayas [sic]. Traduites de l'espagnol [par Claude Vanel], Tome I, à Paris, en la boutique de G. Quinet..., 1680. Biblioteca de Catalunya, R(8)-8-9.



Nouvelles amoureuses et tragiques de doña Maria Dezayas [sic]. Traduites de l'espagnol, à Paris, et se vend à Brusselle, chez A. Lemmens..., 1711. Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 8-BL-29538.

Constante a través de los siglos, asimismo, es la necesidad, siempre explícita en cualquiera de las ediciones o estudios dedicados a su producción, de reivindicar su talento, menoscabado e incluso censurado por el hecho de ser mujer. Nada nuevo. María de Zayas es un ejemplo paradigmático del modo en que se ha construido el canon español clá-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La recepción de Zayas, de la que aquí reproducimos alguno de sus ejemplos tempranos, se inscribe en un contexto de seducción por la lengua y la cultura españolas originado por la presencia en tierras galas de Ana de Austria (1601-1666), hija de Felipe III y esposa del rey de Francia y que está en el origen mismo del Hispanismo francés. Para todo ello, véanse entre otros Merino García, 2014 e Yllera, 2020; Mazouer, 1991 y Hautcoeur Pérez-Espejo, 2005.

sico y moderno de autores y obras desde una tradición crítica que muchos no dudarán en calificar de machista y patriarcal. Lo fueron los tiempos pasados y lo siguen siendo —en cierta medida— los nuestros. Las páginas que se ofrecen a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos abordan esta cuestión, todavía irrenunciable, y que en sí misma es una invitación a interesarse por los modos de escribir la historia literaria, reflexión siempre pertinente en quien aspira a enseñar una lengua y transmitir una cultura y su patrimonio literario. Pero, más allá de reivindicaciones, el lector encontrará aquí un total de veintidós contribuciones dispuestas a desentrañar la prudencia en el trazar, el ingenio en el fingir y la gracia en el decir —por emplear las palabras de Alonso de Castillo Solórzano²— de una de las voces más singulares del Barroco europeo.

Nuestro volumen aporta algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto del contexto histórico, lingüístico, cultural y literario en el que se compusieron los honestos y entretenidos saraos y de la mayor parte de las cuestiones todavía disputadas a propósito de la producción conocida de la autora, tanto novelesca como dramática, así como un conjunto de orientaciones metodológicas acerca del temido ejercicio de la disertación. Estas páginas electrónicas constituyen, de este modo, una sólida herramienta para la interpretación crítica de los aspectos fundamentales de la obra de Zayas. Pero las líneas que siguen no son un pálido resumen, un vago panorama de lugares críticos conocidos, sino que ensanchan y ahondan en el conocimiento de su producción. Vaya por todo ello nuestro sincero reconocimiento a los autores, así como por haberse sumado a un proyecto sujeto a tantas premuras de calendario.

Javier Espejo Surós Carlos Mata Induráin

Rennes / Pamplona, diciembre de 2020

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «A doña María de Zayas y Sotomayor, por don Alonso de Castillo Solórzano. Décimas», en *Novelas amorosas y ejemplares. Compuestas por doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid*, con licencia, en Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Esquer, mercader de libros, año 1637, fol. 3v.

# Bibliografía

- HAUTCOEUR PÉREZ-ESPEJO, Guiomar, Parentés franco-espagnoles au XVII siècle. Poétique de la nouvelle de Cervantes à Challe, Paris, Champion, 2005.
- MAZOUER, Charles (ed.), L'âge d'or de l'influence espagnole: la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche, 1615-1666. Actes du 20<sup>e</sup> Colloque du CMR 17 [Centre méridional de rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle], placé sous le patronage de la Société d'Etude du XVII<sup>e</sup> siècle et de l'Université de Bordeaux III (Bordeaux, 25-28 janvier 1990), Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1991.
- MERINO GARCÍA, María Manuela, «La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du *Prevenido engañado*», *Anales de Filología Francesa*, 22, 2014, pp. 177–200.
- YLLERA, Alicia, «"Cette merveille de son sexe": recepción de María de Zayas en Francia», en David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, María Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez (coords.), Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea, Madrid, Polifemo, 2020, pp. 271-285.

# TOCATA Y FUGAS EN LA NOVELA CORTA DEL BARROCO\*

Rafael Bonilla Cerezo Universidad de Córdoba

María J. Moreno Prieto Università di Chieti-Pescara

Aunque ya no tengan precio, las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes se vendieron a doscientos ochenta y seis maravedís en casa del bibliópola y garitero Francisco de Robles. Impresas por los talleres madrileños de Juan de la Cuesta, los mismos que habían dado a luz la primera parte del *Quijote* (1605), en la aprobación previa a las de Cetina, Hortigosa y el mismísimo rey Felipe III asoma una frase que haría correr ríos de tinta:

[...] supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la *eutrapelia* es virtud —la que consiste en un *entretenimiento honesto*—, juzgo que la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir de vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana<sup>1</sup>.

El fraile trinitario Juan Bautista Capataz destacó lo normal —pero no solo— en este tipo de paratextos: Cervantes equilibraba la utilidad de sus relatos («huir de vicios») por medio del deleite («entretienen con

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 11-63. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>\*</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III) (FFI2017-85417-P) y en el Proyecto I+D+i Programa Operativo FEDER Andalucía: Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega (UCO-1262510). Por mor del espíritu didáctico que lo anima, la bibliografía será tan selecta como actualizada.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 5. Las cursivas son nuestras.

su novedad») que ya había caracterizado a los *exempla* de la Baja Edad Media<sup>2</sup>. Compartimos, pues, con Rubio Árquez que el alcalaíno nos legó un concepto decisivo para la novela del Barroco: la ejemplaridad. Si bien el más evidente es que

durante el siglo XVII se percibe una clara contradicción, cuando no conflicto, entre el *delectare* y el *prodesse* horaciano: contradicción en el texto de las novelas, en la manera en la que los autores afrontan los argumentos y temas de las mismas, pero sobre todo una [...] antítesis entre las formulaciones de los preliminares, casi todas [...] empeñadas en alabar la utilidad, moralidad y ejemplaridad de las novelas, y el texto de las mismas, demasiado infiel [a lo planteado] en las primeras páginas de las respectivas obras<sup>3</sup>.

Hart ha escrito sobre la eutrapelia con un enfoque que se desvía un tanto del nuestro, sin orillar una pista que sí se antoja capital: «the concept of *eutrapelia* [...] dissolves the apparent opposition in the familiar Horatian doctrine that poetry should be both pleasant and morally beneficial: poetry is beneficial because it gives pleasure»<sup>4</sup>.

A partir de aquí se bifurcan los senderos de la crítica. Si la verdadera eutrapelia se alojaba en esta docena de relatos y debemos catalogarla como la «virtud que consiste en un entrenamiento honesto», el plan de Cervantes no se ocultaría a la vista de su «lector amantísimo». La pregunta es: ¿qué lección puede sacarse del *Celoso extremeño*, donde narró un adulterio que acaba con la muerte del viejo Carrizales, la huida a las Indias del seductor Loaysa y con su protagonista, Leonora, más sola que la una? ¿Y de *La fuerza de la sangre*, que arranca con una violación? ¿Y del alférez Campuzano, protagonista del *Casamiento engañoso* y escriba del *Coloquio de los perros*, que se purgaba en el Hospital de la Resurrección de Valladolid por causas muy poco platónicas? Más todavía, ¿por qué hablamos de un «entretenimiento honesto»?

## 1. CERVANTES, LECTOR DE LOS NOVELLIERI

Las Novelas ejemplares son «entretenidas» y «honestas» porque su autor no ignoró a los novellieri del Humanismo, tanto en su lengua

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ver Laspéras, 1987 y 1996.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Rubio Árquez, 2014a, p. 145.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Hart, 1994, pp. 15-16.

original —los *Hecatommithi* (Monte Regale, Lionardo Torrenino, 1565) de Giraldi Cinthio; el *Decamerón* de Boccaccio, expurgado por los *Deputati*, que vería la luz en Florencia (Stamperia de i Giunti, 1573)<sup>5</sup>— como en sus traducciones<sup>6</sup>:

- 1) Vicente de Millis —echando mano de la paráfrasis gala de Pierre Boiastuau y François Belleforest (París, Sertenas, 1560)— vertió al español catorce de las 214 *Novelle* (Lucca, Busdrago, 1554) de Matteo Bandello, obispo de Agen, bajo el título de *Historias trágicas y ejemplares* (Salamanca, Pedro Lasso y Juan de Millis, Salamanca, 1589; Pedro Madrigal y Claudio Curlet 1596; Valladolid, Lorenzo de Ayala y Miguel Martínez 1603)<sup>7</sup>;
- 2) las *Ore di ricreazione* (Amberes, Guglielmo Silvio, 1568) del toscano Lodovico Guiacciardini; también adaptadas (Anvers, Guillain Iarissens, 1571) por Belleforest, con no pocos expurgos, antes de que de nuevo Millis (*Horas de recreación*, Bilbao, Matías Mares, 1586) las tradujera a partir de la estampa veneciana de 15728;
- 3) los Hecatommithi saldrían como Primera parte de las cien novelas de M. Ivan Baptista Giraldo Cinthio (Toledo, Pedro Rodríguez, 1590) gracias a Lucas Gaitán de Vozmediano, aunque reducidos a sus dos primeras décadas («y la introducción, con sus diez ejemplos»)<sup>9</sup>. Sabemos que Cervantes se hizo eco en su proemio a las Ejemplares («yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana»)<sup>10</sup> de estas ideas de Gaitán en el que antepuso a su versión de las del humanista de Ferrara:

[...] y a los que les gustan los cuentos fabulosos son ciento y diez, [...] muy conformes a verdad y razón, *ejemplares y honestos*. [...]. Entiendo que ya que hasta ahora se ha usado poco en España este género de libros, por no haber comenzado a traducir los de Italia y Francia, no solo habrá de aquí adelante quien por su gusto los traduzga, pero será por ventura

 $<sup>^{5}</sup>$  Remitimos a Federici, 2014, p. 96; y a Colón Calderón y González Ramírez, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ver González Ramírez, 2011a.

 $<sup>^{7}</sup>$  Ver Arredondo, 1989a. Ver asimismo Bermúdez, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Ver también Mondragón: *Primera parte de los ratos de recreación*, 1588. Remitimos a González Ramírez y Resta, 2013, pp. 72-76; y a Scamuzzi, 2018, pp. 28-29.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Aldomà García, 2019, p. 61.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 19.

parte el ver que se estima tanto en los extranjeros para que los naturales hagan lo que nunca han hecho, que es componer novelas<sup>11</sup>; y

4) Le piacevoli notti (Venecia, Comin da Trino, 1550-1553) de Giovan F. Straparola. Copiosamente reimpresas, he aquí —después del Decamerón— los volúmenes de novelas que antes se hispanizaron. Coppola y González Ramírez descubrieron casi al unísono un ejemplar de la princeps peninsular (Zaragoza, Juan Soler, 1578) de estas fábulas de hadas, resucitados, animales parlantes, befas y contrabefas¹². Cuando Francisco Truchado, bedel en la Universidad de Baeza, se encargó de acomodarlas a la lengua de Cervantes —nunca mejor dicho, según veremos—, las rebautizaría como Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes. Al margen de que no quisiera problemas con la censura, repárese en la conspicua noción de eutrapelia¹³. A esta se sumaron enseguida la edición bilbaína de Matías Mares (1580), la baezana de Juan Bautista de Montoya (1581), la granadina de René Rabut (1582; solo la primera parte) y la madrileña de Luis Sánchez (1598)¹⁴.

Dicha catarata de impresos invita a recalar de nuevo en las *Ejemplares*. Por tres razones:

1) luego de *La Galatea* (Alcalá, Juan Gracián, 1585), Cervantes dejaría pasar dos décadas antes de publicar su segunda obra, que no fue moco de pavo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). Y algo similar sucede con el «silencio del olvido» que media entre la primera parte de su obra maestra y las *Novelas ejemplares* (1613). Un lapso de ocho años que acabó por apresurar un ciclo de frenesí editorial: el *Viaje del Parnaso* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1614), la Segunda parte del *Quijote* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615), las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1617).

Pues bien, arriesgamos que el manco de Lepanto se decidió a dar a las prensas sus *Ejemplares*, a mediados 1612, no tanto a raíz de la edición de las dos partes del *Honesto y agradable entretenimiento* (Madrid,

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Aldomà García, 2019, p. 61. La cursiva es nuestra. Ver al respecto Rubio Árquez, 2014b.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ver Coppola, 2013; y González Ramírez, 2011b.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ver González Ramírez, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Ver Coppola, 2014.

Luis Sánchez, a costa de Miguel Martínez) en 1598 —que también podría ser—, sino de la pamplonica de Nicolás de Assiayn, cuya licencia y tasa datan del 10 de febrero de 1612. Nótese que la aprobación del doctor Cetina para la colección cervantina se fechó apenas cuatro meses después (el 9 de junio), mientras que las de fray Diego de Hortigosa y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo se expidieron el 8 de agosto de ese mismo año.

2) estamos persuadidos de que esa edición navarra, primera y última del *Honesto y agradable entretenimiento* en el siglo XVII, fue hojeada por Cervantes y hasta sirvió de trampolín para que se lanzara a imprimir sus relatos. Aunque la mayoría de ellos debieron de escribirse a finales del siglo XVI o en los albores del XVII<sup>15</sup>, no perdamos de vista que en la aprobación de Salas, firmada el 31 de julio de 1613, reza que «por comisión de los señores del Supremo Consejo de Aragón, vi un libro intitulado *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*»<sup>16</sup>; y lo mismo se repetiría en la licencia de Jorge de Tovar: «nos fue fecha relación que habíades compuesto un libro intitulado *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*»<sup>17</sup>; y en el privilegio de Aragón<sup>18</sup>.

Entendemos el sintagma «de honestísimo entretenimiento» como un guiño irónico a la paráfrasis de Straparola que, ora por una intrusión de Francisco de Robles, ora por un capricho de su responsable, toda vez que en el prólogo indicaría («por señas») esta misma fuente, se eliminó del título final:

Heles dado nombre de *Ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y *honesto fruto* que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí; [...] porque los *ejercicios honestos y agradables* antes aprovechan que dañan<sup>19</sup>.

No es probable que Cervantes quisiera suprimir «de honestísimo entretenimiento», dando al traste con una agudeza que anudaba sus

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ver García López, 2015, p. 156; y Muñoz Sánchez, 2018a, pp. 180-181.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 8.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 18. Las cursivas son nuestras. El primero en sugerirlo fue Romero Muñoz, 1995.

tres modelos principales: Boccaccio (novelas), Bandello (ejemplares) y Straparola (de honestísimo entretenimiento). Caso de ser así, en aquella famosa declaración del proemio a las Ejemplares («yo soy el primero…») habría «tanto de vanagloria como de suma ignorancia»<sup>20</sup>.

Sin embargo, no todos los públicos las sintieron tan «ejemplares». Sorprende que, solo dos años después de su aparición, Suárez de Figueroa escribiera en su traslado de la *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, Luis Sánchez, 1615) de Tommaso Garzoni que «halla las novelas de Boccaccio, de Cinzio, de Cervantes... combatiendo con estos *dislates lascivos* la virtud de las mujeres casadas, la castidad de las doncellas, y la preciosa honestidad de las viudas, que bien a menudo *vienen a quedar violadas con tales razonamientos*»<sup>21</sup>.

Es hora ya de resumir las teorías sobre la ejemplaridad del invento de 1613:

- 1) Castro fue pionero en observar que destacan en los relatos del complutense dos aspectos fácilmente distinguibles: la finalidad moral de los relatos y la pretensión de que sean morales<sup>22</sup>. Por las *Ejemplares* desfila una multitud de tipos que representan el lado malo de la vida: pícaros, nigromantes, celosos, iracundos... Pero todos ellos, incluidos los envenenadores y las brujas, «son sólo medio malos, gente que se mueve por unas pasiones indomables y acaba siendo perdonada por los protagonistas. [...] Esta es, probablemente, la ejemplaridad que se puede extraer de cada novela y de todas en conjunto»<sup>23</sup>;
- 2) según Florenchie y Touton, «la ambigüedad [...] nos deja pensar que, si hay una ejemplaridad moral en esos relatos [...], sería más bien la de un cristiano humanista, tolerante y caritativo. [...] En cualquier caso, la lección no se le da directamente al lector, a quien se considera libre y capaz de sacar sus conclusiones»<sup>24</sup>;
- 3) otros piensan que lo único que pretendió Cervantes era indicar «la novedad de un género que, todavía oscilatorio en su fisonomía, ya no era aquel cuento de la tradición medieval»<sup>25</sup>. El añadido de la categoría *ejemplar* implica, pues, una declaración teórica de principios

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Rubio Árquez, 2013, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, fol. 292. Hemos consultado la reedición de Perpiñán, Luys Roure, 1630. La cursiva es nuestra.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Castro, 1967, pp. 452-453.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Blecua, 1989, pp. 75-76.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Florenchie y Touton, 2011, pp. 13-14.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ruta, 2001, p. 1169.

con la que el alcalaíno se adhería a los modelos italianos, aunque liberando sus relatos del tono licencioso que caracteriza la estela del *Decamerón*:

- 4) en opinión de Blasco, «son *ejemplares* porque plantean, de acuerdo con la definición que [la retórica de] Quintiliano daba [del] *exemplum*, el desarrollo narrativo de una *quaestio*»<sup>26</sup>;
- 5) Ruffinatto observa que Cervantes, en años cercanos al *Quijote*, había ejercido ya de creador de novelas cortas con un doble objetivo: «primeramente, el de trasladar [...] la *novella* del dominio italiano al español no como simple imitación, sino más bien como proyecto (diseño) autóctono; y en segundo lugar, con el propósito de utilizar algunas de [ellas] como material narrativo intercalable en [obras] más amplias»<sup>27</sup>;
  - 6) por último, González Ramírez considera que

si Lope ponía en duda su ejemplaridad, para Avellaneda [...] en sus novelas resaltaba otro componente por encima del ejemplar: les atribuyó más sátira e ingenio que ejemplaridad. [...] Pero Cervantes [...] nunca defendió con grandes [...] argumentos la ejemplaridad que había resaltado en su título; [...] en el prólogo de su colección [...] jugó [...] a sugerir, lo que dejaba inevitablemente un rastro de ambigüedad. [...] En este sentido, a través del canónigo de Toledo creo que [el alcalaíno] cifró [...] su ideario respecto a esta "estética de la ambigüedad": «la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible»<sup>28</sup>;

Por tanto, el calificativo «ejemplar» debe valorarse como una etiqueta no solo moral y estética, sino también y sobre todo genérica. Ítem más: convendría leer el título *Novelas ejemplares* no como un oxímoron lleno de ironía —o no solo—, sino de manera aditiva. Si ya hemos visto que el sintagma «Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento» podía aludir a tres de las traducciones de los *novellieri*, el «invento» también pudo derivar de la fusión del cuento español con la *novella* italiana. Este tipo de hibridaciones eran muy del gusto de Cervantes, quien no lo ocultó en su último «desatino»; aquel que "continuaba" y hasta "dialogaba" con su prólogo, según Ruta: «*Nove*-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Blasco, 2001, p. XXI.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ruffinatto, 2015, pp. 159-160.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> González Ramírez, 2017, p. 84.

la y coloquio con que pasó entre Cipión y Berganza, perros del hospital de la Resurrección que está en la ciudad de Valladolid»<sup>29</sup>. Luego si una novela corta puede ser a la vez un coloquio, y viceversa, ¿por qué no apurar que, desde que el autor del Quijote escribiera su colección, una novella se asemejaba, por fin, a un ejemplo? Un ejemplo estético y a la vez genérico, evidentemente. Un ejemplo (y un arte) de escribir novelas.

# 2. LOS EJEMPLARIOS Y LA NOVELA CORTA DEL BARROCO

Esta lectura del título de las *Ejemplares* no deroga la más clásica, defendida, entre otros, por Ruiz Pérez<sup>30</sup>. De hecho, en un alarde de esa "poética bífida" propia de la narrativa cervantina, se complementan a las mil maravillas:

Voilà deux termes qui ne pouvaient manquer de susciter nombre d'interrogations à la fois poétiques et éthiques, puisque ce que nous considérons comme syntagme de nos jours avait dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle valeur d'oxymore<sup>31</sup>.

Se trate o no de un oxímoron, urge precisar qué «ejemplarios» de la Edad de Media y el Renacimiento sazonaron esos doce relatos, acerca de los cuales su autor matizó que «en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que se le parezca»<sup>32</sup>.

Empezaremos por la cumbre —aunque menor si se la mide con el *Decamerón*— de nuestra cuentística medieval: *El conde Lucanor* (c. 1331-1335) de don Juan Manuel. Si textualmente se transmitió en numerosos códices durante el siglo XV<sup>33</sup>, editorialmente es un producto del todo renacentista. A menudo se nos olvida que la colección del señor de Villena no se entregó a las prensas hasta 1575 (Sevilla, Hernando Díaz), por iniciativa de Gonzalo Argote de Molina, que hizo imprimir sus cuentos «con buenas añadiduras y [...] mucho ingenio y noticia de nuestra historia»<sup>34</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ver Ruta, 2004. Sobre el prólogo a las *Ejemplares*, ver Zerari, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Ruiz Pérez, 2020, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Laspéras, 1996, p. 114.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 17.

<sup>33</sup> Lacarra, 1999, p. 167.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Morales, Las Antigüedades de las ciudades de España, p. 51.

En segundo lugar, repárese en el triunfo del *Isopete ystoriado* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1482), la castellanización de quince fábulas del griego Esopo y de otras varias de Fedro, Remigio d'Arezzo, Aviano, Rómulo y Poggio Bracciolini<sup>35</sup>. Se cuentan veintidós ediciones hasta 1576.

El tercer ejemplario es el libro de los chacales *Calila e Dimna* (c. 1251), traducido del árabe por Alfonso X en 1251. Se adelantó, pues, a Juan de Capua (*Directorium vitae humanae alias parabolae antiquorum sapientium*), quien lo latinizaría hacia 1262-1268, y a la estampa —hecha a partir de otra fuente— de 1493: *Exemplario contra los peligros y engaños del mundo* (Zaragoza, Pablo Hurus). Reimpreso ya en el ocaso del Cuatrocientos (Zaragoza, Pablo Hurus, 1494; Burgos, Fadrique [Biel] de Basilea, 1498), durante el siglo XVI saldrían no menos de doce tiradas<sup>36</sup>.

Parte de este mundillo convergió en el *Fabulario* de Sebastián Mey (Valencia, Felipe Mey, 1613). La colección de apólogos del valenciano —o afincado en la ciudad de Turia— sigue de cerca los pasos de Erasmo, «qui considérait les fables d'Ésope comme un instrument indispensable à l'acquisition d'un savoir divertissant pour les jeunes et, en même temps, se sentait proche d'un savoir populaire dont les proverbe étaient la synthèse la plus accomplie»<sup>37</sup>.

Anteriores a esos «vectores narrativos» de finales del XVI que señalara Rodríguez Cuadros<sup>38</sup>, González Ramírez añadió los cuentos del breve tratado de ajedrez de Jacobus de Cessolis, *Dechado de la vida humana* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1549, trad. Licenciado Reina); aquel otro de *El villano del Danubio*, recogido tanto en el *Libro áureo de Marco Aurelio* (Sevilla, Cromberger, 1528) como en el *Reloj de príncipes* (Valladolid, Nicolás Tierri, 1529) de Guevara<sup>39</sup>; los de la *Silva de varia lección* (Sevilla, Juan Cromberger, 1540) de Mejía; el *Libro de los chistes* o *Liber facetiarum* (c. 1560) de Pinedo y, más próximos al calendario cervantino, la *Floresta española de apotegmas y sentencias* (Toledo, 1574; Zaragoza, Francisco Simón, 1576) de Melchor de Santa Cruz, el *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, Juan Baptista de Terranova, 1570) de Antonio de Torquemada, mis-

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Ver Muñoz Sánchez, 2016, p. 276.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Ver Lacarra, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Copello, 2017a, p. 30. Ver también Rosso, 2015, pp. 11-12.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Rodríguez Cuadros, 1987, pp. 17-27.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Ver asimismo Fradejas Lebrero, 2018, pp. 43-45.

celánea que se tildó de «disparatada» y «arrogante» en el *Quijote* (I, 6)<sup>40</sup> y que afloraría, una vez más «por señas», en el prólogo a las *Ejemplares* («se cultivan con curiosidad los jardines»)<sup>41</sup>; e incluso ciertas anécdotas de la *Miscelánea* (c. 1592) de Luis de Zapata<sup>42</sup>.

Dentro de tamaña procesión de disciplinantes, haremos hincapié en que ese primado que campea en el prefacio de las *Ejemplares* se intuía ya en el «Prólogo al excelentísimo don Juan de Austria» de la *Floresta española*: «Tengo [...] la excusa de los primeros que comienzan una cosa, y es que se tiene en tanto el principio de ella, que cualquiera falta que se halle tiene mucha disculpa»<sup>43</sup>. Santa Cruz alumbró en su interior un compendio de apotegmas, sentencias, facecias y chascarrillos en honor de la colosal figura de don Juan de Austria. Reimpresa hasta dieciocho veces entre 1574 y 1569, sus once «partes»—una menos que las *Ejemplares*— se afanan en dibujar un ocurrente fresco de curas, nobles, estudiantes, vascos, oficiales, hidalgos, funcionarios de justicia, lisiados, artistas, galanes, narigudos y viudas que bien podrían ser abuelos de los que Cervantes nos presentaría en 1613<sup>44</sup>.

Otro libro que avala nuestra tesis es la *Fastiginia*, crónica con episodios de ficción puesta en letras de molde por la Imprenta del Colegio de Santiago de Valladolid en 1605, coincidiendo, pues, con la irrupción del *Quijote*. El luso Tomé Pinheiro da Veiga conoció la novela del ingenioso hidalgo<sup>45</sup>, y da testimonio de una suerte de canon narrativo que reúne a la flor de ingenios que el complutense insinuaría, sin explicitarlos, en su prólogo ejemplar: Straparola, don Juan Manuel, Santa Cruz, Torquemada y acaso Timoneda, si glosamos a la pata la llana, o sea, como sinónimo de «alivio», la cláusula que reza «donde el afligido espíritu descanse»<sup>46</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 79.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Cervantes, Novelas ejemplares, p. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ver Rodríguez Cachón, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Santa Cruz, Floresta española, p. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Ver Cuartero y Chevalier, 1997, pp. LI-LII.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Ver Pinheiro da Veiga, *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid*; y Cannavaggio, 2009, p. 76.

<sup>46</sup> Pinheiro da Veiga, Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid, pp. 275-276. Ver también Núñez Rivera, 2016, pp. 163-164.

# 3. LA NARRATIVA BREVE DEL RENACIMIENTO Y LOS ALBORES DEL BARROCO

En el largo camino hacia las *Novelas Ejemplares*, hay otra etapa de obligada referencia: los géneros renacentistas. Muñoz Sánchez<sup>47</sup>, haciéndose eco de Baranda<sup>48</sup>, citó el *Libro del esforzado caballero Partinuplés* (1499), la *Historia de la doncella Teodor* (c. 1500), *Roberto el Diablo* (Burgos, Fadrique de Basilea, 1509), la *Historia de los enamorados Flores y Blancaflor* (1512), con la que *El celoso extremeño* guarda relación<sup>49</sup>; la *Historia del emperador Carlomagno* (1521) y la de *Clamades y Clarmonda* (1521), falsilla para el episodio de Clavileño en el segundo *Quijote* (1615)<sup>50</sup>.

Uno de los más curiosos ancestros cervantinos atendió por Cristóbal de Tamariz, autor de diecisiete relatos en octava rima: *El envidioso, El torneo*, Los *bandos de Badajoz*, *El falconero portugués, Las flores...* Bien examinados por Fradejas Lebrero<sup>51</sup>, Tamariz acuñó en nuestro solar una modalidad, la novela en verso, poco cultivada en tiempos de los Austrias; excepción hecha de las de Alonso J. de Salas Barbadillo en su *Corrección de vicios* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1615): *El mal fin de Juan de Buenalma, Las narices del buscavidas, La mejor cura del matasanos*<sup>52</sup>; y Antonio Enríquez Gómez: *La culpa del primer peregrino* (Ruan, 1644) y, en parte, *La torre de Babilonia* (Ruan, 1647)<sup>53</sup>.

No nos explayaremos acerca de *El patrañuelo* (Valencia, Juan Mey, 1567) de Juan de Timoneda, la bisagra entre *El conde Lucanor*—repetimos: según su fecha de redacción, no de estampa— y las *Ejemplares*. Disfruta de una rica bibliografía en torno a sus fuentes italianas y folklóricas. Baste remitir aquí al capítulo de Fradejas Lebrero<sup>54</sup> y a la edición en Cátedra de Romera Castillo<sup>55</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Muñoz Sánchez, 2018b, p. 265.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Baranda, 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Ver Luna Mariscal, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Ver asimismo Fradejas Lebrero, 2018. Es muy recomendable el manual de Teijeiro Fuentes y Guijarro Ceballos, 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Fradejas Lebrero, 2018, pp. 156-171. Ver sobre todo sobre todo McGrady, 1974.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*.

 $<sup>^{53}</sup>$  Durante el año 2021, la revista Atalaya publicará un monográfico dedicado a la novela corta en verso de la Edad Media y el Siglo de Oro.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Fradejas Lebrero, 2018, pp. 85-106.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Timoneda, El Patrañuelo.

Por el contrario, las *Novelas* de Pedro Salazar, historiador de Carlos I y Felipe II, han resucitado gracias Núñez Rivera<sup>56</sup>. Desde los años ochenta del último siglo, sabíamos de su existencia en un manuscrito descubierto por Blecua Teijeiro<sup>57</sup>, pero su edición —a la que se añadieron las novelas XI-XIV, atribuidas por el propio Núñez Rivera— solo data de 2014. Aunque el proyecto de Salazar se truncó, constituyen la primera parte de una colección que iba a contener treinta historias, según el modelo boccacciano y la *dispositio* en tres jornadas de Grazzini, el Lasca y Fortini. La cronología de este bloque, el único que ha sobrevivido de forma orgánica, oscila entre 1563 y 1566<sup>58</sup>.

Se trata de uno de los contados casos en los que la novela áurea —tan ligada a la imprenta— permaneció manuscrita. Hasta donde alcanzamos solo se han documentado las siguientes: 1) Rinconete y Cortadillo y El celoso extremeño, en el manuscrito Porras de la Cámara (perdido en 1823); 2) La tía fingida, atribuida también a Cervantes, que se conservó en otro códice de la Biblioteca Colombina de Sevilla, publicado por Bosarte en 1788; 3) un testimonio misceláneo de la BNE (ms. 8433) donde se han recogido «dos novelas, sin nombre de autor y una de ellas sin título: [Novela sin título y Novela ejemplar intitulada «A lo que el amor obliga y los riesgos a que expone»]. También en el Ms.4.129 de la misma biblioteca [figuran, anónimas, otras tres: Más pueden celos que amor, El triunfo de la verdad y La valenciana firme]»<sup>59</sup>; y 4) Díez Fernández editó El castigo merecido y amistad pagada de Juan de Mongastón, incorporada a la Colección Fernán Núñez<sup>60</sup>.

El quinto eslabón de ese collar manierista al que las *Ejemplares* pondrían el broche se cifra en los *Diálogos de apacible entretenimiento*, que contienen unas carnestolendas de Castilla (1603/1605, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605) de Gaspar L. Hidalgo. Vinculados por Gómez a los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1550) de Juan Arce de Otálora, despuntan por su amenidad, pronto conceptismo, la elección del carnaval como elemento vertebrador y el abandono de toda refle-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Salazar, Novelas.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Blecua Teijeiro, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Núñez Rivera, 2014, pp. 13-117.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Colón Calderón, 2001, p. 30. Bonilla Cerezo se ocupará de la edición de ambos testimonios.

<sup>60</sup> Díez Fernández, 2003, pp. 227-287.

xión filosófica a favor de la risa<sup>61</sup>. Hoy disponemos de una edición en el haber de Alonso y Madroñal<sup>62</sup>, quienes observaron que estos *Diálogos* se inscriben en «un ambiente cortesano, ampliado al burgués o ciudadano, que guarda relación con *El cortesano* de Luis de Milán, y más todavía con la adaptación de *Il Galateo* de Giovanni della Casa por Gracián Dantisco, *Galateo español, destierro de ignorancias, maternario de avisos* (Madrid, 1582)»<sup>63</sup>. Que Cervantes pudo disfrutarlos lo sugiere el uso del término «pepitoria» en el prólogo de su colección, extraído de la obra del madrileño, como supo ver Christel Sola<sup>64</sup>.

Las Noches de inviemo (Pamplona, Carlos de Labayen, 1609) del navarro Antonio de Eslava participan de la prosa breve en igual medida que de la erudición típica de las misceláneas y el folklore medieval y renacentista<sup>65</sup>, patentando una moderna tendencia a lo sobrenatural y a lo fantástico<sup>66</sup>. Llama la atención su éxito fuera de la Península, dado que la historia IV («Do se cuenta la soberbia del rey Nicíforo y incendio de sus naves, y la arte mágica del rey Dardano») se convirtió en fuente plausible para *La tempestad* de Shakespeare<sup>67</sup>. Castillo Martínez analizó la historia de Libia y Justino, construida a partir del modelo de la secuela italiana del *Platir*, y su proyección sobre uno de los libros de la *Tercera Diana* (París, 1627) de Jerónimo de Tejeda<sup>68</sup>.

Se entenderá mejor ahora, fruto de tantos manantiales, por qué Suárez de Figueroa confesó en el alivio II de *El pasajero* (Madrid, Luis Sánchez, 1617): «No comprendo el término novela, si bien a todas tengo poca inclinación»<sup>69</sup>. Y tampoco dudaba en añadir:

[...] por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempos de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. [...] Tomadas con el rigor que

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Ver Gómez, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Hidalgo, Diálogos de apacible entretenimiento.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Alonso Asenjo y Madroñal Durán, 2010, p. 31. Ver asimismo Albert, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Sola, 2006, p. 101.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Eslava, Noches de invierno.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Considérese que, después de la *princeps*, se reeditó en Barcelona (Jerónimo Margarit, 1609; Jerónimo Margarit y Sebastián Cormellas, 1609; Jerónimo Margarit y Luis Menescal, 1609), Bruselas (Roger Velpius y Humberto Antonio, 1609).

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Ver Montégut, 1865.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Ver Castillo Martínez, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 178.

se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple, ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía<sup>70</sup>.

Esta definición del censor de vicios y reconocido curioso preludia cuatro de las claves de la novela a lo largo del Seiscientos: 1) la ausencia de fronteras entre «patraña», «conseja», «novela», «fábula» y «mentira»; 2) la función ejemplar, o sea, didáctica ('ético-estética'), que dio origen a este tipo de relatos; 3) el valor de lo narrado como texto artificioso; 4) la conciencia de que se trataba de un tipo de ficción aún en mantillas; libre de las preceptivas que dominaban la poesía y el teatro de la época. Por ello, en virtud de su apuesta por una narrativa mixta, falta de modelos, defendía un estilo no siempre sencillo («ni simple, ni desnuda») y la mezcla de sentencias, documentos y máximas filosóficas.

# 4. LA NOVELA CORTA POSCERVANTINA (1615-1698)

Al discurrir sobre las varias colecciones que siguieron a las *Ejemplares*, nobleza obliga a reconocer la finura del discurso de ingreso en la Real Academia Española de don Agustín González de Amezúa y Mayo: «Formación y elementos de la novela cortesana» (1929). Por «cortesana» entendía una rama de la llamada, ampliamente, «novela de costumbres»:

[...] nace a principios del siglo XVII; [...] tiene por escenario y campo de sus proezas casi exclusivamente la corte y ciudades populosas, y esta circunstancia tan peculiar es la que me ha movido a denominarla así. El fondo de la intriga es también, con muy raras excepciones, el amor; sus protagonistas, caballeros, hidalgos y gente de viso<sup>71</sup>.

Aquella etiqueta («cortesana») con la que el cervantista englobaba a todos los narradores que escribieron justo después de Cervantes suscitó un largo debate terminológico que se nos antoja un punto bizantino y casi de besugos. Porque no ayuda a perfilar las cualidades propias del género, ni tampoco de sus cultivadores. Manejando crite-

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 178-179.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> González de Amezúa, 1951, pp. 198-231. Ver del mismo autor 1982, pp. 349-465; y las apostillas de Ruiz Pérez, 2014.

rios desiguales, como son sus tramas, extensión, triunfo editorial, cronología y estilo, se ha hablado de «novela romántica»<sup>72</sup>, «de corte-jo»<sup>73</sup>, «corta»<sup>74</sup>, «corta marginada»<sup>75</sup>, «barroca»<sup>76</sup> o «culta»<sup>77</sup>.

Desde su ladera, Pacheco-Ransanz nos enseñó que la voz «cortesana» encierra un valor clasificatorio bastante más preciso del que le otorgó el académico. Si para describir la novela de caballerías, la pastoril, la picaresca y la morisca nos hemos basado en una serie de rasgos derivados de sus protagonistas, el uso antiguo de «novela» —sinónimo aquí de «novela corta» tendría como paralelo lo que Aristóteles llamó «poema heroico» y si la idea de «verosimilitud» —nuclear en todo el pensamiento del estagirita — relacionaba la tragedia con la comedia, dado que una y otra apuntaban hacia la verdad como objeto privativo de la poesía, acercando las fronteras entre ambas, pero sin llegar a borrarlas, la tragicomedia, resultado de dicha aproximación mutua, «podría ser una buena guía para descubrir la naturaleza esencial de la novela» 80.

A Bourland le debemos el loable intento de aislar las constantes de este corpus: 1) múltiples episodios y cambios de escenario; 2) digresiones acerca de la sociedad; 3) interpolación de cartas, poemas y canciones; 4) paréntesis que remansan la acción; 5) dos o tres tramas secundarias; 6) personajes de poca enjundia, verdaderos tipos; 7) lenguaje explícito; 8) diálogos más breves que la narración; 9) el estilo se impregna de cultismos; 10) la huella de la novela pastoril; 11) relaciones más naturales que en las comedias; 12) los padres velan por el honor de sus hijas; 13) el caballero es sincero, generoso, bueno, correcto y discreto; 14) los nobles demuestran su condición en todos los ámbitos de la vida: duelos a espada, corridas de toros, etc.; 15) saben bailar, cantar y tocar la vihuela; 16) cumplen una pauta ética con las

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Pfandl, 1933.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Armon, 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Colón Calderón, 2001.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Rodríguez Cuadros, 1979.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Ripoll, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Bonilla Cerezo, 2010, pp. 19-31.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Ver Gillespie, 1967.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Pacheco Ransanz, 1984, 114-123, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Pacheco Ransanz, 1984, p. 121. No es una situación no muy diferente a la que planteara Orazio Ariosto en sus *Difese dell'Orlando Furioso dell' Ariosto* (1585). Ver Vega Ramos, 1993, p. 41. De ahí el parentesco entre la novela y el teatro lopista («la novela comediesca») sugerido por Morínigo, 1957, y Yudin, 1969.

damas que cortejan; 17) las protagonistas, de unos dieciséis años, respetan la opinión paterna; 18) saben y suelen leer; 19) aunque el pudor y la decencia son apreciados, las mujeres se caracterizan por su intensidad amorosa; 20) las amas y los criados dan lugar a otros lances; 21) las dueñas tienen tratos con sus jóvenes amas y tercian en sus devaneos; 22) abundan las academias, los recitales y los bailes; en el exterior, los personajes se lucen en carreras, espectáculos de rejoneo, juegos y deportes; 23) por la noche, cantan serenatas; 24) la ronda nocturna suele terminar en conquista pero también puede malograrse; 25) los crímenes necesitan de la intervención judicial; 26) dos ideas recurrentes: el asedio de los moros y la milicia en Flandes o en Italia<sup>81</sup>.

Tanta diversidad, y los apuros para acostarla en un sinfin de lechos de Procusto, evidencian que la novela es un género muy poco clásico<sup>82</sup>. Recuérdese que su nacimiento vino marcado por una orfandad casi absoluta de normas y preceptivas. Ni Aristóteles la nombró en su *Poética*, ni Pinciano *Filosofía antigua* (Madrid, Tomás Iunti, 1596) tenía clara conciencia de ella; de ahí que tampoco se mostrara interesado en desentrañar sus misterios<sup>83</sup>. Y lo mismo vale para la opinión de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602); de modo que «la teoría de la novela corta sólo podía estar escrita entre sus propias páginas»<sup>84</sup>.

Habría que distinguir entre las «poéticas escritas» (Pinciano, Carvallo, el *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e tragedia* de Cinthio)<sup>85</sup> y la voluntad de los narradores por acuñar reglas en el interior de sus historias, o bien en los preliminares; verbigracia los de Francisco Lugo y Dávila (*Teatro popular. Novelas morales*, 1622) y Juan de Piña (*Varias fortunas*, 1627). Poggioli rotuló este segundo cauce como «poéticas no escritas» o escritas *in progress*<sup>86</sup>.

Remozado ya el enfoque semiótico-estructuralista de los años setenta de la pasada centuria<sup>87</sup>, Romero-Díaz arrojó luz sobre la aristo-

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Bourland, 1973, pp. 18-44.

<sup>82</sup> Ver García Gual, 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> Ver Shepard, 1970, p. 127.

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> Gutiérrez Hermosa, 1997, p. 158.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> Cinthio, Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e tragedia.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> Poggioli, 1959.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Palomo (1976) arguyó tres disposiciones: 1) tipos de sistemas narrativos de estructura yuxtapositiva; 2) formas cortesanas de estructura coordinativa; y 3) causas

cracia urbana receptora de estos libros. Por los mismos años en que la nobleza se acercaba a la incipiente burguesía, surgiría en la Península otro "estamento": el de los académicos o letrados<sup>88</sup>. Constituyeron una suerte de nueva aristocracia intelectual, mal mirada por los ingenios legos. La incógnita estriba en deslindar si esta «primeriza literatura de consumo»<sup>89</sup>, secuela del creciente desarrollo de la ciudad como espacio social, cultural y libresco, le ofreció al público lo que deseaba o le hizo desear aquello que le ofrecía<sup>90</sup>.

A estas propuestas, sin ignorar los trabajos sobre los paratextos<sup>91</sup> y el papel de los tipógrafos y libreros en la difusión de la novela corta<sup>92</sup>, habría que añadir el que juzgamos —todavía hoy— su talón de Aquiles: la falta de ediciones críticas de muchos de los títulos y hasta la necesidad de revisar muchas de las existentes. En 2020 se rescató la *Mojiganga del gusto* (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1641) del esotérico Andrés Sanz del Castillo, donde se ofrece un ejemplo de alianza del método lachmanniano con la bibliografía material y la variantística<sup>93</sup>.

Filología pura al margen, o en primer plano, Bonilla Cerezo ha distinguido dos formas de narrar en el Seiscientos, si es que no hubo tantas como prosistas:

- a) la cervantina «sin paréntesis», autoridades, mitos ni entremeses, aun cuando las *Ejemplares* incluyan poemas en *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera*. Una técnica que no impide hablar de un volumen barroco; en la medida en que sus doce relatos participan de distintas modalidades: picaresca (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*), novelle (*La señora Cornelia*, *El celoso extremeño*, *La española inglesa*), fabliella (*El casamiento engañoso*), libros de aventuras peregrinas (*El amante liberal*), pastoril (*La gitanilla*), diálogo lucianesco (*El coloquio de los perros*), apotegma (*El licenciado Vidriera*)...
- b) la opción miscelánea: colecciones en las que las historias se ven interrumpidas por los *Apophthegmata* de Plutarco, los *Factorum et dicto*-

concertadas de la narración, profundizando en los vínculos entre el marco y sus unidades. Ver ahora Ruiz Pérez, 2014, p. 2.

<sup>88</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Rodríguez Cuadros y Haro Cortés, 1999, pp. 33-34.

 $<sup>^{90}</sup>$ Sobre la presencia en los textos de «lectores literaturizados» o «modelo», es valioso el trabajo de Copello, 2001. Ver también Talens, 1977.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> Cayuela, 1996.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Cayuela, 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Sanz del Castillo, *Mojiganga del gusto en seis novelas*.

rum memorabilium libri novem de Valerio Máximo, el Epithetorum opus de Ravisio Textor o las Etimologías de Isidoro; cuando no mezclada con «intercolunios» y paréntesis (Novelas a Marcia Leonarda, 1621-1624), entremeses, comedias, emblemas o largos pasajes en verso<sup>94</sup>.

# 4.1. Al abrigo de las «Ejemplares»: 1613-1620

Entre 1613 y 1620 no se editaron demasiadas colecciones. Piqueras Flores las agavilló en un capítulo en el que pasa revista a las Clavellinas de recreación (Rouen, Adrien Morront, 1614) de Ambrosio Salazar, más lindera de las misceláneas; y los Días de jardín (Madrid, Bernardino de Guzmán, 1619) de Alonso Cano y Urreta, cuya vecindad con las Noches claras (Madrid, Diego Flamenco, 1624) de Faria y Sousa demostró Montero Reguera<sup>95</sup>. Más próximos al género en cuestión se hallan los Discursos morales (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1617) de Juan Cortés de Tolosa, signados por una doble naturaleza: «una primera parte [con] epístolas de carácter discursivo a propósito de asuntos diversos. [...] La segunda [sección la reservó para] cuatro novelitas: Novela del licenciado comadre, Novela del licenciado Periquín, Novela del desgraciado y Novela del nacimiento de la verdad, reeditadas tres años después con su Lazarillo de Manzanares (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620), de cuño picaresco, y el añadido de una quinta: Un hombre muy miserable llamado Gonzalo»<sup>96</sup>.

Todavía en la segunda década del siglo XVII, los dos volúmenes más señeros son la aducida *Corrección de vicios* (1615) de Salas Barbadillo y las *Novelas morales* (1620) de Agreda y Vargas. En 2019, González Ramírez y Piqueras Flores editaron la primera, que se distingue no solo por la alternancia de cinco relatos en prosa y tres en verso, sino por la creación de una narrataria interna, Ana de Zuazo<sup>97</sup>, que tal vez le inspirara a Lope a su Marcia Leonarda —a partir de las reales hechuras de Marta de Nevares—.

Por el contrario, la docena del capitán Diego de Agreda no han sido objeto de una empresa «filológica». La acometen en la actualidad

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Bonilla Cerezo, 2010, pp. 16-17.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Piqueras Flores, 2016. Ver Montero Reguera, 2006. Sobre la miscelánea en España es fundamental el libro de Bradbury, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Piqueras Flores, 2016, p. 86.

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Ver González Ramírez y Piqueras Flores, 2019. Remitimos sobre todo a López Martínez, 2014.

Elisa Borsari y José Ramón Trujillo Martínez, quienes aclararán las deudas entre los tres impresos de 1620 (Madrid, Tomás Iunti; Barcelona, Sebastián de Cormellas; Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz) y la tirada inmediata de 1621 (Barcelona, Sebastián de Cormellas)<sup>98</sup>.

El lustro más próximo a las *Ejemplares* se cerró con tres obras de Salas Barbadillo: *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620), de raigambre picaril; *El sagaz Estacio, marido examinado* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620); y la pepitoria de cuentos, versos y breves piezas dramáticas que tituló *Casa del placer honesto* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1620), objeto de la tesis doctoral de Lola Marrón Guareño<sup>99</sup>. Piqueras Flores la incluye dentro de las «colecciones de metaficciones», pues contiene seis novelas (entre ellas la sugestiva *Los cómicos amantes*, sobre el mundillo de la farándula)<sup>100</sup>, cuatro "entremeses" y varios poemas<sup>101</sup>. Según López Martínez, Salas reformuló aquí más de un aspecto del marco del *Decamerón*, «en la que sería la primera imitación formal en España de la obra [cumbre] de Boccaccio»<sup>102</sup>.

### 4.2. Los locos años veinte

De acuerdo con un reciente capítulo de González Ramírez, en los años veinte, la década prodigiosa de la novela barroca, «los narradores comparten experiencias en las academias de Madrid y [se despliega] un "campo literario" —es decir, un espacio de interacción social y [creativa], pero también de hegemonía intelectual—que se deja descubrir, entre otras cosas, a través de textos laudatorios» 103. Y esa hegemonía la capitaneó el torrencial Lope de Vega. En certera agudeza de Blanco, la plana mayor de estos novelistas de los veinte —siguieran o no sus pasos— son «hijos de Lope» 104. El

<sup>98</sup> Ver Arredondo, 1989b, pp. 89-90.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Ver sobre todo García Santo-Tomás, 2008, y Piqueras Flores, 2019, pp. 98-157. Remitimos asimismo a Becker, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> Piqueras Flores, 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> Piqueras Flores, 2018, p. 107.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> López Martínez, 2020, p. 121.

<sup>103</sup> González Ramírez, 2020, p. 312.

<sup>104</sup> Mercedes Blanco, «Mesa redonda» de la Jornada Internacional (Re)lire María de Zayas, París, Universidad de la Sorbona, 21 de noviembre de 2020. Dirección académica: Maria Zerari. Ver en paralelo el cumplido artículo de Montero Reguera, 2008.

Fénix se impuso como dramaturgo y señor de la *intelligentsia* de aquellos días. La primera de sus novelitas, *Las fortunas de Diana* (bizantinopastoril), vio la luz dentro de *La Filomena* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1621) e influiría sobre *El juez de su causa* (*Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1637) de María de Zayas. Le seguirían otros tres relatos, también alojados en el interior de otro cajón de sastre: *La Circe* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624): *La desdicha por la honra* (morisca), *La prudente venganza* (*novella*) y *Guzmán el Bravo* (caballeresca).

Dicho cuarteto hizo buena fortuna como *Novelas a Marcia Leonarda*, aunque solo se reunieron como una colección impura en el floreto de *Novelas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648-1649), al cuidado de Alfay y Navarro<sup>105</sup>. Lo más original de estos relatos de Lope, editados sucesivamente por Carreño<sup>106</sup>, Barella<sup>107</sup> y Presotto<sup>108</sup>, es la invención de un marco epistolar y seudodramático donde interactúan el autor y su amante Marcia Leonarda (Marta de Nevares). Una *comice* que se desliza, cosiéndose y descosiéndose, por cada una de las historias, gracias a paréntesis —a menudo irónicos— que el enorme comediógrafo llamó «intercolunios»<sup>109</sup>.

El adulterio de doña Marta —esposa del barbudo Roque Hernández de Ayala— con Lope a lo largo de la "carta-marco" se proyecta y a veces hasta se cuestiona mediante las digresiones al hilo de los cuentos que componen su "no-libro". Esta es su novedosa clave de lectura; al margen de que la narrataria explícita recuerde, como ha sugerido Carrascón, al prólogo «Ai candidi e umani lettori» de la parte I de las *Novelle* de Bandello<sup>110</sup>.

He aquí uno de los pilares para su «arte de nuevo hacer novelas», haciendo nuestro el lema de la monografía de Rabell<sup>111</sup>: los incisos, o sea, este "diálogo-soliloquio" con la fantasmal Marcia Leonarda, que nunca tomará la palabra —se ha llegado a especular con un «ejercicio onanista»<sup>112</sup>— avalan o refutan los hechos de las respectivas peripe-

<sup>105</sup> Ver González Ramírez, 2007.

<sup>106</sup> Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 2002.

<sup>107</sup> Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, 2007.

<sup>109</sup> Ver Sánchez Jiménez, 2013, con la bibliografía más reciente.

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Carrascón, 2020, p. 161.

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> Rabell, 1992. Ver en paralelo Laspéras, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Loureiro, 1985, pp. 124-125.

cias. Este tipo de destinataria se perpetuaría, de manera un tanto tosca, en la primera colección de Juan de Piña (*Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Madrid, Juan González, 1624)<sup>113</sup>, que invirtió el recurso al poner en boca de Teodora la de *El celoso desengañado*, dirigida al mudo galán Diego Fernando. Lo mismo le sucede a la erudita Feliciana que, a zaga de la señora Leonarda, se deja ver por *Los amantes sin terceros*; y también a Laura, dueña de *El casado por amor* a la que el narrador apela sin ningún motivo<sup>114</sup>.

Uno de los mejores satélites lopistas fue Salas Barbadillo. Téngase en cuenta que el madrileño había recibido en 1613 un privilegio conjunto del Consejo de Aragón y de Castilla para que diese a las prensas nada menos que cinco libros de una sola tacada, de los cuales unos se irían demorando más que otros: Romancero universal, Corrección de vicios, El sagaz Estacio, La ingeniosa Elena y El caballero puntual. Si consideramos que tres de ellos —la Corrección de vicios (1615, pero ya rematada en 1612), El sagaz Estacio (1620)<sup>115</sup> y El caballero puntual (1614, Madrid, Miguel Serrano de Vargas)<sup>116</sup>— participan de la novela corta, está claro que Salas, a quien le cupo el honor de aprobar las Ejemplares, podría haberle disputado a Cervantes el cetro —y casi la paternidad— del género durante la década de 1610. Pero no fue así<sup>117</sup>.

El autor de *La ingeniosa Elena* saludaría los locos años veinte con la publicación de *La sabia Flora malsabidilla* (Madrid, Luis Sánchez, 1621), que Arredondo comparó con *La gitanilla*<sup>118</sup>. Resultó coetáneo *El cortesano descortés* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621), que Salas presentaría al Consejo de Castilla junto con las *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado) y *Don Diego de noche* (Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1623)<sup>119</sup>. *La estafeta del dios Momo* (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627) es «la primera muestra de relación directa entre Salas y Castillo Solórzano»<sup>120</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> Piña, Novelas ejemplares y prodigiosas historias, 1987.

<sup>&</sup>lt;sup>114</sup> Bonilla Cerezo, 2007, p. 117.

<sup>&</sup>lt;sup>115</sup> Ver Manukyan, 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> Salas Barbadillo, El caballero puntual.

<sup>&</sup>lt;sup>117</sup> Ver López Martínez, 2020.

<sup>&</sup>lt;sup>118</sup> Arredondo, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Ver Salas Barbadillo, Don Diego de noche.

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> López Martínez, 2020, p. 168.

Ramillete de cartas satíricas que acaba de sondear Laplana<sup>121</sup>, dio cabida a una novelita, *El ladrón convertido a ventero*, similar a la segunda de las *Coronas del Parnaso* (Madrid, Imprenta del Reino, 1635): *Los desposados disciplinantes*. Salas retomaba aquí, como en aquella, «el esquema epistolar que reformula en prosa el modelo de las jácaras quevedianas»<sup>122</sup>.

Amigo del fecundo Salas y de otras figuras de la época, no disponemos de muchas noticias sobre Francisco de Lugo y Dávila. Nacido en Madrid (c. 1588), Cotarelo y Mori remontaba su origen a Canarias y Ávila, precisando que sirvió a don Jorge de Cárdenas, IV duque de Maqueda, tal como reza en la dedicatoria de su hermano Dionisio a la única colección que publicó: el *Teatro popular en ocho novelas* (1622)<sup>123</sup>. Dada a la imprenta por aquél, a raíz de un viaje del escritor a México, Del Val lo estimó uno de los primeros epígonos de Cervantes<sup>124</sup>. No en balde, *El andrógino* guarda similitudes con *El celoso extremeño*; *La hermanía* es un trasunto de *Rinconete y Cortadillo*; *La juventud* se inspiró en *La señora Cornelia*; y *Cada uno hace como quien es* recuerda lo suyo a *El curioso impertinente*.

Lugo porticó esta colección con un «Proemio al lector» y una «Introducción a las novelas» que debe estimarse «el primer escrito teórico español que expone los principios de un determinado tipo de prosa novelística»<sup>125</sup>. Sigue con fidelidad a Aristóteles, si bien tomando como ejemplo práctico el *Decamerón*. Por consiguiente, sus dos paratextos hay que leerlos a la luz de la *Poética* del estagirita, sin perder de vista a sendos italianos que crearon los fundamentos para «sistematizar» el nuevo género. Francesco Bonciani, autor de la *Lezione sopra in comporre delle novelle*, recitada en 1574 en la *Accademia degli Alterati*, e impresa mucho más tarde<sup>126</sup>, fue pionero en acudir al modelo del *Decamerón*. Valoraba los cuentos de la *brigata* no tanto en función del problema de la lengua cuanto desde las posturas neoaris-

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Laplana Gil, 2020.

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> López Martínez, 2020, p. 207.

 <sup>123</sup> Cotarelo y Mori, 1906, pp. XI-XIII. Ver sobre todo Caballero Glassberg,
 1990 y Arcos Pardo, 2009. Rabell publicará en 2021 una monografía en la colección
 «Prosa barroca»: Cuerpo y cabeza en el «Teatro popular» de Lugo y Dávila.

<sup>&</sup>lt;sup>124</sup> Val, 1968, p. XLIV.

<sup>125</sup> Riley, 1981, p. 16.

<sup>126</sup> Bonciani, Prose Fiorentine. Tomo terzo contenente Lezioni.

totélicas sobre la tragedia, la comedia y la tragicomedia 127. Solo dos años antes, aunque pudo presentarlo en la Accademia degli Intronati di Siena durante los sesenta, Girolamo Bargagli había estampado el *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* (Siena, Luca Bonetti, 1572), en el que apuntó ideas sobre la novela como recreo cortesano. De ambos preceptistas, y también de Francesco Sansovino («Un discorso fatto sopra il *Decamerone*», al frente de sus *Cento novelle scelte da più nobili scrittori della lingua volgare*, 1571), se ha ocupado Martín Morán 128.

El carácter visionario de la «Introducción» al *Teatro popular* tomó cuerpo en una enumeración: Lugo sitúa al mismo nivel, «en nuestro vulgar, el *Patrañuelo*, las *Historias trágicas*, Cervantes y otras muchas»<sup>129</sup>.

Tirso de Molina publicó los *Cigarrales de Toledo* (Madrid, Luis Sánchez, 1624), «la primera "novela académica", [...] pues [...] incluye no sólo poesía, novelas y piezas teatrales (*El vergonzoso en palacio*, *El celoso prudente* y *Cómo han ser los amigos*), sino [...] discursos en prosa sobre temas literarios»<sup>130</sup>. Se popularizaría el único relato que el mercedario destinó a este almacén de trapero: *Los tres maridos burlados*, en el que cuenta la historia de tres matrimonios: Lucas Moreno y Polonia, Morales y Mari Pérez y el celoso Santillana e Hipólita. A partir de una irónica relección del juicio de París, las tres esposas encuentran un diamante y, en el trance de decidir cuál se lo quedará, le piden consejo a un conde. Este determina que dependerá de la que se muestre más ingeniosa a la hora de embromar a sus cónyuges en un plazo no superior a mes y medio<sup>131</sup>.

Las Historias peregrinas y ejemplares (Zaragoza, Juan de Larumbe, 1623) del talaverano Gonzalo de Céspedes y Meneses son hoy víctimas del olvido. Este volumen, terminado antes de 1617, según se desprende de uno de los paratextos de la segunda parte del Gerardo (1617), alberga El buen celo premiado, El desdén del Alameda (deudor de La fuerza de la sangre de Cervantes), La constante cordobesa (su versión de La ilustre fregona), Pachecos y Palomeques (basada en Las dos doncellas),

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Ver Vega Ramos, 1992.

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Martín Morán, 2015, p. 509.

<sup>&</sup>lt;sup>129</sup> Espigamos las citas del preliminar de Lugo en Bonilla Cerezo, 2011.

<sup>130</sup> King, 1963 p. 152. Ver sobre todo Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo.

<sup>131</sup> Tirso de Molina, Los tres maridos burlados.

Sucesos trágicos de don Enrique de Silva (emparentada con La española inglesa) y Los dos Mendozas<sup>132</sup>.

A su devoto Juan Pérez de Montalbán, Lope lo había celebrado en la censura de su única colección: Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares (Madrid, Juan González, 1624): «no queda inferior al Cintio, Bandelo y Bocacio en la invención de estas fábulas; y en acercarse a la verdad los excede»<sup>133</sup>. Pero no todo fueron cumplidos para un escritor que, según Quevedo, fruto de la polémica suscitada por la circulación manuscrita de la Perinola el mismo año en que salió el Para todos (Huesca, Pedro Blusón, a costa de Pedro Esquer, 1632; con tres relatos adicionales: Al cabo de los mil años, El palacio encantado y El piadoso bandolero)<sup>134</sup>, era pedantesco, fraudulento y un mero «retacillo» del Fénix<sup>135</sup>.

Ocho tramas muy distintas integran su ramillete, a cada uno de los cuales antepuso una dedicatoria enderezada a algún personaje más o menos vinculado a Alonso Pérez. Es oportuno leerlos de acuerdo con los criterios de Ruiz Fernández: a) sucesos: narraciones que combinan la noticia histórico-costumbrista con una envoltura moral que se superpone a la trama: El envidioso castigado, La mayor confusión, La fuerza del desengaño, Los primos amantes; b) prodigios, que pueden cimentarse en: 1) la incorporación del modelo bizantino de cautivos: La villana de Pinto, La desgraciada amistad, La prodigiosa; y 2) la idealización de tono mítico-caballeresco: La hermosa Aurora.

Levantaría ampollas *La mayor confusión*, pasto del *Índice de libros prohibidos* de 1632 por desarrollar un doble incesto: el de Casandra y su hijo Félix, al que solo revelará lo sucedido en una carta *postmortem*, y que, para más inri, es el padre de Diana, su hija, su medio hermana ¡y su actual esposa! Tanta bizarría, que para sí quisieran cualquiera de los melodramas de Pedro Almodóvar, motivó una censura firmada por fray Juan de San Agustín<sup>136</sup>. No es ésta la única novela del Barroco que acoge este motivo: «*Los hermanos amantes* (*Inter-*

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> Ver Romero-Díaz, 2000.

<sup>133</sup> Pérez de Montalbán, Sucesos y prodigios de amor, p. 4.

<sup>134</sup> Resucitaron con rigor dentro del primer tomo de Pérez de Montalbán, Obra no dramática

<sup>135</sup> Quevedo, Obras festivas, pp. 176-177. Ver Ruiz Fernández, 1995, pp. 26-37.136 Ver Dixon, 1958; y Camacho Platero, 2009.

cadencias de la calentura de amor, Barcelona, Joseph Llopis, 1685) de Luis de Guevara lo plantea con una óptica distinta»<sup>137</sup>.

Poeta de origen italiano y «confirmado loco», según Pantaleón de Ribera, zurdo y mujeriego, el infortunio de la prosa de José Camerino ha corrido paralelo a los vejámenes de sus coetáneos<sup>138</sup>. Nacido en Fano (Umbría), en el seno de una familia vinculada a la curia pontificia, vino a residir a Murcia en su juventud. Burócrata y arbitrista, además de promotor de una banca de efimera existencia, su paso por la corte se significó por una intensa actividad en las academias que lo pondría en contacto con Lope, Alarcón, Gabriel del Corral y los miembros de la *Selvaje* (1612–1614), fundada por don Francisco de Silva, hermano del duque de Pastrana, a quien el italiano le dedicó su *opera prima*: las *Novelas amorosas* (Madrid, Tomás Iunti, 1624), cuyo prólogo Copello ha interpretado con tino<sup>139</sup>.

Esta colección, definida por Levi como el «anillo intermedio [dentro de] la cadena de experimentos estilísticos que va de Cervantes a María de Zayas»<sup>140</sup>, acusa la indeleble huella de las *Ejemplares*. No obstante, Rodríguez Cuadros ofreció una clave preciosa al afirmar que «su temperamento está más próximo a Góngora que al del complutense»<sup>141</sup>.

La crítica viene destacando las historias de ambiente español: El pícaro amante<sup>142</sup>; El amante desleal, El casamiento desdichado, Los efectos de la fuerza y La catalana hermosa. Bastante menos se ha estudiado el resto: La voluntad dividida, La firmeza bien lograda, Los peligros de la ausencia, La triunfante porfía, La soberbia castigada, La persiana y La ingratitud hasta la muerte, en la cual se hace fácil «sentar un paralelismo entre sus personajes y los de la Fábula de Polífemo»<sup>143</sup>. Por desgracia, no dispone-

<sup>137</sup> Ruiz Fernández, 1993, p. 87. Ver Rey Hazas, 1990, pp. 278-288. El motivo del incesto aflora tanto en *La porfía hasta vencer*, del propio Guevara, donde se enamoran padre e hija, como en la lipogramática (sin la letra *a*) *Novela de los tres hermanos*, de Francisco Navarrete y Ribera.

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> Ver King, 1963, pp. 156-158.

<sup>&</sup>lt;sup>139</sup> Copello, 2017b.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Levi, 1934, p. 704.

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Rodríguez Cuadros, 1979, pp. 79-80.

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Ver Cavillac, 1973; Armon, 1991; Sánchez Jiménez, 2002; y Rodríguez Mansilla, 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> Rodríguez Cuadros, 1979, p. 162. Un resumen de los argumentos en López Díaz, 1992, pp. 13-18. Remitimos a Bonilla Cerezo, 2010; Copello, 2018, acerca de *La firmeza bien lograda*; y al sugerente artículo de Zerari, 1995.

mos de una edición crítica de este volumen; laguna que colmarán a medio plazo Bonilla Cerezo, Giorgi y Tanganelli<sup>144</sup>.

El análisis de la narrativa de Piña arrastra —sin arrostrarla— esta pulla de González de Amezúa: «metáforas absurdas, transposiciones violentas, se hallarán por doquier en sus novelas, abortos de una estética degenerada e insufrible»<sup>145</sup>. De hecho, tan retorcido estilo no fue aprobado ni siquiera por sus coetáneos; verbigracia Castillo Solórzano, quien en el prólogo al *Lisardo enamorado* (Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz), rescritura de sus *Escarmientos de amor moralizados* (Sevilla, Manuel Sande, 1628)<sup>146</sup>, hizo sangre de las *Varias fortunas* (Madrid, Juan González, 1627) del conquense:

Una novela te presento, temeroso de que lo que ha de parecer, pues va preñada de muchas; su estilo no es tan cuidadoso que se acoja a esto que llaman culto, ni tan relevante que le ignore por escuro el que le desea entender, porque no quiero que este libro se compre por no inteligible que estuviera a peligro de correr *varias fortunas*, hallando en él *ignorancias apiñadas*<sup>147</sup>.

La recuperación de la obra de este escribano, otro de los palmeros de Lope, data de apenas cuatro décadas. Según Formichi, fue «literariamente vecino de la corriente culterana de Góngora e introduce las teorías del Libro de la erudición poética de Carrillo y Sotomayor. Es un diletante en el amplio sentido de la palabra» Luego de las Novelas ejemplares y prodigiosas historias: La duquesa de Normandía, El celoso desengañado, Los amantes sin terceros, El casado por amor, El engaño en la verdad, Amar por ejemplo y El matemático dichoso<sup>149</sup>, entregaría a los tórculos sus Varias fortunas: Antonio Hurtado de Mendoza, El segundo Orlando, La duquesa de Milán Leonor Esforcia —que pudo inspirar La hermosa fea (c. 1630), de Lope— y Próspera y adversa fortuna del tirano

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> Ver sobre todo Tanganelli, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> González de Amezúa, 1951, pp. 277-278.

<sup>&</sup>lt;sup>146</sup> Ver Giorgi, 2014. La profesora Giorgi publicará en 2021 su edición crítica del *Lisardo*.

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, p. 57. Ver Cayuela, 1996, pp. 203-205. Una reacción parecida contra la prosa culta, no propiamente la de Piña, se lee en el prólogo-dedicatoria a Juan de Jáuregui de *La desdicha en la constancia* (Madrid, Juan González, 1624) de Miguel Moreno (González Ramírez, 2012b, p. 36).

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Formichi, 1967, pp. 104-120. Ver asimismo Bonilla Cerezo, 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>149</sup> Piña, Novelas exemplares y prodigiosas historias.

Guillermo, rey de Gran Bretaña. Se trata de cuatro relatos enrevesadísimos a los que en el último momento sumó la comedia El príncipe de Polonia<sup>150</sup>.

En el «Prólogo al mal intencionado» daba rienda suelta a otra suerte «poética en miniatura», abogando sin medias tintas por el estilo culto y las autoridades de Cornelio Tácito, Persio, Marcial y Justo Lipsio<sup>151</sup>.

Según Ruiz Pérez, desde los años veinte del siglo XVII,

los rótulos editoriales [de las novelas] fijan, en modelo repetido, un cronotopo de solaz y esparcimiento, festivo y lúdico, formado por un tiempo litúrgico de celebración o distensión (Navidad, Carnaval) y de descanso en el marco del día (tarde, noche) y por un espacio de recreo, que no da en rusticidad sino en esa forma híbrida del jardín o del retiro campestre de un patriciado urbano que no oculta su condición<sup>152</sup>.

Emblema de dichos cronotopos y del magisterio de Straparola fue el vallisoletano Alonso de Castillo Solórzano, el más prolífico de los narradores barrocos, aunque sus colecciones se reeditaran bastante menos que las de Pérez de Montalbán, Zayas o Cristóbal de Lozano (Soledades de la vida y desengaños del mundo. Novelas y comedias ejemplares, Madrid, Mateo Fernández, 1663)<sup>153</sup>. Pacheco Ransanz cuantificó cómo de las 56 colecciones de relatos originales, por lo menos 16 se reeditaron en el siglo VII, superando una docena la segunda impresión. Y en la lista de best-sellers se impusieron Montalbán, Zayas, Lozano, Alcalá y Herrera, Agreda y Vargas, Céspedes, Velázquez, Tirso de Molina, Salas, Lope, Castillo, Campillo de Bayle e Isidro de Robles<sup>154</sup>.

El corpus del maestresala de Tordesillas se viene rescatando desde hace un lustro y un completo panorama de su vida y obra se docu-

<sup>150</sup> María J. Moreno Prieto ultima la edición de las Varias fortunas.

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> Piña, Varias fortunas, fol. 8r. Ver además Fabris, 2014 y 2016.

 $<sup>^{152}</sup>$  Ruiz Pérez, 2009, pp. 44-45.

<sup>153</sup> Contiene la novela *Soledades de la vida*, otra anterior (*Persecuciones de Aurelia*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1641) y una colección de cinco cortas conocidas como *Serafinas*. Ver Gidrewicz, 2001. Remitimos sobre todo a Liverani, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> Pacheco Ransanz, 1986, pp. 414-415. Ver asimismo Fernández Insuela, 1993.

menta en el doble monográfico de la revista *Criticón* al cuidado de Aranda Arribas y Bonilla Cerezo<sup>155</sup>.

Su primer libro, *Tardes entretenidas* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625), se define por la inclusión de enigmas al socaire de los de Straparola<sup>156</sup>. Lo editó Campana en la editorial Montesinos<sup>157</sup> y ha sido traducido al italiano por Resta<sup>158</sup>. Se lo recuerda sobre todo por la novelita de *El culto graduado*, una divertida parodia del gongorismo<sup>159</sup>.

La segunda de sus colecciones, *Jornadas alegres* (Madrid, Juan González, 1626), lleva un marco peripatético: doña Lorenza, esposa de don Álvaro de Toledo, se desplaza a Talavera de la Reina —por encargo del marido— a vigilar su hacienda, escoltada por sus dos hermanas y los dos hermanos del oidor. Una vez llega el invierno, don Álvaro envía a su criado Feliciano para que los traiga de vuelta a la corte. Dicho retorno deberá hacerse despacio y atendiendo al avanzado estado de gestación de doña Lorenza. Así las cosas, Feliciano propone que cada día uno de ellos cuente un relato —seis en total—para amenizar los oportunos descansos<sup>160</sup>.

Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid (Madrid, Luis Sánchez, 1627) redujo a tres el número de historias: El duque de Milán, La quinta de Diana y El ayo de su hijo. La primera serviría como piedra de toque para varios episodios de Los amantes andaluces (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1633) y Los alivios de Casandra (Barcelona, Jaime Romeu, 1640), del propio Castillo; sin embargo, la que más puede atraer hoy es la tercera, dada su naturaleza picaresca y probable influencia —si no fue al contrario, según nos maliciamos— sobre El castigo en la miseria de Zayas y, sucesivamente, La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios de Sanz del Castillo. La edición crítica de

<sup>&</sup>lt;sup>155</sup> Aranda Arribas y Bonilla Cerezo, *Castillo Solórzano, novelador (I-II)*, 2019. Ver asimismo la importante tesis de Sileri, 2008. Sobre la evolución, estructuras y reflejos en los volúmenes del polígrafo de Tordesillas ver ahora los artículos de Grouzis Demory, 2019; y Festini, 2019, pp. 49-63.

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> Ver Cayuela, 2000; Federici, 2011; y Resta, 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Castillo Solórzano, Tardes entretenidas.

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> Castillo Solórzano, Le piacevoli sere.

<sup>159</sup> Castillo Solórzano, El culto graduado.

 $<sup>^{160}</sup>$  Castillo Solórzano, Jornadas alegres. Sobre la novelita de La cruel aragonesa, ver Zerari, 2014.

Tiempo de regocijo verá la luz en 2021, gracias a Bonilla Cerezo y Mancinelli.

Después del Lisardo enamorado, en la que Castillo Martínez atisbó el rastro de La Arcadia (Madrid, Luis Sánchez, 1598) de Lope<sup>161</sup>, y de los cuatro relatos de la Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias de ella (Valencia, Miguel Sorolla, 1629): El amor por la piedad, El soberbio castigado, El defensor contra sí y La duquesa de Mantua<sup>162</sup>, Castillo recibiría la década de los treinta con la publicación de sus Noches de placer (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1631)<sup>163</sup>. Solo tres años después aparecerían las Fiestas del jardín (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634), miscelánea donde la novela corta (La vuelta del ruiseñor, La injusta ley derogada, Los hermanos parecidos, La crianza bien lograda) comparte protagonismo —casi a partes iguales— con la comedia nueva (Los encantos en Bretaña, La fantasma de Valencia, El marqués del cigarral). No en vano, la primera de estas piezas se antoja una reescritura teatral de La cautela sin efecto (Noches de placer)<sup>164</sup>.

La larga novela de *Los amantes andaluces* (1633) coincidió con el apogeo de la prosa breve y también de la carrera del polígrafo. Dentro de un marco boccacciano, despliega ahora siete *novelle* hilvanadas en torno a las idas y venidas de Félix de Monsalve y Laura Esquivel. Esta versión sevillana de *Romeo y Julieta* se mueve a caballo entre España e Italia; y sus tramas edificantes, sujetos aristocráticos y estilemas cortesanos apuntalan los motivos habituales en el autor de *Tiempo de regocijo* (1627). La edición de Mulas aporta primicias sobre los servicios de Castillo a las familias Fajardo-Requesens y Benavente-Pimentel<sup>165</sup>.

Finalmente, Los alivios de Casandra (1640) reúne cinco novelas y una comedia en otra moldura decameroniana donde se relata cómo Casandra, aristócrata de Milán, sufre una profunda melancolía. Los médicos le recetan el abandono de la capital lombarda, de modo que emigrará a una quinta a orillas del Po, en la compañía de su padre, el marqués Ludovico, y su nutrido séquito. Cada atardecer, sus meninas le referirán una historia en el jardín del palacete, reservando el último

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> Castillo Martínez, 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> La edita actualmente Rubio Árquez. Ver Rubio Árquez, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Ver Castillo Solórzano, Noches de placer, y Albert, 2014.

<sup>164</sup> Ver Castillo Solórzano, Fiestas del jardín. Con afán didáctico, hemos agrupado aquí sus libros de las décadas de los treinta y cuarenta.

<sup>&</sup>lt;sup>165</sup> Castillo Solórzano, Los amantes andaluces.

de ellos para escenificar *El mayorazgo figura*, la primera «comedia de figurón» escrita en nuestro país. Este libro se distingue asimismo por un trazo estilístico de *En el delito el remedio*, la primera novela lipogramática, o sea, escrita sin una de las cinco vocales, en este caso la «a»<sup>166</sup>. Daría lugar a una moda súbita, con plumas de tan corto vuelo como la del hispano-luso Alonso Alcalá y Herrera, autor de *Varios efectos de amor* (Lisboa, Manuel de Silva, 1641): *Los dos soles de Toledo* (sin la a), *La carroza con las damas* (sin la e), *La perla de Portugal* (sin la i), *La peregrina eremita* (sin la o) y *La serrana de Sintra* (sin la u). Gallo, editora de este último florilegio, observa que

dopo trent'anni, nel 1671, fu oferta una seconda ristampa (Lisboa, Francisco Villela), ma la grande diffusione della silloge si deve ad un'edizione precedente, a cura di Isidro Robles (*Varios efectos de amor en once novelas*, Madrid, José Fernández de Buendía, a costa de Isidro Robles, 1666), che ripropone le cinque novelle di Alcalá y Herrera insieme ad altre sei, tra cui alcune di Lope de Vega, appropiandosi del titolo della primigenia raccolta [...]<sup>167</sup>.

De vuelta a Castillo, repárese, por fin, en sus dos impresos póstumos: Sala de recreación (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja, 1649)<sup>168</sup> y La quinta de Laura (Zaragoza, Matías de Lizau, 1649). El marco que aglutina las seis novelas de la segunda, resultado esta vez de escaramuzas palatinas, no dista de aquel de Los alivios de Casandra: el conde Anselmo y su hija Laura deciden retirarse a la quinta del título, cerca de Milán, junto con una tía y seis damas españolas de compañía durante las guerras que enfrentan al duque de Milán con el de Ferrara<sup>169</sup>. Por su chocante trama, destaca El duende de Zaragoza, en la que don Carlos «manda a un ingeniero francés que excave un túnel entre [la casa de su amigo don Artal, donde está alojado], y la de Leonarda.

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*.

<sup>167</sup> Gallo, 2003, p. 38. Otras dos novelitas lipogramáticas son *Los tres hermanos* (sin la a) de Francisco de Navarrete, responsable de la *Flor de sainetes* (Madrid, Catalina del Barrio y Angulo, 1640); y sobre todo, habida cuenta de que se conservan dos ejemplares con correcciones atribuibles al autor, *Acasos de fortuna* (Zaragoza, Diego Dormer, 1654) de Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbinzana, de cuya edición se ocupa Aranda Arribas.

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> Castillo Solórzano, Sala de recreación.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Acerca de las tramas ver Grouzis Demory, 2014, pp. 31-37. Ver también Lepe García, 2008.

Un día, [el encubierto protagonista] se topará con las criadas que, asustadas, hacen correr el rumor de que ha vuelto el duende que habitaba en la [residencia]»<sup>170</sup>.

Otros tres nombres de la década de los veinte son Miguel Moreno, Baltasar Mateo Velázquez y Francisco de Quintana. El primero compuso *La desdicha en la constancia* (Madrid, Juan González, 1624), cuya *princeps* descubrió González Ramírez<sup>171</sup>. Hasta el 2012 se la conocía por su presencia en una de las antologías de relatos breves del Barroco: *Varios efectos de amor* (1666). También es suya *El cuerdo amante* (s. l., 1628), precedida de otra preceptiva en mantillas que le dedicó a Antonio López de Vega, secretario del condestable de Castilla<sup>172</sup>.

El Filósofo de aldea (Madrid, Juan Fernández, 1625) del alférez Baltasar Mateo Velázquez, identificado por Bradbury con el mercedario Alonso Remón, o tal vez con su sobrino, es una miscelánea en la que varios personajes comparten saberes y novelitas<sup>173</sup>. Dichas tertulias nos enseñan cómo se ha de criar a los niños, cuándo uno debe casarse, el mejor sistema de gobierno, los caprichos de la fortuna y los lunares de la poesía culta. Prudencio, el autodidacta que lidera las cinco pláticas, las salpimienta con un rosario de citas, relatos y experiencias rústicas<sup>174</sup>.

De los tres el más talentoso fue Francisco de Quintana. Correligionario de Lope, Montalbán y Castillo, Zimic le devolvió la voz y parte de su biografía en un artículo al que Lepe García ha añadido no pocos datos<sup>175</sup>. Gran teólogo y mejor predicador, redactó un par de novelas largas con materiales cortesanos. La primera, *Experiencias de amor y fortuna* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626), se divide en cuatro «poemas» ('partes') cifrados en las correrías de Feniso, un caballero madrileño. Su amor por Laura —hija de un enemigo de su padre— le proporciona numerosas peripecias que lo llevan a viajar por España e Italia<sup>176</sup>. Quintana aprovecha dicho armazón bizantino y una estructura de cajas chinas para fundir lances que proceden de

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Grouzis Demory, 2014, p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>171</sup> González Ramírez, 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> Ayala, 2016. Resume los pormenores de la trama en las pp. XIII-XIX.

<sup>173</sup> Mateo Velázquez, El Filósofo del aldea.

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> Ver Bradbury, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>175</sup> Zimic, 1975; y Lepe García, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>176</sup> Bresadola, 2012, pp. 74-75.

diversas fuentes, saqueando especialmente el repertorio de motivos de la novela corta y de la comedia urbana<sup>177</sup>.

Su segunda obra, *Historia de Hipólito y Aminta* (Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627)<sup>178</sup>, bebe del *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604) de Lope, la *Selva de aventuras* (Barcelona, Claudes Bornat, 1565) de Jerónimo Contreras, el *Persiles* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1617) de Cervantes y *El español Gerardo* (Madrid, Luis Sánchez, 1615) de Céspedes y Meneses, por lo que a la bizantina se refiere; y también de la *Fiammetta* de Boccaccio y de la *Historia duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini, por citar dos hitos de la novela corta<sup>179</sup>.

### 4.3. Secuelas de la Junta de Reformación: 1630-1640

La fecha de decadencia de la novela corta hay que fijarla en torno a 1665, por más que el 52% de las colecciones originales (30 de 58, aproximadamente) se comercializaran entre 1609 y 1635. Con un matiz sobre el que falta todavía mucha tela que cortar: la propuesta de prohibición de novelas y comedias en los reinos de Castilla durante una década (1625-1634), trajo consigo no solo ardides para sortearla, sino retrasos editoriales que afectaron a Zayas, y quizá a Mariana de Carvajal<sup>180</sup>. Con otras palabras: hemos estudiado varios de estos libros muy "fuera de campo"; o mejor, al margen de los diversos campos en que se gestaron.

Según King, desde 1630 cualquier lector de poesía —y algo semejante podríamos decir sobre las que denominó «novelas académicas»— percibe la dificultad para sustraerse a la moda gongorina<sup>181</sup>. Sin embargo, después del citado *Para todos* (1632) de Montalbán, la primera colección notable son las *Novelas de varios sucesos* (Granada, Blas Martínez, 1635) de Ginés Carrillo Cerón. Leguleyo de la chancillería de Granada —Sanz del Castillo lo convirtió en sujeto literario dentro de *Pagar con la misma prenda* (1641)—, urdió ocho relatos que Madroñal ha anunciado que pronto pondrá en manos de muchos. Él descubrió el único ejemplar que se conserva de los cuentos del

<sup>&</sup>lt;sup>177</sup> Ver Quintana, Experiencias de amor y fortuna.

<sup>&</sup>lt;sup>178</sup> Lepe García, 2014, p. 726, con la bibliografía más actual.

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> Ver Lepe García, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>180</sup> Ver Moll, 1974; y Cayuela, 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> King, 1963, pp. 105-106.

granadino, entre los cuales vale la pena *Los perros de Mahúdes*, la secuela —dedicada a Lope— del *Coloquio de los perros*, que desarrolla las andanzas de Cipión por el reino de Jaén<sup>182</sup>.

Aunque sea larga, también de 1635 data la Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas (Madrid, Imprenta del Reino) del espadero Luis Pacheco de Narváez. La rescató Juan Laguna Fernández, cuya tesis abunda sobre el itinerario vital del célebre maestro de esgrima<sup>183</sup>. Aludido en La mayor confusión de Montalbán, y más tarde en La peregrina (Meriendas del ingenio, Zaragoza, Juan de Ibar, 1663) de Andrés de Prado, la aventura de Clavela y Laureana se ancla a las Etiópicas de Heliodoro; sin orillar el Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio. Laguna vinculó asimismo la novela del espadón real con El casamiento desdichado de Camerino<sup>184</sup>.

Del *Para algunos* (Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640) de Matías de los Reyes se ha salvado el manuscrito de imprenta (*La culebra de oro*). En el marco se dan cita un trío de contertulios —el autor, el napolitano Acrisio y un cura de Talavera— y durante una serie de jornadas asistiremos a la lectura de una comedia (*El agravio agradecido*) que el toledano había publicado en 1629. Rescritura del *Anfitrión* de Plauto, los sucesos mágicos de esta pieza animan una tertulia a propósito de las transformaciones. Acrisio, para ilustrar su postura, relata una autobiografía —recreación de *Della metamorfosi* (Orvieto, 1582) de Lorenzo Selva— que ocupa la mayor parte de doce de los trece discursos de la obra<sup>185</sup>.

Reyes compuso también el *Menandro* (Francisco Pérez de Castilla, 1630 y 1636), que se juzga de 1624. Coppola ha indicado que

es una «novela a cajones» [...] llena de fuentes indefinidas, de temas e intrigas que remiten sobre todo a Boccaccio, Bandello y Cinzio. Entre ellas, [...] contamos con la novella IV, 10 del Decamerón y con la III, 6 de los Hecatommithi de Giraldi Cinzio, fusionadas en la primera historia que proporciona el carácter picaresco de Moncada; Boccaccio (novella IX, 6) [también aflora] en la burla del cambio de las camas; se engasta [asimismo] la Fiel historia de la difunta pleitada de Bandello II, 41, que presenta rasgos parecidos con la novella X, 4 del Decamerón y con la III, 5 de los

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> Ver Madroñal Durán, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>183</sup> Laguna Fernández, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>184</sup> Laguna Fernández, 2017, pp. 313-320.

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> Ver Gómez Moral, 2018a y 2018b.

*Hecatommithi* de Cinzio; el episodio del mensajero procede de la tercera de las *Novelle* de Ascanio de Mori; y la *novella* I, 1 de los *Hecatommithi* de Cinzio ofrece materia para algunos episodios de la vida de Casandra<sup>186</sup>.

Muy en la periferia, pero sin desligarse de España, toda vez que aquella Cerdeña estuvo dominada por la aristocracia aragonesa, catalana y valenciana, hay que citar *El forastero* (Cáller, Galcerín, 1636), culta y larga novela del sardo Jacinto Arnal de Bolea. Ambientada en una geografía exótica y definida por la mezcla de bizantinismo y cortesanía en el idilio de Carlos y Laura<sup>187</sup>, sus protagonistas, cabría etiquetar a Arnal como el más dotado epígono en prosa de los «poemas mayores» de Góngora<sup>188</sup>.

Finalmente, doña María de Zayas imprimió sus *Novelas amorosas y ejemplares* en 1637. Cifra y razón del presente monográfico, plumas más autorizadas que las nuestras han vuelto aquí sobre su vida y milagros. Nos limitaremos a escoliar que, más allá de las cábalas acerca de seis ediciones perdidas —entre 1634 y 1637—<sup>189</sup> de sus «maravillas, pues con este nombre quiso desembarazar al vulgo del de novelas»<sup>190</sup>, para zafarse —creemos— de la vigilancia de la Junta de Reformación, sin ningún éxito, por cierto, le tenemos fe a la hipótesis de que ya estaban listas para la imprenta ese mismo año.

Así lo certifican la fecha de licencia de Juan de Mendieta (4 de junio de 1626) y el que Montalbán dijera en el *Para todos* (1632) que tenía dispuesto un libro con ocho novelas y una comedia. De modo que Zayas también fue «hija de Lope» dos lustros antes; y diríase que hasta sibila con voz y voto en aquel campo literario, toda vez que participó tanto en la *Fama póstuma* (Madrid, Imprenta del Reino, 1636) en honor al Fénix —¿cuando apenas había compuesto un manojuelo de versos?— como en las *Lágrimas panegíricas* (Madrid, Imprenta del Reino, 1639) en homenaje a Montalbán.

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> Coppola, 2018, pp. 558-559.

<sup>&</sup>lt;sup>187</sup> Ver Usai, 2016.

<sup>188</sup> Ver Arnal de Bolea, 2016. Sin salir de Cerdeña, ver también los *Engaños y desengaños del amor profano* (Nápoles, Joseph Roseli, 1687-1688) de José Zatrilla y Vico. Impresos fuera de la isla, estos dos mamotretos han sido editados por Paolo Caboni. Se narra en ellos el adulterio —mantenido en secreto gracias a varios subterfugios—entre el duque Federico de Toledo y doña Elvira de Peralta. Remitimos a Zatrilla y Vico, *Engaños y desengaños del amor profano*.

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> Yllera, 1983, pp. 64-69.

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 168.

Por otra parte, si atendemos a que obsequió con una décima a Quintana («Dijera de Feniso») en los paratextos de las Experiencias de amor y fortuna (1626), y también a su condición de sobrina del impresor Luis de Sánchez<sup>191</sup>, con quien Castillo sí que tuvo la fortuna —en plena prohibición— de estampar su Tiempo de regocijo (1627), el círculo entre los miembros del grupo del Fénix se estrecharía ostensiblemente. Falta mucho aún por averiguar, pero no nos parece descabellado que Lope, Montalbán, Quintana, Castillo y Piña atesoraran copias manuscritas de algunas de las Novelas amorosas y ejemplares entre 1625 y 1627. De ahí que tampoco descartemos que El castigo en la miseria incidiese sobre el argumento de El ayo de su hijo (Tiempo de regocijo); y no al contrario. Si es que no se retroalimentaron.

#### 4.4. Cantos de cisnes: 1641-1698

Durante los diez años que median entre las dos colecciones de Zayas apenas hay nombres de interés, amén del aludido Cristóbal de Lozano (Soledades de la vida y desengaños del mundo, 1663). Reseñaremos la Mojiganga del gusto (1641), de Sanz del Castillo, natural de Brihuega. Bonilla Cerezo, Bresadola, Giorgi y Tanganelli han evidenciado las deudas de la narrativa del arriacense con las de Castillo y Quintana. He aquí otro libro signado por «el estilo de los enigmáticos»; o sea, por una sintaxis intrincadísima y la acuñación de no pocos hápax. Las seis novelas basculan desde El monstruo de Manzanares, enredo fruto de la confusión de dos disfraces, a Quien bien anda, en bien acaba, en la que don Nuño de Oca se retira del siglo para abrazar el anacoretismo. El estudiante confuso bebe tanto de la novella como de una suerte de comedia devenida triángulo amoroso; mientras que La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios es una obrita apicarada en la que no faltan homenajes al Lazarillo de Tormes, el Guzmán de Alfarache y El Buscón. Pagar con la misma prenda lleva hasta nuevos extremos el tema de la cortesía española, ya que un par de caballeros están dispuestos a sacrificar su amor por la misma mujer en beneficio del otro; todo lo contrario que La libertada inocente y castigo en el engaño, heredera de las tragedias senequistas del Renacimiento tardío.

De la misma promoción que la *Mojiganga del gusto*, que no debe confundirse con la homónima que se muñó en el taller zaragozano de Juan Ibar (1662) a nombre de un tal Francisco de La Cueva —fraude

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> Rodríguez de Ramos, 2014, p. 253.

por medio del cual Alfay plagiaría seis textos de la Guía y avisos de forasteros, el Guzmán de Alfarache (el relato de Doridio y Clorinia) y Guzmán el bravo (la cuarta de las Novelas a Marcia Leonarda)<sup>192</sup>—, es El más desdichado amante (Madrid, Juan Sánchez, 1641) de Jacinto Abad de Ayala, dedicada al conde de Montijo, que será rescatada por Rosso en 2021. Narra los infortunios sentimentales de un caballero víctima de los engaños de dos mujeres.

Los peligros de Madrid (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1646) del desconocido Baptista Remiro de Navarra, tahúr de vocablos, es una obra dificil de clasificar. Posee la amenidad satírica de la picaresca y el perfil didáctico de los libros de avisos. Pero tampoco faltan notas de costumbrismo, a propósito de la corte madrileña. El libro narra en diez capítulos («peligros»), protagonizados cada uno de ellos por una mujer igualmente «peligrosa», la cartografía galante de la Mantua española: el Soto, el Prado Alto y Bajo, la calle Mayor, los baños del río Manzanares, la cazuela de los corrales y los engaños en el hogar, durante la noche, incluso cuando los amantes se separan (ver el peligro X: «De la ausencia»)<sup>193</sup>.

Esta década se abrochó con la segunda colección de María de Za-yas, Desengaños amorosos (Zaragoza, Hospital Real, 1647)<sup>194</sup> y la primera antología de la prosa breve del Barroco: Novelas amorosas de los mejores ingenios de España (Zaragoza, Pedro Vergés, 1648), coeditada por Alfay y Martín Navarro, que reunió las dedicadas por Lope a Marcia Leonarda y Las dos venturas sin pensar (Las dos dichas sin pensar en Noches de placer, 1631), El pronóstico cumplido (Noches de placer, 1631), La quinta de Laura (La quinta de Diana en Tiempo de regocijo, 1627) y El celoso hasta morir (El celoso hasta la muerte en Noches de placer) de Castillo Solórzano.

De los años cincuenta al fin de siglo señalaremos las Meriendas del ingenio (1663) de Andrés de Prado. Rodríguez Cuadros rubricó páginas capitales sobre el seguntino tanto en su tesis como en su edición del Ardid de la pobreza y astucias de Vireno<sup>195</sup>. El volumen El cochero honroso, La venganza a su pesar, El señalado, La peregrina (bizantino-

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> Ver La Cueva, Mojiganga del gusto / Jacinto de Ayala.

<sup>&</sup>lt;sup>193</sup> Navarra, Los peligros de Madrid.

 $<sup>^{194}</sup>$  Ver ahora Zayas, 2017, con la bibliografía más actualizada sobre la «Sibila de Madrid».

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> Rodríguez Cuadros, 1987, pp. 9-81 y 283-312.

morisca), La más esquiva pobreza (bizantina) y la citada Ardid de la pobreza y astucias de Vireno (picaresca)<sup>196</sup>.

Algo más populares son las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (Madrid, Domingo García Morrás, 1663) de Mariana de Carvajal. Junto con la edición de Prato<sup>197</sup>, la monografía de Martín Gómez recoge la mejor bibliografía y desbroza el posible cambio de títulos entre *Celos vengan desprecios* y *La industria vence desdenes*, el apriorismo y la recurrencia en los relatos, la trayectoria amorosa de los héroes, la topística amoroso-cortesana, cifrada en los rituales y disfraces del caballero y la pasividad relativa de las damas, los caminos de la «discreción», las relaciones familiares, la figura del criado y el mundo lúdico de la autora<sup>198</sup>.

El ocaso del género llega con los Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares (1681) de Antonio Vital Pizarro y Cuña<sup>199</sup>, las gongorinas Intercadencias de la calentura de amor (Barcelona, Joseph Llopis, 1685), de las que Rodríguez Cuadros editó Los hermanos amantes por Rodríguez Cuadros<sup>200</sup>; y los Engaños de mujeres y desengaños de los hombres (Madrid, Antonio de Zafra, 1698) de Miguel de Montreal, que salieron en un volumen junto con Los tres maridos burlados de Tirso<sup>201</sup>.

Mención de honor reservamos para los *Rumbos peligrosos* que el sefardita Joseph Penso de Vega mandó imprimir en 1684 en las prensas de Jahacob de Córdoba. Se trata de la quizá única colección de novelas (*Fineza de la amistad y triunfo de la inocencia y Retratos de la confusión y confusión de los retratos, Luchas de ingenio y desafíos de amor*) gestada en español fuera de la piel de toro. Lector ávido y crítico de los númenes del Barroco, se propuso medir su ingenio y su prosa, de rotundo estilo conceptista, con las de Lope, Castillo, Calderón —Cervantes merece capítulo aparte dentro de este libro— y un largo etcétera. Si sus argumentos se rigen por los maestros castellanos, su estilo y sus saberes se presentan como un abanico en el que recoge, más allá de lo literario, tratados de corte filosófico, teológico y retórico debidos a autores

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> Ver también Romero Díaz, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> Ver Carvajal, 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>198</sup> Martín Gómez, 2003. Ver asimismo Armon, 1995; y Romero Díaz, 2008.

<sup>199</sup> Los edita Chiara Bergamini (Università di Ferrara), que presentó su TFM en octubre de 2020. Hay otra edición en curso, fruto del TFM defendido por Ortega-Álvaro, 2019, en la Universidad de Jaén.

<sup>&</sup>lt;sup>200</sup> Rodríguez Cuadros, 1987, pp. 317-347. Ver también Cruz Casado, 2005.

<sup>&</sup>lt;sup>201</sup> Ver Colón Calderón, 1989.

italianos: estos últimos, en su mayoría, asiduos de la insigne *Accademia degli Incogniti*, con Loredanno, Manzini, Lupi, Pallavicino y Tesauro a la cabeza<sup>202</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild, «Las *noches*: un subgénero novelístico en perspectiva comparada», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 365-382.
- ALBERT, Mechthild, «Malos saberes y prácticas sancionables: la novela corta áurea ante la Inquisición», en Folke Gernert (ed.), Los malos saberes. Actas del Coloquio Internacional de Tréveris (noviembre de 2013), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2016, pp. 29-43.
- ALDOMÀ GARCÍA, Mireia, *Primera parte de las cien novelas de Giraldo Cinthio*, Barcelona, Universo de Letras, 2019.
- ALONSO ASENJO, Julio, y MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Prólogo» a *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad de Valencia, 2010, pp. 11-69.
- ARANDA ARRIBAS, Victoria, y BONILLA CEREZO, Rafael (eds.), Castillo Solórzano, novelador (I-II), Criticón, 135–136, 2019.
- ARCOS PARDO, María de los Ángeles, Edición y estudio del «Teatro popular» de Francisco Lugo y Dávila, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- ARMON, Shifra, «The Romance of Courtesy: Mariana de Carvajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*», *RCEH*, XIX, 1995, pp. 241-261.
- ARMON, Shifra, «The Paper Key: Money as Text in Cervantes's El celoso extremeño and José de Camerino's El pícaro amante», Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, 18.1, 1998, pp. 96-114.
- ARMON, Shifra, «Women and the novela de cortejo», en Judith A. Whitenack y Gwyn E. Campbell (eds.), Zayas and her Sisters: Essays on novelas by 17-th Century Spanish Women, Binghamtom, Global/IGCS, 2001, pp. 151-157.
- ARNAL DE BOLEA, Jacinto, *El forastero*, ed. de Nicola Usai, Madrid, Sial, 2016.
- ARREDONDO, María Soledad, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989a, pp. 217–227.
- ARREDONDO, María Soledad, «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Agreda y Vargas», *Criticón*, 46, 1989b, pp. 77–94.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> Fernando J. Pancorbo (Universidad de Basilea) ultima su edición cuando enviamos estas páginas.

- ARREDONDO, María Soledad, «De La gitanilla a La sabia Flora malsabidilla. Género, personaje y matrimonio», Edad de Oro, XXXIIII, 2014, pp. 163-178.
- AYALA, Francisco J., «Introducción» a Miguel Moreno, *El cuerdo amante*, ed. de Francisco J. Ayala, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016, pp. III–XXII
- BARANDA, Nieves, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, 2 vols.
- BARELLA, Julia, «Estudio introductorio» a Antonio de Eslava, Noches de invierno, ed. de Julia Barella (con la colaboración de Mita Valvassori), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 9-31.
- BECKER, Ulrike, «La Casa del placer honesto: las juntas académicas y el papel de médico», en Folke Gernert (dir.), Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017, pp. 151-164.
- BERMÚDEZ, Luana, Itinerario de una novela: «Ugo y Parisina». Versión italiana, francesa, española y adaptación teatral. Estudio y edición, Ginebra, Universidad de Ginebra, 2017.
- BLASCO, Javier, «Novela ("mesa de trucos") y ejemplaridad ("historia cabal y de fruto")», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. IX-XXXIX.
- BLECUA PERDICES, Alberto, «Las Novelas ejemplares», Anthropos, 98-99, 1989 (coord. Aurora Egido, Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y su obra), pp. 73-76.
- BLECUA TEIJEIRO, José Manuel, «Notas para la historia de la novela en España (manuscrito de Pedro de Salazar)», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 91-95.
- BONCIANI, Francesco, *Prose Fiorentine. Tomo terzo contenente Lezioni*, Venecia, Domenico Occhi, 1727, II, 1, pp. 161-212.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «El gongorismo en las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)», *Il Confronto Letterario*, 45, 2006, pp. 25-54.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, XXVI, 2007, pp. 91-145.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.), Novelas cortas del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 2010a.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Introducción» a *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010b, pp. 11-155.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «"Émulo casi del mayor lucero": La ingratitud hasta la muerte (José Camerino, 1624) y el Polifemo de Góngora», Studi Ispanici, 35, 2010c, pp. 121-158.

- BONILLA CEREZO, Rafael, «"Proemio" e "Introducción" a las novelas del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, XXX, 2011, pp. 25-68.
- BOURLAND, Caroline B., The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700, Northampton, B. Franklin, 1973.
- BRADBURY, Jonathan, «La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 211-224.
- BRADBURY, Jonathan, *The Miscellany of the Spanish Golden Age: A Literature of Fragments*, London / New York, Routledge, 2017.
- BRESADOLA, Andrea, «Introducción» a Francisco de Quintana, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. de Andrea Bresadola, Sevilla, UNIA, 2012, pp. 8-104.
- CABALLERO-GLASSBERG, María del Carmen, Teoría y praxis de la novela corta del siglo XVII: la obra de Francisco de Lugo y Dávila, Dissertation Abstracts International, 51.5, 1990 (microfichas).
- CAMACHO PLATERO, Luzmila, «Amor transgresor en *La mayor confusión y Los primos amantes* de Juan Pérez de Montalbán», *Destiempos*, I, 22, 2009, pp. 31-46.
- CANNAVAGGIO, Jean, «Cervantes y Valladolid», Castilla. Estudios de Literatura, 0, 2009, pp. 69-86.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Lope, Bandello y las novelas para Marcia Leonarda», en David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, María Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez (coords.), Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea, Madrid, Ediciones Polifemo, 2020, pp. 151-166.
- CARVAJAL, Mariana de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. de Antonella Prato, introd. de Maria Grazia Profeti, Milán, Franco Angelli, 1988.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «"La fuente del desengaño": de las *Noches de invierno* de Eslava a la *Tercera Diana* de Tejeda», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 225-240.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «La Arcadia en el Lisardo enamorado: Castillo Solórzano, lector de Lope», Criticón, 135, 2019, pp. 99-111.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Lisardo enamorado*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1947.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Sala de recreación*, ed. de Richard F. Glenn y Francis G. Very, Chapell Hill, North Carolina, 1977.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. de Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Noches de placer*, ed. de Giulia Giorgi, Madrid, Sial, 2013.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La quinta de Laura*, ed. de Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *El culto graduado*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, 2015a. Disponible en <a href="https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1625\_el-culto-graduado">https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1625\_el-culto-graduado</a> (consultado el 01/12/2020).
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Le piacevoli sere*, trad. de Ilaria Resta, Bari, Pensa Mutimedia, 2015b.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, Fiestas del jardín, ed. de Juan Luis Fuentes, Madrid, Sial, 2019.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Jornadas alegres*, ed. de Julia Barella y Mita Valvassori, Madrid, Sial, 2019.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Los alivios de Casandra*, ed. de Andrea Bresadola, Madrid, Sial, 2020.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Los amantes andaluces*, ed. de Margherita Mulas, Madrid, Sial, 2020.
- CASTRO, Américo, «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474.
- CAVILLAC, Cécile, «El pícaro amante de José Camerino et L'Aventurier Buscon de La Geneste: étude d'un cas de médiation littéraire», Revue de Littérature Comparée, XLVII, 1973, pp. 399-411.
- CAYUELA, Anne, Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII siècle, Genève, Droz, 1996.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2, 1993, pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne, «Tardes entretenidas de Alonso de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (eds.), Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Castalia, 2000, I, pp. 449-450.
- CAYUELA, Anne, Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias, Madrid, Calambur, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. coordinada por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *La tía fingida*, ed. de Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2011.
- CINTHIO, Giraldi, Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle comedie e tragedia, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1554.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Los Engaños de mujeres de Miguel de Montreal», Diálogos hispánicos de Ámsterdam, 8.1, 1989, pp. 111-124.

- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, y GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (coords.), Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro, Málaga, Universidad de Málaga, 2013.
- COPELLO, Fernando, «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 353-367.
- COPELLO, Fernando, «Présentation» a Sebastián Mey, *Fabulario*, ed. de Fernando Copello, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017a, pp. 9-92.
- COPELLO, Fernando, «Un écrivain italien dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle. Le "Proemio al Crítico Lector" de José Camerino, auteur de *Novelas amorosas* (1624)», en Françoise Morcillo y Catherine Pélage (eds.), *Prologues et cultures. Médiations littéraires et artistiques*, Orléans, Éditions Paradigme, 2017b, pp. 359-370.
- COPELLO, Fernando, «La novela corta española como género cosmopolita: reflexiones a partir de un relato de José Camerino», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 473-483.
- COPPOLA, Leonardo, «Prolegómenos a la edición del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (1580)», en Alain Bègue y Emma Herrán (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO*, Toulouse, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, pp. 367-374.
- COPPOLA, Leonardo, «La proyección de Straparola en la novela española del Siglo de Oro desde una perspectiva editorial», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 69-85.
- COPPOLA, Leonardo, «Matías de los Reyes: la relación de la portada y de los elementos paratextuales preliminares en las emisiones de *El Menandro* (1636)», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 554-586.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Prólogo» a Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular (novelas morales)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, pp. V-XXIV.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Intercadencias de la calentura de amor: notas sobre el erotismo en la prosa de ficción del Siglo de Oro», en María Remedios Sánchez García (coord.), Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 159-186.
- CUARTERO, María del Pilar, y CHEVALIER, Maxime, «Estudio preliminar» a Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, ed. de María del Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997, pp. VII-LX.
- Díez Fernández, José Ignacio, «Viendo yo esta desorden del mundo». Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.

- DIXON, Víctor, «La mayor confusión», Hispanófila, 3, 1958, pp. 17-26.
- ESLAVA, Antonio de, *Noches de inviemo*, ed. de Julia Barella (con la colaboración de Mita Valvassori), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- FABRIS, Ángela, «El diálogo con el público y los espacios reales y de maravilla en *Casos prodigiosos y cueva encantada* de Juan de Piña», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 267-280.
- FABRIS, Ángela, «El actuar simulado en las figuras femeninas de María de Zayas y Juan de Piña», en Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo y Ángela Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 169-186.
- FEDERICI, Marco, «La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti nella Spagna* del XVI secolo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 14, 2011, pp. 9-30.
- FEDERICI, Marco, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola», *Dicenda*, 32, 2014, pp. 95-111.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 55-84.
- FESTINI, Patricia, «Los "saraos entretenidos" de Castillo Solórzano: un recorrido por sus colecciones de novelas a la luz de un prólogo», *Criticón*, 135, 2019, pp. 49-63.
- FORMICHI, Giovanna, «Le Novelas Exemplares y Prodigiosas Historias di Juan de Piña», en Lavori della Sezione Fiorentina del Grupo Ispanistico C.N.R., Serie I, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Magistero-Istituto Hispánico, Casa Editrice D'Anna, 1967, pp. 99-163.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Trayectoria de la novela el siglo XVI*, ed. de David González Ramírez, umbral de Guillermo Carrascón, textos complementarios de José Manuel Pedrosa, José Manuel Fradejas Rueda, David González Ramírez y María de los Ángeles González Luque, Torino, Accademia University Press, 2018.
- GALLO, Antonella, Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma, Florencia, Alinea Editrice, 2003.
- GARCÍA GUAL, Carlos, Los orígenes de la novela, Madrid, Istmo, 1995.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, Cervantes. La figura en el tapiz, Barcelona, Pasado y Presente, 2015.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII, Madrid, CSIC, 2008.
- GIDREWICZ, Joanna, «Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano: novela barroca de desengaño y best seller dieciochesco», en Christoph Strosetzki (ed.), Actas del V Congreso de la Asociación Internacio-

- nal Siglo de Oro (Münster 1999), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 614-622.
- GILLESPIE, Gerald, «Novella, nouvelle, novela, Short Novel? A Review of Terms», *Neophilologus*, 51, 1967, pp. 117–127.
- GIORGI, Giulia, «Alonso de Castillo Solórzano, reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 257-266.
- GÓMEZ, Jesús, «La amenidad del relato breve en los Diálogos de apacible entretenimiento», en Valentín Núñez Rivera (ed.), Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 145-165.
- GÓMEZ MORAL, Alba, De «La culebra de oro. Para algunos» al «Para algunos» de Matías de los Reyes: del manuscrito original de imprenta al impreso», Madrid, UNED, 2018a.
- GÓMEZ MORAL, Alba, «Apuntes sobre la prosa de ficción de Matías de los Reyes: hacia la complejidad narrativa», *eHumanista*, 38, 2018b, pp. 537-553.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 194–279.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas ejemplares», Madrid, CSIC, 1982, pp. 349-465.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Lope de Vega y Castillo Solórzano: "Los mejores ingenios de España". Consideraciones críticas sobre la transmisión, la repercusión, la compilación y la repercusión de las *Novelas amorosas* (Zaragoza, 1648)», *Alazet*, 19, 2007, pp. 27–54.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 752, 2011a, pp. 1221-1243.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «La princeps del Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes (Zaragoza, 1578) de Straparola: hallazgo de una edición perdida», Analecta Malacitana, XXXIV, 2, 2011b, pp. 517-528.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Sobre la princeps de dos textos póstumos de Castillo Solórzano: Sala de recreación y La quinta de Laura», en Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo Martínez y Begoña Rodríguez (eds.), Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close, Madrid, Sial, 2012a, pp. 55-75.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno», *Voz y letra*, 23.1, 2012b, pp. 25-66.

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Censura, traducción y erotismo. La versión al español de *Le piaccevoli notti* de Straparola», en Francisco Javier Blasco Pascual (ed.), «*Lasciva est nobis pagina*». *Erotismo y literatura española en los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 95–132.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «La novela corta del Siglo de Oro en tela de juicio: la ejemplaridad y su función retórica (a propósito de la tradición medieval, los *novellieri* y las *Novelas ejemplares* de Cervantes)», *eHumanista*, 6, 2017, pp. 56-92.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «La novela corta en su campo literario. La legitimación de un género de consumo», en Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (coords.), *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 309-338.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, y RESTA, Ilaria, «Traducción y reescritura en el Siglo de Oro: L'Ore di ricreazione de Ludovico Guicciardini en España», en Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.), Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro, Madrid, Sial, 2013, pp. 61-76.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, y PIQUERAS FLORES, Manuel, «Introducción» a Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios*, ed. de David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores, Madrid, Sial, 2019, pp. 25–29.
- GROUZIS DEMORY, Christelle, «Introducción» a Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, Madrid, Verbum, 2014, pp. 11-58.
- GROUZIS DEMORY, Christelle, «De las *Tardes entretenidas* (1625) a *La quinta de Laura* (1649): apuntes sobre la evolución narrativa de Castillo Solórzano», *Creneida*, 7, 2019, pp. 168-187.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa, «La constitución de un arte nuevo de hacer novelas», Exemplaria. Revista Internacional de Literatura comparada, 1, 1997, pp. 157-177.
- HART, Thomas R., Cervantes's Exemplary Fictions: A Study of the «Novelas ejemplares», Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.
- HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universidad de Valencia, 2010.
- KING, Willard F., Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, 1963.
- LA CUEVA, Francisco, Mojiganga del gusto; AYALA, / Jacinto de, Sarao de Aranjuez, ed. de David González Ramírez, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010.
- LACARRA, María Jesús, «Introducción» a Cuento y novela corta en España, ed. de María Jesús Lacarra, pról. de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999.

- LACARRA, María Jesús, «El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: las transformaciones del Calila en Occidente», en Marta Haro Cortés (coord.), Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: estudios y edición, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 15-41
- LAGUNA FERNÁNDEZ, Juan, «Historia ejemplar de las dos constantes mujeres españolas» (1635) de Luis Pacheco de Narváez: texte et contextes, Toulouse, Universidad de Toulouse, 2017.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «Lo que va de Momo a Momo: Salas Barbadillo y su *Estafeta*», en Mechthild Albert, Victoria Aranda Arribas y Leonardo Coppola (eds.), *La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Berna, Peter Lang, 2020, pp. 181-202.
- LASPÉRAS, Jean Michel, *La nouvelle en Espagne*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.
- LASPÉRAS, Jean Michel, «Cervantès et la nouvelle», en Jean Bessière y Philippe Daros (eds.), *La nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarra, Cervantès*, París, Honoré Champion, 1996, pp. 109-155.
- LASPÉRAS, Jean Michel, «Lope de Vega y el novelar: "un género de escritura"», *Bulletin Hispanique*, 102.2, 2000, pp. 411-428.
- LEPE GARCÍA, María Rocío, «La Historia de Hipólito y Aminta de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos», Etiópicas, 9, 2013, pp. 261-352.
- LEPE GARCÍA, María Rocío, «La Historia de Hipólito y Aminta: un modelo estructural complejo», eHumanista, 28, 2014, pp. 724-747.
- LEPE GARCÍA, María Rocío, «Biografía inédita de Francisco de Quintana: recuperación de un novelista olvidado», *Dicenda*, 33, 2015, pp. 133-162.
- LEVI, Ezio, «Un episodio sconosciuto nella storia della novella spagnuola», *Boletín de la Academia Española*, 21, 105, 1934, pp. 687-736.
- LIVERANI, Elena, Narrativa barroca: las «Soledades de la vida y desengaños del mundo» di Cristóbal Lozano, Roma, Bulzoni Editore, 2000.
- LÓPEZ DÍAZ, María Dolores, Estudio y edición anotada de las «Novelas amorosas» de José Camerino, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Corrección de vicios, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve, 7, 2014, pp. 1-16.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2020.
- LOUREIRO, Ángel G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal* (Indiana, University of Pennsylvania), 6.2, 1985, pp. 123-136.

- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, «Cervantes, lector de narraciones breves, y las *Novelas ejemplares*», en Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle (eds.), *Las «Novelas ejemplares»: texto y contexto (1613-2013)*, México, Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), 2015, pp. 207-228.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, Segunda parte del «Coloquio de los perros», Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.
- MANUKYAN, Armine, Estudio y edición crítica de dos obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: «El necio bien afortunado» y «El sagaz Estacio, marido examinado», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012.
- MARTÍN GÓMEZ, Moisés, Mariana de Carvajal. Industrias y desdenes. Un estudio de las «Navidades de Madrid», Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Teoria e pratica dell'utilità della novella: Bonciano, Bargagli, Sansovino e Cervantes», en Guillermo Carrascón y Chiara Simboloti (eds.), I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali, Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 506–521.
- MARTÍNEZ CAMINO, Gonzalo, «La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 1996, pp. 33-47.
- MATEO VELÁZQUEZ, Baltasar, *El Filósofo del aldea*, ed. de Jonathan Bradbury, Madrid, Sial, 2018.
- MCGRADY, Donald, «Introducción» a Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. de Donald McGrady, Virginia, Charlottesville, 1974, pp. 13-90.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- MONDRAGÓN, Jerónimo de, *Primera parte de los ratos de recreación*, Zaragoza, Pedro Puig y Juan Escarrilla, 1588.
- MONTÉGUT, Emile, «Une hypothése sur *La Tempête* de Shakespeare», *Revue de Deux Mondes*, 55, 1865, pp. 732-737.
- MONTERO REGUERA, José, «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1, 2006, pp. 165–175.
- MONTERO REGUERA, José, «Prosas de Lope», *Lectura y signo*, 3, 2008, pp. 195-235.
- MORALES, Ambrosio de, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1792, vol. 10.
- MORÍNIGO, Marcos A., «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, pp. 41-61.

- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», en *Cervantes y los géneros literarios*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016, pp. 271-282.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón, «Cervantes, novelliere», Boletín de la Real Academia Española, XCVIII, 347, 2018a, pp. 177-196.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «"Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos". Cuento y novela corta en España en el siglo XVI», eHumanista, 38, 2018b, pp. 252-295.
- NAVARRA, Baptista Remiro de, *Los peligros de Madrid*, ed. de María Soledad Arredondo, Madrid, Castalia, 1996.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Introducción» a Pedro de Salazar, *Novelas*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 13-117.
- Núñez RIVERA, Valentín, Cervantes y los géneros de la ficción, Madrid, Sial, 2016, pp. 163-164.
- ORTEGA-ÁLVARO, Miriam, Estudio y edición crítica de «Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares» (1681) de Antonio Vital Pizarro y Cuña, Jaén, Universidad de Jaén, 2019.
- PACHECO RANSANZ, Arsenio, «El concepto de novela cortesana», en What's Past Is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward, Edimburgo, Scottish Academic, 1984, pp. 114-123.
- PACHECO RANSANZ, Arsenio, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, X, 3, 1986, pp. 407-421.
- PALOMO, María del Pilar, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, Sucesos y prodigios de amor, Madrid, Juan González, 1624.
- PFANDL, Ludwig, «La novela corta», en *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pp. 330-405.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid, ed. de Narciso Alonso Cortés, Ámbito, Valladolid, 1989.
- PIÑA, Juan de, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. de Encarnación García de Dini, Verona, Università di Pisa, 1987.
- PIÑA, Juan de, Varias fortunas, Madrid, Juan González, 1627.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «El nacimiento de las colecciones de novela corta en español», en Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo y Ángela Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 77–91.

- PIQUERAS FLORES, Manuel, La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, pp. 114-157.
- POGGIOLI, Renato, «Poetics and Metrics», Comparative Literatures, North Carolina, Chapell Hill, 1959, I, pp. 192-204.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1981, pp. 176-177.
- QUINTANA, Francisco de, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. Andrea Bresadola, Sevilla, UNIA, 2012.
- RABELL, Carmen R., Lope de Vega. El Arte Nuevo de hacer «Novellas», London, Tamesis, 1992.
- RESTA, Ilaria, «El marco y los enigmas de Straparola en las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: entre imitación y metamorfosis», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 504-518.
- REY HAZAS, Antonio, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 271-288.
- RILEY, Edward C., Teoría de la novela en Cervantes, Madrid, Taurus, 1981.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700*), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991.
- RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene, «Variedades narrativas y estructuras representativas de la *Miscelánea* de Luis de Zapata en *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes», en Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo y Ángela Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 131-147.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, Novela corta marginada del siglo XVII español: formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Introducción» a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia, 1987, pp. 9-87.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, y HARO CORTÉS, Marta, «Introducción» a Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 11-132.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «La constante cordobesa de Céspedes y Meneses: la política sexual del Barroco», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, Editorial Castalia y Fundación Duques de Soria, 2000, I, pp. 706-713.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.

- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Sobre la política espacial del Seiscientos español: el caso de Valladolid y la novela corta (de Cervantes a Prado)», *Voz y Letra*, XIV, 2, 2003, pp. 61-77.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Mariana de Carvajal como sujeto resistente», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 235-246.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto, «La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos», *Analecta Malacitana*, XXXVII, 1-2, 2014, pp. 237-253.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «El pícaro amante, contrahechura de La ilustre fregona», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 455-463.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos, «Las Novelas ejemplares. Los paratextos y La gitanilla: cuestiones ecdóticas», Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, XXXVII, 2, 1995, pp. 549-568.
- ROSSO, Maria, «Introduzione» a Sebastián Mey, Fabulario, ed. de Maria Rosso, Napoli, Liguori, 2015, pp. 1-51.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Los novellieri en las Novelas ejemplares de Cervantes: la ejemplaridad», Artifara, 14, 2013, pp. 33-58.
- RUBIO ARQUEZ, Marcial, «La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014a, pp. 125-149.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldo Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014b, pp. 1-12.
- RUFFINATTO, Aldo, Dedicado a Cervantes, Madrid, Sial Pigmalión, 2015.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, «Del exemplum a la novela corta barroca: la ejemplaridad confusa de Juan Pérez de Montalbán», en *Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 83-91.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1995, pp. 26-37.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Días lúdicos: ocio, juego, literatura», en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 35-58.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «"Corta/cortesana". Apuntes a propósito de una denominación problemática para la narrativa barroca», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7, 2014, pp. 1-13.

- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Terra incognita: la invención de la verdad literaria», en David González Ramírez, Eduardo Torres Corominas, José Julio Martín Romero, María Manuela Merino García y Juan Ramón Muñoz Sánchez (coords.), Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea, Madrid, Ediciones Polifemo, 2020, pp. 5-27.
- RUTA, Maria Caterina, «¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas de V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999*), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1166–1176.
- RUTA, Maria Caterina, «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejempla*res», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.). Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, 2002), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 111-138.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo, *Corrección de vicios*, ed. de David González Ramírez y Manuel Piqueras Flores, Madrid, Sial, 2019.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo, *Don Diego de noche*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2013.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo, *El caballero puntual*, ed. de José Enrique López Martínez, Madrid, Real Academia Española, 2016.
- SALAZAR, Pedro de, *Novelas*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Comedia y novela en *El picaro amante* de José Camerino», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 18.1, 2002, pp. 109-124.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda* en el proyecto narrativo de Lope», en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013, pp. 99-114.
- SANTA CRUZ, Melchor de, *Floresta española*, ed. de María del Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- SANZ DEL CASTILLO, Andrés, *Mojiganga del gusto en seis novelas*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo, Andrea Bresadola, Giulia Giorgi y Paolo Tanganelli, Madrid, Sial, 2020.
- SCAMUZZI, Iole, «Estudio preliminar» a *Horas de recreación*, trad. de Vicente de Millis, ed. de Iole Scamuzzi, Madrid, Sial, 2018, pp. 11-76.
- SHEPARD, Sanford, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1970.
- SILERI, Manuela, *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*, Pisa, Università di Pisa, 2008.
- SOLA, Christel, «"Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria": aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas», *Criticón*, 97-98, 2006, pp. 89-105.

- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. de María Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, trad. de Tommaso Garzoni, Perpiñán, Luys Roure, 1630.
- TALENS, Jenaro, «Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta del Seiscientos», en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, pp. 123-181.
- TANGANELLI, Paolo, «José Camerino o la disolución de la novela corta. De las *Novelas amorosas* al vejamen de *La dama beata*», en Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo y Ángela Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 233–246.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, y GUIJARRO CEBALLOS, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados: la novela española en el Siglo de Oro*, Madrid / Cáceres, Eneida / Universidad de Extremadura, 2007.
- TIMONEDA, Juan de, *El Patrañuelo*, ed. de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1984.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1995.
- TIRSO DE MOLINA, *Los tres maridos burlados*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- USAI, Nicola, «Introducción» a Jacinto Arnal de Bolea, *El forastero*, ed. de Nicola Usai, Madrid, Sial, 2016, pp. 11-112.
- VAL, Joaquín del, «La novela española en el siglo XVII», en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III, *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Editorial Vergara, 1968, pp. XLV-LXXX.
- VEGA RAMOS, María José, «Teoría de la novella y neoaristotelismo quinientista», Anuario de Estudios Filológicos, 15, 1992, pp. 361-374.
- VEGA RAMOS, María José, La teoría de la novela en el siglo XVI: la poética neoaristotélica ante el «Decamerón», Cáceres, Asociación de Estudios sobre el Renacimiento Europeo y Tradición Clásica, 1993.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.
- YLLERA, Alicia, «Introducción» a María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 11-99.
- YUDIN, Florence L., «Theory and Practice of the Novela Comediesca», Romanische Forschungen, 81, 1969, pp. 585–594.
- ZATRILLA Y VICO, José, Engaños y desengaños del amor profano, ed. de Paolo Caboni, Madrid, Sial, 2019.

- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZAYAS, María de, *Honesto γ entretenido sarao* (primera y segunda parte), ed. de Julián Olivares, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, 2 vols.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZERARI, Maria, «Figures de la cruaté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino», en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI e XVII siècles: realitès et fictions*, París, Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 177-186.
- ZERARI, Maria, «"Narciso prologuista". Imágenes y autorretrato en el prólogo de las *Novelas ejemplares*», *Ínsula*, 799-800, 2013, pp. 4-8.
- ZERARI, Maria, «Furor in fabula: La cruel aragonesa de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)», Edad de Oro, XXXIII, 2014, pp. 241-256.
- ZIMIC, Stanislav, «Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51, 1975, pp. 169–229.

# MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, UNA ESCRITORA SIN ROSTRO (VIDA Y SEMBLANZA)

## Alicia Yllera UNED. Madrid

A pesar de los esfuerzos realizados desde principios del siglo XX, son muchas las incertidumbres que rodean la vida de María de Zayas y Sotomayor. No nos ha llegado ninguna imagen suya. Es totalmente apócrifo un retrato, en el que aparece una mujer poco agraciada, que circula por internet acompañando a diversas informaciones sobre la autora, más o menos exactas o inexactas. Muy poco sabemos de ella con seguridad, salvo algunas referencias de los contemporáneos y lo que puede deducirse de su obra, además de algunos datos procedentes de documentos de archivo. Ignoramos incluso si era casada o si permaneció soltera.

Sabemos que residió en Madrid, ciudad de la que hace una encendida alabanza en el *Desengaño sexto*<sup>1</sup>, en la primera mitad del siglo XVII, y que era madrileña. En la portada de la primera edición de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, aparecida en Zaragoza en 1637, así como en otras muchas ediciones<sup>2</sup>, se dice que es «natural de Madrid», origen que corroboran diversos contemporáneos.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 65-79. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «[...] la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo)» (Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del sarao*, p. 418).

 $<sup>^2</sup>$  El origen de la escritora reaparece en todas las ediciones de las dos partes reunidas anteriores al siglo XX.

En las décimas que Ana Caro de Mallén<sup>3</sup> compuso, siguiendo las costumbres de la época, para los preliminares de la primera edición de su primera colección de novelas cortas<sup>4</sup>, se dice de la autora que «honor adquieres/ a Madrid»<sup>5</sup>. En el soneto con estrambote que, a tal efecto, redactó el dramaturgo y novelista Juan Pérez de Montalbán, se reitera el mismo origen:

Préciese de tal prenda Manzanares, Pues enriqueces su florido suelo Contra las fuerzas del caduco olvido<sup>6</sup>.

En el «Prólogo de un desapasionado», prefacio anónimo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*, se dice igualmente que es «gloria de Manzanares y honra de nuestra España»<sup>7</sup>. En la aprobación de Joseph de Valdivieso a la misma edición se reitera que es «hija de Madrid»<sup>8</sup>.

Los primeros pasos para completar los escasísimos datos que tenemos sobre esta escritora de gran éxito, especialmente en los siglos XVII y XVIII, se dieron precisamente en ese mismo siglo XVIII. En el tomo IV de su diccionario de madrileños ilustres, publicado en 1791, Joseph Antonio Álvarez y Baena apuntó que, dada la fecha en la que vivió, acaso la novelista fuese hija de don Fernando de Zayas y Sotomayor, capitán de infantería y caballero del hábito de Santiago, nacido en Madrid, en 1566<sup>9</sup>. Manuel Serrano y Sanz, quien realizó la muy laudable tarea de recopilar abundantes datos de escritoras españolas desde el siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XIX, recogió su sugerencia y publicó una partida de bautismo, extendida el 12 de septiembre de 1590, en la parroquia de San Sebastián de Madrid,

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> En el texto figura como «María Caro de Mallén». En realidad, su nombre sería Ana María, como su madre adoptiva, Ana María de Torres (Escabias Toro, 2012, pp. 144-177).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Entonces llamadas «novelas», sentido primero del término cuando se introduce en español a partir del italiano y se afianza con las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. Si, en un principio, el vocablo se emplea para designar un texto de ficción relativamente breve, poco a poco pasa a aplicarse a textos más extensos. La denominación de «novela corta» es moderna.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, p. 154.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, p. 156.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, p. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, p. 151.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Álvarez y Baena, Hijos de Madrid, p. 48.

iglesia situada en lo que hoy es el número 39 de la calle Atocha, cerca de la Plaza del Ángel. Esta partida parece ser la de la escritora, quien habría nacido unos días antes. Serrano y Sanz apunta que era hija del capitán don Fernando de Zayas y Sotomayor, también nacido en Madrid y bautizado en la misma parroquia de San Sebastián, el 9 de noviembre de 1566. Su madre fue Catalina de Barrasa<sup>10</sup>. En realidad, Serrano y Sanz comete dos errores al señalar el nombre de la supuesta madre de la escritora. Uno fue rápidamente detectado, ya que figuraba correctamente en la partida de nacimiento que él transcribía. El nombre de su madre no era Catalina sino María. El segundo error tardaría un siglo en rectificarse<sup>11</sup>. Su nombre no era María de Barasa, sino María de Carasa.

Identificar convenientemente el nombre que figura en la que muy probablemente es la partida de bautismo de la escritora no es cuestión sin importancia. María de Carasa era hermana de Ana de Carasa, casada con Luis Sánchez quien, entre 1579 y 1642, ostentó el cargo de impresor del rey, aunque, tras su fallecimiento, en 1627, regentase la imprenta primero su mujer y más tarde su hija Juana Isabel. Sabemos que las dos hermanas y sus respectivos esposos mantuvieron buenas relaciones, por lo que podemos deducir que la futura novelista se crio en un ambiente editorial, cultural y literario, que le permitió satisfacer fácilmente su afición por la lectura, afición a la que alude en «Al que leyere», prólogo de la autora a sus *Novelas amorosas y ejemplares*:

Y más si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera [libro], nuevo o antiguo, dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso<sup>12</sup>.

Luis Sánchez era un hombre culto, que compuso poesías latinas y destacó como impresor en su tiempo, publicando numerosas obras de calidad. Tenía, además, buenas relaciones con el librero Alonso Pé-

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Serrano y Sanz, 1903-1905, t. II, pp. 583-620.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Teruel, 2014, pp. 317-318; Rodríguez de Ramos, 2014, pp. 240-246. El nombre de la madre aparecía ya correctamente transcrito en Fernández García, 1995, p. 69, quien documentó también la existencia de una hermana, Isabel, nacida en la calle de la Cabeza y bautizada el 31 de marzo de 1594, siendo el padrino su tío Luis Sánchez.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 161. *Pasar*: «recorrer le-yendo o estudiando un libro o tratado» (*Aut.*).

rez, padre de Juan Pérez de Montalbán, autor que celebraría la obra de la escritora.

¿Residió María de Zayas ininterrumpidamente en Madrid o conoció estancias más o menos prolongadas en otras ciudades españolas o extranjeras? Digamos, de entrada, que la estancia de la escritora en ciudades otras que Madrid no está demostrada; es incluso posible que nunca abandonase la capital.

Se ha apuntado la posibilidad de que residiese un tiempo en Valladolid en los años en los que Felipe III trasladó allí la Corte (1601-1606)<sup>13</sup>. Sin embargo, los argumentos a favor de una estancia vallisoletana de María de Zayas, basados exclusivamente en alusiones de sus obras, son muy endebles, ya que estas alusiones son convencionales y no demuestran un conocimiento directo de la ciudad.

Sabemos que Fernando de Zayas fue mayordomo del VII conde de Lemos, virrey de Nápoles entre 1610 y 1616. ¿Le acompañó, con toda su familia, durante su virreinato? Aunque no existen pruebas concluyentes de la estancia de María de Zayas en Nápoles, es posible que viviese un tiempo en esta ciudad con sus padres<sup>14</sup>. Lo que es seguro es que la escritora estuvo en relación con la familia del IX conde de Lemos, ya que, en su segunda colección de novelas, llama a la condesa «mi señora» e incluye un poema que compuso para ella<sup>15</sup>.

Un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España contiene una firma, fechada el 18 de octubre de 1617, de una «María de Çayas». Figura junto a otras firmas de religiosos y seglares representantes del convento de la Concepción Jerónima de Madrid, que solicitaban el reconocimiento, por el papa, de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. En un principio se pensó que la firma correspondía a

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Amezúa, Prólogo a las *Novelas amorosas y ejemplares*, p. IX.

<sup>14</sup> Transcurren en Nápoles la quinta novela de la primera parte (*La fuerza del amor*) y, parcialmente, el octavo desengaño (*El traidor contra su sangre*), durante los tiempos del virreinato del VII conde de Lemos, del que la escritora hace, en la primera de estas novelas, una entusiasta alabanza (Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 368). En su noveno desengaño (*La perseguida triunfante*) declara que vio el relato manuscrito de la historia de la reina Beatriz de Hungría en Italia «estando allá con mis padres» (Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del sarao*, p. 632). Todo esto deja suponer una estancia en Nápoles, aunque las referencias a costumbres napolitanas o la descripción de algún lugar podrían tener una fuente indirecta.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, pp. 372-375.

la escritora<sup>16</sup>. Más tarde se comprobó que pertenecía a otra María de Zayas, casada con Juan de Valdés, quien firmaba junto a ella<sup>17</sup>.

Diversos autores han aceptado la estancia, en 1643, de la escritora en Barcelona, basándose en la opinión de Kenneth Brown, quien publicó en 1987 el *Vexamen* que el poeta barcelonés, Francesc Fontanella, presentó el 15 de marzo de 1643, en un certamen organizado por la academia de Santo Tomás de Aquino de Barcelona, El *Vexamen* incluye una muy insultante descripción de la escritora<sup>18</sup>, de la que Brown deducía que Fontanella tenía mucha confianza con María de Zayas para ofenderla tan impunemente, de lo contrario su vejatorio retrato sería de muy mal gusto<sup>19</sup>. No cabe duda de que la deducción de Brown es muy cuestionable y, sobre todo, parece sumamente improbable que María de Zayas, a quien impresionó muy vivamente el levantamiento de Cataluña, se instalase en la ciudad secesionista y participase en cenáculos como el de Francesc Fontanella, un escritor abiertamente separatista, que moriría en Perpiñán.

Ignoramos la fecha de la muerte de María de Zayas y Sotomayor. El nombre de María de Zayas es frecuente en la época, por lo que se han encontrado varias partidas de defunción, extendidas en Madrid. Serrano y Sanz publicó dos, una de 1661 y otra de 1669, pero ninguna de las dos parece ser la de la escritora<sup>20</sup>. Se ha descubierto una tercera partida de defunción, fechada en 1553, también en Madrid, en este caso a nombre de María de Zayas y Sotomayor, es decir, con los dos apellidos a diferencia de las restantes, en la que se afirma que no pudo testar ya que era pobre de solemnidad y fue enterrada de limosna<sup>21</sup>. Contemporánea de la escritora vivió en Madrid una cuarta María de Zayas, que suscribió en 1636 y 1637 sendas escrituras de obligación<sup>22</sup>. Se han hallado también dos testamentos, otorgados en 1656 y 1657, en Nápoles, por una dama española llamada María de

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Barbeito Carneiro, 1986, pp. 832-833 y 871.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Rodríguez de Ramos, 2014, pp. 250-251.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Brown, 1987, vv. 725-740, p. 231.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Brown, 1987, p. 231, n. 47 y 1993, p. 359.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Serrano y Sanz, 1903-1905, t. II, pp. 585-587.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Rodríguez de Ramos, 2014, pp. 246-247.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Era hija del licenciado Álvaro Ortiz de Zayas o Álvaro de Zayas y estaba casada con don Fernando García de Buitrago (Maldonado, 1972, pp. 10-13).

Zayas, residente en la ciudad, viuda del capitán don Francisco de Vargas Machuca, que fallecería allí en 1658<sup>23</sup>.

En realidad, a partir de 1646, fecha consignada en su segunda colección de novelas, publicada en 1647<sup>24</sup>, no volvemos a tener noticias suyas. Pudo morir en cualquier momento e incluso es probable que falleciese no mucho después de terminar su obra, lo que podría explicar el aspecto descuidado de la edición de esta segunda colección, con alteración del orden de las novelas y ausencia de títulos en las mismas, salvo en la primera novela, y también el que no firmase su dedicatoria al duque de Híjar, lo que haría Inés de Casamayor, viuda del librero aragonés Matías de Lizau, fallecido en 1644, pese a lo cual figura como quien costeó la edición.

Poco seguro puede afirmarse sobre su vida. Incluso se ha llegado a negar recientemente su existencia basándose en la escasez de datos que poseemos sobre la autora<sup>25</sup>. De las opiniones de sus contemporáneos y de sus obras podemos deducir ciertos rasgos de su formación, personalidad y actividad literaria.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Gagliardi, 2018, pp. 561-586. Al no explicar esta supuesta estancia tardía de la novelista en Nápoles ciertos detalles de sus relatos, Gagliardi supone una estancia italiana anterior. Sería necesario, sin embargo, descubrir otros datos biográficos que corroborasen la identificación de esta Zayas con la novelista.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, pp. 685-686.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Navarro Durán (2019) sostiene que la autora nunca existió. Su nombre no sería sino uno de los diversos seudónimos utilizados por el prolífico novelista, Alonso de Castillo Solórzano, quien unas veces publicaría sus obras a su nombre, mientras que en otros casos se divertiría atribuyéndolas a supuestos autores como serían María de Zayas, Andrés Sanz del Castillo, Jacinto Abad de Ayala y Baptista Remiro de Navarra. Sin embargo, la ausencia o escasez de datos biográficos sobre estos autores, las coincidencias en detalles de marcos, argumentos o recursos narrativos (nunca exclusivos de estos autores) con obras de Castillo Solórzano no permiten deducir que María de Zayas nunca existió y que es un mero heterónimo de Castillo Solórzano, Por otra parte, parece poco probable que no solo Lope de Vega, sino también Pérez de Montalbán, Ana Caro de Mallén y cuantos compusieron poemas preliminares para la edición de su primera colección de novelas aceptasen el juego de Castillo Solórzano. Con parecidos argumentos, basándose esencialmente en concordancias de la comedia con obras de Castillo Solórzano (alguna tan tópica como la declaración de veracidad de la obra), Navarro Durán (2020) intenta atribuir igualmente la comedia La traición en la amistad a Castillo Solórzano. En ausencia de pruebas concluyentes, seguiremos considerando que existió una novelista madrileña llamada María de Zayas y Sotomayor, aunque sean pocos los datos biográficos seguros que sobre ella poseamos.

La formación de María de Zayas y Sotomayor debió de ser en gran medida autodidacta, lo que explica que no pierda la ocasión para quejarse de que no se den estudios a las mujeres, sino que se les den ruecas y almohadillas en lugar de letras y armas<sup>26</sup>. Además, con gran originalidad, vincula la decadencia de España a los estrechos códigos patriarcales de su tiempo, viendo, como se señalaría siglos después, que los sistemas de poder y dominio en la esfera privada se reflejan en las esferas políticas.

Siente orgullo por pertenecer a la nobleza y, ante los acontecimientos de 1640 (sublevación de Cataluña y Portugal), percibe la decadencia de su país, lo que le hace volver los ojos al pasado, a los tiempos de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II.

Inicialmente se dio a conocer como poeta. Compuso versos de circunstancias laudatorios para celebrar la aparición de la obra de un amigo o conocido (para Miguel Botello en 1621 y en 1622, para Juan Pérez de Montalbán en 1624, para Francisco de las Cuevas, seudónimo de Francisco de Quintana, en 1626, y para Antonio del Castillo de Larzábal en 1632), poemas panegíricos para los homenajes fúnebres de Lope de Vega en 1636 o de Pérez de Montalbán en 1639. Insertados en sus dos colecciones de novelas cortas y en su obra dramática, nos han llegado versos amorosos o satíricos, así como un soneto a Felipe IV<sup>27</sup>.

Alaban su talento literario Lope de Vega (*Laurel de Apolo*, 1630), Pérez de Montalbán (*Para todos*, 1632) y Castillo Solórzano (*La garduña de Sevilla*, 1642)<sup>28</sup>. Parece haberse movido en el entorno de Lope de Vega, del que hace una encendida alabanza en su segunda colección de relatos breves: «príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin»<sup>29</sup>.

Participó en certámenes poéticos y academias literarias madrileñas. Su nombre no figura en ninguna lista de académicos, pero se supone

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> «Al que leyere», La fuerza del amor (Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 160 y 364, respectivamente), La esclava de su amante y el Desengaño cuarto, Tarde llega el desengaño (Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, pp. 220 y 336, respectivamente).

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 343-344.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, silva VIII, vv. 579-596, pp. 418-420; Pérez de Montalbán, *Índice de los ingenios de Madrid*, núm. 246, en *Para todos*; Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, p. 482.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, p. 509.

que participó en la Academia de Francisco de Mendoza (1623-¿1637?) y acaso también en la de Sebastián Francisco de Medrano (c. 1617-1623)<sup>30</sup>. En el «Prólogo de un desapasionado» se dice que la han aplaudido y celebrado las doctas academias de Madrid<sup>31</sup> y Pérez Montalbán afirma, en su *Para todos* (1632), que «ha escrito a los certámenes con grande acierto»<sup>32</sup>.

Castillo Solórzano ha dejado constancia de su amistad con la dramaturga andaluza Ana Caro<sup>33</sup>. Zayas la alaba en su segunda colección de novelas cortas<sup>34</sup> y es muy posible que se encontrasen cuando Ana Caro estuvo en Madrid en 1637.

En ese mismo año de 1637, María de Zayas y Sotomayor publicó, en Zaragoza, su primera colección de diez novelas cortas, las *Novelas amorosas y ejemplares*. Es muy posible que fuese el librero aragonés, Pedro Escuer, quien le diese ese título por motivos comerciales, pensando beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas. En el interior de la obra, la escritora emplea sistemáticamente el término *maravilla*, del mismo modo que, en su segunda colección, utiliza el término *desengaño*. Podía haber empleado otro término como *historia*, al que recurrió otro autor de novelas cortas contemporáneo, Gonzalo de Céspedes y Meneses (*Historias peregrinas y ejemplares*, 1623), pero *maravilla* se avenía perfectamente con la estética de la autora y con la estética de la época. El Pinciano consideraba esencial para la obra suscitar la admiración<sup>35</sup> y no puede suscitar la admiración un hecho o personaje trivial, de ahí el carácter extraordinario de sus historias.

A juzgar por las alusiones contenidas en la obra, la autora habría dado como título, a la primera edición, el que figura en la aprobación o en la licencia madrileñas, *Honesto y entretenido sarao* o *Tratado honesto y entretenido sarao*, lo que recuerda al título con el que Francisco Truchado publicó su traducción de *Le piacevoli notti* de Giovan Francesco

<sup>30</sup> King, 1963, p. 59, n. 81.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares, p. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Índice de los ingenios de Madrid, núm. 246.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, p. 482.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del sarao*, p. 335.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, t. II, pp. 56-59, p. 58 («porque la cosa nueva deleita, y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa»). La idea estaba muy extendida en las preceptivas de la época. También Lugo y Dávila dice que lo esencial de la fábula en la novela es «mover a la admiración» (*Teatro popular*, p. 23).

Straparola. La primera parte de esta traducción se publicó en Zaragoza, en 1578, con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. La *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento* apareció en Baeza, en 1581. Además de reediciones independientes de cada una de las dos partes, ambas se publicaron juntas en Madrid, en 1598, en la imprenta de Luis Sánchez<sup>36</sup>, tío de la novelista, lo que favorecería que María de Zayas tuviese conocimiento de esta obra y que le inspirase el título de su primera colección.

La edición de esta obra se retrasó, sin duda, ya que la aprobación del maestro Joseph de Valdivieso y la licencia del doctor Juan de Mendieta, que acompañan a esta primera edición, son de 1626, aunque en la primera figure la fecha de 1636<sup>37</sup>. Este retraso podría explicar que María de Zayas no publicase su obra en la imprenta de sus tíos, pues Luis Sánchez falleció en 1627 y Ana de Carasa en 1633<sup>38</sup>.

¿Supone esta aparición de su colección de novelas en Zaragoza un cambio de residencia de la escritora? No necesariamente, ya que, entre 1625 y 1634, el Consejo de Castilla aprobó la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas<sup>39</sup>. Al levantarse la prohibición, las imprentas madrileñas estarían muy saturadas de originales, por lo que no es extraño que los autores recurriesen a publicar sus obras en otras ciudades.

Durante unas décadas, María de Zayas participó en los círculos literarios madrileños, pero, tras el homenaje fúnebre a Pérez de Montalbán (1639), no volvemos a tener noticias suyas hasta la aparición de su segunda colección, la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, publicada también en Zaragoza, en 1647. Es posible que, en esos años difíciles para el país<sup>40</sup>, desaparecidos muchos de los escritores que habían sido sus amigos, se alejase de los círculos literarios y guar-

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> A costa de Miguel Martínez, mercader de libros.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Moll, 1982, pp. 177-179, y 2011 [1974], pp. 177-183.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Rodríguez de Ramos, 2014, p. 244.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Lo que hizo que los autores enviasen sus manuscritos a otros reinos o evitasen el término «novela» en los títulos de sus obras, intentando camuflar la naturaleza de sus relatos. Así Alonso de Castillo Solórzano recurre al título de *Jornadas alegres* (1626), Pérez de Montalbán al de *Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos* (1632) y Tirso de Molina a *Deleitar aprovechando* (1635), etc.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Recuérdese que el levantamiento de Cataluña ocurre en junio de 1640 y en diciembre del mismo año se inicia la sublevación de Portugal.

74 ALICIA YLLERA

dase silencio, como declara al final de esta segunda obra: «y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada»<sup>41</sup>.

Admiradora de Lope de Vega y amiga de Pérez de Montalbán y de Ana Caro, no es extraño que se ensayase en el teatro. Pérez de Montalbán nos dice, en el *Para todos*, que había compuesto una comedia de «excelentes coplas» y, de hecho, se conserva una comedia suya manuscrita, *La traición en la amistad*, editada por vez primera por Serrano y Sanz en 1905<sup>42</sup> y que ha contado con siete ediciones (una de ellas bilingüe español/inglés) entre 1983 y 2015. Es una comedia de enredo, con un argumento que gira en torno al conflicto entre el amor y la amistad e ilustra dos temas muy gratos a María de Zayas, el de la solidaridad femenina y el de la capacidad de la mujer para solucionar sus problemas sin recurrir al varón. La obra es también singular por la extraordinaria libertad con la que los personajes femeninos viven sus amores, sin padres o hermanos que coarten y dirijan su conducta.

Las veinte novelas cortas de María de Zayas y Sotomayor, publicadas en dos colecciones de diez novelas enmarcadas cada una, contaron con un éxito extraordinario en su momento. Se hicieron numerosas reediciones, unas «naturales» y otras «hurtadas», como recuerda la autora con orgullo en la Parte segunda del sarao43, jactándose del éxito alcanzado por la primera parte. En el siglo XVII las Novelas amorosas y ejemplares fueron las novelas cortas más reeditadas después de las de Cervantes y de Sucesos y prodigios de amor de Juan Pérez de Montalbán<sup>44</sup>. En el siglo XVIII las dos partes juntas de Zayas fueron las novelas cortas del siglo XVII más reeditadas en España, después de las de Cervantes (trece ediciones) y junto a las Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano (doce reediciones de cada una de las colecciones)<sup>45</sup>. En el siglo XVII se hicieron cinco ediciones de las Novelas amorosas y ejemplares, dos de la Parte segunda del sarao y tres de las dos partes juntas, que contaron con doce ediciones en el siglo XVIII y dos en el siglo XIX.

Ningún censor de los siglos XVII y XVIII encontró nada que objetar a sus novelas. Más puritano se mostró en ocasiones el siglo XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, p. 683.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Serrano y Sanz, 1903-1905, t. II, pp. 590-620.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Zayas y Sotomayor, Parte segunda del sarao, p. 371.

<sup>44</sup> Treviño Salazar, 2018, t. I, pp. LXXIII-LXXV.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Fernández Insuela, 1993, pp. 70-73.

Incluso Emilia Pardo Bazán, que sentía verdadera simpatía por la autora, excluyó, de la selección de sus novelas que publicó en 1892, algunos de sus textos por «su mucha crudeza», temiendo que se juzgase mal a la escritora por «algunas frases vivas y algunas escenas poco veladas (aunque nunca realmente licenciosas)»<sup>46</sup>.

Prescindiendo de las traducciones realizadas en los últimos cincuenta años, las novelas de Zayas contaron con numerosas traducciones y adaptaciones a otras lenguas, especialmente al francés. Scarron adaptó, en diversas obras, cuatro de sus novelas, que aparecieron entre 1655 y 1663, omitiendo el nombre de la autora y acentuando, en ocasiones, los aspectos novelescos y exóticos del original. Por los mismos años, Antoine Le Métel, sieur d'Ouville, tradujo cuatro novelas de Zayas y denunció la omisión del nombre de una escritora a la que consideraba una «merveille de son sexe». También su hermano François Le Métel de Boisrobert adoptó otra novela suya. Se hizo una traducción de las veinte novelas de Zayas (Paris, G. Quinet, 1680, 5 vols.). Se publicó sin el nombre del traductor, aunque Vanel la reclamaría en una traducción de novelas de Alonso de Castillo Solórzano y Pedro de Castro y Anaya.

En esta traducción libre de Vanel se suavizan los relatos, prescindiendo de detalles considerados atrevidos o escenas escabrosas (como una escena de homosexualidad masculina). Sobre todo, se tergiversa el espíritu de la obra. Las historias de la segunda colección, destinadas a servir de advertencia a las damas y a defender su buen nombre, se convierten en convencionales historias con final feliz.

Existieron también traducciones francesas en el siglo XVIII. Sobre todo D'Ussieux adaptó muy libremente cinco novelas de Zayas.

Fueron también muy numerosas las traducciones al inglés, algunas a través del francés, como es el caso de las traducciones de Scarron. Se tradujeron también algunas de sus novelas al alemán, al holandés y alguna al italiano, a través del francés, etc.

María de Zayas contó, en los siglos XVII y XVIII, con un gran éxito internacional. Pero se transformó profundamente su pensamiento en algunas de sus traducciones, o mejor adaptaciones, y sobre todo en sus imitaciones.

 $<sup>^{\</sup>rm 46}$  Pardo Bazán, introducción a las *Novelas* de Zayas y Sotomayor, pp. 15 y 13, respectivamente.

76 ALICIA YLLERA

A través de la adaptación de Scarron o tal vez de la de d'Ouville, adaptó Molière el tema de *El prevenido engañado* para su obra de mayor éxito en su época, *L'école des femmes* (1662). La burla de don Fadrique, que permitía a Zayas defender la superioridad de las mujeres inteligentes sobre las bobas, se convierte en una sátira de los matrimonios de muy desigual edad. Influencias de Zayas pueden rastrearse en otros escritores franceses (Robert Challe, Stendhal o Jules Barbey d'Aurevilly) e ingleses (Edward Ravenscroft o Aphra Behn)<sup>47</sup>.

María de Zayas debe su celebridad a la novela corta. Sigue la tradición inaugurada por las *Novelas ejemplares* de Cervantes, aunque, como Lope de Vega, en sus llamadas *Novelas a Marcia Leonarda*<sup>48</sup>, no vacila en interrumpir el relato, en su caso para introducir sus ideas de defensa de los derechos de las mujeres. Recurre de nuevo al marco, del que había prescindido Cervantes, lo que algún autor, como Tirso de Molina, le reprocharía indirectamente. Además, el marco cobra en la autora una importancia particular, puesto que se produce una profunda interacción entre marco y novelas, y, en la segunda colección, los relatos insertados inciden en el comportamiento de los personajes del marco.

La aparición de la crítica literaria feminista ha hecho que muchos autores se hayan interesado, en las últimas décadas del siglo XX y en nuestro siglo, por esta voz transgresora de mujer del Siglo de Oro, que coloca la cuestión femenina en el centro de su obra, es capaz de tratar el erotismo femenino con seriedad y de vituperar la educación "castradora" que recibían las mujeres de su tiempo, lo que les impedía desempeñar cargos de responsabilidad. En su primera colección de novelas, presenta el modelo de una mujer activa, capaz de recuperar por sí misma su honra o de vengarse de quien la burló. En la segunda colección, vuelve por el buen nombre de las mujeres, las previene contra los engaños masculinos y muestra cómo la aceptación del papel tradicional no lleva a las mujeres a la felicidad, como proclamaban los moralistas de la época, ya que ni su sumisión ni sus virtudes logran salvarla de un cruel destino.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Ver Yllera, «Introducción» a Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del sarao*, pp. 148-156.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> A partir de la edición de Antonio de Sancha (1776-1779), se les da el título de Novelas a Marcia Leonarda. Aparecieron en La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos (1621) y en La Circe con otras rimas y prosas (1624).

Pero el interés de su pensamiento no puede hacernos olvidar que María de Zayas es, ante todo, una gran novelista, que narra con extraordinaria habilidad y ensarta motivos de origen diverso para construir una historia nueva e interesante. Maneja con soltura los distintos tonos, presenta diálogos de gran vivacidad y, en general, aunque alguna vez recurra a una imagen gastada, escribe en un lenguaje sencillo y llano, que no rehúye la expresión popular.

# RECAPITULACIÓN

- \* Muy poco se sabe con seguridad de María de Zayas y Sotomayor, salvo que era madrileña y vivió en la primera mitad del siglo XVII.
- \* Parece muy probable que una partida de bautismo del 12 de septiembre de 1590, extendida en la parroquia de San Sebastián de Madrid, sea la de la escritora. Sería hija del capitán don Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero de la Orden de Santiago y mayordomo del VII conde de Lemos. Por su madre sería sobrina del impresor madrileño Luis Sánchez.
- \* Durante unos años participó activamente en la vida literaria madrileña. Compuso poesías, al menos una comedia y alcanzó gran éxito internacional con sus dos colecciones de novelas cortas.
- \* Ignoramos la fecha de su muerte. Ya que el nombre de María de Zayas es frecuente en la época, se han encontrado varias partidas de defunción a este nombre, pero nada prueba que ninguna de ella corresponda a la novelista.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio, Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y arte: diccionario histórico, por orden alfabético de sus nombres, t. IV, Madrid, Benito Cano, 1791.
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel, Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1986, 2 vols.
- BROWN, Kenneth, «Context i text del *vexamen* d'acadèmia de Francesc Fontanella», *Llengua & Literatura*, 2, 1987, pp. 173-252.
- BROWN, Kenneth, «María de Zayas y Sotomayor: escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 355–360.

78 ALICIA YLLERA

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, La garduña de Sevilla, en Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano, ed. de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.

- ESCABIAS TORO, Juana, Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias, Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2012.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo, Madrid, Caparrós Editores, 1995.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Sobre la narrativa española del Siglo de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 55, 1993, pp. 55-84.
- GAGLIARDI, Donatella, «Dos testamentos inéditos de María de Zayas (Nápoles, 1656 y 1657)», *eHumanista*, 40, 2018, pp. 561-586.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE, 1963 (Anejo X).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, 2.ª ed., Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco, *Teatro popular (novelas)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906 (Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas).
- MALDONADO, Felipe C. R., «Otra María de Zayas... y van cuatro», *La Estafeta Literaria*, 501.1, 1972, pp. 10-13.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», Boletín de la Real Academia Española, 54, 1974, pp. 97-103. Reproducido en Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro, Madrid, Arco/Libros, 2011, pp. 177-183.
- MOLL, Jaime, «La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982, pp. 177-179.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «La traición en la amistad de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano», Anagnórisis. Revista de investigación teatral, 21, 2020, pp. 190-221.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana, Huesca, por Pedro Blusón, a costa de Pedro Escuer, 1633.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto, «La biografía de María de Zayas: una revisión y algunos hallazgos», *Analecta Malacitana*, 37, 1-2, 2014, pp. 237-253.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833, Madrid, Rivadeneyra, Tipografía de la «Revis-

- ta de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1903-1905, 2 vols. Reimpresión: Madrid, Atlas, 1975.
- TERUEL, José, «El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 317–334.
- TREVIÑO SALAZAR, Elizabeth, Estudio y edición de la «Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto» [1647] de María de Zayas y Sotomayor, Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, 2 vols.
- VEGA, Lope de, Laurel de Apolo, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas*, ed. de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Administración, Impr. de Agustín Avrial, s. f. [1892] (Biblioteca de la Mujer, t. III).
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Agustín G. de Amezúa, Madrid, RAE, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles).
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos], ed. de Alicia Yllera, 2.ª ed., Madrid, Cátedra, 2020.

# LA OBRA NOVELESCA DE MARÍA DE ZAYAS: GÉNERO Y NOVEDAD\*

# Emre Özmen Universidad de Córdoba. Grupo PASO

Los manuales y la convención crítica tienden a considerar la obra narrativa de Zayas como dos colecciones de novelas —independientes la una de la otra—, publicadas con diez años de diferencia (1637 y 1647). Eso se debe, por un lado, a la popularidad de un modelo genérico-editorial especialmente en la primera mitad del siglo XVII: novelas sueltas reunidas por un marco narrativo que generalmente es un mero pretexto para contar historias¹, como se ve en las obras de Solórzano, Montalbán, Tirso de Molina etc. De otra parte, cabe destacar que las intervenciones y cambios en el proceso de la publicación, en especial el cambio de los títulos, borraron la conexión entre las dos entregas, y la obra se percibió como dos colecciones distintas². El primer volumen fue publicado bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares*, y el segundo como *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. El erudito González de Amezúa, al editar las dos partes, bau-

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 81–96. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978–84–8081–694–6.

<sup>\*</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto SILEM (*Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor*, RTI2018-095664-B-C21).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> En este aspecto especialmente es llamativa la producción casi frenética de Castillo Solórzano. Para más información sobre la producción de novelas cortas ver Ripoll, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> No obstante, a lo largo de los dos volúmenes María de Zayas se refiere a su obra como *Entretenido y honesto sarao* y desprecia el término *novela* por ser «título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (p. 22).

tiza este segundo volumen con el rótulo *Desengaños amorosos* (1950), que se impuso para acentuar una imagen de diferencia, rota ahora por los trabajos de Julián Olivares<sup>3</sup>, quien, con apoyo en la bibliografía material y la crítica interna, los culmina en su edición de 2017. En ella destaca el propósito unitario de una obra articulada editorial y narrativamente en dos partes, con un marco con entidad propia y valor narrativo que engloba diez relatos en cada parte y hace el número 21 de ellos. Más bien debemos considerarlo como la verdadera novela, ya que progresa entre distintas narraciones o a impulsos de las mismas.

La *Primera parte*<sup>4</sup> arranca con la enfermedad de Lisis<sup>5</sup>, provocada por la deslealtad de don Juan. Para reanimarla, su madre, Laura, decide montar un "sarao"<sup>6</sup>, un festejo de cinco días convertido en escenario para las novelitas y para el juego de sus narradores, incluidos el amado don Juan y la rival Lisarda. Este «concertado entretenimiento» (p. 23) se organiza en el cuarto de Lisis, y todos los participantes del sarao inicial ponen sus relatos al servicio de la recuperación de la dama a través de la eutrapelia. Cada noche dos participantes suben al

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Julián Olivares subraya que las licencias eclesiásticas de 1626 se refieren el libro como *Honesto y entretenido sarao* y defiende que el cambio de rótulo se debe a la decisión del librero Pedro Esquer (2017b, pp. XXII-L). Alicia Yllera también destaca este cambio en el título, pero señala que no hay certeza de quién está detrás de esa decisión, Zayas o su editor (p. 68), «probablemente para beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas» (2009, p. 36). Por otro lado, el hecho de que María de Zayas siga aludiendo a la obra con su denominación original, *Honesto y entretenido...* tanto en el volumen de 1637 como en 1647, nos hace pensar que esa fue la decisión de los libreros/editores. Ver Olivares, 2017a y 2017b.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Asumo la tesis de Olivares en su reciente edición de *Honesto y entretenido sarao*, con su propuesta de unificación de un título que antes estaba disociado. A partir de ahora voy a denominar las *Novelas amorosas* (1637) como *Primera parte de honesto y entretenido sarao* y los *Desengaños amorosos* (1647) como *Segunda parte de honesto y entretenido sarao*. Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas pertenecen a la edición de Julián Olivares (Zayas y Sotomayor 2017); indico el número de página entre paréntesis.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ver Özmen, 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> El *Diccionario de Autoridades* (1739) define el sarao así: «Junta de personas de estimación y jerarquía para festejarse con instrumentos y bailes cortesanos». El sarao de Zayas recoge estos elementos —bailes y música— y tiene un carácter literario también porque cada día les toca a algunos jóvenes contar sus relatos.

estrado al lado de la cama de Lisis para contar una novelita<sup>7</sup>. Lisis se excusa de este cargo debido a su enfermedad, y organiza la música del festejo, con sus letras para cantar.

Sin embargo, nada más empezar el sarao Lisis entiende que estar en la misma sala con don Juan y su nueva amada profundiza su agonía. El triángulo de amor se complica más cuando otro participante del sarao, don Diego, muestra su interés por Lisis. Aunque el sarao se organiza para el deleite y el alivio, la tensión entre los participantes se hace visible y se agudiza a través de los gestos, bailes, poemas o las novelitas, porque todo conlleva un mensaje implícito. Las novelitas contadas o los poemas recitados durante los cinco días determinan o cambian los sentimientos, las acciones y las reacciones de los cuatro protagonistas del sarao en su enredo amoroso.

Dicho de otra manera, cada pieza que forma parte del sarao (novelitas, poemas, bailes) sirve como motor de la acción para la evolución de la historia de amor entre los protagonistas del marco. De la misma manera, lo que está ocurriendo en el marco también tiene su efecto sobre el tono de las novelitas y poemas. Ni el marco narrativo es un mero adorno, ni las piezas musicales o poéticas sirven solo como una pausa entre novelitas. Cada pieza es parte de un mecanismo en funcionamiento, con efectos mutuos.

### 1. LA RELACIÓN ENTRE EL CONJUNTO Y SUS PARTES

## 1.1. La primera parte del sarao

La interacción señalada se observa a lo largo de la obra. Al principio del sarao, Lisarda, prometida de don Juan y rival de Lisis, sale al estrado para contar la primera "maravilla", rotulada *Aventurarse perdiendo*. Curiosamente, su "maravilla" tiene varios paralelismos con lo que está pasando en el sarao: la protagonista Jacinta se presenta como una mujer que se enamora desesperadamente, perdiendo su salud y toda la razón, sin poder satisfacer su deseo amoroso. Más aún, a raíz de sus aventuras sentimentales primero pierde el apoyo de su familia y

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> María de Zayas subraya en su prólogo el rechazo del término *novela* y prefiere hablar de *maravillas* en la *Primera parte* ... y de *desengaños* en la *Segunda*. Yo también usaré estos términos. Sin embargo, para no caer en la repetición, alternativamente usaré el término *novelitas* a la hora de referirme al conjunto de *maravillas* y *desegaños*.

luego gran parte de su hacienda. Jacinta, se enamora dos veces: primero de don Félix y luego de don Celio.

En el primer caso, el deseo amoroso le lleva casi hasta la muerte, como le ocurre a Lisis por su mal de amores. La protagonista lo explica así: «Perdí con estos pensamientos el sueño y la comida, y tras esto el color de mi rostro, dando lugar a la mayor tristeza que en mi vida tuve, tanto, que casi todos reparaban en mi mudanza» (p. 35). Sin embargo, esta relación acaba mal y muere su amante.

En el segundo, don Celio, clérigo y con impedimento para casarse, la engaña con otras mujeres, dejando a Jacinta «triste y desesperada, [...] los días y las noches llorando» (p. 62). Al final, persiguiendo su amor imposible, Jacinta pierde su hacienda, es robada y abandonada por bandoleros. La protagonista, para expresar su sentimiento y poder sobrevivir a ese dolor, cuenta su historia a un extranjero que coincide con ella en Monserrat. El oyente de esa historia, don Fabio, que resulta ser amigo de Celio, indica que él «mir[a] las cosas sin pasión» (p. 64). Tras criticar a Jacinta por estar «ciega con la desesperación de amor» y porque la pasión de sus celos no da lugar al entendimiento (p. 64), la conduce a un convento para que descanse allí el resto de su vida y cambie su pasión amorosa hacia Celio por el amor fraterno.

Aventurarse perdiendo, o sea, la primera "maravilla" del sarao avanza en síntesis el desarrollo argumental de la historia marco: una mujer ama desesperadamente hasta perder su salud, ignorando la razón y las recomendaciones de su familia, para acabar sola, cantando y llorando para revelar sus sentimientos más íntimos y recluirse en un convento. Antes de comprobar en la segunda entrega que esta es la misma tra-yectoria de Lisis, no es difícil intuir que Lisarda cuenta esta "maravilla" para escarmentar a Lisis de los peligros de ser la amante no deseada, y la solución que propone el relato se puede tomar como una recomendación sutil, que acabará siendo asumida.

Cuando acaba la "maravilla" don Juan elogia a su prometida ante los oyentes por su habilidad en contar historias. Dolida, Lisis transmite su tristeza con el soneto «No desmaya mi amor con vuestro olvido» (p 67). La "maravilla" de Lisarda, seguida por las alabanzas de don Juan y las quejas en verso de Lisis, entrelaza desde el principio los componentes del sarao, convirtiendo el ensamblaje en interacción. Antes de convertirse en constante, Zayas acentúa el juego: al escuchar la reacción de la enamorada «pocos hubo en la sala que no entendie-

ron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor» (p. 67). Mientras don Juan no parece afectado por la firmeza en amar de Lisis, su poema tiene otro efecto:

Quien más reparó en la pasión de Lisis fue don Diego, amigo de don Juan, caballero noble y rico, que sabía la voluntad de Lisis y despegos de don Juan, por haberle contado la dama sus deseos; y viendo ser tan honestos que no pasaban los límites de la vergüenza, propuso, sintiendo ocupada el alma con la bella imagen de Lisis, pedirle a don Juan licencia para servirla y tratar su casamiento (p. 68).

Lisis se da cuenta del interés de don Diego y, quizá de acuerdo con el escarmiento de las "maravillas", decide alejarse del papel de amante no deseada: «Y así, por principio, comenzó a engrandecer ya los versos, ya la voz. Y Lisis, o agradecida o falsa quizá, con deseos de venganza, comenzó a estimar la merced que le hacía» (p. 68). El círculo de tensión entre Lisarda-Lisis y don Juan ahora se expande para incluir a don Diego a partir del movimiento provocado por el primer relato.

El procedimiento se mantiene en los siguientes relatos y veladas, dando trascendencia novelesca al general carácter efimero de estos entretenimientos y al recurso literario de convertirlos en pretexto de producciones misceláneas. Zayas pone de manifiesto su decisión de fundir las piezas de su obra en un conjunto orgánico, y durante las cinco noches de este entrañable entretenimiento los mensajes implícitos entre los miembros de la trama amorosa no cesan. Por su parte, Lisis, con su nueva relación amorosa, cambia el tono de sus poemas y, «como ya desengañada de don Juan, y agradecida a don Diego» (p. 208), muda el estilo de sus versos por otro más jocoso. En cambio, don Juan, enfadado por perder el interés de Lisis ante don Diego, llega a amenazar y, rompiendo las reglas del sarao —Lisis es responsable de los poemas y canciones—, entrega dos romances a los músicos para que canten. Mientras en el primero reprende a Lisis por sus celos (p. 109) en el segundo romance busca «disculparse de los agravios» (p. 153) que hizo a Lisis, así que el galán sigue un juego de equilibrio, entre dos mujeres para no perder su posición de favorito.

Si la colección de 1637 comienza con la enfermedad de Lisis, termina con la buena noticia de que se ha recuperado de ella. El úl-

timo día Lisis queda «libre de sus enfadosas cuartanas» (p. 359) causadas por su amor hacia don Juan: «Estaba Lisis tan hermosa y bien aderezada que pudiera desearla por su prenda el rey de la tierra, y pudieran ser buenos testigos la tristeza de don Juan y el contento de don Diego» (p. 359). El lector ve acercarse un convencional final feliz con un equilibrio de parejas, pero la celosa tristeza de don Juan anuncia la continuidad y presumiblemente el reinicio del conflicto.

Al igual que la primera, la última noche adquiere importancia simbólica al asumir función de narradores quienes tienen papeles claves en la trama central. Cabe recordar que Lisarda abre la primera noche con su "maravilla" Aventurarse perdiendo, y Lisis la acompaña con sus sonetos. Esta vez don Juan, el hombre deseado y Laura, la madre de Lisis y organizadora del entretenimiento, cierran el sarao. La primera "maravilla" de la última noche es contada por don Juan. El juez de la causa trata de las aventuras de dos mujeres que están enamoradas del mismo hombre, y al final quien tiene la firmeza en amar alcanza lo que persigue. Esta historia se puede interpretar como el deseo de don Juan. La última "maravilla" de la quinta noche y del sarao es contada por Laura. En El jardín engañoso narra el enredo amoroso entre dos hermanas y dos hermanos. Don Federico y don Jorge son hermanos, y, mientras Federico está enamorado de Teodosia, Teodosia quiere a Jorge, pero él está enamorado de su hermana mayor, Constanza. Debido a un malentendido, Jorge piensa que su hermano Federico está enamorado de Constanza, y lo mata por celos. Constanza, luego, se casa con un noble llamado Carlos, pero aun así Jorge no renuncia a su amor ciego hacia ella y pacta con el diablo para ganar su favor. Sin embargo, ante la firmeza de Constanza se da cuenta de su error y reconduce su amor a su hermana Teodosia, trocando la pasión ciega hacia Constanza por un amor de hermanos, con lo que los cuatro esposos alcanzan una vida feliz.

En esta maravilla también vemos dos repeticiones: el deseo sin razón lleva a Jorge a matar a su propio hermano, pero en su segundo intento se da cuenta de su error y, en lugar de insistir en conseguir el amor imposible, acepta casarse con Teodosia, quien lo ama. La última maravilla, como la primera, se presenta como una imagen del conflicto amoroso de la historia marco, además de desarrollarse en un intento de alterar su desarrollo.

En este mecanismo las repeticiones juegan un papel determinante y nada casual: es el que crea, infinitamente, el juego de los espejos entre los relatos, la trama en torno a Lisis y el libro (del *Sarao*) que los contiene; así, enriquecen y complican la historia del amor que constituye el marco, otorgando a la misma una profundidad que no está presente en las contemporáneas colecciones de novelas, aprovechando sus recursos con trascendencia novelesca.

Por otro lado, en las "maravillas" simétricas el escarmiento apunta a actuar con la razón y no con el deseo ciego. No es de sorprender, dado que el objetivo de este primer sarao organizado por Laura es hacer a Lisis recuperarse de mal de amores. Como señala Ruth el Saffar: «The work of soothing her rage [Lisis] is given over to her mother, Laura, who sets the rules for this courtly exploration of the ways of romance and the possibility that its rituals can promote or prepare for the lasting union»<sup>8</sup>. Al final de la quinta noche el sarao acaba con la promesa de una segunda parte y del matrimonio de Lisis con don Diego.

### 1.2. La segunda parte del sarao

La Segunda parte empieza con la recaída de Lisis. Aunque su enfermedad no tiene un diagnostico explicito, estas palabras desvelan que todavía está enamorada de don Juan y no quiere casarse con don Diego:

[...] el pesar de considerarse Lisis ya en poder de extraño dueño, y que por sólo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan, amando a su prima Lisarda, usurpándole a ella las glorias de ser suya, mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones... (p. 431).

Gracias a la compañía de su criada Zelima —que con el tiempo será su mejor amiga—, mejora la salud de Lisis, y ella comunica a su madre que

se allegaban los alegres días de las carnestolendas, y en ellos se habían de celebrar sus bodas, que tenía gusto de que se mantuviese otro entretenido recreo como el pasado, empezando el domingo para que el último día se desposase, y que le diese licencia para que lo dispusiese (p. 433).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> El Saffar, 1995, p. 200.

Si el primer sarao es un «concertado entretenimiento» (p. 23), este segundo sarao destaca por su deriva hacia el *exemplum*, sobre todo dirigido a las mujeres<sup>9</sup>. Esta vez, no es Laura, la madre, quien organiza el sarao, sino la propia Lisis, quien pasa de su grave enfermedad al limbo provocado por la indecisión de don Juan. De acuerdo con el deseo de la organizadora, en este sarao la finalidad no es la recuperación de una dama de mal de amores a través de la eutrapelia, sino desengañar a las mujeres de la burla de hombres (p. 551). Lisis aspira a «volver por la fama de las mujeres, tan postrada y abatida» (p. 434), y por lo tanto solo las mujeres narran en este «entretenido recreo» (p. 433). Otras reglas del segundo sarao son: que dure tres días, que las narraciones tengan el nombre de *desengaños* y que sean casos verdaderos (pp. 433-434). Así, las narraciones cambian de tono: de maravillas a desengaños, de eutropelia a escarmiento.

En este segundo sarao, todas las historias tratan de los problemas que sufren las mujeres en un mundo patriarcal. El primer desengaño es la propia experiencia amarga de la criada. Zelima confiesa que en verdad se llama doña Isabel y narra sus «desdichados sucesos» (p. 440) a causa de un amante infiel; como en la primera maravilla, la mujer desengañada da fin a su historia comunicando su deseo de ingresar en un convento.

Los desengaños siguientes mantienen la pauta, desvelando las crueldades de los hombres. Por ejemplo, el desengaño de Lisarda, titulado *La más infame venganza*, narra el triste fin de Camila, violada por un hombre que quiere vengarse de su esposo. Camila guarda lo que ha ocurrido como un secreto, por miedo; sin embargo, su esposo lo descubre y la mata. De manera parecida, en *El verdugo de su esposo* Roseleta es asesinada por su esposo; en este desengaño, a diferencia de Camila, la protagonista sí habla con su esposo acerca de las malas intenciones de su mejor amigo, don Juan, quien intenta seducirla; pero, aunque Rosaleta es honesta con su esposo, don Pedro se ofende y la mata. Cabe destacar que en este segundo sarao destaca la abundancia de los comentarios de las mujeres en forma de escarmiento para los oyentes:

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En este aspecto estoy de acuerdo con Alicia Yllera (1999), quien expresa que Zayas en su narrativa usa el concepto de *exemplo* medieval.

En el discurso de este desengaño veréis, señoras, cómo a las que nacieron desgraciadas nada les quita de que no lo sean hasta el fin; pues si Camila murió por no haber notificado a su esposo las pretensiones de don Juan, Roseleta, por avisar al suyo de los atrevimientos y desvelos de su amante, no está fuera de padecer lo mismo, porque en la estimación de los hombres el mismo lugar tiene la que habla como la que calla (p. 534).

Como se ve en Roseleta y Camila, que ninguna acertó, ni la una callando ni la otra hablando. Pues, señoras, desengañémonos; volvamos por nuestra opinión, mueran los hombres en nuestras memorias, pues más obligadas que a ellos estamos a nosotras mismas (p. 547).

A lo largo del sarao las desengañadoras, subrayan con sus historias y sus comentarios que ninguna mujer está libre de los malos tratos de los hombres. Por otro lado, se observa que las novelitas del segundo sarao (de *maravillas* a *desengaños*) cumplen con éxito las tres funciones discursivas de la retórica clásica: *docere, delectare et movere*, pues no solo causan admiración, sino que también mueven a las oyentes en el sarao (y a los lectores y, sobre todo, a las lectoras) para cuestionar su situación en la sociedad:

Ved ahora si puede servir de buen desengaño a las damas, pues si a las inocentes les sucede esto, ¿qué esperan las culpadas? Pues en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres no hay que fiar en hermanos ni maridos, que todos son hombres. Y como dijo el rey don Alonso el Sabio, que el corazón del hombre es bosque de espesura, que nadie le puede hallar senda, donde la crueldad, bestia fiera y indomable, tiene su morada y habitación (p. 617).

La repercusión de los "desengaños" contados altera la percepción de Lisis y de las otras participantes acerca de sí mismas y de su mundo. Las transforma, alterando su mundo de ficción al mismo tiempo. En la segunda noche, antes de contar su desengaño Matilde pone sobre la mesa la posibilidad de «irse del mundo» para escapar de los malos tratos:

Yo traigo las espuelas calzadas; porque el decir verdad es lo mismo que desengañar. Y en el tiempo que hoy alcanzamos, quien ha de decir verdades ha de estar resuelto a irse del mundo, porque si nos han de desterrar

de él los que las escuchan, más vale irnos nosotros, pues la mayor suerte es vencerse uno a sí mismo, que no dejarse vencer de otros (p. 621)<sup>10</sup>.

Estos desengaños hacen efecto en Lisis, porque la tercera noche, antes de revelar su decisión de renunciar al matrimonio y retirarse al convento, da un mensaje implícito al público con su negativa a vestirse los regalos de su prometido don Diego:

Lisis y doña Isabel venían de una misma suerte, dando su vista a don Diego no poca turbación; porque habiendo enviado aquel mismo día a su esposa el vestido y joyas con que adornarse, vio que Lisis no traía ni aun una flor de lo que él había enviado, juzgando a disfavor o desprecio el no haberse puesto ninguna cosa de ello (pp. 738-739)<sup>11</sup>.

Lisis cuenta el último desengaño, Estragos que causa el vicio<sup>12</sup>, que trata de dos mujeres, Magdalena y Florentina (criadas como hermanas), y el triángulo amoroso entre ellas y don Dionís. Magdalena y don Dionís están casados, y Florentina está enamorada de él. Cegada con amor loco, Florentina consigue ser amante de don Dionís y luego conspira con una criada para que los casados se separen: la criada miente a su amo diciendo que su esposa le está engañando, y él la mata. Después, la criada, con mala conciencia, confiesa todo a don Dionís, y esta vez él intenta matar a Florentina; ella escapa, es rescatada por don Gaspar —enamorado de la dama—, cuenta su historia y, finalmente, declara su decisión encerrarse en un convento.

Es significativo cómo las novelas de la primera y segunda parte se posicionan. La primera novela del primer volumen, *Aventurarse perdiendo*, narrada por Lisarda, trata de dos triángulos amorosos y de una mujer que no puede alcanzar a su amante en ninguna de estas dos ocasiones, acabando en un convento. Simétricamente, la segunda parte de la colección se cierra con un desengaño que trata del mismo

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Las cursivas son mías

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Las cursivas son mías.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Aunque se pueden hacer muchas lecturas de este desengaño, me limito a citar la curiosa observación de Clamurro: «el texto produce una pesadilla laberíntica que reproduce para el lector un sentido de horror y desorientación similar al experimentado por la audiencia o "lector" interior, el finalmente desengañado don Gaspar. Así, la compleja estructura narrativa proyecta la mimesis de un delirio, una locura temporal sutilmente paralela a la "fiebre" sufrida por Lisis y cuya "curación" es preliminar a su decisión de rechazar el matrimonio y de entrar a un convento» (1989, p. 406).

tema, esta vez en boca de la propia Lisis. Al ser protagonistas de un triángulo de amor dentro del sarao, las novelitas contadas por Lisarda y Lisis respectivamente también contienen un mensaje y una función en el progreso de la historia marco, con una minuciosa organización narrativa. En Aventurarse perdiendo la protagonista no puede conseguir su objeto de deseo y concluye en un convento; en Estragos que causa el vicio la protagonista consigue el amor buscado, pero acaba de manera sangrienta, y, en lugar de aceptar su nuevo pretendiente, cuenta todo lo que pasó y comunica su deseo de acogerse al claustro, tomando «más seguro estado que la librase de otras semejantes desdichas como las que por ella habían pasado» (p. 845). No parece casual que Florentina, contando su historia a don Gaspar, le desengaña también de su amor ciego hacia ella: «don Gaspar suspenso y espantado de lo que había oído» se da cuenta de que también «había muerto su amor» (p. 845). Esta historia sirve como escarmiento para don Gaspar dentro del "desengaño" y para los oyentes dentro del sarao, y se produce a través de un relato (dentro del relato novelístico) en que la protagonista recompone y da sentido a su historia.

Por otro lado, la rivalidad entre Lisarda y Lisis en el marco narrativo es, de hecho, crucial para nuestra comprensión de la relación entre la primera y la segunda parte de la colección y de por qué estas novelitas han sido narradas. Las opiniones de las dos mujeres sobre "el deseo" pueden ser interpretadas como clave en el desarrollo de la colección en su conjunto.

Las novelitas que Lisarda y Lisis cuentan en sus respectivos turnos representan una especie de duelo<sup>13</sup> de palabras de dos rivales. Si la primera colección —que se abre con la intervención de Lisarda y, por lo tanto, se puede considerar su terreno— ofrece un nuevo objeto de deseo "dentro de los límites alcanzables" para Lisis, vemos que

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Cabe subrayar que a lo largo de la obra Zayas reivindica el derecho de las mujeres para las letras, un campo en el que los hombres se ven superiores, y subraya que las mujeres deben manejar las armas como el hombre. Por otro lado, cuando la rivalidad entre don Juan y don Diego llega a su cima el primero desafía al segundo al duelo con estas palabras: «sepáis que si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada» (p. 204). Por su parte, don Diego defiende que un poeta, «si es enemigo, es terrible, porque no hay navaja como su pluma» (p. 204). Resulta significativo cómo Lisis y Lisarda sutilmente usan las palabras, las armas metafóricas, para un duelo dentro del sarao, sin llegar a discutir ni una vez, pero conformando una polifonía novelesca que mueve el conflicto.

en la segunda colección una Lisis que gana protagonismo activo en su función de organizadora del sarao, cambia el tono de las novelitas drásticamente y, después de narrar su "desengaño", comunica su rechazo a la tregua ofrecida por el sistema. Al concluir las tres noches establecidas, Lisis repasa todos los desengaños contados en ellas y los finales tristes de las mujeres:

Considero a Camila, que no le bastó para librarse de una desdicha ser virtuosa, sino que, por no avisar a su esposo, sobre morir, quedó culpada. Roseleta, que le avisó, tampoco se libró del castigo. Elena sufrió inocente y murió atormentada. [A] doña Inés, no le valió el privarla el mágico con sus enredos y encantos el juicio, ni a Laurela el engañarla un traidor. Ni a doña Blanca le sirvió de nada su virtud ni candidez. Ni a doña Mencía el ser su amor sin culpa. Ni a doña Ana el no tenerla ni haber pecado, pues solo por pobre perdió la vida. Beatriz hubo menester todo el favor de la Madre de Dios para salvar la vida, acosada de tantos trabajos, y esto no todas le merecemos. [A] doña Madalena, no le sirvió el ser honesta y virtuosa para librarse de la traición de una infame sierva, de que ninguna en el mundo se puede librar; porque si somos buenas, nos levantan un testimonio, y si ruines, descubren nuestros delitos (p. 854).

Y luego declara su decisión: «me voy a salvar de los engaños de los hombres. Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito<sup>14</sup>, desengáñeos lo que me veis hacer» (p. 855). Junto con Lisis, algunas damas participantes en el sarao escarmientan a través de los desengaños y se refugian también en el claustro frente a una sociedad regida por los hombres<sup>15</sup>.

#### 2. ESTRUCTURA Y UNIDAD

Intento resumir cómo en el plano narrativo, a partir de la historia de la enfermedad de Lisis, María de Zayas introduce una transformación en la estructura genérica de la narrativa e invierte la escasa relación entre el marco y las novelas interpoladas. Ella manipula las dis-

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Estas alteraciones entre la voz de Zayas/narradora y Lisis se pueden ver como deslices, pero su uso de manera insistente, creo, se debe a su estrategia narrativa y se puede interpretar en términos de la lucha de la escritora en el campo literario. Para más argumentos ver Özmen, 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Acerca del efecto de los desengaños ver Özmen, 2020.

posiciones más usadas y ofrece una solución estructural a una narrativa en decadencia en la segunda parte del siglo XVII.

Zavas elabora identidades, crea duplicidades y enfrenta a las protagonistas con los problemas, aboliendo la frontera con el nivel noficcional del hecho mismo de narrar y proyectarlo con la situación real; así lo muestra de manera ejemplar su despedida del personaje Fabio al final de su obra<sup>16</sup>. Como recordamos, Fabio es el nombre del personaje que lleva a Jacinta al convento en la primera "maravilla". Al acabar el segundo volumen de Sarao, sin ninguna marca que separe su discurso del de Lisis, Zayas se dirige a Fabio así: «Yo he llegado al fin de mi Entretenido sarao [...]. Ya, ilustrísimo Fabio, [...] la hermosa Lisis queda en clausura [...]. Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto...» (pp. 856-857). En este sentido la autora textualiza la relación de Fabio (de la primera parte) con Lisis (en su decisión final en la segunda parte) para subrayar el carácter unitario de su obra. El resultado es más que una colección de novelas con circularidades. Las repeticiones en varios planos y el entrelazamiento de todas las novelitas con el marco narrativo, da profundidad a la narrativa de Zayas. Esta técnica apunta en una continuidad compositiva y argumental de sus dos entregas con un núcleo verdaderamente novelístico que integra orgánicamente las narraciones interpoladas.

En este punto me interesa hacer notar que, pese a que la colección permite una lectura separada de cada novelita, como ocurre en el caso del *Quijote* con la interpolación de *El curioso impertinente*, *Sarao* revela su riqueza cuando se hace una lectura conjunta de los dos volúmenes.

Vale subrayar también que tiene otras semejanzas con el caso del *Quijote*. El viaje de Alonso Quijano-don Quijote de «ingenioso hidalgo» (1605) a «ingenioso caballero» (1615) marca una unidad resaltando la centralidad del personaje, pero, al mismo tiempo, de un volumen a otro el lector observa un cambio psicológico en el protagonista que se refleja en los cambios en los títulos de los volúmenes. El viaje simbólico de Lisis de "maravillas" a "desengaños" en el *Sarao* se puede interpretar desde la misma clave, y así lo apunta la concepción original de los títulos que argumenta Olivares. Por lo tanto, según las pautas marcadas por la escritora optamos interpretar el *Sarao* 

 $<sup>^{16}</sup>$  Acerca de estrategias narrativas de Zayas en los tres planos de enunciación ver Özmen, 2018b.

de Zayas como una obra unitaria en dos volúmenes, en los que un viaje metafórico en una reunión que evoca la de la venta de Juan Palomeque sirve como hilo conductor y mecanismo de transformación de la situación y sus protagonistas.

El uso de aparecer en imprenta como «primera parte» es compartido por la lírica y la narrativa, y en este campo la culminación de la promesa, como en el Quijote, el Guzmán y El Criticón<sup>17</sup> coincide con la conformación de los mayores referentes novelescos del siglo, no exentos de una profunda dimensión metaliteraria, a partir de la conciencia autorial y aun profesional de sus creadores. En línea con estos textos, particularmente el cervantino, Zayas propone una lectura metaliteraria<sup>18</sup> en el juego de espejos de los dos volúmenes; una vuelta a la primera novelita de la colección nos sirve de clave. Jacinta y Lisis son una multiplicación de las instancias autoriales en sus diferentes facetas: Jacinta es la musa poeta que canta desde la oralidad (hay que recordar que Jacinta se encuentra con Fabio cantando sus penas en Monserrat), y Lisis se puede interpretar desde la clave de la escritora marginal en el campo literario (que habla de tomar la pluma —p. 853— para defender a las mujeres de las injusticias de los hombres) clamando por su deseo y no conforme con lo ofrecido; Zayas, finalmente, en su «Prólogo» da coordenadas de cómo leer una obra femenina con su ingeniosa ironía: «te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte» (p. 15). Y no en vano, cuando Jacinta asocia el amor con la batalla campal, evocamos la noción de «campo literario» de Bourdieu y percibimos las estrategias narrativas de Zayas para (man)tener su posición en el mismo. En consecuencia, la situación marginal de Lisis, su deseo principal y su renuncia final, permite una lectura interpretativa de la historia en términos de la situación de las escritoras en el campo literario<sup>19</sup>, y en el plano metaliterario se evidencia que desde el margen se pueden realizar transformaciones en un género, como ocurre de manera sutil

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Queda frustrado el propósito en *La Diana* y *La Galatea*, por citar casos representativos.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Aunque la mayoría de los estudios recientes se mantienen en el aspecto "feminista" de la obra, hay que profundizar en los elementos de conexión con la narrativa de Cervantes, como en Özmen, en prensa.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Ver Özmen, 2018a.

en una compleja estructura novelística asentada en las leyes, del deseo, la enfermedad, la propia narración y el silencio.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- CLAMURRO, William H., «Locura y forma narrativa en Estragos que causa el vicio de María de Zayas y Sotomayor», en Sebastián Neumeister (coord.), Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlin, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 405-414.
- EL SAFFAR, Ruth, «Ana/Lysis and Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in the *Novelas amorosas y ejemplares*», en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *Mari a de Zayas: the Dynamics of Discourse*, Madison / London, Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Press, 1995, pp. 192-216.
- OLIVARES, Julián, «The Socio-Editorial History of the Narrative Works of María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista*, 35, 2017a, pp. 148–174.
- OLIVARES, Julián, «Introducción», en María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017b, pp. XVII-XCVII.
- ÖZMEN, Emre, «El "sarao" de María de Zayas: estrategias y sociabilidad», *Studi Ispanici*, 43, 2018a, pp. 201-221.
- ÖZMEN, Emre, «Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas», *Esferas Literarias*, 1, 2018b, pp. 9-24.
- ÖZMEN, Emre, «La palabra como fármacon en las voces narrativas de María de Zayas», en Julie Botteron y Cipriano López Lorenzo (coords.), *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 97-118.
- ÖZMEN, Emre, «La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura», *e-Spania*, 37, 2020, s. p. [puesto en línea el 15 de octubre de 2020. URL <a href="http://journals.openedition.org/e-spania/37396">http://journals.openedition.org/e-spania/37396</a>>.
- ÖZMEN, Emre, «El arte de la novela de Cervantes a Zayas», en prensa.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- YLLERA, Alicia, «Las novelas de María de Zayas: ¿Una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca», en Monika Bosse, Barbara Potthast-Jutkeit y André Stoll (eds.), La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 239-300.
- YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas, *Desengaños amorosos y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 9-110.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte), ed. de Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

# LA LENGUA DEL SIGLO DE ORO EN LA OBRA DE MARÍA DE ZAYAS

# Cristina Tabernero Universidad de Navarra, GRISO

La manifestación lingüística que cae bajo las etiquetas de español clásico o del Siglo de Oro, según la denominación de Rafael Lapesa1 y de Rafael Cano<sup>2</sup>, o español medio, propuesta por Rolf Eberenz<sup>3</sup> para el período comprendido entre 1450 y 1650, se corresponde con una lengua todavía en evolución activa4, en la que continuó produciéndose una transformación «rápida y perceptible de los parámetros fonológicos y morfosintácticos»<sup>5</sup>. Lejos de la estabilidad que tradicionalmente se ha atribuido al Siglo de Oro, este período supondrá una constante toma de decisiones lingüísticas, que se consolidarán en el siglo XVII. A la exposición de los rasgos que configuran la lengua de este período y a su aplicación en la narrativa de María de Zayas dedicaremos las páginas siguientes. Para ello, en primer lugar, haremos referencia a los elementos más significativos en cada nivel de análisis lingüístico (fonético y fonológico, gramatical —de la oración y del texto— y léxico-semántico); a continuación, comprobaremos cómo los textos de esta autora representan un testigo fiel de la lengua literaria de su época.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 97-112. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Lapesa, 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cano, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Eberenz, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Lapesa, 1995.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Eberenz, 1991, p. 106.

#### 1. LOS CAMBIOS FONÉTICOS Y FONOLÓGICOS<sup>6</sup>

En este nivel lingüístico, los siglos XVI y XVII constituyen una unidad por ser entonces cuando se produce la revolución del sistema fonológico del español así como su estabilización.

#### 1.1. El vocalismo

Quedan todavía en esta época restos de las alternancias medievales, que irán desapareciendo progresivamente, de manera que, llegada la segunda mitad del siglo XVII, apenas existirán testimonios:

—aunque presente en ocasiones, será escasa la alternancia del timbre vocálico entre las secuencias /ie/~/i/, restringida a unidades léxicas determinadas, como riestra (ristra), sieglo (siglo), arziella (arcilla), amariello (amarillo), capiello (capillo), Castiella (Castilla), priessa (prisa);

—seguirá produciéndose, cada vez en menor medida, la alternancia de vocales átonas característica de los textos de la Edad Media, especialmente en los verbos en -ir, que todavía no habían fijado los paradigmas de su conjugación verbal: /e/ y /o/ conviven con /i/ y /u/, respectivamente. Todavía en el XVII se prefiere -e- en formas de verbos en -ir ante diptongo (seguiente), en los pretéritos fuertes (hecimos) o en los verbos en -ir (recebir, escrebir); también en este siglo la opción de -i- es más frecuente en los verbos en -er ante diptongo (quiriendo, tiniendo). Por el contrario, los casos de vacilación entre o, u (cobrir) son menos comunes, sobre todo en el XVII, y, cuando se producen, no pasan de su primera mitad;

—continúan alternando las vocales de los cultismos, sobre todo de los terminados en -ción: lición (lección), lisión (lesión).

Desaparecerán, sin embargo, vacilaciones medievales que no estaban originadas por fenómenos de asimilación o disimilación: no encontraremos en esta época los medievales *logar*, *roido* o *abondar* sino las formas definitivas *lugar*, *ruido* o *abundar*.

#### 1.2. El consonantismo

En la Edad Media comienzan muchos de los cambios que terminaron de producirse en estos siglos y que suponen, a su vez, el principio de otros nuevos, algunos de los cuales no llegarán a formar parte

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ver para este apartado Lapesa, 1995; Cano, 1999, pp. 236-242; Torrens, 2007, pp. 259-261; Cano, 2008, y Echenique y Martínez Alcalde, 2013, pp. 151-156.

del sistema. La principal novedad en el consonantismo será el reajuste que derivará en la distinción entre las variedades centropeninsulares y las meridionales, canarias y americanas:

—a finales del siglo XVI y, desde luego, en el XVII no queda rastro, en caso de que hubiera existido, de la distinción entre los sonidos representados por las grafías b y v. La lengua medieval, desde el siglo XIII hasta Nebrija, observaba generalmente una distinción gráfica —b para la herencia de /B-/ y /-P-/ latinas (bien, cuba) y u, v (escreuir, cavallero) para los descendientes de /W/, /-B-/ y /-F-/ latinas—, que, según el testimonio de algunos gramáticos, constituía un reflejo de la pronunciación. Sea del modo que fuere, no existen ya en el siglo XVII restos de esta separación gráfica, aunque los autores literarios hubieran perpetuado esta norma durante la primera mitad del XVI y se observen, incluso, transgresiones. En cualquier caso, a partir del Quinientos la distinción perteneció siempre a autores cultos y más conservadores y, en general, a hablantes de nivel elevado, mientras que el resto de capas sociales practicaba desde sus inicios la confusión;

—también durante el siglo XVI se produce el ensordecimiento de las sonoras dentales, ápicoalveolares y palatales. Hasta ese momento se había distinguido entre las sordas intervocálicas, representadas por las grafías ce, ci, ci,

—en los siglos de Oro se producirá, asimismo, el desarrollo velar j [x] de la prepalatal fricativa sorda medieval x, g, i [ $\int$ ,  $\Im$ ], así como la evolución hacia la interdental  $\zeta$ , z [ $\theta$ ] de las dentoalveolares  $\zeta$ , z [ts, d $\Im$ ]. El desarrollo velar se habría iniciado a finales del siglo XV en tanto que el interdental habría esperado hasta la segunda mitad del siglo XVI; ambos estarían ya consolidados en el XVII;

—en el siglo XVII conviven todavía la pérdida de los grupos consonánticos cultos (conceto, efeto, sinificar, manánimo, manífico), mayoritaria, y su conservación (concepto, efecto, significar, magnánimo, magnífico);

—finalmente, en estos años asistiremos, asimismo, al comienzo de dos fenómenos con distinto grado de difusión geográfica y social: el yeísmo, muy extendido entre los hablantes de cualquier zona y condición, y la pérdida de -d- intervocálica (perdío [perdido]), mucho menos común que el caso anterior o que la elisión de la -d final (mercé), especialmente del imperativo (salí 'salid').

### 2. LOS CAMBIOS MORFOSINTÁCTICOS<sup>7</sup>

También en el nivel morfosintáctico va a concluir la mayoría de los cambios que se habían iniciado en el período anterior.

#### 2.1. El nombre

Algunos sustantivos invariables en cuanto al género hasta el siglo XVI (*infante*, masculino y femenino) adquieren la -a del femenino a partir de la segunda mitad del Quinientos (*infante/infanta*). Desde esta misma fecha, los nombres de árboles serán masculinos (*el nogal*) y femeninos otros que hoy se interpretan como masculinos (*la puente*, *la camarada*, *la fantasma*), y a la inversa (*la fraude*, *estos artes*). Para la formación de los diminutivos, los sufijos más frecuentes serán -*illo*, -*ico*, -*ito* y -*uelo*; entre ellos, -*ico*, forma cortesana en el XVI, se devaluará en el XVII y, en su lugar, será -*ito* la que se prestigie.

Al igual que los sustantivos, los adjetivos también vacilan en cuanto al género (grande/gran, primero/primer, tercero/tercer), especialmente en los gentilicios en -es (mujeres andaluces). Por fin, el superlativo en -ísimo, frente a la formación analítica con muy, se generalizará en el siglo XVI.

Desde el punto de vista sintáctico, se consolidará la presencia de a ante complemento directo de persona, si bien puede faltar cuando el sustantivo al que precede es de carácter genérico (conocer  $\emptyset$  los sabios).

#### 2.2. El pronombre personal

En esta categoría los cambios morfológicos más relevantes, todos ellos consumados en el siglo XVI, fundamentalmente en su primera mitad, serán la generalización de las formas largas de sujeto *nosotros* y *vosotros*, en lugar de las etimológicas *nos* y *vos*; la aféresis de la bilabial —*os*— en la forma átona *vos* y la desaparición de las formas *gelo(s)*,

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ver para este apartado Lapesa, 1995; Cano, 1999, pp. 242-250; Torrens, 2007, pp. 261-263; Girón Alconchel, 2008 y Echenique y Martínez Alcalde, 2013, pp. 201-207.

gela(s), sustituidas por se lo(s), se la(s), arcaicas a principios del siglo XVII. En cuanto al funcionamiento de las formas pronominales en la oración, ha de destacarse la extensión de los fenómenos de leísmo (le vi a él) y laísmo (la dije a ella) y del doblado de clíticos (Ø dije a Juan que vendría/le dije a Juan que vendría). Se producen vacilaciones o cambios en el régimen preposicional de algunos verbos (contemplar/contemplar en; querer de); se suprime la conjunción que en las completivas, tendencia que se acusa también en la lengua actual (me dijeron Ø no lo hicera; creo Ø será de tu agrado) y las completivas dependientes de predicados de posibilidad, temor y duda se construyen en indicativo (Es posible que ha dicho algo), en tanto que las interrogativas indirectas irán en subjuntivo hasta finales del XVII (no sé qué te diga).

Por su parte, se revoluciona la distribución de las formas y fórmulas de cortesía, de manera que *vos*, hasta finales del siglo XV pronombre de trato deferencial, es sustituido por *vuestra merced*, en distinto grado de desgaste fónico, a partir de la segunda mitad del XVI y principios del siglo XVII. Durante estos siglos *vos* se reservará para el trato familiar entre personas de mucha confianza, uso que se mantiene en parte en el español americano, o para marcar la relación jerárquica desde arriba; en todos los demás casos, se interpretará como una agresión contra el interlocutor. En el siglo XVIII encontraremos ya extendido el uso conversacional de *usted*, aunque el texto escrito, sobre todo el epistolar, conserve en muchas ocasiones la fórmula *v. m.* (*vuestra merced*). Desde el Seiscientos, y sobre todo en el Setecientos, cabía la posibilidad de encontrar la forma *vos* como un arcaísmo para el trato reverencial, fundamentalmente al rey o a Dios.

### 2.3. Determinantes (artículos, posesivos y demostrativos)

En los Siglos de Oro el artículo masculino será ya obligatorio con los femeninos que empiezan por *a-* (*el agua*), sea esta tónica o átona, mientras que quedará todavía como optativo con los sustantivos que comienzan con otra vocal (*el enemigo/la enemiga*).

Entre los demostrativos, se conservará como residual el uso de *aqueste* y, en menor medida, de *aquese* y, entre los cuantificadores indefinidos, *ál* será arcaico desde principios del siglo XVII y *harto* sustituirá a *asaz* a principios del XVI, aunque seguiremos encontrándolo hasta el primer cuarto del XVII; las variantes de *otro* — *otri* y *otre*— se

usarán todavía en el español clásico hasta principios del siglo XVII; alguno se cambiará por alguien a finales del XV e irán desapareciendo ninguno con el valor de nadie, que se impondrá a la forma nadi; cosa, ninguna cosa, cosa ninguna, cosa alguna, ante la extensión de nada, desde finales del siglo XV, y hombre, que declinará como marca de impersonalidad en la primera mitad del siglo XVI, sustituido por uno.

#### 2.4. El verbo

Al igual que hemos señalado ya a propósito de otros casos, en el paradigma verbal asistiremos a uno de los cambios que va a diferenciar el uso peninsular y parte del americano. Durante la primera mitad del siglo XVI alternarán las formas monoptongadas (cantás, tenés, sós) y las diptongadas (cantáis, tenéis, sois); esta alternancia distinguirá en la segunda mitad de la centuria entre España y la América no voseante, que optarán por las primeras, y la América voseante, que adoptará las segundas. En el resto de tiempos verbales, las formas esdrújulas de la segunda persona del plural (cantábades, cantárades, cantássedes, cantáredes, cantaríades), que se mantienen en la lengua literaria hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII, se habrían simplificado, en cambio, mucho antes --primer cuarto del siglo XVII-- en el uso común en la forma diptongada -áis, tras la pérdida de la -d- de-También entre las variantes del indefinido cantastes/cantasteis, la decisión fue favorable a la forma diptongada (cantasteis).

Durante el primer tercio del siglo XVI fueron frecuentes en la lengua literaria las asimilaciones del infinitivo y el pronombre enclítico (dexallo), que no se daban en la prosa y en la lengua hablada; de hecho, en la segunda mitad de este siglo y los comienzos del siguiente, la asimilación quedó restringida a las necesidades métricas de la rima y habría desaparecido ya por completo en la segunda mitad del siglo XVII. Por el contrario, perdurarán durante las dos centurias las formas en las que se produce la metátesis de la consonante final del imperativo y la inicial del enclítico (poneldos 'ponedlos', dandos 'dadnos').

Asimismo, entre la segunda mitad del siglo XVI y el primer cuarto del XVII se pondrá fin a las múltiples vacilaciones morfológicas del tema de presente (caigo/cayo; conosco/conozco; só/soy; vamos/vayamos; porné/pondré; vendré/verné; pondría/pornía; vendría/vernía; terné/tendré; terná/tendrá); algo más tardará en regularizarse la alternancia he-

mos/habemos, según el patrón que conocemos hoy. En el tema de perfecto, las formas con -u- (hube, tuve, supe) se impondrán sobre las variantes con -o- (ove, tove, sope) a lo largo del siglo XVI, mientras que la forma truxe del indefinido de traer se verá normal hasta finales del siglo XVII.

Desde el punto de vista funcional, entre la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del XVII asistiremos a la gramaticalización de la perífrasis haber (o ser) + participio para las formas de perfecto (he dicho, había dicho). Este hecho vendrá acompañado de la selección de haber como único verbo de la auxiliaridad de estos tiempos compuestos, que pierden, al mismo tiempo, la concordancia del participio con el género y número del complemento directo; el otro auxiliar, ser, se especializará para la expresión de la pasiva (soy amado). Además, desde finales del siglo XVI y durante todo el XVII se producirá la igualación entre las formas en -ra y -se del subjuntivo, que se convertirán en alomorfos del imperfecto, tal como los conocemos hoy.

### 2.5. Partículas

La forma pronominal *quien*, invariable hasta finales del siglo XVI, tomará el plural a partir de entonces; en este mismo siglo se perderán *onde*, *o* y *do*, sustituidas por *donde*, y vacilarán hasta la primera mitad de la misma centuria *ansí/así*, *estonce(s)/entonces*; la convivencia entre *agora* y *ahora* durará hasta los primeros años del XVII.

## 2.6. La sintaxis oracional y discursiva

Durante este período se observa el cambio de conjunciones empleadas para expresar las distintas relacionales oracionales. Entre los nexos adversativos, mas será sustituido por pero para la relación restrictiva (pequeño pero fuerte) y por sino, cuando la relación es exclusiva (no es azul sino verde); además, aparecerán nuevas partículas excluyentes, como más de que, amén de, excepto, exceptuando o si ya no. Para la expresión de las circunstancias temporales, se impondrán siempre que, cada vez que, apenas... cuando, no bien... cuando o al punto que, en tanto que, entre finales del siglo XV y finales del XVI, irán desapareciendo cada que, tanto que, cuanto que y desque. Entre los nexos causales, se pierde el medieval ca y porque se empleará con valor final y verbo en subjuntivo, y, entre los concesivos, ya no encontraremos maguer (que), pero que, comoquier(a) que, en tanto que se asentará aunque, al lado de

bien que, si bien, puesto que —concesivo hasta el siglo XVII—, dado que, no embargante que y no obstante que. De otro lado, en los esquemas condicionales de la Edad Media se eliminará la posibilidad del futuro de subjuntivo en las reales y, en las irreales de presente, la forma en -ra aparecerá en la prótasis de las condicionales, donde se hará intercambiable de las formas en -se (si tuviera, diera).

En cuanto a la sintaxis textual, se advertirá un cambio en la primera parte de este período, que sustituirá la ilación entre períodos oracionales a través de conjunciones por «la yuxtaposición entre grandes segmentos textuales»<sup>8</sup>. Este tipo de conexión se completará a partir de la primera mitad del siglo XVII con el desarrollo de las relaciones hipotácticas y el consiguiente incremento de los construcciones causales, condicionales, consecutivas y concesivas; por el contrario, descenderá la frecuencia de la parataxis intraoracional y de las relaciones paratácticas<sup>9</sup>.

#### 3. EL LÉXICO<sup>10</sup>

Durante estos siglos el léxico del español experimenta un notable enriquecimiento, debido fundamentalmente a la entrada de préstamos y a la creación de nuevos términos por procedimientos derivativos de la propia lengua. En efecto, el constante contacto con otros territorios europeos a raíz de la expansión de España y de su imperio supondrá la entrada de numerosos términos extranjeros, sobre todo italianos, por su papel de cuna del Humanismo y del Renacimiento, y franceses, como continuación en este caso de una influencia que venía produciéndose desde la Edad Media. Asimismo, el movimiento de revitalización de las lenguas clásicas, limitado en su mayor parte al mundo cultural y literario, supondrá la entrada de abundantes latinismos y helenismos. Por fin, el mundo americano representará otra de las grandes vías de entrada de nuevas palabras.

Desde el punto de vista semántico, habrá voces que abandonarán el significado medieval y otras, como *luego* 'inmediatamente', *paso* 'en voz baja, tranquilamente', conservando el sentido originario, tardarán todavía en llegar hasta la acepción en que las empleamos hoy.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Girón Alconchel, 2008, p. 883.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ver para esta evolución Girón Alconchel, 2008, pp. 882-884.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ver para este apartado Lapesa, 1995; Cano, 1999, pp. 250-253; Torrens, 2007, pp. 263, y Verdonk, 2008.

#### 4. La lengua de las novelas de María de Zayas

La actividad literaria de María de Zayas se desarrolla a lo largo del siglo XVII; ya en el primer cuarto de siglo la encontraremos formando parte de Academias y certámenes poéticos y será poco después cuando comiencen a publicarse sus dos colecciones de novelas —*Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, respectivamente—, en 1637 y 1647, en concreto<sup>11</sup>. Quiere decir esto que la lengua que encontraremos en sus escritos representa una expresión del que se ha denominado español clásico o español medio<sup>12</sup>, que acabamos de describir en las páginas anteriores.

Como cabe suponer, en las obras de la autora que nos ocupa encontraremos ejemplos de la mayor parte de los fenómenos que, según hemos visto, resultan caracterizadores del Siglo de Oro y, en especial, de la lengua literaria del siglo XVII. Quiere decir esto que, como corresponde a los usos escritos y, en particular, a los literarios, Zayas constituirá un ejemplo más de la conservación de algunos fenómenos que habrían desaparecido de la conversación tiempo antes.

No señalaremos apenas fenómenos grafofonéticos  $^{13}$ , ya que la modernización de las ediciones impide valorar algunos casos, como la distinción, al menos gráfica, entre b y u, v o el reajuste consonántico de los sistemas palatal y dentoalveolar hacia la velar e interdental, respectivamente, si bien es cierto que tanto un fenómeno como otro se habrían decidido ya en el siglo de los textos que nos ocupan.

Sí podemos constatar, en cambio, elementos que perduran en el siglo XVII. De acuerdo con la tendencia general a resolver las vacilaciones de timbre vocálico, tanto de sonidos tónicos como átonos, y, especialmente, de los cultismos, son muy escasos los testimonios que encontramos en María de Zayas; tan solo algún caso aislado, que más puede ser de naturaleza léxica que fónica («cudicioso», NAE<sup>14</sup>, p.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Pueden consultarse los datos bibliográficos sobre la obra de María de Zayas en el estudio introductorio de Alicia Yllera a la edición de los *Desengaños amorosos* (1983, pp. 64-82) o en el prólogo de Estrella Ruiz-Gálvez (2001, pp. XXXIX-XL) que precede a la edición de su obra narrativa completa.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Ver líneas introductorias.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Ver §1.1.

<sup>14</sup> Cito por las ediciones electrónicas de Enrique Suárez Figaredo consignadas en la bibliografía (2012 y 2014). A partir de ahora uso la sigla NAE para los casos tomados de las Novelas amorosas y ejemplares y DA para los extraídos de los Desengaños amorosos.

393; «codiciosos», *NAE*, p. 394; «cudicia», *NAE*, p. 397; «encobrir», *DA*, p. 225), lo mismo que la presencia constante de *priesa* y *apriesa*, característica de los escritos de este siglo, como resto de la alternancia medieval entre *ie~i*.

También comprobaremos en este caso la convivencia, propia del momento, de la conservación y pérdida de los grupos consonánticos cultos, que, como en la mayoría de los autores de la época, se inclina preferentemente hacia la reducción («solenizarse», NAE, p. 365; «efeto», NAE, p. 365, «abscuras», NAE, p. 366; «ditarle [...] estremado», NAE, p. 368). Sin embargo, los rasgos que empezaban entonces a apuntar, como la pérdida de la -d final, sobre todo en los imperativos, apenas dejan rastro en la redacción de sus novelas.

Entre las características morfológicas y funcionales del nombre 15, cualquiera de los textos de Zayas es testigo de la consolidación del superlativo en -isimo («se mostró apasionadísimo», DA, p. 46; «sentimos mi madre y yo ternísimamente», DA, p. 47), que sería una constante desde la centuria anterior, o de la consolidación de la preposición a delante del complemento directo de persona, si bien encontraremos todavía, de acuerdo con el uso común, algún caso sin a ante sustantivo genérico: «quieren hacer tiro a las cantiploras y lisonjear Ø las damas», NAE, p. 365 / «a convidar a las damas y caballeros», NAE, p. 366; «¿Quién vio, Fabio, amar Ø una sombra?», NAE, p. 373; «poniendo Ø las dos menores en religión», NAE, p. 377).

En el uso del pronombre personal<sup>16</sup>, el rasgo constante y más llamativo de María de Zayas será el leísmo para la sustitución de los complementos directos masculinos singulares, tanto de persona («llegó la hora en que le había de perder para siempre», DA, p. 385) como de cosa («saqué el engañoso papel [...] Y no hubo lugar de dárse-le», DA, p. 49), y el laísmo en el caso de complementos indirectos femeninos de persona («procuraré hablarla siempre que la viere en la iglesia» (NAE, p. 396); «y así la respondió» (NAE, p. 398). En esta ocasión, la autora da fe del prestigio que había alcanzado este sistema antietimológico, consolidado por los escritores castellanos de la centuria precedente. A su vez, se mantiene de forma sistemática el criterio rítmico que originaba la enclisis al verbo de los pronombres per-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ver §2.1.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ver §2.2.

sonales átonos en inicio de grupo fónico: «Despedímo*nos* con mil ternezas» (*NAE*, p. 377); «prevíno*me* del suceso» (*NAE*, p. 382).

En el mismo sentido, las obras de Zayas se hacen eco, igualmente, de la distribución de los tratamientos de cortesía de la época; las relaciones entre los personajes obligan a que las formas más empleadas en la interacción sean el *tú* y el *vos* de confianza de manera que, solo cuando la ocasión lo requiera, aparezca el deferencial *vuestra merced*:

- —Calla, Adriana —dijo alterada su madre—. [...] —¿Por qué *vuesa merced* no me quiere abrazar? —replicó doña Adriana (*NAE*, p. 379);
- [...] y dio a mi suegro una carta [...] Decía así: Mucho siento de ser el primero que dé a v. m. tan malas nuevas (NAE, p. 381).

Veremos, asimismo, que se pone en práctica la regla que obliga a anteponer el artículo masculino a los femeninos que comienzan por a, con independencia de su tonicidad («la arpa», NAE, p. 446) o atonicidad («el asistencia», DA, p. 55), y, aunque ya desaparecidos en general del uso común, Zayas recupera el medieval cosa («no sospechó cosa», NAE, p. 400) o el sintagma persona nacida («jamás tocado de persona nacida», NAE, p. 400) con significado negativo 'nada' o 'nadie', respectivamente.

De acuerdo con el conservadurismo de la lengua escrita, aunque no son muy frecuentes, aparecen formas verbales esdrújulas, que mantienen la dental («¡Oh, si os desengañásedes en mí», DA, p. 48), así como restos —escasos— de la asimilación de líquidas en las formas de infinitivo («no se podían escusar de importunalle», DA, p. 47 / «que mejor es callarle»<sup>17</sup>, DA, p. 48). Continúa la tendencia general a mantener formas en desuso, como el perfecto en -u- de traer —«esa noche le trujo a su casa» (NAE, p. 402)—, la ya menos extendida en este momento agora 'ahora' («dame agora licencia», NAE, p. 403), o la igualación entre los valores de las formas en -ra y -se del imperfecto de subjuntivo<sup>18</sup>. Quedan asimismo restos de la auxiliaridad de ser con verbos de movimiento y desinentes: «declarando que era muerta, la desnudaron para amortajarla» (NAE, p. 379).

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> En este caso concreto la presencia de la palatal lateral en la raíz verbal puede influir para evitar la asimilación de la secuencia [-rl-].

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ver §2.4.

También la sintaxis oracional<sup>19</sup> refleja los usos del siglo XVII, como el empleo de la forma en -ra para la prótasis de las condicionales («Si me durara este propósito acertara», DA, p. 49), origen, como decíamos antes, de la igualación con la forma en -se, o la ausencia de la conjunción que ante una completiva con el verbo en indicativo: «y le mandó  $\emptyset$  se le llevase a don Enrique diciéndole que dijese  $\emptyset$  se le había dado su señora» (DA, p. 195).

En la sintaxis interoracional y en la construcción del texto no puede decirse que el estilo de María de Zayas sea complicado, aunque tampoco será oportuno hablar de sencillez sino más bien de la observación casi escrupulosa de una lengua barroca, que enlaza, sin medida, períodos oracionales que recurren tanto a la parataxis como a la hipotaxis; como afirma Suárez-Figaredo<sup>20</sup>, Zayas es «aficionada a encadenar e incluso anidar incisos en largos períodos sintácticos»<sup>21</sup>. Estos incisos se construyen insistentemente con secuencias de gerundios yuxtapuestos o acumulando relaciones hipotácticas de todo tipo:

No se descuidó el mensajero en dar el papel a su señora, la cual habiéndole leído y considerando cuán tiranamente su padre y hermano, por desposeerla de la hacienda, la querían privar de la libertad, desesperada con la pasión y persuadida del criado (que puso todas las fuerzas en su astucia, diciéndole lo que ganaba en ser esposa de don Enrique, su riqueza y partes, aconsejándola no dejase perder la ventura que le ofrecía el Cielo, diciéndole que si no se casaba así no esperase serlo de mano de su padre, porque él sabía muy bien su intención, que era quitarla de ocasión en que la hacienda, que toda la quería para su hermano, se desmembrase, y otras cosas a este modo), pareciéndole a doña Mendía que el yerro de casarse sin gusto de su padre con el tiempo se doraría, agradada de las partes amables de don Enrique, a quien había visto muchas veces y tenía particular inclinación, y que había de ser (que es lo más cierto, porque aunque se dice que el sabio es dueño de las estrellas, líbrenos Dios de las que inclinan a desgracias, que aunque más se tema y se aparten dellas, es necesaria mucha atención para que no ejecuten su poder), se rindió al gusto de su amante, al consejo de su criado y, lo más cierto, a su inclinación y a pesar desta suerte, al gusto de su padre, por ser tan contrario al suyo (DA, p. 190).

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Ver §2.6.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> En su edición de Novelas amorosas y ejemplares, p. 355.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Esta sintaxis inacabable se vio agravada en ocasiones por la inevitable manipulación a la que fueron sometidas las sucesivas ediciones de su obra (ver Suárez Figaredo, en su edición de *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 355).

Junto a conjunciones en retirada, como de que («porque de que se había ido Gonzalo a Sevilla», DA, p. 195), encontraremos el uso de formas de nueva creación en este momento. Especialmente frecuentes en Zayas son el temporal al punto que («al punto que amó a doña Mencía», DA, p. 193), el causal supuesto que («que no hago poco sin conocerte, supuesto que de saber quién soy corre peligro la opinión de muchos deudos nobles que tengo», NAE, p. 373), el consecutivo de suerte que («de suerte que hasta sus intentos no se le encubrían», NAE, p. 380) o los concesivos aunque («se le ofrecían varias ocasiones de casarse, aunque lo regateaba», NAE, p. 417), si bien («y volvería a su casa, si bien su madre y hermanas, a lo sordo, se deshacían en lágrimas», DA, p. 163) y bien que («bien que, como después supe, la visitaba en toda cortesía», DA, p. 54).

Asimismo, las correlaciones comparativas o consecutivas («padeciendo don Diego el achaque de desesperado, *tanto que* ya quisiera de cualquiera suerte fuera suya Lisis», *DA*, p. 39) resultan de especial vitalidad en cualquiera de las páginas de su obra. En Zayas se advierte, como hemos visto, la presencia de una sintaxis que conserva la parataxis propia de períodos anteriores (gerundios ilativos y correlaciones coordinadas) al lado de estructuras hipotácticas, cuyo continuo crecimiento empezará a producirse a partir de la segunda mitad del XVII, momento en que será cada vez más acusada, como ya hemos mencionado<sup>22</sup>, la presencia de períodos causales, condicionales, consecutivos y concesivos<sup>23</sup>.

De otro lado, no falta en Zayas la aproximación al estilo conversacional mediante el recurso al diálogo y a las exclamaciones, que incluyen expresiones características de la época, como los por vida — «Por su vida, señora, que me abrace, por si no la volviere a ver» (NAE, p. 379)— o las desiderativas del tipo «Plugiera a Dios le durara su pesar y no viniera» (NAE, p. 379), mal haya, mal año («mal año abrirlas!», NAE, p. 430). Al igual que hemos visto en otras ocasiones, esta aparente sencillez contrasta, sin embargo, con un léxico elevado, muy característico de los autores del Siglo de Oro: términos como fineza «aunque sé que ni me ha de agradecer esta fineza» (NAE, p. 391), flaqueza «sepan de ti esa flaqueza» (NAE, p. 390), o cortesía y su

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ver §2.6.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ver para esta evolución, Girón Alconchel, 2008, pp. 882-884.

familia léxica —«porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías; y no solo de cortesía, mas de obligación» (DA, p. 246), expresiones como andar a la mira 'observar atentamente' («dio en andar a la mira hasta saberlo», NAE, p. 395); serafín —«vi, no una mujer, sino un serafín» (DA, p. 114) o ángel («¡O falso y mal caballero! Y ¿de esa suerte pagas las obligaciones y finezas que debes a un ángel?» (DA, p. 68) para denominar a la amada, y otras expresiones del lenguaje amoroso, como dar y pedir celos («Dar celos quita el honor; / la presumpción, pedir celos», DA, p. 70); hacer tiros 'dar celos con alguien' —«con tal rigor hace Amor sus tiros cuando quiere herir de veras», DA, p. 249), hacer extremos 'lamentarse haciendo gestos y ademanes' («¿Y en día de tanta alegría, en que habías ganado honor y mujer, pues podéis hacer cuenta que hoy os casáis nuevamente con la hermosa Elena, hacéis extremos, y el tiempo que habéis de gozaros en sus brazos le dejáis perder?, DA, p. 119); estar rendido («mas estaba tan rendido a la hermosura de Lisarda», DA, p. 39) o amartelado («medió el amartelado escudero», DA, p. 145). Zayas emplea, asimismo, términos cuyo uso iba desapareciendo en la lengua común, aunque siguiera vivo en la literaria — luego 'enseguida' («no faltando luego ojos atrevidos y deseos codiciosos», NAE, p. 394), paso 'en silencio' («entró en el aposento de su hermana tan paso», DA, p. 194) o al cabo 'al final' («Mal haya la mujer que en ellos cree, pues al cabo hallará el pago de su amor», NAE, p. 481).

En definitiva, este léxico marcadamente aurisecular, la sintaxis de secuencias inacabables, la anteposición de los adjetivos («estaba hecha una pisada serpiente», DA, p. 52), las más de las veces epítetos («descoger la noche el negro manto», NAE, p. 366), el uso de binomios léxicos («para olvidar con las caricias verdaderas de tu legítimo esposo las falsas y tibias de tu amante», NAE, p. 390), los hipérbatos («Habiendo don Juan mostrado»<sup>24</sup>, NAE, p. 367), el recurso a la sintaxis elíptica, que construye zeugmas o deja el antecedente muy alejado de su sustituto pronominal («Y como aún no le había la montaña quitado la cortesía, viendo a Fabio levantose, haciéndosela con discretas caricias, preguntándole de su venida por tal parte», NAE, p. 372; «Era Aminta de catorce años cuando a la puerta de los de su padre llamó la

 $<sup>^{24}</sup>$  En este momento ya no se daba la escisión del auxiliar y la forma participial en los tiempos compuestos.

muerte», *NAE*, p. 393), y, sobre todo, la acumulación de varios de estos fenómenos a un tiempo («todos colgados de su dulce boca y bien entendidas palabras, aguardaban que empezase, buscando *las más discretas* que pudo ditarle *su claro entendimiento y estremado donaire*», *NAE*, p. 368) funcionan en la lengua de María de Zayas como elementos de un estilo rigurosamente observador de los moldes de su época. A este canon, que exige adecuación entre la lengua y el personaje<sup>25</sup>, se adapta también la autora al distinguir entre la emisión del narrador, más sofisticada, y la propia del estilo dialogado, que intenta recrear en la conversación.

### BIBLIOGRAFÍA

- CANO, Rafael, El español a través de los tiempos, 4.ª ed., Madrid, Arco-Libros, 1999.
- CANO, Rafael, «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, 2.ª ed. actualizada, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 825-857.
- EBERENZ, Rolf, «Castellano antiguo y español moderno: reflexiones sobre la periodización en la historia de la lengua», Revista de Filología Española, 71, 1991, pp. 79-106.
- ECHENIQUE, María Teresa, y MARTÍNEZ ALCALDE, María José, *Diacronía y gramática histórica de la lengua española*, 2.ª ed. rev. y act., Valencia, Tirant lo Blanch, 2013.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, «Cambios gramaticales en los Siglos de Oro», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, 2.ª ed. actualizada, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 859-893.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9.ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1995.
- LÓPEZ-GRIGERA, Luisa, «Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)», en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, 2.ª ed. actualizada, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 701-728.
- TORRENS, María Jesús, Evolución e historia de la lengua española, Madrid, Arco/Libros, 2007.
- VERDONK, Robert, «Cambios en el léxico del español durante la época de los Austrias», en *Historia de la lengua española*, en Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, 2.ª ed. actualizada, Barcelona, Ariel, 2008, pp. 895-916.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ver López Grigera, 2008, p. 721.

- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir/Textos*, 18, 2014 pp. 27-270. Disponible en <a href="https://bit.ly/32llmil>[20/10/2020]">https://bit.ly/32llmil>[20/10/2020]</a>.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Enrique Suárez Figaredo, *Lemir/Textos*, 16, 2012, pp. 353-572. Disponible en <a href="https://bit.ly/2IaBhsX">https://bit.ly/2IaBhsX</a>> [15/10/2020].
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Obra narrativa completa*, ed. de Estrella Ruiz-Gálvez, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.

## MUJER Y ESCRITURA EN EL SIGLO XVII

## Nieves Baranda Leturio UNED

#### Introducción

Aunque algunos estudiosos actuales creen que las escritoras españolas antes del siglo XIX fueron apenas un puñado, los contradicen los datos que venimos acumulando y ordenando desde hace casi veinte años, que hablan por sí mismos, como se verá. Los números en conjunto son significativos, pero en especial entre 1600 y 1700 fueron un fenómeno de claro impacto social y visibilidad. Las obras de estas escritoras se forjan según los mismos patrones culturales, retóricos, temáticos y formales que las de los escritores coetáneos, sin embargo sus producciones son en parte diferentes por el lugar subsidiario que ocupan en el sistema social y legal. Así para llegar a comprender la particular forma de hacer literatura de las escritoras es necesario considerarlas como sujetos social y literariamente desempoderados en el sistema de su tiempo, con el que interactúan desde la periferia y en los resquicios de expresión en que pueden acomodarse gracias a su propia capacidad para encontrarlos y expandirlos.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 113–132. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978–84–8081–694–6.

### LA *NORMALIZACIÓN* DE LA ESCRITURA FEMENINA

La base de datos *BIESES*<sup>1</sup> (*Bibliografía de escritoras españolas*) contiene 604 mujeres que escribieron algún texto en el siglo XVII. Estos nombres incluyen a todas las que sabemos fehacientemente que nacieron entre 1600 y 1700 y a las que publicaron algo en ese período cronológico, aunque carecemos de la fecha de nacimiento. Los criterios son formales, pero sirven para establecer un panorama revelador cuando se comparan con las 138 mujeres que escriben en el siglo XVI y las 130 en el XVIII, aplicando los mismos criterios.



Es cierto que muchas de estas mujeres solo escribieron, por ejemplo, un breve poema o incluso un texto que nunca pretendió ser de lectura pública, lo que lleva a preguntarse si son realmente *autoras*, como se verá más adelante. Pero esa cuestión no debe relegar las preguntas más obvias: cuál es el proceso que lleva a esta diferencia y cómo se produce, es decir, cómo se pasa de 138 *escritoras* en un siglo a 604 en el siguiente.

Para intentar conocer cuál fue el desarrollo cronológico de este fenómeno se han utilizado metodologías cuantitativas aplicadas a la producción impresa. Para ello se han seleccionado dos manifestaciones con testimonios abundantes que proceden de contextos en que la escritura literaria fue un vehículo para la expresión de la sociabilidad: la publicación de poemas o textos de amigos en los preliminares de obras impresas y las participaciones de mujeres en los certámenes

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> La bibliografía pionera en el tema, aunque no la primera publicada, fue la de Serrano y Sanz (1903-1905), que se ha seguido utilizando hasta el siglo XXI. Los datos que siguen proceden de la base de datos de *BIESES* (Bibliografía de escritoras españolas, <a href="http://www.bieses.net/">http://www.bieses.net/</a>), que actualmente tiene más de 12.000 referencias sobre las escritoras hasta 1800; dado que es una base de datos y está sometida a actualización, los números totales podrían variar algo en recuentos posteriores.

poéticos. Al tratarse de medios con numerosos testimonios y amplia duración en el tiempo ofrecen un material óptimo para el análisis cuantitativo y la secuenciación cronológica.

Los preliminares del libro impreso se volvieron cada vez más complejos entre 1500 y 1700, de modo que no solo incluyeron prólogos o documentos administrativos de autorización como en el inicio del siglo XVI, sino además todo tipo de textos de amigos u otros escritores, como testimonio de la red de sociabilidad literaria y personal del autor. Entre estos poemas los hay también de mujeres, lo que permite determinar desde cuándo ellas fueron consideradas sujetos creadores socialmente interesantes y en qué medida este valor evolucionó a lo largo del siglo XVII. Así se comprueba que la primera de las obras que incluye en sus preliminares poesías de una mujer es de 1588; para 1599 hay cuatro obras distintas con poemas de mujeres y en 1604 llegan hasta seis. En años sucesivos la tendencia de incluir poemas de mujeres en los preliminares se mantendrá hasta aproximadamente la mitad del siglo, mientras que descenderá muy significativamente desde entonces hasta 1700².



<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Datos y gráfico tomados de la ponencia de Nieves Baranda, «Amigas y parientes. Poesía preliminar de mano femenina en impresos del siglo XVII (segunda mitad)», Congreso de la AISO, Madrid, julio de 2017.

Las celebraciones públicas del Siglo de Oro se solían componer de muchos actos diferentes. La mayoría estaban relacionados con la religión (procesiones, sermones, misas, etc.), pero también los había de carácter más lúdico, como eran los certámenes o justas poéticas. Podían tener formato de concurso con premios o de simple recopilación, pero en esencia consistían en hacer una convocatoria pública para que se presentaran poemas que cumplieran con los requisitos que en tema y formas métricas se establecían de antemano. Los papeles con las obras se recibían durante un plazo determinado y luego se exponían en las paredes de alguna iglesia o edificio civil. Por último, se leían en voz alta y el jurado hacía público su veredicto en una ceremonia, donde otorgaba los premios. El ámbito del certamen era siempre oral. Existían cartelas, poemas colgados, etc., pero como testimonio escriturario complementario a la palabra oral. Sin embargo, era frecuente que, una vez concluida la celebración, todo el festejo se recogiera por escrito, encomendando a alguien de cierto renombre la descripción de los actos, la trascripción de los sermones o la recopilación de los poemas del certamen3. Dado el carácter de convocatoria pública que tenían estos certámenes, se puede asegurar que no existió un veto explícito hacia las mujeres, aunque su participación fluctuó mucho entre lugares y períodos<sup>4</sup>. Esas recopilaciones de poemas, por diversas razones, no solían ser exhaustivas (pérdidas, selección de una parte, exclusión de los no ganadores, etc.), pero aunque quizá muchos nunca llegaron a publicarse en el volumen, lo conservado traslada un interesante panorama. Al repasar todas las justas de la época, extraer las autoras de cada una de ellas, establecer su número en relación al de hombres participantes y hacer gráficos que incluyen una secuencia cronológica, se puede trazar un panorama muy clarificador que en síntesis se resume en los siguientes aspectos:

—Las mujeres ocuparán siempre un lugar muy secundario, por más que su presencia se va afianzando.

—Cronológicamente se puede observar que la presencia se inicia en tomo a 1600 y se consolida hacia 1610. Luego las mujeres mantienen números significativos aproximadamente hasta 1650 y decaen

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Téngase en cuenta que las justas poéticas fueron un fenómeno largo y complejo con muchas variaciones, de modo que la síntesis realizada es genérica y solo tiene la finalidad de facilitar la comprensión de lo que se explicará a continuación.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> El estudio de las mujeres en las justas en Osuna Rodríguez, 2018.

a partir de entonces, en una curva similar a la que trazaban los poemas en preliminares.

Cabe dudar de que las mujeres que escriben estos poemas sean autoras en toda la extensión del término<sup>5</sup>, pero notamos cómo algunas escritoras cimentan parte de su fama en la participación en certámenes (Cristobalina Fernández de Alarcón); en cambio otras, que parecen huir de ellos (María de Zayas), tienen una presencia relevante en preliminares de otros autores. En todo caso el número total de mujeres en estos festejos y paratextos es tan alto que solo cabe entenderlo como resultado de la voluntad de participar activamente y hacerse visibles en la cultura pública. Es más, si consideramos que la identidad del individuo de la edad moderna viene indeleblemente marcada por su linaje y entorno y que las mujeres siempre tuvieron una posición subalterna, las escritoras que participaron con poemas en estos eventos y preliminares tuvieron que contar con la aprobación e incluso el incentivo de sus familias o medios próximos para intervenir en un acto social en el cual se visibilizarán al lado de los poderes políticos, económicos y culturales de una ciudad. Autoras o no, su presencia destacada y conocida, a veces premiada, pudo crear un sentido de tradición literaria femenina hasta entonces inexistente, dando carta de naturaleza a las escritoras y sacándolas del limbo de lo excepcional.

Asistimos, por tanto, a un proceso de acumulación cuantitativa que parece responder a una normalización social de las escritoras. Este proceso se manifiesta asimismo en los prólogos de sus obras impresas. Durante el siglo XVI y el primer decenio del XVII lo habitual es que las autoras, en los paratextos de obras impresas, expresen claramente la aceptación del rol de subordinación que cumple con los estereotipos de género (piden disculpas por su estilo, justifican su audacia y explican las razones que las han llevado a escribir, siempre dentro de una moralidad intachable y por una buena causa). A partir del primer decenio del siglo XVII se advierte un cambio. La condición de mujer de la autora, su posible falta de instrucción, la justificación de una formación o la subordinación de género no es un tema que se mencione en los paratextos. Se podría hacer una lista relativamente exten-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Es evidente que no nos referimos al sujeto histórico que escribe, sino a la función social "autor", tal como la planteó Foucault (1969), y los muchos estudios que han continuado el debate hasta la actualidad.

sa de obras editadas entre 1608 y 1660 en que las autoras no muestran ninguna necesidad de legitimarse en los paratextos:

En este período las escritoras parecen estar en el marco social como un fenómeno normalizado, que por eso no necesita mayor justificación. La mujer escritora no es una excepción, un fenómeno exótico, ni tampoco parece ser considerada un ser sin conocimiento, porque en estas obras ese aspecto no requiere ninguna aclaración<sup>6</sup>.

Ese es el contexto que permite a María de Zayas dirigirse con superioridad al lector en el famoso prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637) y decirle que es un necio quien opina que las mujeres son incapaces del saber y que el buen cortesano<sup>7</sup> considera las escritoras algo *normal*:

¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz? Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino<sup>8</sup>.

Sin embargo, esa *normalización* de la escritura femenina no explica por sí sola que en el siglo XVII el número de mujeres escribiendo multiplique por 4,5 aproximadamente el de los siglos anterior y siguiente. Para eso deben confluir tendencias diversas que asociadas multiplican su impacto. Aunque aún no podemos determinar con certeza cuáles fueron, se observan fenómenos en varios planos que podrían haber contribuido a ello:

—Las dinámicas socioliterarias que surgen a finales del siglo XVI ofrecen oportunidades nuevas al desarrollarse un mercado del libro que alienta y atrae el consumo lector (o espectador) y abre oportunidades a escritores de nuevos grupos sociales. Hasta entonces la producción escrita quedaba casi solo en manos de la nobleza, el clero o las élites intelectuales porque disponían del tiempo, los recursos y la

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Baranda Leturio, 2014, p. 49.

 $<sup>^7</sup>$  Podríamos trasladarlo a nuestro tiempo como 'persona de mundo'. La edición de este y otros paratextos en la web de BIESES ya citada.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Özmen y Ruiz Pérez, 2016. En esta conquista del espacio autorial las escritoras no estuvieron solas, como muestra el caso de Lope de Vega estudiado por Martos Pérez, 2017.

educación para ello, pero un mercado literario dinámico abre la puerta a autores procedentes de una burguesía urbana mejor escolarizada que arrastra o no excluye completamente a las mujeres<sup>9</sup>.

- —Es una época, entre 1590 y 1650, cuando la alfabetización en España, en general, y entre las mujeres de las clases acomodadas urbanas, en particular, alcanza su mayor nivel<sup>10</sup>, lo que significa que en mayor número tienen la preparación letrada suficiente para poder intervenir en el medio literario, hacia el que se sienten atraídas.
- —Por otro lado, existen fenómenos y espacios que apuntan a que la sociedad considera ciertas actividades literarias en las mujeres adecuadas para sus fines y las promueve, por ejemplo: el hecho de que sean invitadas a participar en los preliminares de obras impresas; que no sean excluidas en las justas ni en su publicación; que las monjas sean animadas a escribir sus experiencias, la historia de sus órdenes o de otras compañeras o a componer versos para la expresión devota; o la inclusión de mujeres sabias hispanas en ciertas listas que pretenden mostrar la excelencia de una nación en las competencias simbólicas con otros países referentes de cultura como Italia<sup>11</sup>.
- —De una forma más concreta podría apuntarse al papel impulsor que desempeñó la poesía en la época, por su carácter omnipresente: desde la calle hasta la corte, en cualquier ambiente y en todo tipo de actividad, social o individual; sirve para tratar todos los temas y formalmente abarca desde la copla más popular a la más alta complejidad expresiva Esta dinámica atrajo y alentó la contribución de muchísimas mujeres que compusieron algún poema para convertirlo en *público* por los cauces abiertos y accesibles, por más que la condición de *autora* de quien lo compuso sea cuestionable. Basta considerar el siguiente dato: «más del 70% de las mujeres del Siglo de Oro cuyos nombres conservamos como autoras de poesía, solo nos han dejado un único poema, mientras que un escaso 12% es de autoras de cuatro o más poemas»<sup>12</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ruiz Pérez, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> El dato más alto aportado por los expertos es de un 32% para Madrid hacia 1650, de acuerdo con Larquié, 1987, p. 78.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> No es raro que en Europa cuando se elogia la propia nación y se compara con otras se incluya una categoría de "mujeres sabias", señal de modernidad y valía cultural. Sucede en Italia, Francia y también España, véase Rang, 2013, por ejemplo.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Baranda Leturio, 2003, p. 26.

## LA LITERATURA ESCRITA POR MUJERES: ¿QUÉ HISTORIA?

La primera cuestión que se hace al estudioso de las escritoras es por qué hay que estudiarlas separadas de los autores (hombres) si son parte de la misma historia. La realidad es que, aunque parte de las historias literarias las han incluido desde el siglo XIX, eso no ha modificado su invisibilidad en el canon, ni tampoco ha servido a su conocimiento específico en cuanto creadoras. Y es que hay que partir de que las escritoras de este período solo aparentemente forman parte del mismo sistema literario que los hombres, porque en realidad en tanto que sujetos subalternos y descentrados las reglas sociales y artísticas bajo las que operan son distintas. Estudiarlas bajo los mismos presupuestos que a los autores (hombres) lleva a la imposibilidad de comprender realmente su posición, interacción y diálogo con el sistema literario, de ahí que, de acuerdo a los planteamientos de los estudios de género, sea necesario analizar a las autoras de forma separada y bajo metodologías propias, adecuadas para establecer el significado del corpus de escritura que compone la materia de análisis.

Una vez establecido que el corpus de estudio se define por el género femenino de quien escribe, hay que determinar cómo se aborda la materia, lo que también está sujeto a diversidad de posibilidades. Por poner dos muestras, Iris M. Zavala renuncia expresamente a establecer una historia unitaria de las escritoras, que sustituye por el conjunto total de estudios, una «suma de visiones [...] guiada por cada autora en cuanto sujeto crítico»<sup>13</sup>. De modo que no fija un canon de la literatura de las mujeres y aleja estos estudios de todo tipo de "estructuras coercitivas" cuyo origen, según afirma, es masculino. En cambio la última propuesta, *Las escritoras españolas de la edad moderna. Historia y guía de investigación*, opta por un acercamiento «al desarrollo de la escritura de las mujeres no como hechos aislados en un canon literario de predominio masculino, sino como resultado de la colaboración entre las propias escritoras para forjar con éxito su propio espacio discursivo»<sup>14</sup>. El resultado es un acercamiento con categorías mix-

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Zavala, 1995, p. 11. Este tipo de solución historiográfica que, al menos en teoría, renuncia a cualquier criterio de jerarquización está muy extendida entre la crítica feminista y otras corrientes recientes.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Baranda Leturio y Cruz, 2018, p. 19. Se recomienda consultar esta obra (edición en inglés: Routledge, 2018) para un panorama actualizado y completo de las escritoras el período, ya que es resultado de las aportaciones críticas más recientes.

tas entre la identidad de las autoras (monjas/seglares), la temática de sus obras, las modalidades y expectativas de difusión, etc. para articular la interpretación, la construcción histórica, a partir de ejes que sugiere el conjunto de datos reunidos y ordenados después de años de investigaciones particulares sistemáticas.

Sean cuales sean los principios que guíen un proceso de historización, de lo que no cabe duda es de que solo cabe hacerlo bajo la forma de discurso o relato<sup>15</sup> y que, para ser coherente, ese relato debe ser construido sobre un eje argumentativo que integre los elementos del corpus (escritoras y sus obras) para atribuirles un valor relativo de acuerdo con las categorías de análisis establecidas como esenciales. Para el presente tema, planeado desde una perspectiva socioliteraria como se ha visto, el eje integrador será: la condición de las mujeres de sujetos subalternos y descentrados, puesto que ese es el aspecto que marcará siempre su espacio discursivo. Desde esa perspectiva se analizarán los medios que utilicen para abrir grietas y agrandar los espacios discursivos y el grado de centralidad o marginalidad que podemos atribuirles en el campo literario como resultado de todas esas operaciones<sup>16</sup>.

Dijo María de Zayas que la imprenta «es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios». Con esta afirmación estaba defendiendo que la calidad de un autor no dependía de lo que opinaran otros escritores o los grupos de poder, sino del mercado, de modo que era mejor autor quien más libros vendía. Por tanto el valor *autor* depende para empezar de que las obras salgan del cauce manuscrito y alcancen el público mayoritario que da la edición. De un modo similar, en nuestra construcción de la historia de las escritoras serán clave las ediciones de sus obras, ya que el libro impreso, en tanto que pone el texto escrito en el espacio público, a través de los discursos prologales y aspectos como los temas, los géneros literarios o la tipología del

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Aludo, claro está, a las teorías críticas de Hayden White para subrayar cuánto tiene de artificial y construido el discurso histórico, así como la legitimidad de plantear alternativas críticas, sin renunciar a los hechos o negar la existencia de un pasado verificable y documentado.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Se trata de planteamientos expuestos en trabajos que se remontan a 1998 y que se pueden ver desarrollados en Baranda Leturio, 2005. El concepto de campo literario, que fue formulado por Pierre Bourdieu (1995, pp. 318-352) para el siglo XIX, ha sido reinterpretado y aplicado con resultados provechosos a épocas anteriores.

impreso, entre otros, manifestará las tensiones que una autoría femenina genera en el campo literario y la posición que ocupa.

El posicionamiento de estas mujeres en el mundo del impreso, cómo se expresan en sus prólogos ante el horizonte de expectativas lectoras, la competitividad comercial y literaria de los géneros que abordan o los temas que están legitimadas para tratar permite clasificarlas en una serie de grupos que publican en unos lapsos de tiempo dados y que revelan, a través de estos rasgos, posiciones más o menos similares de sus integrantes. Son posiciones en el campo literario que se establecerán a partir de las obras impresas, pero que serán extensibles a otras autoras del período, en tanto que comparten horizontes de recepción y patrones de percepción social en parte similares como mujeres creadoras. Teniendo en cuenta estos posicionamientos se pueden establecer los siguientes grupos:

- —Escritoras nacidas antes de 1580, cuya obra se publica entre 1600 y 1610, aproximadamente.
  - —Nacidas entre 1590 y 1605 aproximadamente.
- —Nacidas en torno al decenio 1620-1630, publican sus obras después de 1650.
- —Nacidas a partir de 1650, sus obras se difunden en el último cuarto del siglo XVII o comienzos del siguiente.

#### Las escritoras nacidas antes de 1580

Las escritoras nacidas antes de 1580 publican su obra entre 1600 y 1610, aproximadamente, durante su etapa de madurez, según declaran en sus obras<sup>17</sup>. Son las siguientes: Valentina Pinelo, *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Sevilla, 1601); Isabel de Liaño, *Historia de la vida, muerte y milagros de Santa Catalina de Sena* (Valladolid, 1604); Magdalena de San Jerónimo, *Razón y forma de la* 

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Téngase en cuenta que son muchas las escritoras para las que no tenemos fechas biográficas precisas y que solo podemos situar a partir de hipótesis de lo que se desprende de sus textos. Para información sobre las autoras que se mencionan a continuación y que se presentan sin referencias, véase la base de datos BIESES, donde se encontrarán datos biográficos, obras y estudios; además se recomienda consultar en esa web el apartado de edición de paratextos para conocer de primera mano el discurso de estas mujeres y comprender mejor los conceptos que se exponen aquí tan rápidamente.

galera y casa real... (Salamanca, 1608)<sup>18</sup>. Todas estas obras están escritas por mujeres y tratan sobre mujeres: las dos primeras son vidas de santas (hagiografías), una en prosa y la otra en verso; la tercera es un tratado para la reforma del sistema penal de las mujeres. Aunque ciertamente no son muchas autoras, es significativo que la publicación de varias obras se concentre en un lapso de tiempo relativamente breve, fenómeno que no se había producido antes. Además biológicamente podemos situar en este período a la poeta andaluza Cristobalina Fernández de Alarcón, que tuvo mucho renombre a través de su participación en justas.

Estas mujeres escriben con la ambición de llegar a la imprenta, es decir, de darse a conocer al gran público y por tanto sobrepasar las esferas de lo doméstico o lo particular. Además de la visibilidad pública que ganan al editar sus textos, otro de los rasgos que demuestra una posición de empoderamiento cultural es emplear referencias escritas del dominio intelectual culto. Hay que recordar que Teresa de Jesús u otras mujeres religiosas visionarias escribían obras que tenían como centro su propia experiencia como mujeres singulares, de modo que la autora era a la vez sujeto que escribe y objeto que se inscribe en el texto. Pinelo y Liaño, aunque en sus prólogos puedan afirmar que no poseen una educación formal, es decir, que carecen de la formación intelectual que el sistema esperaba de un autor y que justificaba que pudiera escribir, no se limitan a hablar desde la experiencia y autoridad del yo, sino que utilizan fuentes cultas que insertan en sus obras. Por ejemplo, Valentina Pinelo dice que solo se ha educado en el convento:

[...] este ilustre convento que es otro cielo donde me he criado desde edad de cuatro años no cumplidos. Y aquí se ha visto y experimentado que no he tenido otro maestro que a Dios, ni otros cursos que las siete horas canónicas, ni otra escuela y academia que el coro, y saben que digo verdad<sup>19</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Se debe recordar que las escritoras que se citarán como parte de estos grupos no solo las únicas que pueden adscribirse a ellos, sino quienes mejor sirven para determinar las características.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Paratextos de la *Vida de santa Ana*.

Sin embargo, su texto implícitamente desmiente esta afirmación, ya que luego es capaz de traducir las escrituras e insertar citas de autoridades como los padres de la Iglesia.

Por otro lado, es muy significativo observar cómo la materia de estas hagiografías, la de santa Ana y santa Catalina, es de mujeres que tienen un legado de santidad unido a la autoridad y el saber: santa Catalina fue una de las santas intelectuales más brillantes de la Edad Media, consejera del Papa incluso, y sus escritos se difundieron como fuentes de saber por toda Europa; santa Ana era madre y maestra de la Virgen, según la representó la iconografía medieval y renacentista enseñando a leer a su hija. Son lecturas dirigidas a mujeres, porque las hagiografías eran, sin duda, uno de los géneros más leídos entre las propias mujeres, que deberían encontrar su modelo vital más fácilmente en las santas. A través de las figuras de sus obras el modelo que proponen a otras mujeres es de una religiosidad unida al saber, el mismo que implícitamente representan ellas como escritoras.

Plantea un caso distinto Magdalena de San Jerónimo, autora de un tratado para reformar el sistema penal de las mujeres. No sabemos exactamente cuáles eran los vínculos de la autora con la corte de Felipe II y el rey, pero tuvieron que ser estrechos si pensamos que su propuesta se había puesto en práctica en Madrid y Valladolid, le dedicó la obra al rey y la edición (dos ediciones en 1608) tiene como propósito justificarse y ampliar el sistema a otros lugares<sup>20</sup>. Aquí es la experiencia profesional de la autora, sus actividades sociales previas, la que valida su propuesta, claramente política y genderizada, en tanto que destinada a modificar socialmente a parte de las mujeres. Dice al final:

Bien pienso que he cumplido con lo que al principio propuse, que era dar a todos entera satisfacción de la importancia y necesidad de esta galera y de los muchos y grandes frutos que por su medio gozará la república<sup>21</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Para esta cuestión se recomienda leer el prólogo de la edición de Valladolid, 1608, editado por Anne J. Cruz en BIESES: <a href="https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/06/sanjeronimo\_galera\_valladolid1608.pdf">https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/06/sanjeronimo\_galera\_valladolid1608.pdf</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Las citas proceden de la edición en la web de BIESES.

## Las escritoras nacidas entre 1590 y 1605

A partir de 1630 aproximadamente se empieza a publicar un número significativo de obras de mujeres, cuya posición autorial, de acuerdo con los paratextos, géneros y temas, se puede valorar como relativamente consolidada, en tanto que en sus propios discursos se encuentran pocas referencias o ninguna para legitimarse como sujeto subalterno en un espacio no autorizado. Son mujeres nacidas entre 1590 y 1610 aproximadamente, que representan en toda su amplitud las contribuciones más significativas de las escritoras del Siglo de Oro. Entre estas autoras se encuentran Feliciana Enríquez de Guzmán (h. 1580-después de 1640), Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), Ana de Castro Egas (antes de 1609-después de 1629), María de Zayas (h. 1590-después de 1648), Luisa María de Padilla (h. 1590-1646), Ana Abarca de Bolea (1602-h. 1686), Violante do Céo (1607-1693), Leonor de la Cueva (1611-1705), y posiblemente, a falta de mayores precisiones cronológicas, Ana Caro Mallén (noticias entre 1628-1645), Marcia Belisarda (h. 1613-1665), María Nieto de Aragón (publicaciones entre 1644 y 1650) y Ángela Azevedo (segunda mitad del siglo XVII?) (véase BIESES).

La paulatina apropiación del derecho a escribir y a publicar que se venía produciendo eclosiona en este momento. Las autoras no escriben para sí mismas ni para un círculo reducido, sino porque desean competir en el campo literario de forma plena, ver su obra publicada, que alcance a un público mayoritario, que se las aprecie y obtener fama<sup>22</sup>. En este período se podría considerar que existen escritoras con roles similares a los de los escritores: desean relacionarse y destacar dentro del grupo de literatos al que pertenecen y con el que se asocian, en Madrid, en Sevilla, Zaragoza o Lisboa; su actividad literaria no se limita a una sola obra o a un género, sino que tienen una creación continuada; llegan a la imprenta después de darse a conocer en los círculos literarios geográficamente más próximos (como solían hacer los escritores), lo que indica que es en ellos donde obtienen el reconocimiento que les permite publicar; algunas son citadas por autores de esos círculos intelectuales en los que participan, por lo general en su ciudad. A través de menciones explícitas en sus obras, estas autoras nos demuestran que son conscientes de que forman parte

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Una de las manifestaciones son los pliegos poéticos, complementarios a este conjunto, para lo que debe verse Marín Pina, 2018.

de un grupo mayor de mujeres escritoras que tiene cierta visibilidad. Incluso cabe subrayar que algunas de ellas escriben con un claro propósito económico, ya sea por el mecenazgo directo (las *Relaciones* de Ana de Castro Egas y Ana Caro Mallén), por el vínculo contractual con algún organismo oficial (las obras dramáticas de Ana Caro) o por los "derechos de autor" (María de Zayas)<sup>23</sup>.

Desde el punto de vista literario, la equiparación autorial con los hombres se manifiesta en varios aspectos. Los tópicos de la justificación en los preliminares a sus obras, aunque a veces aluden a la propia condición femenina, no están ligados exclusivamente a ese hecho y admiten ser letradas, tener deseo de publicar, buscar ganancias económicas, etc. Con esta seguridad son capaces de abordar una significativa variedad de géneros (la comedia, la novela, la poesía amorosa, el tratado educativo o la relación de festejos), en buena medida de amplia difusión, es decir, sin coartadas morales para la escritura ni limitaciones para dirigirse solo a un grupo lector femenino. Si bien es cierto que no introducen modificaciones en las estructuras genéricas que utilizan en sus obras<sup>24</sup>, sí lo hacen en los temas, en diversos modos, que en su mayor parte están relacionados con su condición de mujeres, es decir, de sujeto femenino que expresa una visión genderizada del mundo diversa de la que tienen los hombres. Las poetas Leonor de la Cueva, Violante do Céo y Marcia Belisarda introducen la posición femenina del emisor de una forma evidente y retratan sus sentimientos amorosos con la misma sensibilidad que los poetashombres los propios. Luisa María de Padilla, aun sin romper con la ideología conservadora inherente a la tratadística, en sus consejos de comportamiento para la aristocracia concede a las mujeres un espacio propio de gobierno y exige para ellas el respeto de sus maridos, alejándose de otros tratados donde solo se defendían valores de sumisión. Donde más claramente se advierten los puntos de vista femeninos es en la ficción: en la novelística y en la dramaturgia. Dado que en esos géneros los personajes femeninos ocupaban un lugar prominente, las autoras encontraron un terreno abonado y cómodo donde llevar la libertad que permitía la ficción por los cauces de sus intere-

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Sobre la rentabilidad económica de la escritura femenina véase Baranda Leturio. 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Siguen los patrones consolidados entonces de la comedia, la poesía, el tratado o de la novela corta.

ses, a fin de convertir sus obras en un vehículo de expresión de sus aspiraciones de género, patente en la mayoría de los casos en el argumento y planteadas ocasionalmente de forma directa. Esta posición será muy evidente en las obras de María de Zayas.

#### LAS ESCRITORAS NACIDAS EN EL DECENIO 1620-1630

Las escritoras nacidas en el decenio 1620-1630 no solo tienen un conocimiento de la escritura femenina previa, sino también cuentan con una tradición asentada de la misma: transitan sobre un camino que les permite desenvolverse con total confianza en el medio literario, donde incluso pueden reconocer una tradición autorial femenina. Las autoras que se adscriben a este grupo nacen entre 1618 (Catalina Clara Ramírez de Guzmán, cuya extensa obra solo es manuscrita) y durante el decenio 1620-1630, al menos hasta donde es posible conjeturar, dado que para muchas de ellas nos faltan datos biográficos rigurosos. Sus obras de fecha segura aparecen en 1654 (María de Guevara, Memorial de la casa de Escalante y servicios della, Valladolid), 1655 (Leonor de Meneses, El desdeñado más firme) y 1663 (Mariana de Carvajal, Navidades de Madrid y noches entretenidas). Dada la proximidad cronológica en la publicación se podría a colocar en el mismo grupo a las autoras de pliegos sueltos: Eugenia Bueso, Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza hizo en obsequio de su Alteza, Zaragoza, 1660; y Salvadora Colodro, Afectos de un pecador arrepentido, hablando con un santo crucifijo a la hora de la muerte, Granada, 1663; y también a Ana Abarca de Bolea, por más que naciera antes<sup>25</sup>.

Estas autoras no tienen que romper moldes en la sociedad de su tiempo para declararse escritoras, en tanto que no necesitan explicar que la escritura puede ser una actividad propia de mujeres. Además, su conocimiento de las predecesoras no se limita a unos nombres prestigiosos del pasado clásico que exhiben un potencial fuera de su alcance y sin testimonios textuales de los que aprender literariamente, sino de autoras cuyas obras conocen y les pueden servir de referente seguro. Ciertamente no podemos creer que todas las autoras mencionadas en el grupo anterior fueran perfectamente conocidas por estas sucesoras, pero dada la fama de algunas de ellas (María de Zayas, Ana

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ana Abarca de Bolea (1602-h. 1686) consiguió llevar sus obras a la imprenta muy tarde, ya que las publicadas lo fueron entre 1655-1679, aunque su escritura fuera bastante anterior.

Caro, Luisa de Padilla), es impensable que su producción cayera en el vacío. Por otra parte, seguramente existieron otras escritoras cuyas obras o noticia no nos ha llegado y que serían útiles a sus coetáneas en la configuración de un modelo simbólico legitimado. En cuanto a sus obras, siguen planteando los mismos temas que constituían la agenda de las mujeres del grupo anterior y los tratan desde su punto de vista, ya sea en la ficción, en la tratadística o en la poesía. Es interesante notar al respecto cómo Catalina Clara Ramírez de Guzmán se permite no solo quejarse de los hombres o poner al descubierto las incoherencias de sus posturas hacia las mujeres, sino ir un paso más allá y satirizarlos, ridiculizando tipos masculinos, es decir, situándolos en una clara posición de inferioridad. Esta voz satírica sería la última conquista hecha por las escritoras en la progresiva apropiación del discurso poético, cuyo carácter masculino, para el tema amoroso, está profundamente marcado y es dificil de contravenir sin romper los moldes genéricos<sup>26</sup>.

#### Las escritoras nacidas a partir de 1650

La sucesión cronológica de los grupos se quiebra en un salto muy amplio, porque las autoras de proyección pública cuyas obras se conocen a finales de siglo (1690 en adelante) son las nacidas entre 1650 y 1665. La producción impresa es: una hagiografía (Sallent, *Vida de nuestra seráfica madre Santa Clara*, Zaragoza, 1700), un tratado moral (Josefa de Meneses, *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un advertido desengaño*, Lisboa, 1695), una crónica conventual (Manuela de la Santísima Trinidad, *Fundación del convento de la Purísima Concepción de Franciscas Descalzas de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1696)<sup>27</sup> y poemas religiosos y profanos, como sor Juana Inés de la Cruz, que, a pesar de vivir en México, se incluye en este grupo por el hecho de que los volúmenes de sus obras se publicaron en Madrid en 1690, 1692 y 1700.

De haberse continuado una secuencia cronológica similar a los años anteriores, debería haber un grupo de autoras nacidas entre 1630-1645, que publicarían entre 1665-1690, pero en realidad des-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Olivares y Boyce, 1993, pp. 16-57.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Manuela de la Santísima Trinidad (1622-1696) nació antes de la fecha establecida para este grupo, pero las características de su obra y su momento de edición la asemejan a él, de ahí que se crea más adecuado situarla aquí.

cubrimos un aparente vacío de publicaciones de mujeres. Siempre es posible recurrir a algunas explicaciones generales, como la crisis económica, el descenso de la alfabetización, los sucesivos conflictos bélicos y sociales, pero no estaríamos más cerca de conocer las causas precisas de lo que por el momento parece mostrarse como el agotamiento de una moda —la de la cultura pública femenina—, la desaparición de foros abiertos en los que podían participar (justas o circuitos literarios inclusivos y abiertos) y el retorno de la sociedad urbana a valores más conservadores para el comportamiento de las mujeres. Asimismo se podría explicar por un posible solapamiento crítico entre dos grupos, confundidos al faltar datos de la biografía de muchas autoras, sin embargo, en ese período tan extenso apenas existen obras impresas y las que hay son obras religiosas y "recuperaciones" de textos conventuales escritos mucho antes, pero llevados en ese momento a las prensas.

Ciertamente este período conocido como bajo barroco, en términos generales, no fue especialmente fructífero para la literatura española, pero ahora que se ha empezado a prestar más atención a la época de Carlos II, echamos de menos textos comunes poco antes (poemas académicos, comedias, poesía profana o novelas escritas por mujeres), que hubieran continuado con las expectativas despertadas en torno a la mitad de siglo. Bien es verdad que María de Zayas no había caído en el olvido, pues en 1659 se había hecho una reedición de todas sus novelas, que se repite en 1712, 1724, 1729...; además Violante do Céo seguía componiendo poesía, por más que solo se imprimieran algunas obras menores. En todo caso estamos ante una quasi-extinción de las escritoras, quizá producida por la reducción del mundo literario, el cambio en los patrones de producción y consumo, mucho más locales y aglutinados en torno a las dinámicas de la academia, un tipo de circuito que por su configuración excluye a las mujeres, de modo que llegan a desaparecer al ocupar siempre una posición marginal en el sistema literario.

Por tanto son cinco las autoras de este grupo, de las que cuatro dan sus obras a la imprenta: Manuela de la Santísima Trinidad (1622-1696), Juana Josefa de Meneses (1651-1709), sor Juana Inés de la Cruz (México, h. 1650-1690), Mariana Sallent (1665-1703) y sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Mientras que el genio literario de sor Juana Inés está fuera de toda duda y su pluma se atrevió con todos los géneros, Manuela de la Santísima Trinidad y Sallent son

autoras de una obra única: la crónica de su convento y una biografía de Santa Clara en verso, respectivamente; y Meneses, Condesa de Ericeira, solo publicó en vida pero bajo seudónimo masculino el poema en octavas *Despertador del alma al sueño de la vida*, en torno a los tópicos barrocos del desengaño, si bien parece que escribió otras obras, hoy perdidas. El verso narrativo y el tema religioso de lectura sencilla son las notas dominantes de las obras de Sallent y Meneses. A todas estas escritoras las une el sentido utilitario religioso de su obra: narrar la historia de su convento o despertar la piedad y la imitación, lejos de la función de entretenimiento que caracterizó muchas obras anteriores.

#### El final de una época

Al situarse en los años finales del siglo XVII, se observa que la efervescencia creadora de la generación de María de Zayas forjó una tradición de escritura femenina productiva pero efimera, porque cincuenta años después no hay quien siga manteniendo viva su antorcha, la de una escritora que quiere equipararse a los literatos de su época en proyección pública y reconocimiento. Eso podría no tener mayor importancia que la atribuible a cualquier etapa cultural que se agota, pero cuando se trata de escritoras sus repercusiones son más profundas, porque supone la extinción de un modelo literario femenino, cuya existencia tiempo después, ya en el siglo XIX, habrá de construirse nuevamente casi desde cero, debido a que las escritoras reales, aquellas cuyas obras podrían haber sido leídas e interpretadas por otras mujeres como parte de una tradición pública propia, quienes podrían haberse considerado precursoras en ese dificil proceso de autorización femenina habían desaparecido de la historia. En las galerías de mujeres ilustres de la primera mitad del siglo XVIII, cuando se trata de las mujeres sabias, volveremos a encontrar casi los mismos nombres anquilosados que había consagrado la tradición del siglo XVI, aureolados por su condición de excepcionales, muestra de la potencialidad femenina, pero inalcanzables en los actos de quienes leen sus nombres. Así posibles escritoras carecen de textos sobre los que legitimarse y continuar una tradición. Incluso hoy en día, cuando se buscan antecedentes para la aparente eclosión actual de escritoras, solo los especialistas retrotraen la memoria histórica más allá del siglo XVIII, ignorando un pasado literario que debiera estar muy vivo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA LETURIO, Nieves, «Las mujeres en las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», en Thomas Gomez (ed.), *Hommage à Jacqueline Ferreras*, Paris, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Université Paris X, 2003, pp. 19-41.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Historia de las escritoras españolas de la Edad Media al siglo XVIII (una propuesta programática)», en *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 123-175.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Las razones del extraño autor. Mujeres escritoras y paratextos en la primera edad moderna española», *Paratesto. Rivista internazionale*, 11, 2014, pp. 37–50.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Words for Sale: Early Modern Spanish Women's Literary Economy», en Carmen Font Paz y Nina Geerdink (eds.), Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe, Leiden, Brill, 2018, pp. 40–72.
- BARANDA LETURIO, Nieves, y CRUZ, Anne J. (eds.), Las escritoras españolas de la edad moderna. Historia y guía de investigación, Madrid, UNED, 2018.
- BOURDIEU, Pierre, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Barcelona, Anagrama, 1995.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», Bulletin de la Société française de philosophie, 63.3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104.
- LARQUIÉ, Claude, «L'alphabétisation des madrilènes dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle: stagnation ou évolution?», en *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Editions du CNRS, 1987, pp. 73-93.
- MARÍN PINA, María Carmen, «Poesía pública», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación, Madrid, UNED, 2018, pp. 327-347.
- MARTOS PÉREZ, María D., «De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 4, 2017, pp. 787-847.
- OLIVARES, Julián, y BOYCE, Elizabeth S., Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro, Madrid, Siglo XXI, 1993 (2.ª ed. revisada, 2012).
- OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», en Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación, Madrid, UNED, 2018, pp. 249–271.
- ÖZMEN, Emre, y RUIZ PÉREZ, Pedro, «Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas», *Criticón*, 128, 2016, pp. 37-51.

- RANG, Brita, «A Learned Wave. Women of Letters and Science from the Renaissance to the Enlightment», en Tjitske Akkerman y Siep Stuurman (eds.), Perspectives on Feminist Political Thought in European History: From the Middle Ages to the Present, London, Routledge, 2013, pp. 50-66.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 23, 2015, s. p.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903-1905, 2 vols. (Biblioteca de Autores Españoles, 268-271).
- ZAVALA, Iris M., Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II, La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII, Barcelona, Anthropos / Dirección General de la Mujer / Universidad de Puerto Rico, 1995.

# TEMAS Y PERSONAJES FEMENINOS EN MARÍA DE ZAYAS

## Rosa Navarro Durán Universidad de Barcelona

En 1637, en Zaragoza, se publican las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor, «natural de Madrid», a costa de Pedro Esquer, mercader de libros; y en el mismo año vuelven a imprimirse «de nuevo corretas y enmendadas por su misma autora» a costa del propio Esquer; y, en efecto, en esta segunda edición hay correcciones, pero también supresiones no justificadas, que privan al texto de pasajes interesantes. Diez años más tarde, en 1647, se imprime en Zaragoza, a costa de Matías de Lizao, la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, de doña María de Zayas Sotomayor, que la escritora había prometido al final de la primera, pues en ello consisten sus *Novelas*:

Y así, se fueron a las mesas que estaban puestas y cenaron con mucho gusto, dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis; si, como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito<sup>1</sup>.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 133–151. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978–84–8081–694–6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 534.

Cambiará luego el final de la obra porque no acabarán sus *Desengaños amorosos* —que es como suele llamarse esa *Parte segunda del sarao* porque está formada por diez de ellos— con la boda de Lisis, pero sí con la mudanza de Lisarda, que se casará con «un caballero forastero, muy rico», mientras a don Juan, con el disgusto, le sobreviene «una peligrosa enfermedad, y de ella un frenesí, con que acabó la vida»<sup>2</sup>.

Lisis, para salvarse de los engaños de los hombres, se acoge a sagrado y se retira a un convento aunque sin profesar. Allí podrá encontrarla «Fabio» si quiere verla, como le dice «doña María de Zayas», tras acabar la obra, en una sorprendente misiva que firma con su nombre:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias. No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar, pues codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno. Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto, que con ello la hallaréis tan vuestra y con la voluntad tan firme y honesta como tiene prometido, y tan servidora vuestra como siempre, y como vos merecéis; que hasta en conocerlo ninguna le hace ventaja.

Doña María de Zayas Sotomayor<sup>3</sup>.

Pero ¿quién es Fabio? El lector no lo sabe. Y si le pidió que no diera fin trágico a la historia, ¿cómo luego le dice que, si quiere ver a Lisis, la busque «con intento casto»? ¿No es un personaje de ficción? Pero no es el único misterio que encierran estas últimas páginas de la *Segunda parte del sarao* porque Lisis, antes de empezar a contar el último «desengaño», dice a las damas y caballeros, espectadores del honesto entretenimiento: «Y os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no solo de cortesía, mas de obligación»<sup>4</sup>.

Casi al final del discurso con que cierra su actuación en el asiento del desengaño, vuelve a insistir en que ha escrito lo dicho:

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 510.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 510-511.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 471.

Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengáñeos lo que me veis hacer. Y a los caballeros, por despedida suplico muden de intención y lenguaje con las mujeres, porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de los enemigos, aunque no sé qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan a mayores ruinas que los enemigos<sup>5</sup>.

¿Lisis cuenta o escribe? ¿Se funde la imagen del personaje de ficción con el de su creadora, María de Zayas? Después de dejarla en el convento, dice María de Zayas:

Yo he llegado al fin de mi entretenido sarao; y, por fin, pido a las damas que se reporten en los atrevimientos si quieren ser estimadas de los hombres, y a los caballeros, que muestren serlo honrando a las mujeres, pues les está tan bien, o que se den por desafiados porque no cumplen con la ley de caballería en no defender a las mujeres. Vale<sup>6</sup>.

Aquí la escritora se separa de su personaje y además nos lleva a unas palabras que antes parecía que estaban dentro del discurso de Lisis, pero que evidentemente son suyas:

Y digo que ni es caballero ni noble ni honrado el que dice mal de las mujeres aunque sean malas, pues las tales se pueden librar en virtud de las buenas. Y en forma de desafío, digo que el que dijere mal de ellas no cumple con su obligación. Y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay; no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista, sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión<sup>7</sup>.

En este párrafo hay una afirmación sorprendente que me llevó a darme cuenta de algo esencial sobre María de Zayas: «no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista, sino por todas...». ¿Por qué dice que se la conoce por lo escrito, mas no por la vista? Pues porque ella no existe, es solo un nombre, un heterónimo de un escritor; y dice claramente que es un hombre porque afirma que no le toca y no se incluye en ese «todas» que engloba a las

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 509.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 510.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 506-507.

mujeres. Llegar a su identidad no fue difícil porque dejó su sello al comienzo de su creación, en el anónimo «Prólogo de un desapasionado» que en las *Novelas amorosas y ejemplares* dirigió al lector «cruel o benigno» tras el de María de Zayas «al que leyere»: es el prolífico escritor de novelas breves Alonso de Castillo Solórzano, del que también hay dos poemas en los preliminares de la obra.

Pantaleón de Ribera, en el *Vejamen* que dio en la Academia de Madrid, presenta a Alonso de Castillo como «don Ansolo» —Alonso— y preguntará: «¿Es por ventura el Casto?», y contestará su guía, don Lucido:

No, sino por desgracia el Castillo —me respondió—, que como otros suelen traer cabelleras postizas, trae él postiza la calva, porque tales páramos de cabello no se pudieron hacer sino a sabiendas [...]. Digo que su tema es escribir cada día librillos, y si Dios no lo remedia, escribirá cada hora artesas y barreños<sup>8</sup>.

En efecto, son muchas las novelas breves escritas por Castillo Solórzano, y las reúne en colecciones semejantes a las de Zayas: desde sus *Tardes entretenidas* (1625) y *Jornadas alegres* (1626) a *Sala de recreación* (1649) y *La quinta de Laura* (1649). Pero además ese juego entre «Casto» y «Castillo» nos permite dar explicación a ese «intento casto» de la epístola final a Fabio: es de nuevo el sello del escritor que se esconde tras su heterónimo femenino.

No voy a seguir con los argumentos que he aportado para demostrarlo porque no es el objetivo de este artículo y los lectores pueden encontrarlos en dos ensayos míos<sup>9</sup>; pero sí era indispensable decirlo porque así se entiende mucho mejor lo que voy a exponer sobre los temas y personajes femeninos de las dos obras de María de Zayas.

Castillo reúne «sucesos» en las Jornadas alegres, «alivios» en Los alivios de Casandra, «estafas» en Las Harpías en Madrid, y las acaba con el «aprovechamiento de este discurso»; y un año antes de publicar en Valencia Lisandro enamorado (1629), lo hace en Sevilla con el título de

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Pantaleón de Ribera, *Obras*, II, p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Navarro Durán, 2019, y en la antología de sus *Novelas y desengaños* aún en prensa. En ellos reproduzco los versos de Francesc Fontanella, que en 1643 descubría la verdad: «Doña María de Zayas / viu ab cara varonil, / que a bé que «sayas» tenia / bigotes filava altius. / Semblava a algun cavaller, / mas jas' vindrà a descubrir...» (2019, pp. 34-35).

Escarmientos de amor moralizados, donde da fin a cada libro con una «moralidad y aprovechamiento» de lo que contiene. En ese contexto encajan perfectamente las «maravillas» de las Novelas amorosas y ejemplares, y los «desengaños» de la Segunda parte del sarao. En el «Prólogo de un desapasionado» se subraya «la moralidad que encierran» las novelas¹o, y al final del Desengaño séptimo, se dice que «sin dar lugar a las damas que moralizasen sobre lo referido, pues veían que los caballeros, rendidas las armas de su opinión, se daban por rendidos a la suya...»¹¹. En la novela primera, Aventurarse perdiendo, dice Lisarda que «en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella le inclina a ello, no bastan ejemplos ni escarmientos»¹².

Ejemplos y escarmientos, moralidades nos ofrecen esas novelas, «ejemplares», o los diez «desengaños». Se verá bien en algunos de los temas y personajes femeninos que hay en ellos.

#### 1. LA CRUELDAD DEL SER HUMANO

Laura<sup>13</sup>, la madre de Lisis, dice antes de narrar el *Desengaño quinto*: «En cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre»<sup>14</sup>, y su «desengaño», *La inocencia castigada*, lo va a demostrar; pero en él va a subrayar la crueldad de una mujer: la cuñada de doña Inés, «que era de lo cruel que imaginarse puede», «y de quien más pondero la crueldad es de la traidora cuñada»<sup>15</sup>. Laura insistirá en la idea de la crueldad del ser humano acudiendo a la autoridad de Alfonso el Sabio: «Y como dijo el rey don Alonso el Sabio,

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 163.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 366.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> A pesar de que ser una dama viuda, se nombra «Laura» sin el *doña* que se le aplica a las mujeres de su condición que aparecen en la *Segunda parte*; incluso a Zelima / Isabel se le llamará doña Isabel. Así se distingue a las damas que ya participaron en la *Primera parte del sarao*, donde solo los caballeros narradores llevan el *don*.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 264.

<sup>15</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, pp. 265, 282. En el *Desengaño sexto*, la narradora Matilde destaca la crueldad de la tía de Laurela —hermana de su padre—, «que aún con más riguridad que su marido la trató, poniendo en ella bien violentamente las manos»; y más adelante: «mas la cruel tía no sé cómo la llevaba, pues no ignoraba la sentencia que estaba dada contra Laurela, antes había sido uno de los jueces de ella [...]. Cruel mujer, por cierto [...]; era tía, que es lo mismo que suegra, cuñada o madrastra; con esto lo he dicho todo» (Zayas, *Desengaños amorosos*, pp. 328–329).

que el corazón del hombre es bosque de espesura, que nadie le puede hallar senda, donde la crueldad, bestia fiera y indomable, tiene su morada y habitación»<sup>16</sup>.

Las veinte novelas de María de Zayas nos ofrecen, en efecto, ejemplos de ello, porque son crueles muchos de los hombres que las protagonizan, pero también las mujeres; y estas son casi siempre las que ponen en marcha la crueldad de los caballeros, con las mentiras, con la seducción, con las malas artes. Lo vemos bien en el personaje de la Circe, que en la sexta de las *Novelas*, *El desengaño amando y premio de la virtud*, se llama Lucrecia, y en *La esclava de su amante*, el «desengaño» primero, Alejandra.

### 1.1. La peligrosa hechicera: Circe

El protagonista de la novela sexta, El desengaño amando y premio de la virtud, don Fernando, es un joven medianamente rico, noble, apuesto y vicioso, aficionado a los juegos y a las damas, y provocará la desgracia de dos hermosas mujeres: doña Juana y doña Clara. Galantea a doña Juana, huérfana y también medianamente rica, la enamora, ella al fin se rinde, y entonces se truecan los papeles: «ya ella era la enamorada y perdida, y don Fernando el que se dejaba amar y servir»<sup>17</sup>; con palabra de ser su esposo, lo es sin pasar por la iglesia. Él con su posesión empezaba ya a estar cansado cuando aparece la Circe: «sucedió que una amiga de doña Juana, mujer de más de cuarenta y ocho años, si bien muy traída y gallarda [...], con gran cantidad de hacienda que tenía y había granjeado en Roma, Italia y otras tierras que había corrido, siendo calificada en todas por grandísima hechicera»18; y esta Circe, llamada Lucrecia, se enamora de Fernando, y lo conquista con su dinero (así él puede gastarlo en el juego) o con sus conjuros y hechizos. La desesperada doña Juana también recurrirá a estos para reconquistarlo; pero Dios le hará ver su tremendo error, y ella decidirá acabar su vida en religión tras decírselo a don Fernando; él, contentísimo por librarse de ella y generoso, le pagará la dote exigida para hacerlo.

Y empieza la segunda parte del relato y de la vida del jugador don Fernando, porque decide casarse; está lleno de deudas y libre de los

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 288.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 379.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 380.

hechizos de la confiada Lucrecia. La elegida es la hermosa doña Clara, hija de un mercader aparentemente rico, pero que no tenía más que los seis mil ducados que le dio como dote a su hija, «entrando en poder del lobo la cordera». Sí, él va a ser un lobo para la pobre joven, pero quien entra de nuevo en acción es la Circe, la peligrosa Lucrecia. Primero con sus «endiabladas artes» dio con él en cama con una grave enfermedad, hasta que ve que así le pierde y «encaminó sus cosas a que aborreciese a su mujer»<sup>19</sup>.

Es el comienzo del calvario de la pobre Clara, con dos niñas a las que no puede sustentar porque don Fernando gasta toda su hacienda en el juego. Perseguidos los dos amantes por adúlteros, se marchan a Sevilla, y don Fernando se olvida por completo de su mujer e hijas, mientras doña Clara apenas puede mantener su casa vendiendo las labores que hace.

Viviendo esta situación límite, se entera de que don Fernando está en Sevilla y comienza su aventura en un intento de recobrar a su esposo. Doña Juana le cuidará las niñas en el convento, y ella se irá a la ciudad andaluza, donde buscará una casa donde servir. Será la de Lucrecia y don Fernando porque él no la reconoce, ¡tales eran «los hechizos de aquella Circe»! Vendrá luego la enfermedad de Lucrecia, el gallo con anteojos, que doña Clara le quita transgrediendo la prohibición de la hechicera de no hacerlo, y con ello acaba el hechizo y su marido la reconoce... El desastrado final empezará con una figura de hombre hecha de cera a la que Lucrecia clava un alfiler y echa al fuego —que nos lleva al hechizo de la figura de cera de La inocencia castigada—, el suicidio de la Circe, la enfermedad mortal de don Fernando, y el final feliz para doña Clara gracias a la constancia de un enamorado suyo, el generoso don Sancho; estamos en el terreno de las Novelas y es, por tanto, una «maravilla», porque si hubiera sido un Desengaño, el desenlace hubiera carecido de esa parte final de las bodas felices.

La esclava de su amante es el primero de los Desengaños, y lo cuenta una dama con doble papel: va a formar parte del marco porque es la esclava Zelima, que está al servicio de Lisis, pero a la vez será la protagonista de la historia porque en realidad se llama Isabel Fajardo.

Es una dama que sabe leer, escribir, tañer, danzar y hacer versos: tiene, pues, una esmerada educación (nunca se reivindica nada más

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 391-392.

para las mujeres —un oficio— en las novelas de Zayas). Don Manuel, «mozo y galán y de buen discurso», hijo de señora viuda medianamente rica, se enamorará de ella; su criada, «la astuta Claudia», será la valedora del galán, y él, aprovechando que Isabel está en su casa por ser amiga de su hermana, la meterá a la fuerza en su aposento y, desmayada ella, la violará.

Isabel va intercalando alentados discursos contra los hombres en advertencia de las inocentes mujeres, pero su comportamiento nada tiene que ver con tales palabras. Es un perfecto ejemplo de lo que sucede en toda la obra: en el marco hay encendidos discursos «feministas», y en las novelas se suceden las actuaciones de malvadas y crueles mujeres, que son las que suelen poner en marcha la acción violenta y perversa de los hombres, junto a otras inocentes, que caen seducidas por los galanes aunque sepan bien que su comportamiento no es ejemplar.

Así Isabel cuenta cómo se desmayó ante la violencia de don Manuel, pero, al volver en sí, aunque reacciona con furia e intenta herir en vano al violador con su propia espada, queda seducida por sus palabras y gallardía y se entregará voluntariamente a sus brazos bajo palabra de esposo. Y como en el *Desengaño amando*, se cambian los afectos: «Todo el aborrecimiento que tenía a don Manuel se volvió en amor, y en él el amor aborrecimiento».

En la sombra va a estar siempre un enamorado suyo, don Felipe, un caballero pobre del que ella nunca hizo cuenta porque, como afirma, «¿Quién mira bien a un pobre?»<sup>20</sup>. La pobreza, las deudas por el juego y la avaricia son asuntos constantes tanto en la novelística de María de Zayas como en la de Castillo Solórzano.

En ese momento de hastío de don Manuel por la hermosa Isabel, aparece la Circe: es Alejandra, y su actuación la anuncia así Isabel:

Fue el caso que había más de diez años que don Manuel hablaba una dama de la ciudad, ni la más hermosa ni la más honesta, y aunque casada, no hacía asco de ningún galanteo, porque su marido tenía buena condición: comía sin traerlo, y por no estorbar, se iba fuera cuando era menester<sup>21</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 139-140.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 141. El marido «pacífico» es también asunto de Castillo Solórzano; y León, el gracioso de la única comedia de Zayas, *La traición en la amistad*, anuncia con gusto tal futuro para sí en su boda con la criada Lucía.

Al saber «el empleo» de don Manuel, decidió recuperarlo y lo consigue: «Volviose, en fin, a adormecer y transportar en los engañosos encantos de esta Circe». Está claro, pues, que el personaje es el mismo, utilice hechizos o no: «Ella era mujer que no temía a Dios ni a su marido, pues llegó con su atrevimiento a tratar quitarme la vida con sus propias manos»<sup>22</sup>.

Ante el enfrentamiento de las dos mujeres y huyendo de casarse con Isabel, don Manuel decide, sin decir nada a nadie, irse a Sicilia con el recién nombrado virrey. Empieza entonces una segunda parte del relato, con numerosas y trágicas peripecias: doña Isabel —vestida ya como mora Zelima— se hará vender como esclava<sup>23</sup> al mayordomo del virrey y así podrá seguir a don Manuel; luego sufrirán un ataque de corsarios moros en la costa de Sicilia, los raptan a ambos y se los llevan cautivos a Argel <sup>24</sup>.

Seguirá interponiéndose entre ella y don Manuel una mujer, pero ya no es una Circe, sino una inocente y rica Zaida, enamorada del sinvergüenza. El final trágico lleva a Isabel, escarmentada y desengañada, a decidir que vuelve a ser esclava mora, y eso le permitirá acabar sirviendo a Lisis y pasar a tener ese doble papel en el primer «desengaño».

En la novela Al fin se paga todo, doña Hipólita, cuando enviude, se casará con don García porque él la había salvado y amparado, y ella aporta al matrimonio una «gruesa hacienda» mientras él solo la tenía mediana. Y en el haber de la dama hay de todo, incluso un asesinato porque es una mujer vengadora más que de su honra, del engaño que sufre de su vil cuñado. La veremos de noche yendo al aposento de este con la daga de su esposo, y se la clava mientras duerme: «Y

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 144.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Quien le ayuda en sus sucesivos planes es un viejo criado de su familia, Octavio, a quien ella da siempre dinero; su padre lo había despedido e Isabel, «lastimada de su necesidad, por ser anciano, le socorría» (Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 151). En el «suceso tercero» de las *Jornadas alegres* de Castillo Solórzano, *La cruel aragonesa*, la protagonista, doña Clara, que recurre también a una malvada hechicera para lograr sus criminales propósitos, manda que lleve un papel a don García a «un escudero suyo, que por hombre de mucha edad, había más de seis años que le daba en su casa su ración, jubilado en el escuderil ejercicio» (Castillo, *Jornadas alegres*, p. 137).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Es asunto que imita de la novela de Cervantes *El amante liberal*. No es la única imitación de las *Novelas ejemplares*: la intervención de doña Isidora en *El castigo de la miseria* tiene como modelo el de doña Estefanía en *El casamiento engañoso*.

apuntándole al corazón, de la primera herida dio el alma, sin tener lugar de pedir a Dios misericordia de ella; y luego, tras esto, le di otras cinco o seis puñaladas, con tanta rabia y crueldad como si con cada una le hubiera de quitar la infame vida»<sup>25</sup>.

## 1.2. La dama vengadora de su honor

El título de la novela segunda nos lleva a ese asunto: La burlada Aminta y venganza de su honor, y el desenlace nos ofrecerá de nuevo un asesinato cometido por la protagonista, que así venga su honor. Entra en la habitación de don Jacinto y Flora, «sus enemigos», «y sacando la daga, se la metió al traidor don Jacinto por el corazón dos o tres veces, tanto que el quejarse y rendir el alma fue todo uno»; despierta al ruido Flora, y Aminta la hiere por la garganta diciendo «¡Traidora, Aminta te castiga y venga su deshonra!». Y le añade a ello «otras tres o cuatro puñaladas por los pechos», con las que «envió su alma a acompañar la de su amante»<sup>26</sup>. Es una terrible acción, que queda sin castigo como otras venganzas de damas en las novelas de Zayas.

Esta novela es de nuevo un claro ejemplo de la contradicción entre la defensa continua de la mujer frente a los engaños de los hombres que hace María de Zayas y las obras de sus personajes femeninos. Aminta caerá en los brazos de un hombre vil, que le oculta que está casado y que tiene una amante, Flora; pero esta le supera a él en vileza porque se convierte en su consejera y ayudante para que conquiste a Aminta —con la que no le importa compartirlo—; así comenta la narradora de su historia o «maravilla», «la discreta Matilde»: «¿De tu amante eres tercera? ¿Habrá quién dé crédito a tal maldad? Sí, porque en siendo una mujer mala lleva ventaja a todos los hombres» <sup>27</sup>.

Y además de la «sirena» y perversa Flora, hay otra mujer, doña Elena, que «vivía en una sala baja de la casa de Aminta», «entre señora y sierva», que fingía virtud, pero no la tenía. Ella será la alcahueta que permitirá que caiga la hermosa muchacha en brazos del engañador

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 439. Ambos asuntos, el de la Circe y el de la dama que apuñala a su engañador amante están asimismo en *Los amantes andaluces* de Castillo Solórzano: ver Navarro Durán, 2019, pp. 82-85, y también el de acostarse con la dama haciéndole creer que es su amante (2019, pp. 99-101).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 245.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 227.

Jacinto; bien es cierto que será también la primera víctima de esos amores porque, tras la fuga de Aminta de su casa, el galán, para que no hable, la matará disparándole con un pistolete.

Aminta, pues, es la asesina de su burlador y de la amante de este, vengando así su deshonra; felizmente su nuevo galán, don Martín, no es de la calaña de don Jacinto porque se le entrega también bajo palabra de esposo, que él cumple. Ella renuncia a su herencia y mantiene su nombre fingido, Victoria, para que su primo no la localice; y el secreto queda entre ellos, «que si ella misma no lo manifestara, para que con nombres supuestos se escribiera, nadie lo supiera»<sup>28</sup>; así justifica la narradora la verdad del hecho y el silencio que le rodeó.

# 2. ELOGIO Y VITUPERIO DE LA MUJER ENTENDIDA

La novela cuarta, *El prevenido engañado*, está presentada por don Alonso<sup>29</sup> con una advertencia hacia los caballeros: «ninguno se confie de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres, sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues, al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, ni una necia empleo de un discreto»<sup>30</sup>, y para demostrarlo cuenta la historia de don Fadrique, un caballero granadino que vivirá una sucesión<sup>31</sup> de experiencias con damas entendidas, y una tras otra le engañarán.

Se enamora de Serafina y, aunque sabe que tiene un competidor, confía en su riqueza para convencer a su familia; así lo hará, pero ella pide un plazo porque parece que está enferma de melancolía. No hay más enfermedad que su embarazo, y don Fadrique, escondido, será testigo de su parto y de cómo abandona a su hija, que recogerá y

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 245, 247.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Don Alonso es el narrador y comparte el entretenimiento de la noche segunda con don Álvaro. Curiosamente la noche cuarta son don Miguel y don Lope los narradores, ¿pueden verse como alusivos los nombres de esos personajes del marco? Si así fuera, don Alonso nos lleva a Castillo Solórzano, don Álvaro a Cubillo de Aragón; y nítidamente, don Miguel a Cervantes y don Lope a Lope de Vega. Podrían ser guiños literarios del escritor. Ninguno de ellos está implicado en el enredo amoroso del marco, como sí lo están don Juan y don Diego, personajes ya de ficción, por tanto.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 293.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> La construcción de episodios en sarta la encontramos también en la novela *Al fin se paga todo*, que está reelaborada en la cuarta de *Sala de recreación* (1649) de Castillo Solórzano.

cuidará el caballero. Como dice el narrador, «Dejémosla criar, que a su tiempo se tratará de ella como de la persona más importante de esta historia, y vamos a Serafina», con fórmula que repite Zayas³², porque, en efecto, ella —Gracia— será al final su esposa y le va a demostrar cómo es mucho peor una boba que una inteligente, porque le engaña y además se lo dice.

Aunque don Fadrique está escarmentado y afirma que no hay que fiarse de las discretas «porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas»<sup>33</sup>, enseguida queda vencido por la belleza de una viuda sevillana, doña Beatriz, que resulta ser una mujer tan viciosa que causa la muerte de su amante, un esclavo negro, al que el propio caballero oye decirle a las puertas de la muerte: «No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos». Se marcha a Madrid, «con su antiguo tema de abominar de las mujeres, que fiadas en su saber procuraban engañar a los hombres»34, y allí conocerá a dos hermosas primas, doña Ana y doña Violante; su amigo don Juan está muy enamorado de doña Ana, pero está prometida a un primo suyo que está en Indias, y él es la causa de sus celos pero también —en sus palabas— «el medianero de mi ventura», porque no puede gozarla hasta que lo haya hecho su marido. Don Fadrique se dedicará a doña Violante y será objeto de una graciosa burla, cuyo origen está en Il Novellino de Masuccio, y luego la reelabora Mateo Alemán en su Guzmán de Alfarache; acabará engañado de verdad por su dama, que prefiere como amante a un joven caballero, y don Fadrique, al verlo, «la dio de bofetadas, que la bañó en sangre», violencia que aparece otras veces en los relatos de Zayas y de Castillo<sup>35</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 299. Y es marca de estilo de Castillo: ver Navarro Durán, 2019, pp. 87-89.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 301.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 310, 312.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 328. En La fuerza del amor, don Diego a su buena esposa Laura «le empezó a maltratar de manos» (Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 361), o en el Desengaño séptimo, «el príncipe se descompuso tanto con doña Blanca, no solo de palabras, mas de obras, maltratándola tanto...» (Zayas, Desengaños amorosos, p. 356); y en la comedia de Zayas, La traición en la amistad, dice don Juan que ha abofeteado a Fenisa, una Circe: «y para mayor afrenta / con la mano, de su cara / saqué por fuerza vergüenza» (Zayas, La traición en la amistad, p. 122). En Castillo, está, por ejemplo, en El Proteo de Madrid, novela tercera de sus Tardes entretenidas (p. 160).

Se marchará a Nápoles, «donde le sucedieron varios y diversos casos, con los cuales confirmaba la opinión de que todas las mujeres que daban en discretas destruían con sus astucias la opinión de los hombres», y luego a Roma. Después de dieciséis años decide regresar a Granada, y en el camino será huésped de una hermosa dama valenciana casada con un duque catalán; le contará a ella sus aventuras y su decisión de casarse solo con una mujer necia. La discreta duquesa argumentará lo equivocado que está y afirmará que «una mujer bien entendida es gusto para no olvidarse jamás»<sup>36</sup>. Ella se lo demostrará enseguida, obligada por las circunstancias, y Zayas recreará una historia que toma de *Les cent nouvelles* nouvelles: la de la llave y el armario de las aguas de olor.

El desenlace vendrá con su boda con Gracia —nombre de la mujer del Guzmán de Alfarache en su etapa de marido pacífico—, y no solo ella le engañará, sino que no sabrá lo que hace y se lo contará; de tal forma que «todo el tiempo que vivió, alababa las discretas que son virtuosas porque no hay comparación ni estimación para ellas; y si no lo son, hacen sus cosas con recato y prudencia»<sup>37</sup>. Ese «y si no lo son» es esencial para ir viendo el punto de vista de esa tapada «María de Zayas».

#### 3. LAS ALMAS NI SON HOMBRES NI MUJERES

Zayas dice que «las almas ni son hombres ni mujeres», y añade que la razón de que las mujeres no puedan ser sabias como los hombres es «su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros [...]. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres»<sup>38</sup>.

Esta afirmación la pone además en boca de sus personajes, así Jacinta, la protagonista de *Aventurarse perdiendo*, le dice a su interlocutor, Fabio, al hablarle de que ella hacía versos y que su amado Celio competía con ella «admirándole, no el que yo los compusiese, pues no es milagro en una mujer cuya alma es la misma que la del hom-

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 329, 331.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 340.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 159-160.

bre...»<sup>39</sup>. Y también lo afirma la pobre Laura, maltratada por su marido don Diego: «¿El alma no es la misma que la de los hombres? [...] Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas»<sup>40</sup>.

Y Zayas lo repite en los *Desengaños*, así al comienzo de la «Noche segunda» dirá tras mencionar el éxito de la primera parte del sarao, ya impresa tres veces:

Pues crean que, aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas<sup>41</sup> y enaguas y Virgilios con moño, por lo menos tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que, aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios, y como lo que hacen no es más que una natural, fuerza es que no salga tan acendrado<sup>42</sup>.

Matilde, antes de narrar el *Desengaño sexto*, acusa a los hombres de «afeminarnos más que naturaleza nos afeminó», y dice que «ella, si nos dio flacas fuerzas y corazones tiernos, por lo menos nos infundió el alma tan capaz para todo como la de los varones»<sup>43</sup>. Y uno de sus personajes, Estefanía —que en realidad es el desalmado Esteban—, dice defendiendo el que finge ser amor de una mujer a otra: «pues para amar, supuesto que el alma es toda una en varón y en la hembra, no se me da más ser hombre que mujer; que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo»<sup>44</sup>.

Lope de Vega en *La Dorotea*, impresa en 1632, pone en boca de Dorotea la primera afirmación, que «las almas ni son mujeres ni hombres», en la escena IV del acto V, en respuesta a Gerarda; y la

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 202.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 364-365.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Adviértase que dice «con basquiñas», que son «sayas», término que subyace en «Zayas», y habla de que las mujeres «no son» y «por lo menos tienen» sin identificarse en ningún momento con ellas, y les niega igual entendimiento que los hombres al no tener estudios.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 259.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 294.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 317.

alcahueta en la escena X acusará a los hombres de haber impedido a las mujeres el estudio de las ciencias:

Que todo se aprende, hija. Y no hay cosa que nos sea más fácil que engañar a los hombres, de que ellos tienen la culpa. Porque como nos han privado el estudio de las ciencias, en que pudiéramos divertir nuestros ingenios sutiles, solo estudiamos una, que es la de engañarlos. Y como no hay más de un libro, todas le sabemos de memoria<sup>45</sup>.

Filis, antes de narrar el *Desengaño cuarto*, hace un encendido discurso de denuncia y ve en el miedo de los hombres a tener en las mujeres competencia la razón de que les priven de educación:

Demás de esto, como los hombres, con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten, pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres<sup>46</sup>.

Tirso de Molina, que con el don Juan de *El burlador de Sevilla* inspira el personaje de Fenisa de *La traición en la amistad*<sup>47</sup>, crea en *El amor médico* a una mujer que, disfrazada de hombre, llega a tener tal profesión. Se publica la comedia en la *Cuarta parte de las comedias* de Tirso (Madrid, 1635), y al comienzo de la obra la criada Quiteria le echa en cara a su señora el haberse embebecido tanto en latines que le cansa hasta a ella, y más a su hermano, que está empeñado en casarla. En cambio, su difunto padre, apoyó su inclinación al estudio, como doña Jerónima le contesta:

Yo sigo el norte de mi inclinación, ¿qué quieres?, mi señor se recreaba de oírme cuando estudiaba. ¿Siempre han de estar las mujeres

<sup>45</sup> Vega, 1980, p. 488.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Será, en cambio, Marcia quien repita la imprecación dicha por la pescadora Tisbea y repetida por la duquesa Isabela del final del *Burlador*: «Mal haya la mujer que en hombres fia» (Zayas, *La traición en la amistad*, p. 136).

sin pasar la raya estrecha de la aguja y la almohadilla? (vv. 90-96).

Lope de Vega, Tirso de Molina y María de Zayas son un claro ejemplo de que las almas ni son hombres ni mujeres, o, mejor dicho, de que las palabras —las ideas— no indican el sexo de quien las dice; en su caso dependen del disfraz que adopten o del personaje a través del que hablen.

En las Novelas los narradores —mujeres y hombres— suelen<sup>48</sup> presentar brevemente el asunto de su novela y a veces el aviso que de ella podrá sacarse (la moralidad), así Lisarda dice al comenzar su primera «maravilla»: «El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es Aventurarse perdiendo, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella se inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos»<sup>49</sup>. Pero en los Desengaños las narradoras exponen primero su punto de vista sobre el desengañar a las mujeres a partir de su experiencia vital; así después de que Isabel / Zelima contara su vida en el primer «desengaño», ocupa el asiento para desengañar Lisarda, «temerosa de haber de mostrarse apasionada contra los hombres, estando su amado don Juan presente; mas, pidiéndole licencia con los hermosos ojos, como si dijera: "Más por cumplir con la obligación que por ofenderte hago esto", empezó así»50. Y la madre de Lisis, Laura, que vivió feliz con su esposo, dice: «Viví tan dulcemente engañada, el tiempo que fui amada y amé, de que me pudiese dar la amable condición de mi esposo causa para saber y especificar ahora desengaños, que no sé si acertaré a darlos a nadie»51.

El discurso del personaje del marco cambia, pues, según quien lo hace, pero no afecta luego a la historia contada. Y la más curiosa experiencia aportada en una narradora es la de la monja doña Estefanía porque va a hablar nada menos que de los galanes de monjas, se incluye en «la profesión de las que engañan» y precisa:

... siendo la hacienda que primero aprendemos el engañar, como se ve en tantos ignorantes, como asidos a las rejas de los conventos, sin poder-

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> No lo hacen ni don Lope ni don Juan.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 173.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 171.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 262.

se apartar de ellas, bebiendo, como Ulises, los engaños de Circe, viven y mueren en este encantamiento, sin considerar que los engañamos con las dulces palabras, y que no han de llegar a conseguir las obras<sup>52</sup>.

¿Cómo una monja puede hablar de los galanes de monjas y hacerlo de esta manera? No es asunto de ellas, sino de agudos satíricos<sup>53</sup> como Quevedo, que en *La vida del Buscón* se burla de ellos porque Pablos se hace galán de una monja evangelista (cap. IX del lib. III); y precisamente el dómine Cabra de esta novela picaresca es el modelo del retrato de don Marcos, el avaro protagonista de la novela *El castigo de la miseria*, que «con la sutileza de la comida se vino a transformar de hombre en espárrago»<sup>54</sup>.

Las narradoras de los Desengaños hablan, por tanto, brevemente de su vida antes de su relato; por ejemplo, doña Luisa —a diferencia de Laura— es una viuda que recuerda con amargura su matrimonio: «¡Si supiérades los penosos desasosiegos que tuve con mi esposo!»<sup>55</sup>. En cambio, su hermana Francisca no menciona su experiencia, pero sí ofrece su opinión sobre los engaños de los hombres y niega que todos pretendan hacerlo: «Que los hombres siempre llevan la mira a engañar a las mujeres no me persuado a creerlo», y llega a preguntarse «¿para qué se dejan ellas engañar?», y ofrece el remedio: «a la treta armar la contratreta, que de cosario a cosario no hay que temer»<sup>56</sup>; de lo que se lamenta es de que los hombres hablen mal de todas las mujeres, y rebatirlos es su propósito y el de las otras damas. Y su Desengaño nos presenta a don Pedro, «hombre soberbio y de condición cruel», con dos hijos: doña Mencía y don Alonso; tanto el padre como el hijo mostrarán su extrema crueldad, aunque en la primera parte del relato, será de nuevo una dama, Clavela, la que ponga en marcha la terrible actuación del hermano. ¡Son tantas las mujeres que lo hacen en los relatos de Zayas!

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 408-409.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Castillo Solórzano se atreve a ello porque escribe bajo un nombre femenino (en este caso además se suma la narradora a la escritora), como también lo hará —y mucho— al describir la escena de homosexualidad masculina en el *Desengaño séptimo*, en donde las crueldades y desafueros tienen como protagonistas a un portugués y tres flamencos (no a españoles).

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 254. Para ver la influencia de este personaje de Quevedo en obras de Castillo, ver Navarro Durán, 2019, pp. 49-51.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 337.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 369-371.

En la primera novela, Aventurarse perdiendo, es Adriana, la prima de don Félix, la mujer despechada que, antes de suicidarse, provoca la tragedia con la carta que manda al padre de Jacinta; en La fuerza del amor es Nise la causa del comportamiento de don Diego; en El juez de su causa es Claudia la que con su engaño provoca la compleja peripecia y será siempre traidora; en El jardín engañoso es Teodosia<sup>57</sup> la que urde el engaño que espolea al asesino de su hermano, don Jorge, etc. Sucede lo mismo en la mayoría de los Desengaños, no hay más que ir al más sangriento, al último, en que don Dionís comete nada menos que doce asesinatos, para ver que quienes traman el engaño que desencadena su salvaje furia son dos mujeres: la doncella de doña Florentina y ella misma al saber lo que pretendía hacer y estar de acuerdo; el argumento que esgrime la doncella es digno de figurar junto a las perversidades de los familiares que primero procuran que la víctima se confiese y luego la matan<sup>58</sup>: «Que muera doña Magdalena; que más vale que lo padezca una inocente, que se irá a gozar de Dios con la corona del martirio, que no que tú quedes perdida»<sup>59</sup>.

Temas y personajes femeninos en las veinte novelas de los dos saraos y entretenimientos honestos de María de Zayas advierten a los lectores de la continua contradicción entre el discurso encendido a favor de las mujeres y en contra de los engaños de los hombres, y la actuación de muchas de ellas en las historias contadas. Es el mejor argumento para ver que esas sayas de María esconden a un escritor de historias semejantes.

#### BIBLIOGRAFÍA

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Jornadas alegres*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Como es bien sabido, el modelo de esta novela es la 5.ª de la jornada X del *Decamerón* de Boccaccio; y precisamente Zayas, al añadir dos hermanos a la historia, lleva a la perversa actuación de Teodosia.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Es lo que hace don Alonso con su hermana doña Mencía en el *Desengaño octavo*, p. 381, y los familiares de Laurela en el *Desengaño sexto*, p. 329. Lo mismo sucede en la primera jornada de las *Jornadas alegres* de Castillo, donde los hermanos tenían abierta la tumba para enterrar a su pobre hermana, doña Mencía, y a su niño recién nacido, y un caballero los salva al escuchar el discurso del clérigo que la está confesando (Castillo, *Jornadas alegres*, p. 32).

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 493-494.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. de Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Sala de recreación*, ed. de Richard F. Glenn y Francis G. Very, Chapel Hill / Valencia, Estudios de Hispanófila / Castalia, 1977.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obras*, ed. de Rafael de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
- TIRSO DE MOLINA, *El amor médico*, ed. de Blanca Oteiza, Pamplona, Universidad de Navarra / Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.
- VEGA, Lope de, La Dorotea, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, La traición en la amistad, en Teatro de mujeres del Barroco, ed. de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Novelas y desengaños amorosos. Antología, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza editorial, en prensa.

### LA PRIMERA FEMINISTA ESPAÑOLA: MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

## Julián Olivares Catedrático Emérito University of Houston

El primer paso que dar para comenzar a apreciar la vida y obra de María de Zayas y Sotomayor es conocer el ambiente socio-cultural de la época y especialmente de la España imperial. En el pensamiento europeo del siglo XVI, la educación de la mujer apareció como tema de debate entre los humanistas. En España, como afirma Mariló Vigil:

Los humanistas adoptaron una actitud más práctica, y en vez de dedicarse a insultar a las mujeres o a ensalzarlas, decidieron elaborar modelos de comportamiento e intentar convencerlas para que se adaptaran al cumplimiento de funciones intradomésticas. Erasmo, Vives y Guevara pensaron que la forma más eficaz de lograr reducirlas al estado deseado —por los hombres— era proporcionarles una educación elevada y fuertemente ideologizada. Otros, como fray Luis de León y Huarte de San Juan, se mostraron contrarios a la instrucción femenina y utilizaron argumentos basados en una supuesta «natural» inferioridad intelectual de las mujeres¹.

Debido por una parte a la Contrarreforma —que acrecentó el control del hombre sobre la mujer—, y por otra, a factores socio-culturales, económicos y políticos, lo poco que pudieron lograr las

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 153-175. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Vigil, 1986, p. 44.

mujeres en este siglo fue aminorado en el siglo XVII; de manera que la postura antifemenina, como por ejemplo la de fray Luis, prevaleció:

[...] es justo que se precien de callar todas [las mujeres], así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco [...] así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen las casas, así las obligó a que cerrasen la boca [...] por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones².

En la maravilla *El prevenido engañado* —y como si respondiese directamente a este precepto de fray Luis—, Zayas se burla del protagonista don Fadrique que busca este tipo de mujer ideal:

Mas, en fin, él decía que no había de fiar de ellas, y más de las discretas, porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañaban a los hombres; pues una mujer no había de saber más de hacer su labor y rezar, gobernar su casa y criar sus hijos; y lo demás era bachillerías y sutilezas que no servían sino de perderse más presto (*Sarao*, I, p. 161)<sup>3</sup>.

El «oficio» de la mujer casada es el de «gobernar la casa». Pero en este *espacio femenino* la mujer no puede sentirse segura puesto que este espacio doméstico puede convertirse en el de la violencia contra las mujeres. Zayas representa la casa como un lugar de violencia, en donde la mujer es golpeada, violada, envenenada, desangrada y ahorcada por maridos, cuñados, suegros y hermanos. En algunos casos, la casa misma es instrumento de violencia: en una de las novelas la mujer es emparedada seis años, y en otra la desdichada es aplastada por una pared<sup>4</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Fray Luis de León, La perfecta casada, pp. 123-124.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cito de mi edición, Honesto y entretenido sarao, 2017, 2 vols.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Laura (*La fuerza del amor*) es golpeada y abandonada por su marido; Hipólita (*Al fin se paga todo*) es violada por su cuñado; Camila (*Desengaño segundo*) es envenenada por su marido; Roseleta (*Desengaño tercero*) y Blanca (*Desengaño séptimo*) son desan-

A pesar del reaccionario patriarcado del siglo XVII, como afirma Vigil, «aparecieron minorías de mujeres instruidas que además debían ser pedantes, respondonas e insurrectas» y que defendieron su sexo; en efecto, «los derechos femeninos fueron sustentados en España por María de Zayas, cuyo mundo es un mundo de sexos en lucha»<sup>5</sup>.

José A. Maravall nota que la oposición a la opresión de la mujer no era mínima, y que era otro elemento de tensión en esta edad conflictiva:

El régimen social de estas relaciones, con su sistema de valores, que los comprometidos en la propaganda del orden establecido defienden [...] está muy lejos de haber sido aceptado con general satisfacción. Y de la oposición que en ellos se dio hubo de salir, en una sociedad que en los dos siglos precedentes había conocido un interesante nivel de iniciativa femenina, la sumisión de la mujer y la sofocación de su libertad<sup>6</sup>.

Entre los siglos XV al XVII, en la época de la primera modernidad, la formación de estados europeos produce varios cambios socioeconómicos y políticos que tienen consecuencias directas y negativas para la mujer. Como afirma Joan Kelly,

[hubo] dos elementos que afectaron a la mujer en el proceso de la formación del estado. Uno fue la pérdida de poder que las mujeres nobles sufrieron a medida que los estados socavaban la fuerza militar, jurídica y política de las familias aristócratas. El otro fue la formación del hogar preindustrial y patriarcal como núcleo social, así como unidad económica de la sociedad posfeudal. La legislación estatal en los siglos XV y XVI establece el hogar como instrumento de control social<sup>7</sup>.

Este concepto del hogar como microcosmos del gobierno estatal también tuvo su respaldo en la *Política* (I) de Aristóteles; en su análisis

gradas, aquella por su marido, y esta por su suegro; Leonor (*Desengaño séptimo*), con su propio cabello, es ahorcada por su marido. Y no faltan tías y cuñadas como cómplices en el femicidio; el marido, el hermano y la «traidora cuñada» de Inés (*Desengaño quinto*) la mantienen emparedada durante seis años, dejándole una ventanilla para respirar y para darle de comer, sirviéndole de cama sus excrementos; el padre, la «cruel mujer» que es la tía, y el tío de Laurela (*Desengaño sexto*) derriban una pared sobre ella, sentada en su estrado, notable acción simbólica.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Vigil, 1986, p. 58.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Maravall, «Los españoles del 1600», p. 18, en Foa, 1979, p. 85.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Kelly, 1984, pp. 87-88, trad. mía.

del hogar patriarcal griego, el filósofo legitimizó el patriarcado como la forma más apropiada de gobernar la casa.

En el ámbito económico de las épocas medieval e isabelina, entre los artesanos y la burguesía, la mujer era un factor de alto precio. Debido a la escasa distinción física o psicológica entre la idea de hogar y la de trabajo, con poca diferenciación entre la división laboral, el trabajo de la esposa era indispensable para el marido<sup>8</sup>. Por el contrario, el primer capitalismo produjo un resquebrajamiento de la estructura familiar, una «creciente división entre la esfera del trabajo y la de la casa —tanto física como psicológica—», con lo que «la mujer se convertía en económicamente dependiente»<sup>9</sup>.

Para la mayoría de la sociedad, el legado árabe sostuvo la reclusión de la mujer. Como afirma John H. Elliott, la herencia más notable del pasado árabe se encontraba en la extremada desigualdad entre los sexos, mayor que en cualquier país septentrional europeo, y que tenía como compensación una extremada galantería para con el sexo inferior<sup>10</sup>.

Entre los burgueses, y relacionada con dicha galantería, la mujer—colmada de afeites, vestido, joyas— «se convierte en la encargada de ostentar en su presentación la mayor o menor potencia económica [...]. Habiendo perdido su función activa en la vida social y económica, queda reducida a ser una pasiva participante en el nivel de consumo que el marido considera rentable ostentar»<sup>11</sup>. Recapitulando el progresivo deterioro de la condición de la mujer frente a las crecientes oportunidades para los hombres en la España imperial, El Saffar confirma:

A medida que las oportunidades educativas, económicas y militares se abrían para el hombre, la mujer se desplomaba cada vez más a un papel de dependencia y subordinación. [...] La mujer devenía una responsabilidad económica puesto que su energía se encauzaba al adorno y al consumismo en la nueva economía. En efecto, las imágenes medievales de

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Maravall, 1986, pp. 644-645.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, en Maravall, 1986, p. 645.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Elliott, 1990, p. 309.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Maravall, 1986, p. 664.

poder femenino cedieron, en el cénit del imperio, a imágenes de dependencia femenina<sup>12</sup>.

La mujer se convierte en fetiche del hombre. Dependiendo de él, y deseando avalarse con la vista masculina, según afirma Zayas, las mujeres contribuyen a su propia desvalorización:

[...] pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que la naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres (Desengaño cuarto, p. 552).

Zayas anhela un futuro en que se reinstituya el pasado feudal caballeresco donde la mujer era estimada, tratada con cortesía, defendida. Para ella, la decadencia imperial tiene correlación con el desprecio que tienen los hombres por las mujeres:

De la poca estimación que hacéis de las mujeres, que a fe que, si las estimarais y amárades, como en otros tiempos se hacía, por no verlas en poder de vuestros enemigos, vosotros mismos os ofreciérades, no digo yo [a] ir a la guerra, y a pelear, sino a la muerte, poniendo la garganta al cuchillo, como en otros tiempos, y en particular en el del rey don Fernando el Católico se hacía, donde no era menester llevar los hombres por fuerza ni maniatados, como ahora [...], sino que ellos mismos ofrecían sus haciendas y personas: el padre por defender la hija; el hermano por la hermana; el esposo por la esposa, y el galán por la dama. Y esto era por no verlas presas y cautivas, y, lo que peor es, deshonradas, como me parece que vendrá a ser si vosotros no os animáis a defenderlas (*Desengaño décimo*, p. 851).

La mujer solo tiene valor en dos respectos. Primero, es propiedad, y como tal es mercancía negociada entre hombres. Segundo, es el repositorio, pero frágil, del honor del padre o marido. De ahí el celo del hombre, y por eso la mantiene encerrada, y hecho Argos, vigila su virtud. Oprimida por el hombre, propensa a la sexualidad, pero irónicamente, símbolo de su honor, Zayas asalta este ideologema patriarcal que la hace víctima de su transgresión. Así lamenta la protagonista de La burlada Aminta y venganza del honor: «con la muerte de

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> El Saffar, 1994, p. 63, trad. mía.

sola una mujer se restauran las honras de tantos hombres» (Sarao, I, p. 92).

#### 1. EL CONTEXTO FEMINISTA

El feminismo de María de Zayas es un tema debatido; los argumentos de los críticos que avanzan, defienden o niegan su feminismo dependen de la manera en que interpretan el «feminismo» que coligen de las maravillas y desengaños. Así, la acerba crítica que hace Zavas del patriarcado justifica, por ejemplo, que dijera María Victoria de Lara (1932) que ella es «La primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España» 13; y que afirmara González de Amezúa (1948) que Zayas expresa un «arraigado e intransigente feminismo»<sup>14</sup>, al cual añade una alabanza a su «realismo»<sup>15</sup>, aunque no percibe en su estilo «una originalidad brillante»<sup>16</sup>. Siguiendo esta línea del feminismo pero atribuyéndole mayores dotes artísticas, Sandra M. Foa (1979) declara que el estilo de Zayas resulta de su intención didáctica: «es fundamentalmente una escritora didáctica, y sus técnicas narrativas se explican en gran parte por su propósito de exponer su tema central con fuerza y claridad»<sup>17</sup>. También con la intención de redimir a Zayas como artista, pero refutando su feminismo, Susan C. Griswold (1980) mantiene que el feminismo en sus obras es solo un topos —querellas femeninas—, como lo son los elementos anti-femeninos igualmente expresados; además, la distancia que Zayas establece entre autora y narradores, que a veces se contradicen, demuestra que el «Entretenido sarao [Honesto y entretenido sarao] no es obra de propaganda feminista» 18. Para Salvador Montesa (1981), aunque Zayas expresa «una profunda animadversión» hacia el matrimonio y el sexo masculino»<sup>19</sup>, no propone nada nuevo: «por ningún lado que se mire presenta doña María mujeres dignas de imitación,

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Lara, 1932, p. 31.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> González de Amezúa, en su edición de Novelas amorosas y ejemplares, 1948, p. XXI.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> González de Amezúa, en su edición de Novelas amorosas y ejemplares, 1948 p. XXVII.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> González de Amezúa, en su edición de Novelas amorosas y ejemplares, 1948, p. xxx.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Foa, 1979, p. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Griswold, 1980, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Montesa Peydró, 1981, pp. 120, 125.

salvo en hechos parciales. Lo que sí intenta es el mantenimiento de las mismas estructuras, con unas innovaciones mínimas que suavicen la condición femenina y, a cambio, se acepta la sumisión y la secundariedad de la mujer y el papel preponderante y director del hombre»<sup>20</sup>; por lo tanto, según Montesa, Zayas acepta la ideología reinante, y los únicos cambios que desea es que la mujer ejerza mayor protagonismo en este sistema<sup>21</sup>. Suavizando un poco este parecer, Alicia Yllera (1983) opina que Zayas es una «feminista conservadora»<sup>22</sup>.

Muy acertada es la observación de Peter Cocozzella (1989) de que Zayas fundó su arte en el equilibrio entre *ciencia* y *conciencia*. *Ciencia*, como resultado del profundo conocimiento de sus antecedentes literarios y de su maestría artística, en combinación con la *conciencia* de una artista impelida por la dedicación a una causa: la defensa femenina. Para Cocozzella, «En esa diestra articulación entre preocupaciones estéticas y didácticas, no hubo quien la superara»<sup>23</sup>.

Finalmente, y apoyando la fusión de estética y ética en Zayas, Teresa Langle de Paz (1997) confirma que

Zayas propone una noción de sujeto femenino que no existía en los discursos dominantes de la época [...] el discurso feminista de Zayas [...] es un intento de contrarrestar el uso misógino de la cultura de su tiempo, mediante una desarticulación verbal de las imágenes dominantes de la femineidad. Tanto por su sofisticada reelaboración de convenciones literarias y su carácter simbólico y universalizante, como por su contenido altamente subversivo, las novelas de Zayas son una contribución valiosísima a la labor feminista iniciada por Cristine de Pisan<sup>24</sup>.

La postura feminista de María de Zayas tiene que entenderse en el contexto de su tiempo. Gerda Lerner (1993) proporciona un marco socio-histórico que explica el pensamiento, anhelos, motivos y limitaciones de las feministas del Renacimiento. La lectura de las maravillas y desengaños revelará que el feminismo de Zayas cuadra bien en este marco. Lerner pone énfasis en las limitaciones a que estaban suje-

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Montesa Peydró, 1981, p. 136.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Montesa Peydró, 1981, pp. 317-318.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Yllera, en su edición de Desengaños amorosos, 1983, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Cocozzella, 1989, pp. 192-193.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Langle de Paz, 1997, pp. 2 y 13.

tas las mujeres. Ellas no solo se veían obligadas a reclamar el derecho de educación, sino que, efectivamente, primero tenían que probar su capacidad de poder ser educadas. En vez de ser educadas, las mujeres experimentaban una condición de «ignorancia enseñada», y por lo tanto se encontraban enajenadas de su propia experiencia colectiva mediante la negación de la existencia de una historia de la mujer. Por no tener conocimiento de un pasado histórico femenino, una mujer pensadora no podía medirse, fortalecerse ni animarse en base a sus antecesoras, sino que se encontraba debatiendo con el «gran hombre» que llevaba en su cabeza. De ahí que el patriarcado forzaba a la mujer pensadora a perder tiempo y energía en argumentos defensivos<sup>25</sup>. Según afirma Constance Jordan, el feminismo en esta época solo podía darse a un nivel individualista, en forma de argumentos en pro de la mujer<sup>26</sup>.

Lerner propone los siguientes criterios para la conciencia femenina: 1) el reconocimiento de las mujeres que pertenecen a un grupo subordinado; 2) como grupo han padecido injusticias; 3) su condición subordinada no es natural sino socialmente determinada; 4) tienen que unirse con otras mujeres para remediar estas injusticias; 5) finalmente, deben y pueden suplir una visión alternativa de organización social en que mujeres y hombres pueden disfrutar autonomía y autodeterminación<sup>27</sup>. Los tres primeros criterios —establecidos en la evolución de la conciencia femenina— caracterizan la conciencia femenina de Zayas y contextualizan el *Honesto y entretenido sarao*.

## 2. Primera parte del Honesto y entretenido sarao (Novelas amorosas y ejemplares). «Al que leyere»

El prólogo de Zayas, «Al que leyere», es la más importante manifestación del feminismo de la época, y lo primero que se advierte es la ausencia del *topos humilitatis*:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto,

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Lerner, 1993, pp. 10-12.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Jordan, 1980, pp. 2-8.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Lerner, 1993, p. 14.

por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz (*Sarao*, I, p. 15).

En esta proclamación al lector masculino, Zayas rechaza la convención de humildad, y orgullosamente expone la audacia que tiene, siendo mujer, no solo de escribir un libro sino también sacar a luz sus «borrones», y publicarlo. Con este acto de auto-autorización, la escritora no pide, sino que anuncia su entrada en la comunidad textual masculina, y así expresa el reto que representa su obra a los escritos de hombres. Poniendo a prueba su obra, en competencia con el discurso dominante, insinúa la autora que sus escritos serán verificados como oro verdadero y no como el «bronce afeitado» de las obras masculinas. Con esto Zayas da a entender que los escritos de hombres no son verdaderos porque sostienen una ideología que decepciona a las mujeres con falsos valores sociales que afirman su incapacidad y que las excluyen del discurso público. Como observa Anamaría H. Kothe, Zayas opera una alquimia al revés: en vez de convertir un metal de poco valor en oro, revelará que lo que pasa por oro, no lo es<sup>28</sup>. Zayas asienta un prólogo sexuado (y en el proceso descubre que no hay tal cosa como un prólogo neutro), y como tal, desafía los ideologemas de castidad, silencio y obediencia femeninos. El lector masculino está sobre aviso de que, en vez de ser una locura, el libro que está a punto de leer representa la «virtuosa osadía» de exponer una perspectiva femenina.

Zayas luego apoya su derecho de ingreso en la cultura de la imprenta afirmando la igualdad material y espiritual del hombre y la mujer. El argumento de Zayas sigue la línea del de otras feministas del Renacimiento: si la mujer tiene igualdad espiritual —y esto se concede teológicamente—, entonces no hay una jerarquía de creación; y, por lo tanto, la ley natural que pretende avalar esta jerarquía es falsa, siendo esta ley *el producto* de la inteligencia humana [masculina] más bien que *el fundamento* de la razón humana; más bien una *invención* humana que una *revelación* divina<sup>29</sup>. De ahí que, si la mujer

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Kothe, 1996, p. 177.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ferguson et al., 1986, pp. 66-67.

es igual al hombre, entonces es igualmente inteligente: «¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?».

Con este «nosotras», Zayas habla colectivamente por las mujeres, a quienes incluye en su actividad literaria homosocial. Y abogando por su género, declara que los argumentos divinos y naturales para justificar la subordinación de la mujer y la negación del acceso a la cultura son, en realidad, decretos tiránicos: «Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros». Efectivamente, si las mujeres tuvieran una educación igual a la de los hombres, y no fueran limitadas a aprender solo a hilar y bordar, también podrían ser «tan aptas para los puestos y para las cátedras».

Para respaldar la capacidad de las mujeres, Zayas trae a colación las mujeres letradas de los períodos clásicos, recurso frecuente entre las feministas que tratan de autorizarse y valerse al señalar las pocas mujeres insignes no borradas de la historia: Argentaria, Temistoclea, Diotima, Eudoxa, Cenobia, etc.<sup>30</sup> Zayas, pues, se inserta en una tradición histórico-literaria femenina para afirmar que las mujeres sí tienen «prontitud para los libros» y para declarar su propio *furor* artístico:

Y más si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera, nuevo o antiguo [libro], dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso. De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas Novelas (*Sarao*, I, p. 17).

30 Recordemos que sor Juana Inés de la Cruz hace lo mismo en su Respuesta a sor Filotea de la Cruz: Pola Argentaria, Cenobia, Aspasia Milesia, Corina, Cornelia, etc.; para luego mencionar a las mujeres más próximas a su época, a quienes la iglesia permitió escribir: Santa Teresa, sor María de Ágreda, sor María de la Antigua. En el «Desengaño cuarto», Zayas, mediante la narradora Filis, que no quiere «asir de las pasadas, sino de las presentes», trae a colación mujeres contemporáneas y de proximidad histórica: doña Isabel Clara Eugenia de Austria, la condesa de Lemos, doña Eugenia de Contreras, doña María Barahona, doña Ana Caro, doña Isabel de Ribadeneira. La costumbre de enumerar a mujeres insignes, como explica Lerner, había evolucionado hasta formar un género literario; representaba un esfuerzo rudimentario por crear una historia de la mujer y fue resultado de los debates sobre el lugar de la mujer en la sociedad y su educación (1993, p. 264). Irónicamente, en sus defensas de la capacidad femenina, las protofeministas, como Christine de Pisan y Zayas, ponían como ejemplos las historias de las mujeres insignes tomadas de los libros de hombres, como el De claris mulieribus de Boccaccio, pero agregaban los nombres de mujeres contemporáneas.

Después de una postura agresiva para con el lector masculino, y consciente de que se encontraría ante un lector resistente, Zayas se vale de una noción patriarcal para apelar a la «cortesía» que debe tener hacia el «sexo débil», y así leer su libro, no obligándose a alabarlo si es bueno, pero tampoco criticándolo si es malo:

No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada (*Sarao*, I, p. 17).

Hay un desarrollo en el prólogo desde el atrevimiento de declararse sujeto autónomo-autor y publicar sus «borrones», hasta borrarse y retroceder al espacio pasivo y liminal de la mujer. Pero esta retirada es ilusoria e irónica, y se realiza mediante el empleo de un topos humilitatis sexuado. El tópico de la humildad que se espera al principio de un prólogo convencional, aquí se expresa al final:

Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido. Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte. Vale (*Sarao*, I, p. 17)<sup>31</sup>.

El «servirte», que es la relación convencional entre autor-lector, aquí viene complicado por una nueva relación *autora*-lector, y cargado de sentido social: mujer-hombre; es decir, la servidumbre convencional de la mujer. La ironía no podría ser más patente. Después

<sup>31</sup> Evidentemente, hubo algunos que no la eximieron de críticas por ser mujer. En los *Desengaños*, Zayas se defiende de sus detractores, echándoles en cara la popularidad de las *Novelas*: «Que trabajos del entendimiento, el que sabe lo que es, le estimará, y el que no lo sabe, su ignorancia le disculpa, como sucedió en la primera parte de este sarao, que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada» (p. 258). En esta defensa, y en otros párrafos de la «Noche segunda», de la que citamos, se nota un ejemplo de la intervención de la autora en el texto de la narradora omnisciente. Sobre la impresión «hurtada», véase Olivares, «Introducción», *Novelas amorosas* (2000), pp. 126-126-127.

de una postura agresiva en que la autora afirma la igualdad intelectual de mujer y hombre, la concesión de inferioridad femenina suena como su antítesis total. Así Zayas logra quedarse con el oro y el moro.

La captatio benovolentiae, que es uno de los fines de todo prólogo o introducción, no se realiza mediante un formulaico acto de humildad, sino por un inaudito desafío al hombre y a sus constructos culturales, seguido de una irónica sumisión mujeril. La curiosidad de leer el texto es suscitada por ver si el libro de Zayas es «oro macizo» y no «bronce afeitado». Si el libro es bueno, uno no se verá obligado a alabarlo, pero tendrá que conceder en su mente y conciencia que una mujer puede escribir libros buenos —desestabilizando así el privilegio textual masculino—, y se verá apurado a conceder verdad y razón a su tesis femenina; y si es malo, habrá satisfecho su expectativa de inferioridad femenina. En un irónico empleo del concepto de la mujer como propiedad y mercancía, Zayas negocia texto y sexo, o más bien hace propaganda de su sexo para vender su texto. Como observa Kothe, esta mercancía se expone como objeto feminizado que circulará en una economía de escritura masculina<sup>32</sup>.

El prólogo se dedica principalmente a la declaración de la autora de su derecho a ingresar en la comunidad textual, a publicar sus *Novelas*, y a abogar por el derecho de la mujer a la educación. Volviendo al prólogo después de la lectura de la obra —acto obligatorio puesto que el prólogo es lo último que se escribe—, advertimos que se anuncia con intención de tesis. Las *Novelas* y los *Desengaños* (*Honesto y entretenido sarao*) conjuntamente, son una obra de tesis en que se empeña la autora en provocar una concientización de la mujer y del hombre: la mujer para avisarla de los engaños de los hombres y para eludir, en cuanto sea posible, su victimización; del hombre para advertirle que su *mal dezir* y abusos de la mujer son las causas de su propia degradación, y, en fin, un mal social.

#### 3. Primera parte (Novelas amorosas y ejemplares)

La autonomía femenina es la característica principal de la *Primera parte*, mientras que en la *Segunda* predomina la de la victimización de la mujer. La búsqueda de la autonomía se refleja en la estructura bipartita de la mayoría de las novelas. Primero, una joven lleva una vida

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Kothe, 1996, p. 13.

pasiva y liminal; no sabiendo nada del mundo —«como mujer que no sabía de amor ni de otra cosa» —, es fácil presa de la cacería del hombre —«No hay para las mujeres lazo como el del casamiento»—, pero luego la fuerza del amor la convierte en sujeto deseante -«soy fénix del amor»—; finalmente el hombre la burla y la abandona. Segundo, una concientización de la condición de los hombres y de que las mujeres son sus víctimas —«Malhaya la mujer que en ellos cree, pues al cabo hallará el pago de su amor»— mueve a la mujer a salir de su estado liminal; la lleva a establecerse como sujeto autónomo o la impulsa a lograr que su amante/esposo cumpla con su palabra —«que una mujer que ama, para todo tiene valor» — o a vengarse —«no quedaré contenta si mis manos no restauran lo que perdió mi locura»—; la mujer declara su autonomía, renuncia al hombre y entra en el convento —«ella se quería entrar en un monasterio, sagrado poderoso para valerse de las miserias a que las mujeres están sujetas»— o renuncia a su autonomía y se casa, generalmente por segunda vez, y, aparentemente, vuelve a su estado pasivo y liminal. Aparentemente, porque la jerarquía tradicional entre esposo y esposa ha sido desestabilizada por la autonomía anterior en que el futuro esposo ha asumido un papel secundario, invirtiéndose así la escala de poder. La estructura bipartita también se anuncia en el título de dos novelas: La burlada aminta y venganza del honor, El desengaño amando y premio de la virtud.

En Madrid, una tarde helada de diciembre, del primer tercio del siglo XVII, en casa de Lisis y su madre, Laura, se reúnen cuatro damas para entretener a Lisis porque se encuentra enferma de unas cuartanas. Y también para celebrar las Pascuas, conciertan un sarao y convidan a cinco galanes a tomar parte en el entretenimiento. Los celebrantes dan a Lisis la presidencia del sarao, la cual se excusa de este cargo debido a su enfermedad, pasando la presidencia a su madre, quien le encarga a su hija proveer los músicos y darles las letras y romances que han de cantar; a los demás les encarga contar historias, que designa con el nombre de maravilla, dos cada noche por un plazo de cinco noches —siendo esta la primera—, alternando cada noche dos damas y dos caballeros, y finalizando la quinta noche con una dama y un caballero. Además de las maravillas, las noches serán celebradas con una máscara, música, bailes y danzas, un entremés y suntuosas cenas.

Las festividades tendrán lugar en el cuarto de Lisis, una sala «aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia». En el centro de la sala, e igualmente hermoso, está el estrado de Lisis, desde el cual los participantes contarán sus maravillas, y al lado del cual una camilla, «trono, asiento y resguardo de la bella Lisis».

Importa notar que el estrado<sup>33</sup>, por definición y por costumbre, es el espacio femenino; no obstante, en la *Primera parte* las damas darán a los hombres acceso a este espacio para la relación de las maravillas. En la *Segunda parte*, al contrario, Lisis toma la presidencia y echa a los hombres del estrado, siendo únicamente las mujeres «las que novelasen [...] casos verdaderos» designados «desengaños» (*Sarao*, II, p. 434). En estos el tono y la substancia de la crítica de los hombres se vuelven decididamente más acerbas, y la defensa de las mujeres aún más contundente. De ahí la importancia del albergue.

La verdadera causa de la enfermedad y tristeza de Lisis es su mal amoroso. Don Juan, a quien pensaba Lisis entregarse en matrimonio, ahora no corresponde su amor y le gusta Lisarda, prima de Lisis. La dolorida Lisis, pues, se encuentra en la situación de tener que aparentar alegría mientras tiene ante los ojos «la causa de sus celos». La disidencia amorosa entre Lisis y Juan sale a primer plano para ser el tema del marco narrativo, la *comiche*, tema que será aguzado por la aparición de don Diego —quien será personaje solo de la trama del marco, y no narrador— después de la primera maravilla. Lisis acabará aceptando como esposo a don Diego, si bien comienza favoreciéndole solo para dar celos a Juan, el cual, aunque quiere a Lisarda, desea ser querido por Lisis también.

La preferencia del término *maravilla* corresponde a varios motivos de la autora, de los cuales señalo tres. Primero, *maravilla* corresponde perfectamente a la estética de la época; con el Barroco se pone cada vez más importancia al principio de la *admiratio*: la obra literaria ha de admirar, asombrar; en fin, maravillar al lector mediante la complica-

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Margarita Nelken hace referencia a los *estrados* del siglo XVII como tipo de tertulia para mujeres que no tenían pretensiones académicas, y que se caracterizaban por ser espontáneos, «propicios al libre juego del espíritu y a los escarceos del ingenio» (1930, p. 21).

ción de forma y contenido. De ahí la reacción de los destinatarios de la corniche:

Con tanto donaire y agrado contó la hermosa Lisarda esta maravilla que, colgados los oyentes de sus dulces razones y prodigiosa historia, quisieran que durara toda la noche (*Aventurarse perdiendo*).

[...] dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban, tenía elevados y absortos... (La burlada Aminta y venganza del honor).

Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido, cual exagerando el amor de Laura, cual su entendimiento, y todos su atrevimiento... (*La fuerza del amor*).

Al contrario, en los *Desengaños*, aunque las narraciones sí admiran a los destinatarios, su acrecentado énfasis didáctico hace que los desengaños tengan otro efecto:

Con mucho desenfado, desahogo y donaire dio fin la hermosa Nise su desengaño, dando a las damas con su bien entendido documento, que temer y advertir lo que era justo que todas miren (*Desengaño tercero*).

Aquí dio fin la hermosa Filis a su desengaño, enterneciendo a cuantos le oyeron con cuánta paciencia había Elena llevado su dilatado martirio... (*Desengaño cuarto*).

Deseando estaban las damas y caballeros que la discreta Laura diese fin a su desengaño; tan lastimados y enternecidos los tenían los prodigiosos sucesos de la hermosa cuanto desdichada doña Inés, que todos, de oírlos, derramaban ríos de lágrimas de sólo oírlos; y no ponderaban tanto la crueldad del marido como del hermano... (*Desengaño quinto*).

Segundo, es probable que la aversión al término *novela* se debiese, en parte, como propone Yllera<sup>34</sup>, a que Zayas viese el nombre *novela* como desprestigiado<sup>35</sup>. Indudablemente, la plétora de las novelas de la

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Yllera, en su edición de *Desengaños amorosos*, 1983, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Para un trazado histórico de la novela, véase Yllera, en su edición de *Desenga*ños amorosos, 1983, pp. 22-40; María del Pilar Palomo, 1976; y Olivares «El contexto del género: la novela corta», en *Novelas amorosas*, 2000, pp. 33-36. Importante es el

época se conformaban a un trillada fórmula y a un agregado de convenciones que establecieron el horizonte de expectativas de este género para el público<sup>36</sup>. Para Zayas, pues, *novela* designaba estos criterios y convenciones; pero lo más importante era que el género —y toda la literatura de la época— transmitía una ideología del patriarcado y consigo una representación negativa de la mujer:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas: pues ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna... (*Parte segunda*, «Introducción», p. 439).

Tercero, con *maravilla* Zayas también quiso describir las acciones heroicas de las protagonistas que, impulsadas por la fuerza del amor, salvan las barreras del patriarcado y se vengan para establecerse como sujetos de acción:

Ya que la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres [...], razón será que [...] diga en la mía a lo que estamos obligadas, que es a no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres, o ya que como flacas mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor sólo con sangre del que le ofendió sale» (La burlada Aminta y venganza del honor).

estudio de Agustín Amezúa y Mayo, quién acuñó la denominación del género en Formación y elementos de la novela cortesana (1929).

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Utilizamos el término horizonte de expectativas en el sentido que le da Hans Robert Jauss en su teoría de la Rezeptionsästhetik, en Toward an Aesthetic of Reception (1982). Es decir, cada género establece un compuesto de criterios y convenciones, y con ellos, una ideología, que el lector trae al texto y que espera en la lectura. Cuando se quiebra este horizonte de expectativas, se presencia una evolución del género y, frecuentemente, una respuesta a la ideología que lo informa o una modificación de la misma. Así, el Quijote quiebra las expectativas del lector, formadas por su lectura de las novelas caballerescas. Para una aplicación de este concepto a la literatura áurea, véase mi estudio «"Soy un fue, y un será, y un es cansado": Text and Context» (Olivares, 1995).

[dando] nuevas alabanzas al valor de la hermosa Estela, cuya prudencia y disimulación la hizo severo juez, siéndolo de su misma causa, que no es menor maravilla que las demás... (El juez de su causa).

Un aspecto importante, menos patente pero altamente significativo, es el ambiente del *locus amoenus*. Mediante la rica descripción del decoro, la sala de Lisis se convierte en un *locus amoenus* en el cual el sarao cobrará dimensión de espectáculo y teatralidad. Con esta descripción, Zayas no solo asienta una convención literaria de la época, sino que también da un sentido literal y vital a esta gastada convención. Mientras las damas ocupan la casa, esta es un *locus amoenus* porque sirve de albergue para ellas y para su discurso femenino<sup>37</sup>. En este albergue las damas pueden contar sus historias y criticar al patriarcado sin temor de las represalias violentas que experimentan en su casa las protagonistas de sus historias<sup>38</sup>. Terminado el sarao, las damas —y principalmente Lisi— tienen que abandonar el albergue, sea casándose y entrando en el espacio inseguro de la casa de su marido, sea pasando al albergue del convento.

La *Primera parte* concluye concertada la boda para el próximo año de don Diego con Lisis, y Zayas se despide: «dando fin [...] yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte».

# 4. Parte segunda del Honesto y entretenido sarao (Desengaños amorosos)

Concertadas las bodas de Lisis con don Pedro para el primero de enero, Lisis —abatida por tener que casarse con quien no quiere—sufre «una mortal calentura», y le suministran los últimos sacramentos. Su enfermedad dura más de un año, con «caídas y recaídas». Mientras tanto Lisis urde un plan para salir de su dilema, el cual relata la narra-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> «Pues si hoy las que estamos señaladas para desengañar, hemos de decir verdades y queremos ser maestras de ellas, ¿qué esperamos sino odios y rencillas? Que aseguraré, hay más de dos [hombres] que están deseando salir de este lugar para verter de palabra y escrito la ponzoña que le[s] ha ocasionado nuestro sarao; luego bien prevenida está la posta, y bien dispuesto el traer puestas las espuelas, y con todo eso no he de morir de miedo. Ya estoy en este asiento: desengañar tengo a todas y guardarme de no ser engañada» (*Sarao*, II, pp. 622-623).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Albergue (en inglés, *safehouse/shelter*) en nuestros días es el lugar donde las mujeres buscan amparo de los abusos físicos de sus maridos.

dora: «tuvo lugar su divino entendimiento de obrar en su alma nuevos propósitos, si bien a nadie lo daba a entender, guardando para su tiempo la disposición de su deseo» (*Sarao*, II, p. 432). De esta manera se presenta por prolepsis la decisión que tomará Lisis en la conclusión de la obra.

Durante este tiempo una tía suya le regala a Lisis una esclava, una linda mora llamada Zelima, con cuya entrañable amistad se alegra Lisis y comienza a reponerse. Es ahora cuando Lisis —como parte de su plan— convoca un segundo sarao, que comenzará el domingo de Carnestolendas y declara que su boda con don Diego se celebrará el martes, tercer y último día de las festividades.

A diferencia del sarao de la *Primera parte*, en el segundo sarao Lisis dispone que «en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras); y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de *Desengaños*» (*Sarao*, II, pp. 433-434).

En esta «Introducción» el punto de vista narrativo se complica porque oscila entre la tercera persona limitada, la narradora omnisciente, y la autora. Estas dos últimas perspectivas a menudo se confunden, haciendo difícil distinguir entre uno y otro: «(esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen)»; y poco después parece que es la autora quien habla: «estos tales no serán hombres sino monstruos; y si todos lo son, con todos hablo, advirtiendo que de las mujeres que hablaré en este libro no son las comunes» (Sarao, II, p. 434, énfasis añadido). Como afirma Nieves Romero-Díaz, «se produce una clara confusión entre los personajes, la narradora y la propia autora y es difícil discernir quién es el yo del discurso»<sup>39</sup>. El propósito moral y didáctico de la segunda parte a veces incita a la autora a intervenir en la narración para remarcar su crítica a los hombres. La oscilación entre los varios puntos de vista y planos de la ficción es una constante en la Segunda parte. Al final de la obra la voz de la autora y la de Lisis se confunden.

Echados los galanes del estrado, seguirán las mismas narradoras del primer sarao; y para reemplazar a los cuatro galanes, Lisis invita a otras cuatro damas a contar desengaños: Zelima, doña Luisa, doña Francisca y Estefanía, más la propia Lisis quien no contó ninguna

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 114.

maravilla en la primera parte. También a diferencia del primer sarao, los desengaños se contarán en un plazo de tres noches, no cinco. A saber: Noche primera: cuentan Zelima, Lisarda, Nise y Filis; Noche segunda: narran Laura (madre de Lisis), Matilde, Luisa y Francisca; Noche tercera: relatan la monja Estefanía y Lisis. A consecuencia de la reducción de cinco noches a tres para contar los desengaños, el marco tendrá menos importancia en el desarrollo de la trama amorosa; pues solo quedará para la conclusión del sarao que Lisis revele «la disposición de su deseo». El enfoque del marco se concentrará en el tema de la obra, el vilipendio de los hombres y los comentarios sobre los desengaños.

Pero la diferencia fundamental entre la Primera y Segunda parte son las peripecias de las protagonistas. A diferencia de algunas heroínas y algunos fines felices en la Primera parte, en la Segunda todas las mujeres son víctimas. La novela —como la comedia— de autoría masculina suele terminar con el convencional happy ending del matrimonio, que resuelve los conflictos y enredos amorosos. Si la novela de autoría masculina, entonces, termina con el fin feliz del matrimonio, en la de Zayas es punto de partida hacia un desenlace trágico. Si antes del matrimonio el galán es cortés, comedido, solícito; después del matrimonio es un marido mujeriego, abusivo, despiadado y, en la mayoría de los desengaños, un homicida. El uxoricidio es el tema fundamental de la Segunda parte y sucede en seis de los diez desengaños<sup>40</sup>. Algunas de las protagonistas son tan violentamente martirizadas que cobran hasta un aura hagiográfica, especialmente en el Desengaño nono, La perseguida triunfante<sup>41</sup>. En este desengaño la protagonista Beatriz es salvada por la Virgen, con lo cual Zayas pareciera indicar que la única manera en que las mujeres pueden salvarse de estos maridos abusivos es por intervención divina.

A medida que se va leyendo las maravillas, y continuando con los desengaños de la *Parte segunda*, uno se da cuenta de la importancia del marco narrativo en la estructura y articulación del tema de estas dos

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Matadas son Camila (Desengaño 2.°, La más infame venganza); Roseleta (Desengaño 3.°, El verdugo de su esposa); Elena (Desengaño 4.°, Tarde llega el desengaño); Laurela, matada por su padre y tío (Desengaño 6.°, Amar sólo por vencer); Blanca (Desengaño 7.°, Mal presagio casar lejos); Ana (Desengaño 8.°, El traidor contra su sangre).

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Las otras tres son: Camila (Desengaño 3.°, *La más infame venganza*); Elena (Desengaño 4.°, *Tarde llega el desengaño*) e Inés (Desengaño 5.°, *La inocencia castigada*).

obras. Aquí solamente quisiera señalar la dialéctica que se establecerá entre la discordia amorosa del marco y las peripecias amorosas de los relatos, la cual creará tensión e irá determinando la única resolución que Lisis podrá dar a su dilema amoroso. Como afirma Yllera, «cobra mayor interés el marco al desarrollar una trama independiente de las novelas e incluso al crearse una interacción entre el marco y los relatos»<sup>42</sup>.

Al final de la *Parte segunda*, Lisis, su madre y dos amigas eligen la solidaridad femenina del convento: «Otro día, Lisis y doña Isabel, con [la religiosa] doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto; doña Isabel tomó el hábito, y Lisis se quedó seglar [...] Laura [...] se fue con ellas». La autora pone un desenlace abierto pero no trágico a su obra, y se dirige al supra-narratario Fabio:

Yo he llegado al fin de mi *Entretenido sarao*. [...] Ya ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe [...]. No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar» (*Sarao*, II, p. 857).

Efectivamente, El más felice fin que se pudo dar<sup>43</sup> es la vigésima primera novela del Honesto y entretenido sarao. Con la conclusión del desengaño contado por Lisis, resalta la importancia del marco que Zayas logra en la transmisión de la ejemplaridad de su obra, puesto que los personajes del marco «[se convierten] en primeros destinatarios del mensaje que desea transmitir a sus lectoras. El marco tradicional cobra un nuevo sentido en sus novelas»<sup>44</sup>.

La vida de María de Zayas y Sotomayor ha sido una incógnita a través de los siglos; por falta de documentos fehacientes sobre su vida, Felipe Ximénez de Sandoval la designó «escritora fantasma»<sup>45</sup>. Manuel Serrano y Sanz dio a conocer su partida de bautismo extendida

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Yllera, en su edición de *Desengaños amorosos*, 1983, p. 33.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Título que doy a la novela de Lisis, tomado de la conclusión de la *Parte segunda* 

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Yllera, en su edición de Desengaños amorosos, 1983, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Ximénez de Sandoval, 1949, p. 207. Sobre su vida y obra, véase la «Introducción» a *Novelas*, pp. 11–16, y la de mi edición reciente, *Honesto y entretenido sarao*, I, pp. LXXVI-LXXXV. Rosa Navarro Durán (2019) duda que Zayas jamás existiera y opina que fue Alonso de Castillo Solórzano quien escribió sus obras.

el 12 de septiembre de 1590 en la parroquia de San Sebastián<sup>46</sup>; pero él afirma que no hay partidas de defunciones que corresponden a la autora. Sabemos que Zayas era vecina de Madrid, tal vez pasó unos años en Valladolid; seguramente estuvo en Zaragoza dos veces cuando publicó sus obras, las *Novelas* en 1637 y los *Desengaños* en 1647. En el primer lustro de los 1640 estuvo en Barcelona, donde participó en la Academia de Santo Tomás de Aquino<sup>47</sup>.

También sabemos que Zayas estaba viva, y residiendo en Madrid, a finales de 1659, cuando se publicó la primera edición conjunta de las dos partes: *Primera y segunda parte de las Novelas amorosas y ejemplares*, cuya dedicatoria la celebra aún viva y agradecida por la impresión de su obra y la renovación de su fama:

A don Vicente de Bañuelos y Suazo, del Consejo de su Majestad, y su Alcalde de Casa y Corte

El cuidado en renovar con la impresión deste libro la fama de su autora, pudiera, quizá, dejarla agradecida; pero el acierto en asegurar con el amparo de V. m. su libro, y su fama, sin duda la dejara envidiosa [...]<sup>48</sup>.

Si estaba viva a finales de 1659, no sorprendería que Zayas viviera un año más y dictara el testimonio del 11 de enero de 1661 que Serrano y Sanz reprodujo<sup>49</sup>, pero que no creía que correspondiese a la autora: «No he podido averiguar con toda certeza si fue o no casada, y el año en que murió, pues tengo alguna sospecha de que los documentos publicados a continuación no se refieran a la desenvuelta prosista del siglo XVII»<sup>50</sup>.

Para más detalles sobre su vida remito al lector(a) al importante estudio de Alberto Rodríguez de Ramos, «La biografía de María de Zayas, una revisión y algunos hallazgos» (2014).

#### BIBLIOGRAFÍA

AMEZÚA Y MAYO, Agustín, Formación y elementos de la novela cortesana, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Serrano y Sanz, *Apuntes*, II, p. 585.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Kenneth Brown, en Olivares, introducción a *Sarao*, I, p. LXXXIII.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Zayas, *Primera γ segunda parte de las Novelas amorosas γ ejemplares*, fol. 2r; cit. en Barbeito-Carneiro, 1992, pp. 175-176.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Serrano y Sanz, Apuntes, II, pp. 585-586.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Serrano y Sanz, Apuntes, II, p. 584.

BARBEITO-CARNEIRO, María Isabel, «Una incógnita, María de Zayas y Sotomayor», en *Mujeres del Madrid barroco: voces testimoniales*, Madrid, Horas y Horas / Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 1992, pp. 165–190.

- COCOZZELLA, Peter, «María de Zayas y Sotomayor: Writer of the Baroque "Novela ejemplar"», en Kathanna M. Wilson y Frank J. Warnke (eds.), Women Writers of the Seventeenth Century, Athens, GA, The University of Georgia Press, 1989, pp. 189-200.
- EL SAFFAR, Ruth, Rapture Encaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture, Londres / Nueva York, Routledge, 1994.
- ELLIOTT, John H., Imperial Spain, 1469-1716, Londres, Penguin, 1990.
- FERGUSON, Margaret, et. al. (eds.), Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- FOA, Sandra M., Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas, Valencia, Albatros, 1979.
- GRISWOLD, Susan C., «Topoi and Rhetorical Distance: the Feminism of María de Zayas», *Revista de estudios hispánicos*, 14.2, 1980, pp. 97-116.
- JAUSS, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, MN, University of Minneapolis Press, 1982.
- JORDAN, Constance, Renaissance Feminism, Literary Texts and Political Models, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1980.
- KELLY, Joan, Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly, ed. de Catherine R. Simpson, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- KOTHE, Anamaría H., Displaying the Muse: Print, Prologue, Poetics, and Early Modern Women Writers Published in England and Spain, tesis doctoral, College Park, University of Maryland, 1996.
- LARA, María Victoria de, «De escritoras españolas, II, María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, 9, 1932, pp. 31-37.
- LANGLE DE PAZ, Teresa, Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas, tesis doctoral, Brown University, 1987.
- LEÓN, Fray Luis de, La perfecta casada, 8.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1963.
- LERNER, Gerda, The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- MARAVALL, José A., La literatura picaresca desde la historia social, Madrid, Taurus, 1986.
- MONTESA PEYDRÓ, Salvador, Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Quién se esconde tras las faldas de María de Zayas», El Cultural, 7 de junio de 2019.

- Nelken, Margarita, «Las *Novelas amorosas γ exemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor, y la escuela cínica», en *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor, 1930, pp. 151-155.
- OLIVARES, Julián, «"Soy un fue, y un será, y en es cansado": Text and Context», *Hispanic Review*, 63.3, 1995, pp. 387-410.
- PALOMO, María del Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto, «La biografía de María de Zayas, una revisión y algunos hallazgos», *Analecta malacitana*, 37.1-2, 2014, pp. 237-253.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2002.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, I-II, Madrid, Rivadeneyra (BAE), 1903-1905; reimpreso en Madrid, Atlas (BAE, 269-272), 1975.
- VIGIL, Mariló, La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe, «Doña María de Zayas y Sotomayor, una escritora fantasma», en *Varia historia de ilustres mujeres (veinticinco vidas de españolas)*, Madrid, EPESA, 1949, pp. 207-215.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1948.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte), ed. de Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

## EL FEMINISMO Y EL DIDACTICISMO MORAL DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR EN EL MARCO QUE ATRAVIESA SUS DOS COLECCIONES DE NOVELAS

## Mónica Acebedo Universidad de los Andes (Colombia)

De la vida de María de Zayas se sabe poco. Tan exigua es su biografía que inclusive hace unos meses la académica española, Rosa Navarro Durán, decidió acabar con la existencia de la autora y conjeturar que la afamada novelista nunca existió y que es un heterónimo de Alonso de Castillo Solórzano¹. La tesis de la estudiosa es exagerada y demasiado especulativa, pues es evidente que contamos con muy pocos datos de la autora, pero también es incuestionable que en la época no era común que se dejaran registros de las vidas de los escritores y mucho menos de las escritoras. En todo caso, antes de la atrevida presunción de Navarro Durán, los biógrafos han coincidido en que Zayas debió de nacer en 1590 en Madrid y probablemente su muerte se dio hacia 1669.

María de Zayas a través de sus escritos da ejemplo de virtud y discreción, pero al mismo tiempo parece reclamar al sexo opuesto el hecho de no tener acceso a las letras de la misma manera que lo hacen los hombres. De esta manera, se puede afirmar que la querella femenina y el didacticismo moral son dos ejes temáticos que permiten la aproximación a lo que se podría llamar el feminismo de María de Zayas y Sotomayor. En este artículo me interesa puntualizar estos dos matices en el marco que atraviesa sus dos grupos de novelas: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647).

Cada una de estas colecciones tiene la misma estructura de relato enmarcado al estilo de Boccaccio, comparten el mismo tronco argumental y cumplen con una función específica para cada grupo de

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 177-191. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Navarro Durán, 2019.

178 MÓNICA ACEBEDO

novelas. En las *Novelas amorosas y ejemplares* son constantes los reclamos por la falta de educación de la mujer, mientras que en los *Desengaños amorosos* prima el criterio ejemplar y moralizante centrado fundamentalmente en el mal actuar de los hombres frente a las mujeres y los constantes desengaños a los que son sometidas.

María de Zayas y Sotomayor expresa su clamor por la querella femenina desde el comienzo de sus escritos; en el prólogo predomina un tono lectivo y demandante de indulgencias por su condición de mujer y escritora. No solamente usa un léxico que contribuye al sentido imperioso de su discurso, sino que desea enaltecer, enseñar y de paso justificar a la femineidad letrada:

#### Al que leyere

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado. Quien duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz. Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino. Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?  $[...]^2$ .

El prólogo va dirigido a un lector masculino frente al que se quiere justificar y al tiempo provocar. María de Zayas está al tanto de sus limitaciones por su condición de mujer y por eso, a partir de una arenga entre lo social, lo bilógico y lo espiritual<sup>3</sup>, se disculpa por ser

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Esta tendencia es herencia directa de la querella femenina renacentista que afirma que la mujer es igual en el sentido material y espiritual. Rosa Rossi, en su

mujer y atreverse a escribir, se queja de la iniquidad evidente y luego en la segunda parte del prólogo da cuenta de las mujeres letradas a través de la historia a partir de una enumeración de varias escritoras pertenecientes a los periodos clásicos.

Además, ese binarismo discursivo carece del tópico barroco de la falsa modestia o el *topos humilitatis*, pues justamente lo que pretende es retar a ese lector hombre a que lea algo bueno aunque lo llame «borrones». Acepta que se trata de una «osadía» el hecho de publicar un libro, pero el adjetivo que utiliza, «virtuosa», sobrelleva un componente que marca la directriz de su ambivalencia discursiva: hay atrevimiento, pero no por eso se rompe con la virtud. De esta manera, entra con autoridad y sin pedir permiso al mundo masculino a nombre del género femenino: «nosotras». Les advierte a los hombres que tienen que leer bien, porque sus obras son como oro macizo, a diferencia de las escritas por hombres que están plagadas de prejuicios falsos y erróneos en contra de las mujeres. Dice Julián Olivares: «Zayas asienta un prólogo sexuado (y en el proceso descubre que no hay tal cosa como un prólogo neutro), y como tal, desafía los ideologemas de castidad, silencio y obediencia femeninos»<sup>4</sup>.

Sin embargo, en esa entrada triunfal en el mundo masculino y en esa ruptura de una tradición patriarcal es también donde se empieza a manifestar cierta antinomia en los discursos, ya que, a pesar de retar, enseñar y reprimir al lector masculino, requiere benevolencia por ser mujer: «[...] con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas novelas [...]»<sup>5</sup>. Pero al mismo tiempo, le pide atenerse a la cortesía que un caballero le debe a una dama: «Y así pues, no has de querer ser descortés, necio, villano ni desagradecido»<sup>6</sup>.

Alega la condición de igualdad biológica, pero al mismo tiempo ¿reconoce una inferioridad social? Nieves Romero-Díaz dice que esa «osadía» es una concientización de su condición, que se irá incrementando con los años hasta llegar a los *Desengaños amorosos*, que presentan un discurso aún más agresivo en contra de los hombres, y para ella ese reconocimiento de inferioridad que usa la autora al final del

artículo «La mujer y la diferencia sexual» (1993), hace un detallado análisis sobre esta tendencia.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Olivares, 2000, p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 161.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 161.

180 MÓNICA ACEBEDO

prólogo, es adrede: «[...] en el que [el final del prólogo] se presenta con una actitud supuestamente "sumisa". Zayas irónicamente juega con la ideología patriarcal dominante y su condición biológica de mujer»<sup>7</sup>. La ironía que se plantea en la cita anterior es evidente, pero, al contrario de lo que plantea Romero-Díaz, considero que la contradicción se da sin que la autora se dé cuenta, porque justamente está contaminada de un imaginario colectivo patriarcal precedido de un supuesto ineludible de virtud: así las novelas sean malas, el hombre no puede despreciarlas por mera cortesía.

De otra parte, el aparato narratológico que utiliza María de Zayas y Sotomayor es el de dos niveles narrativos: el primero se refiere a una reunión en la que los asistentes, por turnos, narran diez novelas y el segundo corresponde a cada uno de los relatos. El primer nivel cumple varias funciones: en primer lugar, actúa como andamiaje de una serie de historias individuales en las cuales los micronarradores son a la vez actores y receptores. Así, los personajes del primer nivel narrativo emiten juicios de valor y ponen en contexto los relatos con la trama del primer nivel narrativo; es decir, cada una de las novelas sirven para explicar el conflicto amoroso de los personajes principales del marco.

La segunda función del marco es dar una mayor apariencia de realidad y de verosimilitud a las tramas de los relatos. La autora requiere una distancia para poder establecer una ilusión de realidad; los narradores aseguran la veracidad de lo que van a contar ya sea porque lo vivieron o porque alguien se los contó. Se trata de una técnica barroca<sup>8</sup> que de Zayas conoce bien, a partir de la cual el escritor pretende incorporar al lector dentro de la novela. En ese sentido, el lector se convierte en la realidad con respecto de los personajes del marco (es normal y es verdadero pasar unas tardes agradables de invierno, con unas personas que, como «yo lector», tienen tramas amorosas). A su vez, los personajes del marco son la realidad con respecto a las novelas.

Una tercera función del marco es la ejemplaridad. La autora inserta al final y al comienzo de cada una de las novelas comentarios sobre

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 111.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Para ampliar la información sobre este tema se recomienda el análisis de Julián Olivares, quien desarrolla la técnica aplicada a los niveles narrativos de las *Novelas amorosas y ejemplares* a través de lo que él llama «la técnica del desdoblamiento interior» (Olivares, 2000, p. 56).

el amor, los desengaños, las mujeres, los celos, la venganza, el honor, entre otros, ya sea como parte de la macronarración, como lo afirma don Alonso (narrador del «Prevenido engañado») que avisa sobre la ejemplaridad de su maravilla:

Que ninguno se confie de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres, sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, ni una necia empleo de un discreto [...]<sup>9</sup>;

### o Matilde en la segunda noche:

Ya que la bella Lisarda ha probado en su maravilla [Aventurarse perdien-do] la firmeza de las mujeres cifrada en las desdichas de Jacinta, razón será que, siguiendo yo su estilo, diga en la mía a lo que estamos obligadas, que es a no dejarnos engañar, de las invenciones de los hombres, o ya que como flacas mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor solo con sangre del que ofendió sa-le<sup>10</sup>.

Ahora bien, de la cita anterior se desprende que esa función lectiva se articula de manera permanente con la querella femenina, que es justamente la cuarta función. Y es que la autora se vale de la trama del primer nivel narrativo para proyectar su discurso porque justamente se trata de una reunión con un contexto eminentemente femenino, y a pesar de que intervienen hombres, el hilo conductor del marco coadyuva, a lo largo de toda la narración, a puntualizar ese feminismo aristocrático que constituye el núcleo de su discurso.

Por último, el marco le sirve a doña María para imprimirle a sus novelas un ambiente teatral que contribuye a través de la oralidad a la eficacia novelesca, ya que logra establecer una relación directa de la literatura cortesana con la realidad social, como lo sugiere Alborg al explayar el propósito ejemplar a la vida y experiencia de la época, a través de relatos con «carácter arrojado y apasionado»<sup>11</sup> y sin excesivos cultismos, como de hecho lo menciona la narración misma. En otras palabras, los narradores cuentan sus novelas como quien narra un

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 292 y 293.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 212.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Alborg, 1983, p. 499.

182 MÓNICA ACEBEDO

relato oralmente y sin mucha ornamentación. Lo anterior es una técnica que hace parte de la tradición oral<sup>12</sup> y que tiene una función sustancial en el convencionalismo literario barroco<sup>13</sup>. Además, la lectura en el periodo áureo era, quizá, un ejercicio comunitario por oposición a un ritual silencioso<sup>14</sup>. Esto dialoga directamente con la querella, pues precisamente el espacio de reunión se convierte en el germen del discurso femenino.

En síntesis, las cinco funciones del primer nivel narrativo se articulan y dialogan entre sí; el sarao es el armazón de los relatos que a su vez se extrapola en las tramas novelescas; igualmente le sirve a la autora para su intención principal:

[...] vindicar a la mujer de todas las limitaciones a que la tenía sujeta la vida social de entonces y de todos los denuestos volcados sobre ella por siglos de literatura<sup>15</sup>;

y para lograr ese objetivo se vale del recurso de la oralidad y la teatralidad que le subrayan a las narraciones el perfil de verosimilitud.

Los dos niveles narrativos y el lector interactúan permanentemente. Esta relación dialéctica se estructura a través de cuatro narradores: en primer lugar, está María de Zayas y Sotomayor que interviene en el prólogo de las *Novelas amorosas y ejemplares* y al final de la colección:

Y así, se fueron a las mesas que estaban puestas y cenaron con mucho gusto, dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo, si es admitido con el favor y el gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis; si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito<sup>16</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Para el tema de la teatralidad y la oralidad como elemento esencial de la literatura del Siglo de Oro, se sugiere consultar el libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* de Margit Frenk (2005).

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Botello López-Canti, 2016, p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Frenk, 2005, p. 35.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Alborg, 1983, p. 500.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 534.

De otra parte, está una segunda narradora omnisciente que se escucha en la introducción y a lo largo del marco y que interviene en las divagaciones sobre los relatos; en tercer lugar, están los narradores y las narradoras de las novelas insertas y por último está la narradora de la primera novela («Aventurarse perdiendo»), que es una autobiografía.

Julián Olivares sostiene que «los tres planos ficticios [marco, nove-la y autobiografía] posibilitan un distanciamiento de la autora, y los varios narradores de estos planos crean una pluralidad de perspectivas y de recepción»<sup>17</sup>. No obstante, ese distanciamiento al que se refiere Olivares no siempre es evidente, pues la autora, con el fin de transmitir su propósito didáctico, interviene con un «yo» (usualmente Lisis o la narradora omnisciente) que, en vez de alejarse, acerca a la autora o narradora (mujer) al lector. Por ejemplo: al comenzar la noche tercera, Lisis recibe a sus convidados muy hermosa y vestida de negro y les da orden a los músicos de cantar un soneto dirigido a Felipe IV que, de paso sea dicho, da cuenta, como la gran mayoría de la poesía barroca, de la nostalgia por la España gloriosa, sobre todo en el segundo cuarteto:

[...] Fénix que en nuestra España resucita para darle más ser, glorias mayores, jardín de hermosas y purpúreas flores, pues que tal flor de lis en ella habita [...]<sup>18</sup>.

En este pasaje interviene la narradora omnisciente directamente (¿o la autora?) y dice que Lisis, después de los incómodos sucesos de la noche pasada entre Diego y Juan, decide cambiar a temas políticos en los cantos para no causar disgusto al tratar de amor o desamor. Estas intervenciones juzgadoras se dan tanto a nivel de la macronarradora como de los micronarradores, como es el caso de Filis al finalizar la novela quinta y dar comienzo a la sexta, al mencionar comentarios aleccionadores que dan cuenta de los estereotipos del discurso moral en relación con la virtud de la mujer:

[...] por seguir su estilo quiero en la mía [la maravilla] probar cuanta es la fuerza de la virtud dando premio a una dama a quien el desengaño

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Olivares, 2000, p. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 343.

184 MÓNICA ACEBEDO

de otra dio méritos para merecerle; para que los hombres entiendan que hay mujeres virtuosas, y que no es razón que por las malas pierdan las buenas, pues no todas merecen un lugar ni una opinión y sin apartarme de la verdad empiezo así: [...]<sup>19</sup>.

Esas intervenciones son necesarias y son las que sellan los propósitos binarios y ambivalentes de la autora: la querella y el didacticismo, que en unas ocasiones se escuchan desde una voz narrativa como matices afines y necesarios y, en otras, como ejes antinómicos.

Ahora bien, el concepto del sarao es esencial desde varias perspectivas: se presenta como un escenario de reunión y sociabilidad de mujeres que se articula con su discurso femenino; es asimismo el espacio privado-cortesano que se contrapone a lo público-plebeyo; se exhibe además como una forma de entretenimiento honesto (con toda la carga axiológica que se desprende del concepto de honestidad y discreción); constituye el andamiaje del primer nivel narrativo y, por último, es la base de un realismo-costumbrismo que marca profundamente la novelística de María de Zayas y Sotomayor. El armazón zayesco se ajusta a ese entendimiento ya que la introducción que hace la narradora presenta los elementos esenciales que caracterizaban este tipo de reuniones. Dice la introducción:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta corte, a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas, la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, y la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas hermosas y amigas, una tarde de las cortas de diciembre, cuando los hielos y terribles nieves dan causa a guardar las casas y gozar de los prevenidos braseros, que en competencia del mes de julio quieren hacer tiro a las cantimploras y lisonjear las damas para que no echen de menos el prado, el río y las demás holguras que en Madrid se usan. Pues como fuese tan cerca de Navidad, tiempo alegre y digno de solemnizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios, porque Lisis con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el enfadoso mal, concertaron entre sí (pues vivir juntas en una casa, aunque en distintos cuartos, cosa acostumbrada en la Corte, les facilitaba el verse a todas horas) un sarao, entretenimiento para la Nochebuena y los demás días de Pascua [...]<sup>20</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 371.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 167.

Estas largas oraciones permiten extraer varios elementos, no solamente del concepto del sarao, sino de la vida diaria de la mujer de la Corte a través de un marco costumbrista, de corte realista que, además, le sirve para estructurar el propósito ejemplar y feminista de la colección de novelas. En primer lugar, utiliza la autora el tópico barroco de la exaltación de la belleza. Todas las asistentes son hermosas y cada una de ellas se destaca con sendos adjetivos (hermosa, discreta, graciosa y sabia) que confluyen en ser todas virtuosas. Pero además de ser todas hermosas y virtuosas, son ricas, son nobles y son parte de la Corte de Madrid. Es decir, el sarao zayesco es para los nobles, no para la plebe. Pero, adicionalmente, jerarquiza a los personajes en función de la belleza, como apunta Julián Olivares, ya que le otorga un lugar protagónico a la bella Lisis, superior que el resto por ser un milagro de la naturaleza<sup>21</sup>. Lo mismo que más adelante en la narración hará con don Juan cuando introduce los caballeros que están invitados al sarao: «[...] caballero mozo, galán, rico, y bien entendido»<sup>22</sup>, sumado a los caballeros invitados: don Juan: don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope: «en nada inferiores a don Juan»<sup>23</sup>.

El segundo elemento (que además proporciona una plataforma al discurso femenino) consiste en que todas cohabitan en la misma casa y que ese espacio femenino, interior y privado (el cuarto de Lisis) es el escenario del sarao. Nieves Romero-Díaz se refiere al escenario protagonista del sarao así: «Efectivamente, desde el espacio privado de la casa, desde ese interior recomendado por los moralistas y teólogos de la época, Zayas recuerda al lector cómo la mujer es capaz de crear modos de sociabilidad y encontrar maneras de compartir socialmente»<sup>24</sup>. En ese sentido, la casa se convierte en piedra angular para la expresión más libre y espontánea, siempre dentro del marco privado. Es decir, la mujer se puede expresar mejor sin caer en la inmoralidad. Pero, además, le permite crear una comunidad de apoyo mutuo para enfrentar a una colectividad masculina. Esta barrera protectora del orden patriarcal se evidenciará notablemente con el final<sup>25</sup> de la no-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Olivares, 2000, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 167.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 168.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Romero-Díaz, 2013, p. 256.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Por solidaridad femenina algunas mujeres participantes del sarao se recluyen de por vida en el convento.

86 MÓNICA ACEBEDO

vela marco que atraviesa desde las Novelas amorosas ejemplares a los Desengaños amorosos.

El tercer elemento de la introducción es el concepto de honestidad; la autora hace énfasis en que se trata de «honestos y regocijados coloquios». Honestidad (en los términos del siglo XVII español) viene del francés honnêteté, que según Benedetta Craveri es la ciencia de vivir y comunicar de manera humana y razonable<sup>26</sup>. Por su parte, Monika Bosse se refiere al honesto y entretenido sarao como una institución castellana de origen francés, «según la cual las précieuses francesas del siglo XVII organizaban sus salones, donde estas damas de la alta aristocracia acogían a los poetas, intelectuales y honnêtes hommes de la sociedad parisina. [...] En comparación con este modelo tradicional, el sarao aparece [en España] como una alternativa cortesana y renacentista de la creatividad femenina»<sup>27</sup>.

De manera similar, la introducción de las *Novelas amorosas y ejem-plares* dibuja detalladamente un espacio cálido (al abrigo de los fríos invernales de diciembre) y pintoresco que se convierte en una especie de *locus amoenus* que da cuenta de las minucias del decorado, el vestido, la comida, el mobiliario y muchos otros elementos que proporcionan no solamente un lugar de resguardo colectivo, sino de ambiente teatral. Bosse se refiere un cuadro de Rubens titulado justamente *El sarao* o *El jardín de Amor* que presenta un tema típicamente cortesano (el casamiento de amor), «que pudo idealmente inspirarse en las conversaciones cultas como en las propias escenificaciones del amor en la corte de Felipe IV»<sup>28</sup>.

En resumen, es indispensable la socialización femenina como germen de la querella femenina. Ese espacio está conminado a lo privado por mandato expreso del orden patriarcal y moralista que la misma autora entiende y acata, pero al mismo tiempo sirve como escenario de expresión de la cotidianeidad porque, «en las narradoras de María de Zayas, la mujer pactaba su rol en el panorama de las relaciones textuales y desde un ámbito cerrado, doméstico, conventual o cortesano, difundía la tradición oral que sintetizaba los hitos más significativos de la memoria colectiva del pueblo»<sup>29</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Craveri, 2004, p. 299.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Bosse, 1999, p. 250.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Bosse, 1999, p. 251.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Souvirón-López, 1999, p. 90.

El marco en la segunda parte de las novelas de María de Zayas es el mismo, a pesar de que fue escrito diez años después. En ese sentido el hilo conductor de la novela externa es la misma historia de Lisis, pero esta vez tiene la intención de vengar la deslealtad de Juan. En el marco anterior Lisis pierde el amor de Juan, quien se inclina por Lisarda, prima de Lisis. Diego se enamora de Lisis y la pide en matrimonio, pero ella enferma. Cuando se recupera de su mal de amor su tía le envía a Zelima, una esclava mora muy hermosa, para que le sirva de compañía. Luego, Lisis termina por aceptar la boda con Diego con la condición de que antes del matrimonio se le permita organizar un sarao en el que todas las invitadas deberán contar historias verdaderas que den cuenta de la perfidia de los hombres. El sarao inicia y diez mujeres cuentan sobre diversos desengaños amorosos que conocen porque alguien se los ha contado o porque han sido víctimas directas. Al final, Lisis, después de escuchar la maldad de los hombres, concluye que por ningún motivo se casaría con un hombre y manifiesta su decisión de ingresar a un convento. Esta abrupta decisión tiene efectos en todos los invitados del sarao. De hecho, varias de las mujeres que asisten al convite se unen a la intención de reclusión de Lisis en el convento.

Esta vez, doña María a través de una proyección en su personaje Lisis le da la palabra exclusivamente a las mujeres mediante sendos relatos que parecen tener dos propósitos esenciales: primero, defender a las mujeres y sobre todo advertirles sobre la maldad de los hombres, y segundo, defender su creación artística y de paso la labor de la escritura.

En cuanto a la segunda finalidad narrativa, que consiste en defender no solo sus novelas, sino su labor creativa, pareciera ser que las *Novelas amorosas y ejemplares* debieron de ser criticadas por algunos contemporáneos. Dice la narradora del relato marco (que es la misma doña María): «[...] que si unos le desestimaron [la primera parte de las novelas], ciento le aplaudieron»<sup>30</sup>. Sus actitudes querellantes van, de nuevo, encaminadas a la igualdad entre hombres y mujeres:

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 258.

88 MÓNICA ACEBEDO

[...] aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilios con moño, por lo menos tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres<sup>31</sup>.

El tono de los *Desengaños amorosos* es más agresivo. Pero lo que resulta paradójico es la forma como difiere en el propósito que encarna el discurso femenino entre una y otra colección; en las *Novelas*, en especial en *El prevenido engañado*, la mujer es astuta y su propósito es advertir al hombre y redimir a la mala mujer (que a la vez es discreta), mientras que en la segunda colección lo que hace es atacar el actuar masculino en contra de la mujer, que es inocente e ingenua, no hay redención para ella, salvo el exilio (el convento).

La trama sostén del marco se condensa en ejemplos que la protagonista pretende transmitir a sus congéneres sobre la maldad de los hombres y la ingenuidad de las mujeres. En el camino, María de Zayas y Sotomayor —consciente o inconscientemente— da cuenta de diversas temáticas que rezuman a través de un aparente discurso pro femenino: la escritura femenina; la capacidad de la mujer de defenderse a sí misma; los usos amorosos y técnicas de galanteo como tretas del engaño; el matrimonio como institución de dominio patriarcal y base de la sociedad; el maltrato masculino y la violación; la firmeza femenina; y la facilidad de las mujeres a ceder ante el acoso de los hombres.

Esa construcción retórica de la que se vale la autora está impregnada de una fuerte tendencia hacia la ejemplaridad moral católica que rige a la sociedad áurea y por eso recurre a la salida al convento como final inevitable para una mujer discreta que ha sido engañada. Es allí, en la opción del matrimonio con Dios o silencio perpetuo, donde radica su contradicción. Porque, como afirma Romero-Díaz, «precisamente es en el final de sus novelas donde se produce una de las mayores contradicciones de la obray<sup>32</sup>; y es que ellas no eligen marcharse al convento porque allí es donde podrán tener más autonomía, o donde podrán expresar con mayor amplitud su intelectualidad — como lo hace sor Juana Inés de la Cruz unos años después en México—, sino que esa huida es más un escudo protector de la maldad masculina. Pero, además, el convento no es solamente la guarida

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 259.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 114.

protectora frente a los hombres, sino que también es el espacio que protege la facilidad con la que las mujeres se dejan despojar de su honra. Esa que la protagonista llama la «flaqueza femenil» parece ser la responsable de las tragedias por encima del engaño y el crimen mismo. Esa contradicción que radica en la retirada al convento y la flaqueza femenil tiene justificaciones basadas en la ideología secular. Asegura Alicia Yllera:

Ha sorprendido, en algún caso, su aceptación del más estricto código del honor, lo que a los ojos modernos parece en contradicción con la defensa de las mujeres. La contradicción es meramente aparente o mejor, solo existe enjuiciada a través de nuestra visión moderna<sup>33</sup>.

Para esta aseveración, Yllera parte del concepto de la honra y la firme creencia de doña María en esta, precisamente, para poder liderar la defensa de las mujeres.

Es cierto, en parte, que el concepto del honor tiene unas implicaciones que se relacionan con el momento histórico y cultural y con el desengaño como presupuesto general de la sociedad barroca. Es decir, doña María es una mujer de su siglo, aristócrata, moralista y muy conservadora, por lo tanto, no puede dejar de lado sus estrictos códigos católicos en lo que se refiere a la honra femenina. Pero en lo que no tiene razón Yllera es en que la salida al convento parezca como una contradicción aparente, porque Zayas tiene claro que hay una iniquidad y pretende defender la causa de las mujeres, ya sea con la pluma o inclusive con las armas, pero al final lo que hace es excluir a la mujer al conminarla al silencio.

En suma, el marco de las novelas deja ver dos tendencias narrativas: por una parte, la propensión a la ejemplaridad y el didacticismo moral y, por otra, la querella femenina, en especial con relación a la igualdad de almas entre hombres y mujeres. La primera es mucho más notoria en los *Desengaños amorosos* que en las *Novelas amorosas y ejemplares*, porque su premisa es la de reprender no solo a los hombres, sino también a las mujeres y, además, le inserta un matiz religioso. En todo caso, no se puede negar que la obra es un eje central para el discurso femenino y constituye una base importante de análisis en los estudios de género y feminismo. De hecho, la aproximación de la

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Yllera, 2017, p. 52.

190 MÓNICA ACEBEDO

autora con respecto a temas sexuales, a la inversión de roles y a sus teorías filosóficas relacionadas con la igualdad espiritual constituyen una alteración del orden social, cultural y literario de la época. Inclusive, ese final, que es contradictorio para algunas personas puede ser parte del discurso femenino para otras.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALBORG, Juan Luis, Historia de la Literatura Española, vol. II, Época barroca, Madrid, Gredos, 1983, pp. 493-504.
- BOTELLO LÓPEZ-CANTI, Jesús, Cervantes, Felipe II y la España del Siglo de Oro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- BOSSE, Monika, «El sarao de María de Zayas y Sotomayor: una razón (femenina) de contar el amor», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, tomo I, pp. 239-300.
- CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- FRENK, Margit, Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- OLIVARES, Julián, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 9-139.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 255–273.
- ROSSI, Rosa, «Instrumentos y códigos. La "mujer" y la "diferencia sexual"», en Iris M. Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I, *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 13–25.
- SOUVIRÓN-LÓPEZ, Begoña, «La mujer en la ficción arcádica», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, tomo I, pp. 89-103.
- YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Desenga*ños amorosos, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 9-21.

- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000 [2014].
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Desengaños amorosos [Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto], ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2017.

## LA VIOLENCIA DE LA ESCLAVITUD FEMENINA EN LOS *DESENGAÑOS AMOROSOS* DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

# Sonia Pérez Villanueva Universidad de Lesley, Cambridge, MA

#### INTRODUCCIÓN

Poco sabemos de la vida de María de Zayas y Sotomayor (c. 1591-1661), escritora importante del Barroco, cuyo trabajo atrajo la atención de importantes autores del Siglo de Oro, tales como Lope de Vega, Ana Caro, Pérez de Montalbán y Alonso Castillo Solórzano, y que incluso participó en la Academia de Francisco de Mendoza¹. Entre 1618 y 1632, compuso la comedia La traición en la amistad, y en 1637 publicó Novelas amorosas y ejemplares, que alcanzaron muchísimo éxito tal y como prueban las consecutivas ediciones, traducciones y adaptaciones que se hicieron de la obra². La popularidad de Novelas amorosas y ejemplares llevó a la autora a escribir la colección Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos], publicada una década después de la primera colección (1647), y caracterizada por un tono más didáctico y pesimista que su precedente.

Mientras que las diez historias de *Novelas amorosas y ejemplares* se presentan a través de narradores masculinos y femeninos, en los *Desengaños amorosos*, las mujeres son las únicas responsables de contar los

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 193-210. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ver Gamboa Tusquets, 2009, pp. 15-21.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ver Yllera, 2004, pp. 64-98.

diez desengaños, tal y como se nos indica en la introducción, «concedida facultad para ordenarlo, se dispuso de esta suerte: en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras)»<sup>3</sup>. Las narradoras femeninas, Zelima, Lisarda, Nise, Filis, Laura, Matilde, doña Luisa, doña Francisca, doña Estefanía y Lisis, son las únicas responsables de contar su desengaño como lo han presenciado o padecido, ya que solo ellas pueden «volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)»4. Lisis, siguiendo el importante concepto barroco del desengaño, pide a las mujeres de la velada que se conviertan en desencantadoras, desencantando a los hombres de sus percepciones erróneas de las mujeres y, quizás como objetivo más importante de la obra, que ellas mismas desencanten a las mujeres de cualquier desilusión con respecto a los hombres. De los diez cuentos contados en esta colección, seis terminan con la muerte de sus protagonistas y cuatro plantean su final en el convento. Mientras que cinco historias en Novelas prometen la opción tradicional del final feliz en matrimonio, Desengaños ofrece una visión más pesimista y dura, asociando el matrimonio con violencia y muerte. El único final feliz disponible para las mujeres que no mueren en Desengaños es el convento donde quedarán recluidas sin amenaza de arriesgar el principio de la honra.

La característica de «narradora testigo» añade a la obra el importante atributo de veracidad, tal y como lo determina Lisis, narradora y protagonista de las dos colecciones, en su introducción, «y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaños»<sup>5</sup>. Como ya destaca Alicia Yllera, la novela corta de la modernidad temprana da una impresión de realidad si las comparamos con otros géneros, como las novelas caballerescas o las bizantinas<sup>6</sup>. Zayas incluye verosimilitud en su obra al recoger referentes históricos, geográficos y culturales que crean un texto híbrido de realidad y ficción. Cabe destacar que la crítica sobre Zayas no ha llegado a un consenso sobre la relación entre la realidad de la época y

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 118. Con respecto al importante concepto de «novelera», ver Blanque, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 118.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 118.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Yllera, 2004, p. 41.

la violencia reflejada en la obra de la autora. Así, Marina Brownlee, en su influyente trabajo, The Cultural Labyrinth of María de Zayas, señala que la violencia contra las mujeres era poco común en la España del siglo XVII ya que, según la investigadora, no encontramos un gran número de casos penales de la época, particularmente aquellos que traten el uxoricidio. Por ello, la obra de Zayas no podría considerarse como pura mímesis de la historia7. Por otro lado, Juan José Iglesias Rodríguez sostiene que no se hallan tantos informes judiciales como agresiones cometidas en la modernidad temprana porque muchas víctimas temían ser acusadas de difamación, sobre todo en acusaciones de violación sexual8. Además, la violencia contra las muieres era un asunto doméstico y como tal, permanecía en el interior del hogar. También hay que tener en cuenta que los casos de violencia conyugal eran difíciles de probar porque la ley dictaminaba que el marido representaba la patria potestad del hogar y las mujeres en el hogar (esposas e hijas) debían someterse a la autoridad del padre de familia. Las esclavas, evidentemente, consideradas como objetos de propiedad, quedaban excluidas de ningún tipo de amparo institucional y permanecían invisibles en cuestiones legislativas.

De cualquier manera, encontramos en la obra de Zayas treinta casos de maltrato físico contra mujeres, que asimismo representan el espectáculo de la violencia visto en la vida pública, en la literatura y en el teatro, así como la estetización<sup>9</sup> de la violencia vista en la hagiografía<sup>10</sup>. En su trabajo, Zayas va más allá de los límites de la mímesis

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Brownlee, 2000, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Iglesias Rodríguez, 2012, p. 81.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> El término *estetización* se refiere comúnmente a la creación o adquisición de rasgos estéticos, al embellecimiento visual de objetos, seres humanos o eventos. La "estetización" parece implicar que el objeto o persona de esta transformación se vuelve más atractivo estéticamente. Este enfoque en la mejora de las apariencias conlleva la connotación de un proceso bastante superficial: un proceso que puede cambiar la superficie de las cosas, pero que presumiblemente no tiene nada que ver con su realidad.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Ver el influyente estudio de Lisa Vollendorf sobre María de Zayas (2001). Vollendorf caracteriza a Zayas como una figura crítica en la historia literaria de las mujeres europeas, y delinea las estrategias e impulsos detrás del protofeminismo temprano moderno (Vollendorf, 2001, p. 448). Ver también el importante trabajo de Margaret R. Greer (2000) donde examina las estrategias narrativas de Zayas a través de acercamientos teóricos feministas y psicoanalíticos, prestando atención a las tradiciones literarias de la modernidad temprana y al contexto cultural de Zayas en la configuración de su obra.

narrativa establecida por los críticos de su tiempo y elige, en terminología de Elizabeth Grosz, «una biografía, una historia del cuerpo, por cada cuerpo individual y social»<sup>11</sup>. De esta manera, en *Desengaños amorosos*, Zayas ofrece a sus lectores y lectoras narrativas que tratan sobre el amor, la crueldad, la violencia y en las propias palabras de la autora, «los malos pagos que [los hombres] dan»<sup>12</sup>. Margarita Levisi describe esas «malas acciones» como los castigos más crueles, los más prolongados y los más sádicos que encontramos en la modernidad temprana ya que Zayas describe en detalle el sufrimiento de las mujeres, y esta narración del abuso físico y psicológico se convierte en una denuncia de la violencia. Zayas escribe sobre problemas que ya habían sido abordados previamente por autores masculinos —violencia contra mujeres— y en un formato que ya se había establecido en la España de su tiempo: la novela corta.

Quizás la principal diferencia entre Zayas y sus contemporáneos fue su perspectiva y experiencias como mujer. Tal y como sus narradoras, Zayas es testigo social de un contexto histórico, literario y cultural de su época. Y como tal, Zayas presenta sus propios prejuicios en su obra, reflejando una superioridad clasista de la aristocracia, así como una supremacía religiosa que eleva la cristiandad y rechaza otras culturas. Zayas pertenece a su tiempo y contexto y la denuncia contra el patriarcado y defensa de las mujeres se centra en mujeres aristocráticas, nobles, cristianas y acomodadas. El código de la honra, tema central que hilvana las diez historias y el marco de ambas, solo ataña a la nobleza. Tanto en *Novelas* como en *Desengaños* se manifiesta un constante desprecio hacia criadas, esclavas y clases plebeyas en general, así como un claro rechazo de culturas no cristianas.

Zayas escribe sobre el mundo que conoce, la aristocracia, y sus obras reflejan su contexto cultural y social al denunciar la violencia machista y crear una compasión hacia sus protagonistas aristócratas, nobles y cristianas. Los personajes femeninos de diferente origen racial, religioso o étnico no reciben la empatía que apreciamos en los otros personajes y acaban siendo desplazadas a un espacio de invisibilidad, descritas como endemoniadas, o enviadas al castigo eterno del infierno, reflejando en cierta manera la realidad opresora de su época. Encontramos esta dicotomía en dos historias importantes de los De-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Grosz, 1994, p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 118.

sengaños, La esclava de su amante y Tarde llega el desengaño. En ambas historias, Zayas refleja influencias culturales, históricas e iconográficas de su tiempo donde la mujer noble cristiana es elevada en su superioridad y, aunque sea víctima de una violencia brutal, finalmente alcanza refugio en el convento (Isabel en La esclava de su amante) o la paz eterna (Elena en Tarde llega el desengaño). Al mismo tiempo, las mujeres que quedan fuera de la rigidez clasista, racial y religiosa propuesta por Zayas, reciben el castigo imperecedero de arder en el infierno (Zaida en La esclava de su amante y «la negra» en Tarde llega el desengaño).

#### ESCLAVITUD FINGIDA EN LA ESCLAVA DE SU AMANTE

La esclava de su amante es la primera novela de la colección los Desengaños amorosos y entrelazada con la última, Los estragos del vicio, a través de las narradoras Zelima, esclava fingida, y Lisis, narradora principal y protagonista del marco. Zelima es en realidad doña Isabel, una aristócrata cristiana de Murcia, que se disfraza de esclava herrada para seguir a don Manuel, el hombre que la engaño, la violó y la abandonó. Después de muchos incidentes, disfrazándose y sirviendo como esclava morisca, viajando a Italia, siendo prisionera en Argel y finalmente regresando a Zaragoza después de seis años, Zelima/Isabel descubre que don Manuel no tiene intención de casarse con ella. Los intereses amorosos de don Manuel se centran en Zaida, una joven mujer argelina que los ayudó a escapar de regreso a la Península. Zaida, enamorada de don Manuel, está dispuesta a convertirse al cristianismo para poder casarse con él. Finalmente, Luis, el antiguo sirviente de Isabel, enamorado de ella desde el principio de la obra, mata a don Manuel en venganza por haber violado y engañado a su adorada Isabel. Zaida, al ver a su amado asesinado, se clava una daga en el corazón, y muere en el acto. Mientras tanto, Zelima / Isabel, tras haber entendido el desengaño, se da cuenta de que el único camino seguro que puede seguir es ingresar en un convento.

La esclava de su amante se presenta como un desengaño honesto ya que la veracidad de la obra se centra en la narrativa de la esclava fingida Zelima; su sometimiento se convierte en algo verosímil, posible y real como la vida misma. Los referentes históricos incluidos en La esclava de su amante, como el levantamiento de Cataluña en junio de 1640 durante el reinado de Felipe IV, contribuyen a conferir la ilu-

sión de veracidad a la obra. Estos elementos hacen que los lectores de su tiempo se sientan familiarizados con el contexto y por ello, se acerquen más a los personajes, y comprendan el desengaño didáctico de la obra.

No nos sorprende que Zayas haya elegido la metáfora de la esclavitud en Isabel/Zelima para crear admiración en su audiencia tanto interna, dentro del marco de la narración, «la hermosa doña Isabel prosiguió su discurso, viendo que todos callaban, notando la suspensión de cada uno»<sup>13</sup>, como externa, con los lectores de su época. Amy Kaminsky ha afirmado que Isabel asume la identidad de Zelima «porque, como mujer abandonada por un hombre al que todavía ama, ya no es libre» y que su identidad de esclava señala «su degradación» y «esclavitud psicológica» a Manuel<sup>14</sup>. La tensión entre ambas culturas —cristiana y musulmana— se refleja en la literatura de Zayas donde se continúa el discurso cristiano dominante que rechaza y teme al otro, al personaje musulmán, Zelima/Zaida, y posiciona al personaje cristiano, Isabel, en una constante superioridad.

Este mensaje de superioridad cristiana lo vemos reflejado también en las propias palabras de don Manuel, quien rechaza la propuesta de Zaida de convertirse a su fe, y por el contrario, le insta a ella a que se convierta al cristianismo: «que le dijese que él no había de dejar su ley aunque le costase, no una vida que tenía, sino mil; mas si ella quería venirse con él a tierra de cristianos y ser cristiana, que la prometía casarse con ella»<sup>15</sup>. La conversión de Zaida refuerza la verosimilitud en la obra y permite la posibilidad del matrimonio entre don Manuel, cristiano viejo, y la joven cristiana nueva. Por si esto fuera poco, Zayas decide matar a ambos personajes y así muestra el rechazo y oposición de la sociedad cristiana del siglo XVII a los matrimonios interraciales. En cierta manera, Zayas refuerza el hermetismo religioso de su época y transmite el mensaje propagandístico creado en la temprana modernidad que indicaba que los matrimonios entre cristianos y moriscas manchaban el alma del cristiano<sup>16</sup>. Zayas salva el alma de don Manuel al ser asesinado y posteriormente enterrado «como a

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 128.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Kaminsky, 1988, p. 382.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 160.

<sup>16 «[...]</sup> se casaban con moriscas, y maculaban lo poco limpio de su linaje, y plegue a Dios no llegase la mancha al alma» (cit. en García Arenal, 1996, p. 234; modernizo las grafías).

cristiano»<sup>17</sup>. Sin embargo, Zayas condena a Zaida a un castigo eterno, por «mora desesperada»<sup>18</sup> y por su propio suicidio, «cayendo muerta sobre el infeliz mozo»<sup>19</sup>.

La muerte de Zaida en el primer desengaño refleja la realidad del "problema morisco" en la Península<sup>20</sup>. En 1499 se firma la orden de expulsión de todos los musulmanes en la Península no convertidos al cristianismo y aquellos que decidieron quedarse fueron forzados a la conversión. Durante los 70 años siguientes las tensiones aumentaron debido al clima de opresión que sometía a los nuevos conversos: asimilación forzosa, prohibición de idioma y tradiciones, obligación de bautizar a sus hijos y educarlos en la fe católica, subida de impuestos, y continuas contiendas con la población cristiana. La sociedad conversa morisca se sublevó en 1568 en las Alpujarras, en Granada, y tras miles de pérdidas en ambos bandos, la guerra acabó en 1571, con victoria cristiana. Paralelamente, en enero de 1569, Felipe II permitió la esclavitud de los moriscos y consecuentemente, los rebeldes capturados en las Alpujarras inmediatamente fueron considerados esclavos. A partir del final de la sublevación y la derrota morisca, en febrero de 1571, todos los rebeldes, así como los rendidos, fueron desterrados al resto de los territorios peninsulares. Además, los bienes de la población morisca fueron confiscados por los cristianos, que ocuparon sus casas y tierras y se hicieron con todos sus patrimonios.

La esclava de su amante refleja este despojo de la sociedad musulmana a través del personaje de Zaida, cuando Isabel le roba las joyas después de su suicidio, «y tomando todas las joyas de Zaida que de más valor y menos embarazo eran, que estaban en mi poder, me salí a la calle»<sup>21</sup>. El robo de las joyas recuerda el contexto de la confiscación de bienes en Granada e insinúa también la persecución inquisitorial en España hacia culturas conversas. Los acusados y acusadas de islamismo y condenados por la Inquisición tenían en común, de una manera u otra, la exclusión forzada de la economía familiar, ya que la Inquisición, y por extensión, la Iglesia y la Corona, se apoderaron de todos los bienes de dichas familias, con la sentencia de "confiscación

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 165.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 165.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 164.

Ver Blanks y Frassetto, 1999; Chejne, 1983; García Arenal, 1996; Márquez Villanueva, 1991; Perceval, 1997; Perry, 1995 y 2005; Rouhi, 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 164.

de bienes". Los bienes de Zaida son en cierta manera "confiscados" por Isabel que irónicamente los utiliza para pagar su dote en el convento.

La inclusión del personaje de esclava en el desengaño sí refleja una verdad social de la época. Durante la modernidad temprana, la esclavitud se afianzó como una institución utilitaria, necesaria y justificada por la sociedad cristiana<sup>22</sup>. Según Alessandro Stella, se estima que había aproximadamente dos millones de esclavos viviendo en la Península Ibérica y las islas durante el período moderno temprano<sup>23</sup>. Como ya ha observado Martín Casares, se tiene constancia que la adquisición de personas esclavas no estaba dirigida exclusivamente a nobles y clérigos, sino que el pueblo llano también participó en su compra<sup>24</sup>. La esclavitud representaba el día a día en la sociedad ibérica del siglo XVII ya que se entendía como un organismo completamente aceptado, sin ningún tipo de oposición o rechazo por la legislación o los moralistas de la época, y la obra de Zayas lo recoge de esta manera.

También, es importante resaltar que las mujeres esclavas eran más solicitadas que los varones esclavos ya que se las consideraba como "objetos" más productivos. Por eso, las mujeres esclavas costaban más en el mercado de esclavos. Isabel, en La esclava de su amante fue vendida por 100 ducados, lo que equivale a 37.500 maravedíes, lo que indica que Zayas tenía noción del "valor" de compra de las personas esclavas y que vendió a su personaje como un objeto de lujo<sup>25</sup>. También, se consideraba a las mujeres esclavas como productoras de esclavos, ya que sus hijos eran considerados esclavos por ley y tenían que trabajar para el dueño de la madre. Esta esclavitud "productora" implicaba que las mujeres esclavas eran víctimas de violencia sexual en la casa donde trabajaban. Apreciamos una referencia a esta amenaza de violencia sexual en La esclava de su amante, cuando el tío de Lisis compra a Isabel por estar "enamorado": «llevóme mi señor a su casa y entregóme a mi señora doña Leonor; la cual poco contenta, por conocer a su marido travieso de mujeres, quizás temiendo de mí lo que debía de haber sucedido con otras criadas, no me admitió con gus-

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ver Martín Casares, 2000, 2011 y 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Stella, 2011, pp. 1-13.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Casares, 2014, p. 83.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Ventura, 1992, p. 496.

to»<sup>26</sup>. Aunque Isabel/Zelima sale de la casa para acabar en compañía de Lisis, en la realidad, las esclavas probablemente fueron víctimas de violencia sexual por parte de sus amos, quienes negaron la paternidad de la descendencia y tomaron propiedad de los hijos de las esclavas como esclavos gratuitos.

La esclava de su amante tiene un alto contenido didáctico. Una de las moralejas incluidas en la novela es que Zaida, al ser de origen musulmán, y aunque es caracterizada como futura conversa, su sangre está contaminada y nunca podrá ser considerada como cristiana. Zelima, por otro lado, a pesar de su disfraz, es cristiana vieja y noble, Isabel Fajardo, hija de padres católicos, y de los más principales de la ciudad de Murcia, lo cual evidencia su pureza de sangre. Bradford Ellis plantea que el disfraz de Isabel como esclava musulmana es también la fuente de una agencia subversiva que la permite enfrentar a su violador y combatir la represión patriarcal de las mujeres bajo el código de honor<sup>27</sup>. Sin embargo, esto solo es posible porque los lectores saben en todo momento que la esclava Zelima es la cristiana aristocrática Isabel y como tal, Zayas le otorga el derecho de defender su honor. Por otro lado, La esclava de su amante niega la realidad de la violencia física de la esclavitud al fingir la marca de la herrada, la S y el clavo (esclavo), convirtiéndolo en un elemento de admiración estética que embellece a la cristiana Isabel y elimina a Zelima, y por extensión, a Zaida, la auténtica musulmana en la novela<sup>28</sup>. Isabel, como protagonista de su desengaño, aprende la lección y, al final de la novela, se resguarda en el convento donde se convierte en sierva y esclava de Dios, «Amante que no me olvidará, y Esposo que no me despreciará»<sup>29</sup>. A través del mito mariano de la Virgen María como esposa y madre de Dios, Zayas salva a Isabel, su protagonista cristiana, y condena a Zaida, personaje musulmán a una esclavitud eterna.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ellis, 2012, p. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> El personaje de la esclava herrada lo encontramos en varias obras de la literatura del Siglo de Oro. Mateo Alemán incluye a una esclava mora herrada en su Guzmán de Alfarache, Lope de Vega incorpora a una falsa herrada en Los melindres de Belisa y Calderón de la Barca añade a una esclava herrada como sirvienta de Mencía en El médico de su honra.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 167. Con respecto a la simbología del convento en la obra de Zayas, ver Rhodes, 2011, pp. 122-153.

### TARDE LLEGA EL DESENGAÑO: HAGIOGRAFÍA Y MITO MARIANO

A través de su trabajo, Zayas ofrece una revisión y, en consecuencia, una crítica del «mito mariano» como ancla del sufrimiento y sinónimo de feminidad. Ahora bien, el mito mariano únicamente se aplica a los personajes femeninos cristianos, blancos y nobles y nunca se relaciona la santidad y el martirio con personajes esclavos. Levisi señala que, en algunas de las historias de Zayas, «los castigos son prolongados, no hay derramamiento de sangre, y la víctima se consume lentamente ante los ojos del esposo ofendido que se complace en su sufrimiento»<sup>30</sup>. Esta característica descriptiva agrega un elemento visual a la narrativa y lo relaciona con la hagiografía.

Según Patricia Grieve, la hagiografía funciona como un apuntalamiento estructural y temático de *Desengaños amorosos* que da a la colección una fuerte unidad. Zayas contextualiza constantemente el martirio dentro del matrimonio ya sea a través de historias de su propia invención con elementos hagiográficos, o mediante la revisión de leyendas conocidas<sup>31</sup>. Justamente, Zayas incorpora componentes hagiográficos para demostrar la opresión femenina de mujeres cristianas y nobles, así como su sufrimiento, y también para exaltar su heroicidad. Por otro lado, la hagiografía de la obra contrasta con la vulgaridad de los personajes femeninos esclavos que no son elevados a la santidad de sus amas.

Tomemos, por ejemplo, la obra *Tarde llega el desengaño*, desengaño cuarto en el plan inicial de Zayas, y desengaño quinto, o noche quinta, en casi todas las ediciones<sup>32</sup>. La novela se localiza en Gran Canaria, en casa de don Jaime de Aragón, donde se hospeda don Martín, caballero de Toledo, tras un naufragio. Don Martín se asombra durante la cena en casa de don Jaime al presenciar cómo Elena, la mujer de don Jaime, es constantemente castigada y tratada de una manera deshumana. Vive en un nicho miserable y come debajo de la mesa las sobras de la cena. Por otro lado, en el sitio de la mesa donde la esposa debía sentarse, don Martín encuentra a «la negra», una esclava que ha tomado el rol de esposa. Don Jaime le cuenta a don Martín que la razón del castigo es una infidelidad de Elena con un primo que vivía en la casa, y cómo la esclava le había contado la infidelidad al haberlo

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Levisi, 1974, p. 449.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Grieve, 1991, p. 88.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 227.

presenciado. Como venganza, don Jaime mató al primo, conservó su cráneo y le obligó a Elena a beber de él, y a llevarlo a todas partes para recordar su traición. También como venganza, la criada negra se convierte en la dueña de la casa y Elena es obligada a comer debajo de la mesa durante dos años hasta que la criada negra está en su lecho de muerte y confiesa que mintió. Don Martín mata a la criada negra y va a salvar a Elena, pero la encuentra muerta en una pose santa.

Elena es duramente castigada por su esposo, don Jaime de Aragón. Irigoyen García observa que la novela «explora la interrelación entre los discursos sobre la identidad de género y la otredad etno-religiosa para exponer cómo las categorías sociales son conceptos relacionales y situacionales cuyo significado se redefine según las relaciones de poder de cada contexto»<sup>33</sup>. Así, a través de un cambio de papeles, donde el poder lo tiene don Jaime, Elena representa un reflejo distorsionado de la esclavitud del personaje de la negra. De la misma manera, el personaje de la negra queda anclada en un espacio inverosímil que augura su propia tragedia. Zayas describe a Elena de la siguiente manera:

La mujer que por la pequeña puerta salió parecía tener hasta veinte y seis años, tan hermosísima, con tan grande extremo, que juzgó don Martín, con haberlas visto muy lindas en Flandes y España, que ésta las excedía a todas, mas tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva, o que daba muestras de su cercana muerte. No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes sino un saco de jerga muy basta, y éste le servía de camisa, faldellín y vestido, ceñido con un pedazo de soga<sup>34</sup>.

Es importante recordar que esta descripción es narrada por Martín, un personaje masculino en la narración, que sirve como espectador del sufrimiento de Elena y, a su vez, como intérprete de la violencia y los abusos contra ella. Martín caracteriza a Elena como una bella mártir, cuya devastación considera atractiva. Su rostro pálido, su ropa y el trozo de cuerda que la mantiene en su lugar convierten a Elena en una figura santa, como «La Dolorosa» o incluso «La Magdalena Penitente» (figura 1). Elena se transforma en víctima de la crueldad y abuso de su marido, don Jaime, quien, para salvaguardar su honor, opta por esclavizar y humillar a su esposa.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Irigoyen-García, 2016, p. 360.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 237.



Figura 1. José de Ribera. *María Magdalena penitente*. 1635-1640. © Museo de El Prado

Elena, como la María Magdalena de José de Ribera, permanece en posición abatida y pensativa y refleja una tez exageradamente blanca, enfermiza. La representación de María Magdalena disfrutó de gran popularidad en el siglo XVII por ser paradigma de penitencia y al mismo tiempo, celebración de belleza. Zayas, como cristiana aristócrata, posiblemente pudo apreciar alguna de las representaciones de María Magdalena, y así crear a su personaje Elena influenciada por la cultura iconográfica cristiana de su época. La calavera que vemos en el cuadro de Ribera simboliza la fugacidad de la vida terrenal, tema que Zayas adopta en su obra al utilizar literalmente la calavera del primo asesinado por don Jaime. Asimismo, Zayas imita la indumentaria de la iconografía tradicional, y viste a Elena, como Magdalena, con ropas austeras, como una manta de esparto que cae directamente sobre su cuerpo. La hermosura del cuadro es abrumante al presentar a Magdalena con el cabello suelto y el hombro descubierto. La belleza de Elena refleja la sensualidad de Magdalena en su agonía y la eleva a un estado de santidad.

Por el contrario, el personaje de la negra es descrito como un opuesto a Elena. Mientras que Elena representa la divina belleza mariana, el personaje de la negra representa la fealdad del demonio:

La otra que por la puerta salió era una negra, tan tinta, que el azabache era blanco en su comparación, y sobre esto, tan fiera, que juzgó don Martín que si no era el demonio, que debía ser retrato suyo, porque las narices eran tan romas, que imitaban los perros bracos que ahora están tan validos, y la boca, con tan grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león, y lo demás a esta proporción<sup>35</sup>.

La descripción de la mujer esclava representa una imaginería hiperbólica, sobre todo en comparación con la blancura y belleza de Elena. La comparación con el demonio contrasta con la exaltación de misticismo de su supuesta ama. El mensaje didáctico de la novela comunica que la reversibilidad de roles en los dos personajes es únicamente superficial y mundano. Una vez muertas, ambas mujeres encontrarán su lugar según las estrictas definiciones de clase, raza y género que la cultura católica de la Contrarreforma establece.

Así, la muerte de Elena la eleva a un estado de santidad. La descripción de su sufrimiento es impactante por su contenido visual, y porque proviene de don Martín, personaje testigo de su muerte:

Y viendo que no respondía, pidió le acercasen la luz, y decía bien, que ya Elena lo tenía. Y entrando dentro, vio a la desgraciada dama muerta estar echada sobre unas pobres pajas, los brazos en cruz sobre el pecho, una mano tendida, que era la izquierda, y con la derecha hecha con sus hermosos dedos una bien formada cruz. El rostro, aunque flaco y macilento, tan hermoso, que parecía un ángel, y la calavera del desdichado e inocente primo junto a la cabecera, a un lado<sup>36</sup>.

Esta descripción coincide con la representación de Rubens de la muerte de María Magdalena, o el éxtasis de Magdalena (Figura 2). María Magdalena, como ejemplo de conversión, renuncia a los placeres efimeros para dedicarse a la vida espiritual. Como en la obra de Ribera, la santa arrepentida se representa con su cabello largo y suelto. Los atributos también son los mismos, como la jarra de ungüento

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 252.

con la que perfumó los pies de Jesús y la calavera. Magdalena, convertida en ermitaña, se retiró a una cueva acondicionada por los ángeles que le llevaban comida celestial todos los días. Elena, a su vez, atrapada en su cueva/nicho, encuentra finalmente la muerte, y como Magdalena, abandona el cuerpo en éxtasis representando así la «gloriosa muerte de la santa Elena».



Figura 2. Pedro Pablo Rubens. *El éxtasis de Magdalena*, 1619-1620. © Palais des Beaux-Arts de Lille

En contraste a la santidad de la muerte de Elena, Zayas retrata la muerte de la personaje negra sin ningún tipo de compasión:

Y diciendo esto se acercó de un salto a la cama, y sacando la daga, la dio tres o cuatro puñaladas, o las que bastaron a que llegase más presto la

muerte. Fue hecho el caso con tanta presteza, que ninguno lo pudo prevenir, ni estorbar, ni creo lo hicieran, porque juzgaron bien merecido aquel castigo<sup>37</sup>.

El asesinato de la mujer esclava se describe como un castigo merecido. Como posesión de don Jaime, la mujer esclava no encuentra escapatoria y recibe su muerte en la cama de su amo. En su estudio sobre Zayas, Yolanda Gamboa considera el ámbito doméstico, el hogar, un espacio público ya que sirve para controlar la sexualidad de la mujer, mientras cualquier acto realizado por hombres se mantiene en privado<sup>38</sup>. En el caso de la personaje negra, la definición del término hogar es problemática porque como persona esclava, es objetivada y deshumanizada; la mujer esclava sin nombre no tiene el lujo de la privacidad dentro de un hogar. La habitación de don Jaime se convierte en su prisión y el lugar de su ejecución. Como Zaida en La esclava de su amante, la mujer negra de Tarde llega el desengaño, queda demonizada y descrita como «un retrato de Lucifer»<sup>39</sup> tras su muerte. Aunque el personaje declara que es cristiana y que quiere recibir confesión, en la narrativa no se acepta su propuesta y recibe la pena del castigo eterno en el infierno.

#### Conclusión

Para terminar, podríamos concluir con que las construcciones raciales han fomentado comportamientos racistas y estructuras de discriminación durante siglos en España. El racismo en un concepto decimonónico y sería anacrónico hablar de racismo en el siglo XVII. Sin embargo, el racimo se originó en el prejuicio, la ignorancia y el miedo basado en la diferencia, que en muchos casos estaba relacionado con la fe, la nacionalidad, «la pureza de sangre» y el color de la piel, el idioma, la clase social o los comportamientos y formas de pensar, y la comprensión del mundo. Las estructuras de raza se hicieron omnipresentes y se encontraron en la vida cotidiana, en tratados pseudocientíficos, en discursos religiosos y en decretos legales. Obras como *Desengaños amorosos* de María de Zayas nos brindan la oportu-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 252.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Gamboa Tusquets, 2009, p. 196.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 254.

nidad de ofrecer nuevos conocimientos sobre la historia de la modernidad temprana y compararlas con formas actuales de racismo.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALEMÁN, Mateo, Guzmán de Alfarache, ed. de Juan María Micó, Madrid, Cátedra, 2006.
- BLANKS, David, y FRASSETTO, Michael (eds.), Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other, Nueva York, Ed. St. Martin, 1999.
- BLANQUE, Andrea, «María de Zayas o la versión de "las noveleras"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39.2, 1991, pp. 921–950.
- BROWNLEE, Marina, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El médico de su honra*, ed. de Don W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.
- CHEJNE, Anwar G., Islam and the West: the Moriscos. A Cultural and Social History, Albania, Universidad de Nueva York, 1983.
- ELLIS, Bradford, «Morisca Acts of Resistance and the Subversive Agency of Isabel/Zelima in María de Zayas's *La esclava de su amante*», *Laberinto Journal*, 6, 2012, pp. 26–56.
- GAMBOA TUSQUETS, Yolanda, Cartografía social en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes, *Los moriscos*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996.
- GREER, Margaret Rich, María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 2000.
- GRIEVE, Patricia E., «Embroidering with Saintly Threads: María de Zayas Challenges Cervantes and the Church», *Renaissance Quarterly*, 44.1, 1991, pp. 86-106.
- GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Universidad de Indiana, 1994.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José, «Tensiones y rupturas: conflictividad, violencia y criminalidad en la Edad Moderna», en Juan José Iglesias Rodríguez (ed.), *La violencia en la historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 41–91.
- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier, «"Como hacen los moros a los cristianos": raza, género e identidad cultural en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40.2, 2016, pp. 357-370.
- KAMINSKY, Amy Katz, «Dress and Redress: Clothing in the *Desengaños amorosos* of María de Zayas y Sotomayor», *Romanic Review*, 79.2, 1988, pp. 377-391.

- LEVISI, Margarita, «La crueldad en los Desengaños amorosos de María de Zayas», en Josep Sola-Solé (ed.), Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario, Barcelona, Hispamérica, 1974, pp. 447-456.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, El problema morisco (desde otras laderas), Madrid, Libertarias, 1991.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, La esclavitud en la Granada del siglo XVI: género, raza y religión, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, La esclavitud negroafricana en la historia de España: siglos XVI y XVII, Granada, Comares, 2011.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, «Productivas y silenciadas: el mundo laboral de las esclavas en España», en Aurelia Martín Casares y Rocío Periáñez Gómez (eds.), *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 57-94.
- PERCEVAL, José María, Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía Española durante los siglos XVI y XVII, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M., «La guerra y la esclavización de los moriscos de las Alpujarras (enero a abril de 1569): el reino de Granada como mercado coyuntural de esclavos», *Al-Qanţara*, 41.1, 2020, pp. 183-218.
- PERRY, Mary Elizabeth, «Crisis and Disorder in the World of María de Zayas y Sotomayor», en Judith Whitenack y Amy Williamsen (eds.), María de Zayas: The Dynamics of Discourse, Madison / London, Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses, 1995, pp. 23-39.
- PERRY, Mary Elizabeth, *The Handless Maiden. Moriscos and the Politics of Religion in Early Modern Spain*, Princeton, Universidad de Princeton, 2005.
- RHODES, Elizabeth, *Dressed to Kill. Death and Meaning in Zayas's «Desenga-ños»*, Toronto, Universidad de Toronto, 2011.
- ROUHI, Leyla, «Miguel de Cervantes, Early Modern Spain and the Challenges to the Meaning of Islam», *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4, 2011, pp. 7-22.
- STELLA, Alessandro, Ser esclavo y negro en Andalucía Occidental (Siglos XVII y XVIII), Madrid, Fundación Ignacio Larramendi, 2011.
- VEGA, Félix Lope de, *Los melindres de Belisa*, ed. de Francisco Crosas López, Madrid, Rialp, 2017.
- VENTURA, Jordi, «Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón, en tiempos de Fernando el Católico», *Medievalia*, 10, 1992, pp. 495-514.

- VOLLENDORF, Lisa, Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism, Chapel Hill, Universidad de Carolina del Norte, 2001.
- WILLIAMSEN, Amy R., «Challenging the Code: Honor in María de Zayas», en Amy R. Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison / London, Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses, 1995, pp. 133–151.
- YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas, Desengaños amorosos, Madrid, Cátedra, 2004.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2004.

## EL HONOR RESTAURADO: MUJERES VENGADORAS EN LAS *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES* DE MARÍA DE ZAYAS

## Antonina Paba Università degli Studi di Cagliari

El título de la colección de novelas que María de Zayas¹ publicó en Zaragoza en 1637 orienta al lector hacia dos líneas semánticas representadas, respectivamente, por la materia amorosa y por el carácter ejemplar de las narraciones. Aun aceptando los recientes datos aportados por el editor de la obra², según el cual el título final con el que se publicó no se correspondería con la voluntad de la autora—que se refiere a él repetidas veces como *Honesto y entretenido sarao*—, es innegable que el amor y sus diferentes manifestaciones representan el eje de la obra que aquí nos ocupa.

Sin embargo, debe reconocerse que no existe exclusividad temática. El análisis minucioso del contenido de los relatos pone de manifiesto una variedad de motivos y una complejidad en el enredo que

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 211-224. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> No nos detendremos en la supuesta identidad del autor de la colección. Los datos inciertos y las múltiples lagunas relativos a la biografía de María de Zayas han alimentado, en efecto, diferentes hipótesis a este respecto, incluyendo la posibilidad de que pueda tratarse de un heterónimo de Castillo Solórzano. Ver Navarro Durán, 2019. En cualquier caso, seguiremos refiriéndonos a una autora ya que el heterónimo adoptado es femenino.

 $<sup>^2</sup>$  Ver Olivares, 2017 y, sobre todo, el apartado «María de Zayas en mano de sus libreros» (pp. XXII-L).

212 ANTONINA PABA

señalan el límite del título elegido por el impresor aragonés. De hecho, ni se trata solo de amor, ni la ejemplaridad de la obra es evidente e inequívoca. Como en el caso de la mayoría de los novellieri y de Miguel de Cervantes³, entre otros, es legítimo plantearse algunos interrogantes con respecto a esa cuestión. ¿Se trata de ejemplaridad moral, religiosa, estética, social? María de Zayas, que al redactar sus obras piensa sobre todo en sus lectoras⁴, ¿les está sugiriendo comportamientos derivados de la elaboración personal de la lectura? ¿O se ofrece como ejemplo a seguir en el desafío a los preceptos milenarios que exigían el silencio de la mujer y su exilio de la república de las letras? ¿Tal vez quiere abrir nuevas sendas en el plano literario y de la poética al adoptar el término "maravilla" para sus narraciones, en lugar del desgastado "novela"?

Cada una de estas preguntas nos parece legítima y merecería un estudio más pormenorizado<sup>5</sup>. Aquí, no obstante, hemos decidido privilegiar uno de los temas preferidos por María de Zayas, el honor<sup>6</sup>, verdadera obsesión de la sociedad áurea<sup>7</sup> que impregna la producción literaria barroca<sup>8</sup>. Para ello examinaremos las dos novelas en las que constituye asunto central: *La burlada Aminta y la venganza del honor* y *Al fin se paga todo*, respectivamente segunda y séptima de la colección. En el primer caso, la narración corre a cargo de Matilda, mientras que en el segundo quien cuenta es Miguel, uno de los jóvenes reunidos en casa de Lisis. Veremos que no son narradores impasibles y que su punto de vista se manifestará funcionalmente durante la novela en forma de comentario, aparte teatral o invectiva, en mayor o menor

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ver Rubio Árquez, 2013 y 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> «En concreto, la rebeldía de Zayas se materializa en el hecho de poner su escritura al servicio de tres objetivos fundamentales: mostrar el estado de vejación al que está sometida la mujer, tanto de palabra como de obra; conseguir que las mujeres aprendan y escarmienten en cabeza ajena y ofrecer otras alternativas de conducta» escriben Cotoner Cerdó y Riera Guilera, 2000, p. 29. Ver también Copello, 1994.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Cfr. Olivares, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> De abrumadora puede calificarse la bibliografía crítica sobre este tema. Se remite, para un tratamiento de carácter general, entre otros, a los todavía apreciables estudios de Castro, 1916, Menéndez Pidal, 1971, Maravall, 1979 y 1990 y, al más reciente de Toro, 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ver Vigil, 1986 y Gorla, 2006.

 $<sup>^8</sup>$  Muy aclaradores, desde diferentes perspectivas, resultan los trabajos de Maravall, 1979 y 1990, a los que se remite.

medida según las circunstancias, con el fin de amonestar, dar énfasis o condenar lo acontecido en la diégesis principal.

Por el tema abordado, su desarrollo y epílogo, las dos novelas pueden considerarse simétricas. Ambas tratan casos de honor restaurado violentamente a manos de las mismas protagonistas que sufrieron la ofensa.

Esto podría inducirnos a pensar que María de Zayas está llevando a cabo de esta manera una rehabilitación literaria de la venganza, es decir, del recurso a la violencia como forma de recuperar el honor perdido, mientras que Miguel de Cervantes<sup>9</sup>, al igual que Lope de Vega<sup>10</sup> entre otros, habían adoptado en sus novelas soluciones alternativas menos sangrientas o se habían pronunciado a favor de ello<sup>11</sup>.

Es difícil entender cuál es el objetivo de la autora, que esparce indicios en múltiples direcciones. Por la trascendencia que adquieren tanto en la colección entera como en estos dos relatos, nos centraremos sobre todo en el matrimonio y en la representación de la clase nobiliaria.

### 1. La burlada Aminta y la venganza del honor

En esta novela llaman la atención las abundantes intervenciones del narrador, empezando, como ya destaca el título de la misma, por el empleo de adjetivos que a menudo preceden al nombre de Aminta, al tiempo que la connotan para los lectores/oyentes como un sujeto ingenuo e inocente, por lo tanto, expuesto a ser burlado, engañado y, en un crescendo de ofensas, incluso privado del honor.

Voy a ofrecer, rápidamente, algunos rasgos que permiten caracterizar a los principales protagonistas de la obra.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ver Moreno-Mazzoli, 2004; López Rubio, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> «Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser y desatino creer que se quita, porque se mate al ofensor, las ofensas del ofendido. Lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de la venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida» (Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda).

214 ANTONINA PABA

Aminta, huérfana<sup>12</sup>, es confiada al cuidado de un tío paterno que debe velar por su porvenir. La gran belleza de la doncella despierta «ojos atrevidos y deseos codiciosos» entre los jóvenes de Segovia que, al no poder aspirar «por medio del matrimonio [a] ser dueños de tal joya» por estar prometida a su primo, pretenden «por amor rendir el pecho de la dama».

Esta declaración de Matilda establece una primera antítesis entre el matrimonio como acto planeado por la familia, independientemente de la voluntad de los contrayentes, y el enamoramiento. Téngase en cuenta que Aminta está prometida a su primo —soldado en Italia— a quien ni siquiera conoce, por lo que resulta difícil que pueda amarle.

El protagonista masculino, don Jacinto, descrito desde el primer momento como «más inclinado a gusto que a penitencia», se acompaña de Flora, a quien presenta a todo el mundo como hermana, aunque en realidad se trata de su amante desenfrenada y cómplice. Es, pues, un mentiroso. Además, ya tiene una esposa en Madrid, que ha vuelto a vivir con sus padres a causa de la infidelidad de Jacinto (cuyo verdadero nombre es Francisco). Por lo tanto, nos enfrentamos a un hombre que se ha revelado poco serio e inconstante, dando prueba de falsedad y de falta de respeto hacia el sagrado vínculo del matrimonio.

Flora, personaje ambiguo y complejo, actúa como tercera. Tratará de acercarse a Aminta y hacerla caer en la trampa con astucia: «Aunque más en los estribos de su honor vaya, no dejará de caer». Empieza a tomar forma el plan que el narrador repetidamente definirá como "engaño"<sup>13</sup>.

Aminta sucumbe «por vana curiosidad» a la tentación de leer el papel de Jacinto que le trae Elena, la vecina y confidente que vive en la planta baja del palacio. Vecinas y criados nunca han sido aliados del honor.

«Disimuló Flora su mentira». Entre los comportamientos de Flora, digna compañera de Jacinto, por cuyas atenciones está dispuesta a

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> En muchas novelas las protagonistas presentan esta desventaja inicial. En el caso de Aminta es como si a la joven le faltaran la ayuda de un guía y los consejos de una madre experta de la vida.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La voz de la narradora, Matilda, anticipa hipotéticas objeciones por parte del auditorio, desmonta teoremas dirigidos a culpar a la víctima y defiende abiertamente a Aminta y «su honesto recato, el cual no pudiera ser vencido si no es con el engaño que se ha visto».

todo, asoman la mentira, la simulación y la disimulación, armas que primero hacen flaquear la voluntad de Aminta y luego la rinden.

Tampoco es insignificante que entre Aminta y Jacinto haya una considerable diferencia de edad. Se nos dice que Aminta tenía entre doce y catorce años cuando llegó a Segovia a la casa de su tío; en cambio Jacinto, cuenta treinta, es decir, más del doble. La protagonista, por lo tanto, aparece aún más indefensa y fácil presa del engañador debido también a su corta edad y a la falta de experiencia en las cosas del mundo.

Tanto se teje y se trama que al final Aminta consiente el matrimonio secreto que parece urdido por otros a su alrededor. De hecho, la joven da muestra de ser una buena ejecutora de los planes ajenos, aunque más bien pasiva. Los criados de Jacinto la *llevan* a la casa del vicario; aquí la esmeralda del anillo de bodas se hace pedazos, pero Jacinto no se deja impresionar por el presagio funesto. Flora los *lleva* a su habitación, dejándolos solos. Todo parece orquestado por la pareja diabólica.

El comentario final de la narradora («Dejémoslos a todos pasar esta noche, a los unos traidores y a la otra inocente y a cada uno amenazando su castigo, estando el Cielo por fiscal de todo») subraya el distinto grado de responsabilidad y culpa con respecto a lo que está sucediendo<sup>14</sup>.

En cuanto al matrimonio, observamos que el sacerdote que celebra la unión clandestina entre Jacinto y Aminta, una vez interrogado por la justicia que investiga la desaparición de la joven, admite haber oficiado el rito sin conocer la identidad de los novios<sup>15</sup>.

Podemos interpretar esta conducta negligente del religioso, varias décadas después de la emanación de los decretos tridentinos, como una denuncia que apunta a la responsabilidad de la institución eclesiástica. No sólo tolera que se ofenda a Dios en sus espacios (avistamientos, contactos y acuerdos entre Jacinto, Flora y Aminta tienen lugar dentro de iglesias o capillas de monasterios), sino que también

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Esto aparece muy claro en el caso de la muerte violenta de Helena, vecina de Aminta, quien no duda por interés en actuar en perjuicio de la joven. Consciente del peligro que para él constituye la mujer, que está al tanto de sus miras hacia Aminta, Jacinto la mata una noche disparándole a través de una reja. Para la narradora es «el merecido premio de lo que había hecho».

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Acerca de los «Decretos de reforma sobre el matrimonio» del Concilio de Trento se remite a Martinengo, 2008 y López Rubio, 2017.

216 ANTONINA PABA

se presta a engañar a las mujeres, no garantizando el respeto al procedimiento sacramental.

El narrador refuerza esta superficialidad y negligencia al subrayar que a Jacinto solo le impulsa la lujuria, siendo devorado por una llama que tan pronto como se enciende se apaga. «Aplacado el fuego de su apetito», se libera de la ya no apetecible Aminta, abandonándola en casa de una conocida suya. Luego, junto con Flora y los criados, parte para sus tierras, sin intención alguna de volver a dar noticias de sí.

Como hemos adelantado, las frecuentes intervenciones de Matilda, ya sean comentarios sobre los comportamientos de los personajes o soliloquios que anticipan los efectos de conductas imprudentes, pueden considerarse como arengas en defensa de Aminta, calificada de víctima inocente. En este sentido adquiere especial significado el diferente punto de vista de narradora y protagonista, ya que esta última no duda en declararse única culpable de su desdicha y la de sus parientes más cercanos, asumiendo sobre sí misma toda la responsabilidad de los hechos<sup>16</sup>.

Por si esto fuera poco, no duda en ofrecerse para restaurar el orden comprometido y recuperar la honra: «Yo soy la que siendo fácil la perdí, y así he de ser la que con su sangre la ha de cobrar».

Con esta manifiesta divergencia, la autora deja claro que en la sociedad del antiguo régimen las mujeres, que han interiorizado y adoptado los valores de la cultura patriarcal, se convierten en inconscientes anillos de una cadena de transmisión ideológica destinada a salvaguardar, como si fueran absolutos, los que no son otra cosa que valores de casta, perpetuando en el tiempo además la disparidad entre géneros<sup>17</sup>. No es casualidad que Aminta, cuyo nombre es masculino<sup>18</sup>, se disfrace de hombre y actúe como tal, mostrando el valor que en cuanto mujer le falta: «Y es de creer que fue necesario el ánimo que el traje varonil le iba dando para no mostrar su sobresalto y flaqueza».

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> «No quedaré contenta si mis manos no restauran lo que perdió mi locura», afirma Aminta.

 $<sup>^{17}\</sup>mbox{\ensuremath{\mbox{\tiny 4}}}\mbox{\ensuremath{\mbox{\tiny 6}}}\mbox{\ensuremath{\mbox{\tiny 6}}$ 

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Además de la mitología, son varias las obras poéticas, de Virgilio a Torquato Tasso, que tienen como personaje a un pastor con este nombre.

#### 2. AL FIN SE PAGA TODO

También la protagonista de la segunda novela, Hipólita, dotada de todas las virtudes y riquezas, contrae matrimonio con un representante de la más alta aristocracia, don Pedro, descrito como leal, cariñoso y respetuoso de su esposa. Sin embargo, después de ocho años de matrimonio, Hipólita se enamora de un soldado portugués, don Gaspar, con quien no llega a cometer adulterio debido a una serie de pequeños incidentes. El honor conyugal, por lo tanto, queda a salvo solo porque los intentos de Hipólita de intimar con don Gaspar fracasan.

El enredo se complica cuando entra en escena don Luis, hermano menor de don Pedro. A pesar de haber sido rechazado por Hipólita, continúa cortejándola y esperando una buena oportunidad para yacer con su cuñada. Tras haberse enterado accidentalmente de sus planes con Gaspar, intenta chantajear vilmente a la mujer. Al no conseguirlo, goza de ella mediante el engaño, pasando una noche a través de un hueco abierto en la pared entre las dos casas, gracias a la ausencia temporal de su hermano. La humillada Hipólita, una vez descubierto el pasaje secreto, mata a don Luis mientras duerme y luego huye de casa.

Gaspar, a quien la fugitiva se dirige pidiendo amparo, no se revela digno de los sentimientos de la mujer. No tiene nobleza, solo apetitos. Al final también se muestra cruel hacia Aminta, robándole las joyas y arrojándola de noche desnuda de su posada, exponiéndola a muerte segura. De vuelta a Portugal, camino de Lisboa, su criado le robará a él, acabando incluso con su vida.

El deus ex machina que va a resolver esta situación es el cuarto protagonista masculino, don García. Se trata de un joven caballero madrileño de paso por Valladolid, donde reside la Corte. Sera él quien recoja a la mujer, le proporcione alojamiento, se interese por su caso y la confie a un convento de monjas. Hipólita hará una confesión explícita a las autoridades con el fin de sacar a su marido de la cárcel, adonde ha ido a parar acusado de la muerte de su hermano. Una vez más, la protagonista se asumirá toda la responsabilidad de la venganza. El Presidente del Consejo escuchará por boca de la homicida cómo

218 ANTONINA PABA

se desarrollaron los acontecimientos y el Rey, al ser informado, le otorgará su perdón restituyéndole la libertad<sup>19</sup>.

Si hemos referido los eventos más importantes, aunque de forma rápida, es para resaltar en esta novela la variedad y multiplicidad de personajes masculinos, todos miembros de la aristocracia, cuestión sobre la que creemos vale la pena hacer algunas consideraciones. De hecho, si algo resulta evidente es que la virtud no reside por nacimiento en esta clase, es decir, la nobleza de ánimo no es propiedad intrínseca de los nobles.

De los cuatro protagonistas principales, don Pedro y don García aparecen dotados de cualidades morales, mientras que don Luis, el hermano menor del primero, y don Gaspar, el soldado portugués potencial amante de Hipólita, están retratados muy negativamente. El ataque al honor conyugal y familiar<sup>20</sup> llega en esta ocasión por parte de un miembro de la propia familia que, jactándose de la fechoría, se burla de ese valor.

Además del cuestionamiento de la nobleza en cuanto depositaria "natural" del honor, no se puede dejar de captar una serie de pistas relacionadas con otra supuesta propiedad de la nobleza de antiguo linaje, es decir, su "cristianismo". En las dos novelas analizadas algunos de estos personajes acuden a la iglesia para cumplir más bien con una obligación exterior, oyen regularmente misa, pero no dudan en mantener en los templos encuentros amorosos y conspirar allí contra el honor de las mujeres<sup>21</sup>. Son cristianos sólo de fachada, como lo es

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Se remite a las páginas de Maravall, 1979, quien aclara muy bien el papel del Rey, fuente primera del honor que irradia a su alrededor. A este respecto ver también Acutis,1981.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Merece ser citado el breve diálogo entre don Luis y don Gaspar, del que se desprende como el primero es un ser abyecto, no antítesis sino espejo de aquel a quien se dirige con desprecio y altivez. De hecho, llevará a cabo él lo que bufamente don Gaspar no llegó a cumplir. «—Conocéisme, señor don Gaspar? ¿Sabéis que soy hermano de don Pedro y cuñado de doña Hipólita? / —Sí por cierto —respondió don Gaspar. / ¿Sabéis —prosiguió don Luis— mi calidad y la suya? ¿Acordáisos de lo que ha pasado hoy? Pues os juro por esta cruz (y diciendo esto puso la mano en la que traía en el pecho) que el día que supiere que volvéis a las pretensiones pasadas o pasáis por su calle, he de hacer la venganza que ahora dejo de hacer, por haberse una miserable y loca mujer fiado de mí, y estar enterado de que la ofensa de mi hermano no se ha ejecutado de obra, si bien los deseos eran merecedores del castigo; y advertid que no se me ha de encubrir si lo hiciésedes en las mismas cavernas de la tierra».

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Téngase en cuenta que Jacinto y Flora, en *La burlada Aminta y la venganza del honor*, hablan a la joven en la iglesia poniéndose de acuerdo con ella para citas futu-

su nobleza, aunque socialmente ostenten honores y títulos como el hábito de alguna orden caballeresca<sup>22</sup>.

El propio don Luis, que solo con el engaño ha logrado deshonrar a Hipólita fingiéndose su cónyuge legítimo, se permite ironizar sobre su abyecta acción repitiendo a su ignorante cuñada las palabras que ella misma le dirigió la noche anterior, al acogerle en su cama sin saber quién era verdaderamente<sup>23</sup>.

Esta impúdica admisión por parte del burlador desencadena la venganza de Hipólita<sup>24</sup>, que hubiera podido permanecer pasiva sin aceptar el reto al tratarse de ofensa secreta, como ocurre en otros casos literarios<sup>25</sup>. Por el contrario, nos encontramos una vez más ante una restauración del honor llevada a cabo por la víctima, según la modalidad "a secreto agravio, secreta venganza"<sup>26</sup>.

También aquí, como en el caso de Aminta, la mujer actúa como si fuera un miembro masculino de la familia, el único llamado a lavar la mancha en función del código de honor<sup>27</sup>.

ras. Flora, incluso, no oculta a Aminta sus apreciaciones equívocas, elogiándola por su belleza y declarándose seducida por ella.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Las palabras con las que Hipólita los describe a don García resaltan bien su rango: «Entre los muchos [...] fueron los que más se señalaron dos caballeros vecinos nuestros [...] entrambos hermanos y entrambos con el hábito de Alcántara en los pechos, calificación de su nobleza».

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> «Jesús, Señor, ¿y cómo venís tan helado?», exclama la mujer sorprendida.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Hipólita se llamaba la reina de las Amazonas, contra la que tuvo que luchar el mismo Hércules. Nótese como los nombres propios de las protagonistas van añadiendo matices semánticos a su personalidad.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Esta novela (*Al fin se paga todo*) presenta otras analogías con «La fuerza de la sangre» de Miguel de Cervantes, como el hecho de que los que violan las sagradas leyes del honor pertenezcan a la aristocracia más selecta. En ambas novelas se dice que sus amistades en la corte los eximirían de cualquier acción por parte de la Justicia. Ver Paba, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Ver Acutis, 1981.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Deslumbrantes, por lúcidas, son las palabras de Laura, protagonista de «La fuerza del amor», quien reflexiona en un soliloquio sobre la funcionalidad del honor y se arroja con vehemencia contra la sociedad patriarcal: «¿por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? [...] y así por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas, y por libros almohadillas».

220 ANTONINA PABA

Desde esta perspectiva es significativo que Hipólita ejecute su venganza usando el arma del marido, que guarda ensangrentada en su funda mientras sigue durmiendo, haciendo que las sospechas recaigan sobre él. Es como si fuera una venganza por persona interpuesta, una especie de *alter ego* actuando "en lugar" del hombre.

El título de la novela, *Al fin se paga todo*, parece encerrar en su concisión un juicio moral absoluto, que afecta a todos sin excluir a nadie. Pero vale la pena reflexionar sobre este aspecto.

Si por *pagar* se entiende que el precio es la muerte, es decir, a cambio de la vida, este final está reservado para Luis y Gaspar, noblessin nobleza. Son traidores al cuadrado: no sólo ultrajan a las mujeres, sino que traicionan también los valores por los que se rige la credibilidad social de su clase. Por el contrario, quien no paga de ninguna manera es la protagonista Hipólita, ya que, encerrada en un primer momento en un convento, recupera luego su libertad. Rehabilitada y rica, pues hereda los bienes de su marido don Pedro, finalmente se une en matrimonio con don García.

Como ya hemos afirmado, esta novela comparte analogías y un final paralelo con *La burlada Aminta y la venganza del honor*. Incluso podría llevar el mismo título: *La burlada Hipólita y la venganza del honor*.

Sus finales felices<sup>28</sup> exigen otra reflexión. Ambas mujeres<sup>29</sup> son responsables de un asesinato: en el caso de Aminta, la venganza es secreta, en cuanto solo está al tanto de ella el que más tarde se convertirá en su marido, mientras que Hipólita confiesa el crimen, obteniendo la comprensión y el perdón del Rey.

Como se puede fácilmente deducir, la lección moral de las novelas —admitiendo que la haya— parece poco ortodoxa y mucho menos convencional. Tampoco su ejemplaridad es unívoca ni está en sintonía con los valores de la religión cristiana, que defiende expresamente la vida humana por encima de todo, incluido el honor.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Un final similar caracteriza también a la última novela, *El jardín engañoso*. Ver Paba, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Cotoner Cerdó y Riera Guilera colocan a estas dos mujeres entre las «que reaccionan con decisión contra su destino infortunado para salvar su dignidad de mujeres o, incluso, su vida. Son activas, listas y valientes. El motor de sus hazañas es el amor humano, del que no excluyen su componente sexual» (2000, p. 295).

#### 3. CONCLUSIONES

Las dos novelas examinadas resultan particularmente ricas y estructuradas desde el punto de vista de la *inventio*. Además, ofrecen una variedad de situaciones que demuestran a las claras cómo María de Zayas huye de cualquier tipo de maniqueísmo o partidismo preconcebido en favor del género femenino a la hora de caracterizar a los personajes. Se observa, por tanto, que las mujeres pueden ser ingenuas e inocentes, como Aminta, aunque también traicioneras y engañosas, a la par y más que los hombres, como Flora.

El mal, los afectos desordenados y las pasiones no están de un lado solo. En esto la autora resulta coherente con cuanto afirma en el paratexto de la colección:

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres [...] no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres (Zayas y Sotomayor, «Al que leyere»).

Así como Hipólita enamora con su belleza, derribando corazones y voluntades, vemos que ella misma se deja seducir por el hermoso talle de Gaspar, pese a que está casada con un hombre noble, don Pedro, a quien nada se le puede reprochar, ni siquiera los años o la negligencia<sup>30</sup>. Si Matteo Bandello o Lope de Vega, por ejemplo, a menudo justifican o encuentran atenuantes para el adulterio femenino<sup>31</sup> cuando los maridos son viejos, sexualmente inhábiles o impuestos por la familia, en estas novelas no se da ninguna de esas circunstancias. Hipólita simplemente se enamora<sup>32</sup> y sucumbe al galanteo de un desconocido después de ocho años de matrimonio.

<sup>30 «</sup>Estimó esta ventura don Pedro como hombre que conocía cuánto había alcanzado en mi valor, y así lo conocí en sus caricias y regalos en cuanto me estimaba. Pluviera a Dios hubiera yo sido cuerda y supiera agradecerle este amor, y hubiera excusado las desdichas que padezco y las que me faltan por padecer», confiesa Hipólita.

 $<sup>^{31}</sup>$  Ver Ugolini, 2010 sobre el adulterio en la producción novelística de Bandello.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Acerca de la representación literaria del amor y sus efectos se remite a Gargano, 2019. Ver también Paba, 2017b sobre la cultura emblemático-amorosa en las novelas de María de Zayas.

222 ANTONINA PABA

En cuanto atañe específicamente al amor, la autora ofrece pluralidad de casos en distintas direcciones, evitando la adopción de un esquema fijo y de rígidas connotaciones ideológicas<sup>33</sup>. Así como en las *Novelas amorosas y ejemplares* figuran personajes masculinos violentos, no respetuosos del sagrado vínculo conyugal —si bien se profesan cristianos—, tampoco faltan protagonistas femeninas que disfrutan alegremente de relaciones amorosas fuera del matrimonio (como en *El prevenido engañado*) o actúan sin escrúpulos morales como Flora, verdadera celestina en detrimento de otras mujeres<sup>34</sup>.

Finalmente, por lo que se refiere al matrimonio, no se detecta una condena *a priori* de la institución. Hay casos en que se convierte en jaula, lugar de sufrimiento y frustración para la mujer; y otros en cambio —a menudo no el primero o el impuesto por los padres— en que se revela puerto seguro y final feliz para existencias inquietas.

### BIBLIOGRAFÍA

- ACUTIS, Cesare, «Introduzione», en Pedro Calderón de la Barca, *Il medico del proprio onore. Il pittore del proprio disonore*, ed. de Cesare Acutis, trad. de Antonio Gasparetti, Torino, Einaudi, 1981.
- BOSSE, Monika, «El sarao de María de Zayas y Sotomayor: una razón (femenina) de contar el amor», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, tomo I, pp. 239-300.
- CASTRO, Américo, Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1916.
- COPELLO, Fernando, «La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», en *Images de la femme en Espagne aux XVI* e et XVII<sup>e</sup> siècles. Études réunies et présentées par Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 365–379.
- COTONER CERDÓ, Luisa, y RIERA GUILERA, Carme, «Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina», en Iris Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. IV, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2000, pp. 281-304.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Tal vez, como argumenta Monika Bosse, se trata de ver en esta complejidad narrativa «una capacidad analítica e imaginativa que permitiría [...] a la escritora una lúcida introspección de los fenómenos de la vida circundante y el manejo estratégico de sus diferentes modelos y (pre)textos literarios» (Bosse, 1999, p. 246).

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Ver Paba, 2017a.

- GARGANO, Antonio, «Amore e follia nella novella cervantina *El celoso extremeño*», en Anna Maria Cabrini y Alfonso d'Agostino (eds.), *Amore e follia nella narrativa breve dal medioevo a Cervantes*, Milano, Ledizioni, 2019, pp. 173-191.
- GORLA, Paola Laura, «Il conflitto honor/honra nelle *Novelas ejemplares* di Cervantes», en ed. Antonella Cancellier y M. Caterina Ruta y Laura Silvestri (eds.), *Scrittura e conflitto. Actas del XI Congreso AISPI*, Roma / Milán / Nápoles, Associazione Ispanisti Italiani / Instituto Cervantes, 2006, vol. I, pp. 227–238.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía, El matrimonio en las «Novelas ejemplares» y el «Quijote». La influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1979.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, ed. corregida y aumentada, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARTINENGO, Alessandro, «¿Ejercicio de la patria potestas o libre elección? Cervantes ante el matrimonio», en Alexia Dotras Bravo (ed.), Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 485-494.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Del honor en el teatro español*, conferencia dada en La Habana en la Sociedad Hispano Cubana de Cultura (1937), Barcelona, Almacenes Generales de Papeles, 1971.
- MORENO-MAZZOLI, Estela, «Deshonor y reparación: travestidas en busca del honor perdido en algunos personajes de Cervantes», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. 2, pp. 1367–1375.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.
- OLIVARES, Julián, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, vol. I, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. XI-CVI.
- PABA, Antonina, «El jardín engañoso de María de Zayas: de la novela a la relación de sucesos», en Pedro M. Cátedra García y María Eugenia Díaz Tena (eds.), Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la edad moderna, Salamanca, SIERS / SEMYR, 2013, pp. 299-311.
- PABA, Antonina, «Morti apparenti e morte metaforica in *La fuerza de la sangre* di Miguel de Cervantes, *Artifara*, 15, 2015, pp. 147-156.

224 ANTONINA PABA

PABA, Antonina, «Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas», *Artifara*, 17, 2017a, pp. 171-180.

- PABA, Antonina, «Cultura simbólico emblemática en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas», *Hispania Felix*, VIII (monográfico *Verba picta: palabra literaria e imagen artística en el Siglo de Oro*, coord. por Renata Londero), 2017b, pp. 30-57.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial «Los novellieri en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara*, 14, 2013, pp. 33–35.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad», *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, pp. 125-149.
- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- UGOLINI, Paola, «L'adulterio e la rappresentazione della donna nelle *Novelle* di Matteo Bandello», en *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale*, III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 175–200.
- VEGA, Félix Lope de, Novelas a Marcia Leonarda, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España, 1986.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte), ed., estudio preliminar y notas de Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

#### AMOR Y EROTISMO EN ZAYAS

# Isabel Colón Calderón Universidad Complutense de Madrid

# 1. INTRODUCCIÓN

El amor y el erotismo están muy presentes en Zayas, y, lejos ya de las conocidas y duras críticas de Pfandl sobre la inmoralidad de sus historias y el hecho de que fuera una mujer quién las escribiera<sup>1</sup>, hay un número considerable de estudios que juzgan de forma diferente esos temas.

Para acercarse a ellos hay que considerar las diferentes teorías del amor que la escritora podía conocer², el lenguaje erótico³, la utilización de la parodia⁴, el humor y la ironía⁵, que no siempre se han tenido en cuenta. Por otro lado, no hay que olvidar que las declaraciones son formuladas por narradores y personajes, tanto hombres como mujeres, por lo que no se pueden atribuir todas las palabras sin más explicación a una voz autorial única.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 225-241. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Pfandl, 1933, pp. 368-370.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Matos-Nin, 2006, pp. 108-109.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Gamboa, 2009, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Glantz, 2009, p. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Foa, 1979, p. 126; Romero-Díaz, 2002, pp. 111-112; Gamboa Tusquets, 2009, pp. 114-115.

Veremos los marcos narrativos y las novelas, según las fechas de edición de las dos colecciones, aunque las ideas, y las palabras, en ocasiones coinciden<sup>6</sup>.

### 2. Amor y erotismo en los marcos

Tanto en las Novelas amorosas y ejemplares como en los llamados Desengaños amorosos se repite la enfermedad de la protagonista del marco, Lisis; aunque los males son diferentes, en ambas colecciones tienen que ver con el amor, de modo que se ha visto en ellos una representación metafórica de los problemas sentimentales de la joven<sup>7</sup>. Durante gran parte de los festejos de 1637 el personaje sufre cuartanas, una enfermedad infecciosa con fiebres intermitentes8. Sin embargo, la narradora general indica que la causa podría ser su situación amorosa y el querer ocultar su dolor, pues está enamorada de don Juan, aunque este prefiere cortejar a otra dama9; su estado se parece entonces a la enfermedad del amor de la que se hablaba desde tiempo atrás y que surge en otros textos de la época<sup>10</sup>. Al llegar el quinto día se cura<sup>11</sup> y abandona el lecho desde donde presidía las sesiones del sarao. Se ha relacionado la desaparición de las cuartanas con alguno de los significados de «Lisis», por ejemplo, 'disolverse'12, y se ha supuesto que esa remisión supondría no solo una curación sino una especie de manifestación de la capacidad creadora de la joven<sup>13</sup>.

Al comienzo de los *Desengaños* Lisis vuelve a encontrarse mal, y la narradora general esgrime dos causas posibles; una estaría vinculada a su futuro matrimonio con alguien a quien no ama, la otra se debería a un problema alimenticio provocado por los banquetes. Pero don Juan piensa, según la narradora general, que la causa es anímica: el poco aprecio que muestra hacia la dama: sus «tibiezas» serían las culpables

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 108, aunque afirma que la crítica a los hombres es más «conflictiva» en 1647.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Casey, 2016, p. 571.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Casey, 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Zayas, Novelas, pp. 167, 168, 371 y 483.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Matos-Nin, 2006, p. 108; Felten, 2009, p. 66.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Zayas, *Novelas*, p. 483. Colón Calderón, 2013, p. 144.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Matos-Nin, 2006, p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Casey, 2016, p. 581.

de la condición de la joven<sup>14</sup>, pero no se ofrece una solución a la disyuntiva.

Al final de los *Desengaños* Lisis, Isabel y sus madres se retiran al convento de una monja que ha intervenido en el sarao. Se produce un apartamiento del mundo y un rechazo del amor heterosexual y del matrimonio<sup>15</sup>. Hay que recordar que una de las narradoras había criticado la dura vida que le había dado su marido<sup>16</sup>. Se ha considerado que la reclusión no sería tanto producto de una meditada decisión, sino fruto del miedo<sup>17</sup>.

Dos hombres se ven apartados del amor y del matrimonio, pero no pueden superar el rechazo y consciente o inconscientemente van al encuentro de la muerte. Don Diego, abandonado por Lisis, busca peligros extremos en la guerra de Cataluña; don Juan, que dejó a Lisis por Lisarda, al casarse esta última con otro, enferma y fallece<sup>18</sup>.

En el marco no hay erotismo explícito, pero sí ciertas pinceladas y posibles dobles sentidos. Si bien la narradora general insiste al principio de las *Novelas* en la «honestidad y decencia»<sup>19</sup> de las reuniones, el vocabulario que usan tanto ella como los narradores particulares parece que deja entrar el erotismo mediante términos ambiguos, en lo que Garrote Bernal ha llamado «código cerrado»<sup>20</sup>: «pasión», «servir», «deseos», «posesión», «vencer», «gozar», «glorias»<sup>21</sup>.

Resulta significativa la explicación de la narradora general sobre la cena con que los asistentes al sarao celebran la noche segunda en 1637: «satisfaciendo el gusto en los manjares, los ojos en la hermosura y los entendimientos en la sabrosa conversación»; se produce una

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zayas, Desengaños, pp. 115-116.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Brink, 2009; Fariña Busto y Suárez Briones, 2001, p. 135.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Desengaños, p. 337.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Desengaños, p. 510.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zayas, Novelas, p. 170.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Garrote Bernal, 2020, pp. 140 y ss.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, Novelas, p. 170 («deseos»), p. 211 («pasión»), p. 212 («servir»). Zayas, Desengaños, p. 115 («glorias»), p. 116 («posesión»), p. 331 («vencer»), p. 409 («favores»), p. 409 («obras»). Para «deseos», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 15; «pasión» y «servir», Garrote Bernal, 2020, p. 264, p. 268; «glorias», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 18 y Garrote Bernal, 2020, p. 257; «posesión», Colón Calderón, 2012, p. 391; «vencer», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 13; «favores», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 132.

fusión de sentidos («gusto», «ojos», «sabrosa») en que los cuerpos de las mujeres y la comida se colocan en un mismo plano<sup>22</sup>.

En 1647, en la alocución final a los asistentes a los festejos, Lisis se sirve del término «travesuras» con significado erótico, comentando que las mujeres que se sirven de ellas «tuvieran más disculpa si se valieran del recato»<sup>23</sup>, como ya se había insistido en 1637<sup>24</sup>.

#### 3. Amor en las historias

# 3.1. Novelas amorosas y ejemplares

Hay caracterizaciones y situaciones tópicas, así el amor es ciego y se vive como una herida, o una guerra, se asimila a una enfermedad, a las cacerías o el mar<sup>25</sup>. Para alguna mujer el amor es una fuerza negativa, ya que, según explica Jacinta en *Aventurarse perdiendo*, «digo que todos son traidores y el amor guerra y batalla campal, donde el amor combate a sangre y fuego al honor, alcaide de la fortaleza del alma»<sup>26</sup>.

El amor interrumpe en las vidas de las protagonistas como una fuerza que les priva de libertad<sup>27</sup>. Sobresale el que surge en Jacinta a través de un sueño en *Aventurarse*<sup>28</sup>; además ella considera el amor como el eje de su existencia: «Soy fénix de amor: quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte; quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amor y con ella acabaré»<sup>29</sup>, y aunque entra en un convento no toma sus votos<sup>30</sup>.

En el proceso suelen presentarse los celos<sup>31</sup> y se comportan de manera impensables en ellas, como ir a buscar cabellos y dientes de

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Zayas, *Novelas*, p. 342. Para «comer», Garrote Bernal, 2020, p. 252. Se puede recordar la cena en casa de Celestina (Rojas, *La Celestina*, p. 428, IX, 2). Para comida, sexo y mujer, Vasvari, 1983.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 504. Labrador Herráiz y DiFranco, 2006, p. 126.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zayas, Novelas, p. 340.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zayas, *Novelas*, p. 173, pp. 203, 215, 216, 217 y 517.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Novelas, p. 203.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Zayas, Novelas, p. 222.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Zayas, *Novelas*, p. 180. Greer, 2000, pp. 102-112.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Zayas, Novelas, p. 210.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zayas, Novelas, p. 210.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 187 y 223.

un ahorcado para volver a atraer a su marido<sup>32</sup>, fugarse de su casa, arrastradas por la pasión y engañadas por la promesa de matrimonio, o llegar incluso a suicidarse o intentarlo<sup>33</sup>.

Con todo, hay quien ha visto en ello una forma de romper con el control sexual y socioeconómico de su clase social, una especie de desafío al patriarcado<sup>34</sup>.

Alguna protagonista se casa, pero el narrador se encarga de matizar que en realidad ella no ama a su futuro marido: «en deuda», «obligada», «agradada», «satisfecha», «cierta» y «segura»<sup>35</sup> son las fórmulas que utiliza para hablar de las reacciones de la joven, sin que se encuentre ninguna referida a la pasión amorosa, parece más bien una transacción económica, que podría entenderse como el fracaso del amor-pasión<sup>36</sup>.

Ya he indicado la opinión de Jacinta sobre los hombres y casi todos parecen cuadrar con ese comportamiento; incluso el cortés don García de *Al fin se paga todo* estaría dispuesto a violar a una mujer, si no hubiese sido noble y esa mujer no le hubiese pedido ayuda: «casi se atreviera a ser Tarquino de tan divina Lucrecia»<sup>37</sup>. Se presenta además a los hombres como mentirosos a la hora de decir palabras de amor a las mujeres<sup>38</sup>.

Varias son las protagonistas que se olvidan del amor y del matrimonio y entran en un convento. Lo hacen en *Aventurarse*, *La fuerza del amor*, y la de *El prevenido*<sup>39</sup>, así como alguna mujer no protagonista: en *El prevenido* y en *El desengaño amando*<sup>40</sup>, aunque no siempre profesan.

En cuanto a las teorías amorosas en que se pudo inspirar Zayas vemos el sincretismo habitual del XVII; de manera que si algunos críticos han analizado la presencia del amor cortés<sup>41</sup>, no hay que olvidar el petrarquismo y el neoplatonismo, como el amor como herida,

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 362 y 366. Hernández Pecoraro, 2002 y Guarino, 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 225, 189 y 404; intentos en pp. 235 y 433. Grouzis Demory y López del Barrio, 2014, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Romero-Díaz, 2002, p. 140.

<sup>35</sup> Zayas, Novelas, p. 444.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Y en Zayas, *Novelas*, p. 236. Sobre el fracaso del amor pasión en las mujeres de Zayas, Gamboa Tusquets, 2009, p. 134.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Zayas, Novelas, p. 415.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Zayas, *Novelas*, p. 375. Colón Calderón, 1991-1992.

<sup>39</sup> Zayas, Novelas, pp. 209, 369 y 340.

<sup>40</sup> Zayas, Novelas, pp. 300 y 389.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Medina, 1988, p. 412.

la relación alma-cuerpo entre los amantes, el amor como guerra o la igualdad en las almas de hombres y mujeres, a la que me referiré más adelante<sup>42</sup>. Sin embargo, se ha señalado que hay cierta subversión en las tradiciones<sup>43</sup>.

# 3.2. Desengaños

Zayas pinta en los *Desengaños* una sociedad en la que el amor no parece ser un sentimiento posible, verdadero y generador de orden social, sino que es engañoso y crea múltiples problemas: asesinatos, familias desunidas, incluso con trascendencia política<sup>44</sup>. Con todo hay quien ha visto una defensa del matrimonio junto con la idea de que debe ser reformado para proteger así a las mujeres<sup>45</sup>; se ha insistido también en la deconstrucción irónica de las teorías neoplatónicas, como ocurriría en *Amar solo por vencer*<sup>46</sup>.

El amor aparece como algo imposible, una loca empresa<sup>47</sup>. El amor conduce al fracaso o la muerte, sobre todo a las mujeres, porque en los hombres no sucede lo mismo: una vez satisfecha su pasión parece que pueden proseguir con su vida, aunque la violencia que ejercen contra las mujeres no queda sin castigo: algunos enloquecen, son ajusticiados, asesinados o se suicidan<sup>48</sup>.

Pero no ocurre así en todos los casos, Pedro, en *El verdugo de su esposa*, se casa con su amante, después de haber matado a su esposa, aunque la narradora deja el castigo para la justicia divina<sup>49</sup>, y algo similar se insinúa en *Amar solo por vencer*<sup>50</sup>.

Sobresale especialmente el caso de Federico de *La perseguida triun-fante*. Federico, hermano del rey de Hungría, es presentado negativamente, incluso es asimilado a un salvaje<sup>51</sup>; cae rendido al ver a la

 $<sup>^{\</sup>rm 42}$  Zayas, Novelas, pp. 216, 348 y 375. Para las armas del amor, Alonso, 2002, p. 32.

 $<sup>^{\</sup>rm 43}$  Costa Pascal, 2010; Matos-Nin, 2006, pp. 108–109.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Medina, 1988, p. 420.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Dumora, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Schwartz, 1999, pp. 309-310 y 314.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Medina, 1988.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 254 (locura), pp. 288, 338 y 398 (ajusticiados), p. 499 (suicidio), p. 365 (asesinato), p. 349 (castigo).

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Zayas, Desengaños, p. 222.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Zayas, Desengaños, p. 327.

 $<sup>^{51}</sup>$  Zayas,  $Desenga\~nos$ , pp. 412 y 426. Para Federico como salvaje, Colón Calderón, 2018, pp. 439-440.

que va a ser su cuñada, Beatriz; la narradora describe el enamoramiento con algo de ironía: «quedó sin vida; poco digo: sin potencias; no es nada: sin sentidos. Levantémosle más: quedó sin alma»<sup>52</sup>; aunque intenta evitar sus deseos, pronto no se puede resistir; está claro que quiere mantener relaciones con Beatriz o violarla<sup>53</sup>, miente, la acusa de lo que él mismo pretende, mata a un niño —que luego es resucitado—, no le importa la idea de asesinarla y vende su alma al diablo<sup>54</sup>. Sin embargo, al final, Federico confiesa sus pecados, hereda el reino y se casa con la hermana de Beatriz. En este relato intervienen figuras sobrenaturales y puede que la escritora quiera mostrar el poder de la Virgen y la fuerza del arrepentimiento, pero si se compara este desenlace con el de otras historias no dejan de sorprender la vehemencia del amor-pasión de Federico y el premio que obtiene<sup>55</sup>.

Además de Isabel de *La esclava* otras protagonistas renuncian al amor y entran en un convento (*La más infame venganza*, *La inocencia castigada*, *La perseguida triunfante*, *Estragos*<sup>56</sup>), lo mismo que algunas familiares y criadas (*La esclava*, *Amar solo por vencer*, *El traidor contra su sangre*, *La perseguida*)<sup>57</sup>.

#### 4. Sensualidad y sexualidad

### 4.1. Sensualidad en las «Novelas»

La sensualidad es un elemento primordial de la novela corta, independientemente de que condujera o no al acto sexual. Se insiste sobre todo en la vista y en el tacto<sup>58</sup>.

En las *Novelas* se advierte su presencia bajo diversas formas: importancia de la vista, el oído, hay algunos besos, alusiones a lo significativo de coger o no las manos de la mujer, por ejemplo cuando están los dos bailando una gallarda<sup>59</sup>, o tomar el caballero en brazos a la dama, a veces en momentos de tensión dramática; en *El imposible* 

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zayas, Desengaños, p. 412.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Zayas, Desengaños, pp. 413, 414, 417, 437 y 445.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 436-437, 452 y 455-456.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Sobre el papel de la Virgen en esta novela, O'Brien, 2010, pp. 218-240.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 190, 288, 466 y 500.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 190, 331, 387 y 466.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Colón Calderón, 2001, pp. 82-83.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Zayas, Novelas, pp. 216, 234, 307, 346, 347, 425, 464 y 516.

*vencido* la situación se produce cuando la enamorada aparentemente acaba de morir y se encuentra en la bóveda de una iglesia: el galán la abraza y luego se la lleva del lugar<sup>60</sup>.

En *La burlada Aminta* la narradora particular hace que socorrer a una dama y cogerla en brazos cuando se desmaya se convierta en un momento de íntima y secreta sensualidad para el caballero:

[...] dando lugar para que, tomándola en sus brazos, gozase el favor, que si estuviera con su sentido fuera muy dificultoso [...] Enternecido don Martín, con su sol eclipsado, contemplaba las pasiones que la veía padecer, la hermosura, los pocos años, que siendo todo tan igual a su amor, le daban ocasión a mil amorosos atrevimientos. Componíale el revuelto cabello, enjugábale las tiernas lágrimas, y recibía a vueltas de penosos suspiros, regalados favores, cogiendo claveles de aquel jardín de hermosura<sup>61</sup>.

La escena es prácticamente una violación, como hemos visto que pasa también en *Al fin se paga todo*, con términos que en otro contexto podrían aludir a una relación sexual, como «gozar», «favores», y «amorosos atrevimientos».

# 4.2. Sensualidad en los «Desengaños»

En 1647 la sensualidad se aprecia en referencias a las miradas y a los besos<sup>62</sup>. Un hombre disfrazado de mujer consigue ver desnuda al objeto de su amor y la narradora destaca sus emociones: «gozando sus ojos»<sup>63</sup>.

Destacan el oído, el olfato y el tacto en los preliminares de un encuentro sexual de *Tarde*; en Flandes una mujer concierta una cita con un español y mantienen relaciones, aunque, salvo la última vez, se encuentran en la oscuridad. Cuando el caballero entra en una habitación oye «el crujir de la seda», de la que juzga dama por ello, luego el personaje se refiere al «olor y dulzura» de la estancia, así como las manos de la mujer, que coge<sup>64</sup>, y, por fin:

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Zayas, Novelas, p. 474.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Zayas, Novelas, p. 234.

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 161 y 296.

<sup>63</sup> Zayas, Desengaños, p. 309.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Zayas, Desengaños, pp. 240 y 241.

Con esto me desvendó los ojos; aunque fue como si no lo hiciera, porque todo estaba a oscuras. Yo, agradeciéndoles tan soberanos favores, con el atrevimiento de estar solos y sin luz, empecé a procurar por el tiento a conocer lo que la vista no podía, brujuleando partes tan realzadas, que la juzgué en mi imaginación por alguna deidad<sup>65</sup>.

Se trata de una reinterpretación del mito de Cupido y Psique, solo que «en esta historia es él quién se esfuerza por ver a la dama y no ella»<sup>66</sup>.

La importancia de la vista se aprecia en el segundo enamoramiento del mismo personaje: la mujer resulta ser un calco de la flamenca, según dice él mismo: «vi un sol; poco digo; vi un ángel; vi, en fin, un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella [...]. Vi, en fin, a Elena [...]. Y así que la vi, no la amé, porque ya la amaba: la adoré»<sup>67</sup>. Se lleva al extremo la idea petrarquista de la impresión de la imagen que se produce en el alma del enamorado, pero ello hace desaparecer la identidad de la mujer que se convierte en el doble de otra, un doble silencioso, puesto que no dice nada en la novela.

### 4.3. Sexualidad en las «Novelas»

En las novelas cortas no se suelen hallar escenas sexuales narradas con detenimiento<sup>68</sup>, y en ese sentido se habla de que en Zayas hay un erotismo implícito<sup>69</sup>. Pero, por otro lado, hay que considerar que el lenguaje que se emplea en el XVII para hablar de los encuentros sexuales hace a estos mucho más presentes de lo que se creería a primera vista.

La sexualidad puede estar acompañada de violencia, así en varias violaciones por engaño, puesto que la mujer cree que está con su enamorado, y en intentos<sup>70</sup>, sin olvidar los casos que hemos visto en que el caballero está a punto de cometer tal delito.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Zayas, Desengaños, p. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Costa Pascal, 2007, pp. 175–179.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Zayas, Desengaños, p. 247.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Rey Hazas, 1990, p. 271; Colón Calderón, 2001, p. 84.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Cifuentes-Aldunate, 2009, p. 53; Rey Hazas, 1990, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 437, 466 y 499. Grouzis Demory y López del Barrio, 2014, p. 15.

En 1637 se alude brevemente a los encuentros, apenas una frase<sup>71</sup>. Con todo, en alguna novela se acumulan, como en El prevenido, en una galería que acoge tanto lo terrible como lo burlesco; las mujeres son mostradas como engañadoras, pero también se hace ver cómo el protagonista carece de sentido común, hasta el punto que el narrador le llama «necio»<sup>72</sup>, ya que prefiere mujeres poco inteligentes, en la creencia de que así le serán fieles. De las diferentes mujeres la crítica ha destacado a una joven que mantiene relaciones sexuales con un esclavo, al que lleva casi a la muerte<sup>73</sup>; empero resulta también de gran interés el encuentro del personaje con una casada, por la insistencia de ella en la necesidad de que la mujer sea discreta<sup>74</sup> y por las palabras que se emplean al narrar las relaciones sexuales: «después de haber comido y jugado un rato, convidándoles la soledad y el tiempo caluroso, pasaron con mucho gusto la fiesta»<sup>75</sup>; hay términos de significado erótico que pueden pasar desapercibidos como «comido», «jugado» y «fiesta»<sup>76</sup>, y ese tono alegre y desenfadado no es habitual en Zayas.

Abundan los vocablos de posible contenido erótico, algunos de ellos ya anotados: «traviesas», «premio», «poseer», «rendirse», «gloria», «favores», o «gozar»<sup>77</sup>. Las metáforas relativas a las joyas son también frecuentes<sup>78</sup>.

No deja de haber cierta ironía. Señalo, por ejemplo, el empleo de «desconsolarse», y hay que recordar que «consolar», tenía un atestiguado significado erótico en la época<sup>79</sup>. En *El castigo de la miseria* una

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 187, 196, 228, 326, 339 y 466.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Zayas, Novelas, p. 339.

 <sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Zayas, *Novelas*, p. 310. Rey Hazas, 1990, p. 277; Romero-Díaz, 2002, pp. 129 y ss.; Gamboa Tusquets, 2009, pp. 122-123; Grouzis Demory y López del Barrio, 2014, p. 6

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Sobre este asunto, Paba, 2017.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Zayas, Novelas, p. 331.

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Para «jugar», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983, p. 151; para «fiesta», Garrote Bernal, 2020, p. 256. Recordemos también la cena de la noche segunda.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Zayas, *Novelas*, p. 301, y «travesuras» en pp. 182, 373 y 374; Zayas, *Desengaños*, p. 412; p. 303 («premio»), pp. 311 y 379 («poseer»); pp. 375 y 379 («rendirse»); p. 407 («gloria»); p. 354 («favores»); pp. 195, 218, 228, 237, 327, 339, 346, 379, 380, 437, 466 y 524 («gozar»). Para «rendirse», Labrador Herráiz y DiFranco, 2006, p. 138. Para «favores», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983, p. 194. Para «gozar», Garrote Bernal, 2020, p. 257.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Zayas, *Novelas*, pp. 183, 192 y 215. Colón Calderón, 2012, p. 396.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 222. Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 290.

mujer mantiene relaciones con un joven, Agustín, al que hace pasar por su sobrino, pero cuando ella se casa el falso sobrino se altera, de modo que «doña Isidora empezó a desconsolarse»80. En el mismo sentido habría que entender lo que ocurre poco después; Agustín, supuestamente, no estaba acostumbrado a dormir solo y cuando debe hacerlo y una de las criadas va a comprobar si necesita algo él le pide:

—Por tu vida, Inés, que te acuestes aquí conmigo, porque estoy con el mayor asombro del mundo; y si estoy solo, en toda la noche podré sosegar de temor.

Era piadosísima Inés, y túvole tanto lástima que al punto le obedeció, dándole las gracias de mandarla cosas de su gusto<sup>81</sup>.

Hasta ahora solo me he referido a amores heterosexuales, pero hay que tener en cuenta también la posibilidad de amores entre mujeres. Se ha aplicado a las novelas de Zayas el concepto de homosocialidad que «sugiere una continuidad entre relaciones de amistad y relaciones sexuales», así como el de ginoafectividad, que incide en esa idea<sup>82</sup>. En La burlada Aminta un hombre casado, acompañado por su amante, a la que hace pasar por hermana, se encapricha de una joven; la falsa hermana le ayuda en su conquista, y en la iglesia en la que se encuentran los tres le dice al engañador:

Aguarda, hermano, no pasemos de aquí, que ya sabes que tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me enternece el corazón<sup>83</sup>.

En la respuesta de la protagonista no se advierte escándalo, ni siquiera sorpresa, sino que en un tono ligero y cortés comenta:

Donde hay tanta hermosura [...] no sé para qué buscáis otra [...] Mas por lo menos me pienso estimar desde hoy en adelante en más que hasta

<sup>80</sup> Zayas, Novelas, p. 274.

<sup>81</sup> Zayas, Novelas, p. 276.

<sup>82</sup> Gamboa Tusquets, 2009, p. 132; Velasco, 2000; Fariña Busto y Suárez Briones, 2001, pp. 123-125.

83 Zayas, *Novelas*, p. 223.

aquí, y enriquecerme con la merced que me hacéis, pues de amores tan castos no podrá dejar de sacarse el mismo fruto [...]<sup>84</sup>.

No es fácil determinar si se quiere plasmar la existencia de deseos lésbicos, ya que es una estratagema para acercarse a Aminta, aunque la crítica suele incluir la escena al referirse a la homosexualidad femenina en Zayas<sup>85</sup>.

# 4.4. Sexualidad en los «Desengaños»

Las alusiones son breves, como en las *Novelas*<sup>86</sup>, pero la sexualidad en 1647 es muy violenta ya que hay dos violaciones<sup>87</sup>, e incluso en relaciones consentidas las palabras empleadas suponen cierta dureza: se habla de la cama como un «amoroso potro» o de «favores muertos»<sup>88</sup>, y no hay ninguna escena similar a la de la mujer casada en *El prevenido*, aunque no deja de emplearse cierta ironía. Solo sobresale el momento ya reseñado de sensualidad en *Tarde*, aunque en esta novela la mujer flamenca intenta matar al español.

En *Mal presagio casar lejos* hay una escena homoerótica masculina, que la narradora presenta con mucho cuidado, adelantando a los lectores que se produjo algo «enorme y feo», ya que una mujer «Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables [...] a la vista de tan horrendo y sucio espectáculo [...]». La esposa hace que los criados saquen la cama al patio y la manda quemar, con lo que sentencia su propia muerte<sup>89</sup>. Se ha relacionado la escena con la homosocialidad, pero también con los peligros para la sociedad y el matrimonio que tal relación implicaba<sup>90</sup>, y se ha señalado cómo en la novela se opone el mundo «caótico masculino» a «lo armónico femenino»<sup>91</sup>.

<sup>84</sup> Zayas, Novelas, pp. 223-224.

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> Gossy, 1998, p. 21; Velasco, 2000. Gamboa Tusquets, 2009, p. 141 Cantizano Pérez, 2012.

<sup>86</sup> Zayas, Desengaños, pp. 205, 241, 325 y 415.

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> Zayas, Desengaños, pp. 137 y 193.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 184 y 278. Para la cama en la novela corta, Copello, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> Zayas, *Desengaños*, pp. 360-362.

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Gamboa Tusquets, 2009, pp. 136-138.

<sup>91</sup> Medina, 1988, p. 420; Vila, 2009.

Con respecto a Amar solo por vencer, se ha hablado de las declaraciones de amor que hace un hombre disfrazado a otra mujer<sup>92</sup>. Como en La burlada de 1637 tales declaraciones forman parte de una estratagema para conquistar a la joven y no se pueden considerar como una manifestación de amor entre mujeres. Pero resultan significativas las conversaciones de los personajes, que se reflejan en estilo directo, para intentar comprender cómo en la época se veían las relaciones lésbicas con algo de benevolencia e incomprensión. El hombre disfrazado, que se hace llamar Estefanía, asegura que el poder del amor «se extiende de mujer a mujer, como de galán a dama»93, y que las almas son iguales en hombres y mujeres, idea que ya había aparecido en 163794, y ante la afirmación de una criada que ese amor es «sin provecho», replica que ese es el verdadero amor<sup>95</sup>. La madre de la joven, por su parte, declara abiertamente que Estefanía, «está enamorada» de su hija y el padre emplea la misma expresión de La burlada «castos amores»96.

Como en 1637 abundan los vocablos de significado erótico, alguno ya anotado: «travieso de mujeres», «rindiose», «joya», «alcanzó», «gozar», «flor», «perderse», «quiebra», «posesión» y «poseer», «glorias», «provecho»<sup>97</sup>. En ocasiones se comenta el término, así en *La más infame venganza* un hombre promete matrimonio a una mujer, sin pensar en cumplir su palabra, y la narradora particular se dirige a la dama: «En la hermosura te fías, sin pensar que es una flor que, en manoseándola un hombre, se marchita, y, en marchitándose, la arroja y la pisa»<sup>98</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Velasco, 2000; García Gavilán, 2001; Fariña Busto y Suárez Briones, 2001, pp. 132-133; Cifuentes-Aldunate, 2009, pp. 55-57; Glantz, 2009, pp. 48-49.

<sup>93</sup> Zayas, Desengaños, p. 307.

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Zayas, Novelas, pp. 202 y 364. Zayas, Desengaños, p. 136.

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 317. Sobre el significado sexual de «provecho», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Zayas, Desengaños, p. 309.

<sup>97</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 137 («perder»), p. 139 («quiebra»), p. 166 («travieso»), p. 178 («flor»), pp. 179 y 184 («rindiose»), p. 179 («joya)», p. 183 («alcanzó»), p. 187 («gozar»), p. 317 («provecho»), p. 377 («posesión»), p. 491 («poseer)», p. 415 («glorias»). Para «perder», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 203. Para «romper», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984, p. 68. Para «flor», Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983, p. 14.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Zayas, Desengaños, p. 178.

El humor y el doble sentido se cuelan alguna vez en «consolar», como había ocurrido en 1637; así la narradora de *El verdugo de su esposa* comenta: «esa misma noche vino Angeliana a consolar a don Pedro, y hízolo tan bien, que se quedó en casa, porque no se volviese a desconsolar»<sup>99</sup>.

#### 5. CONCLUSIONES

En las novelas de Zayas se emplean sobre tópicos amorosos ya conocidos, pero también hay cierta subversión de las tradiciones literarias. Hay que destacar la importancia de la ironía y la utilización de términos eróticos del código cerrado. Los amores suelen ser heterosexuales, pero se expresan otras posibilidades, aunque envueltas en la crítica o los ardides.

Hay aspectos comunes entre las *Novelas* y los *Desengaños* y, aunque en estos últimos parece acrecentarse la defensa de la mujer y las violencias ejercidas contra ellas, hay que recordar que en 1637 también hay violaciones, asesinatos, y críticas a los hombres.

En general se presenta al sentimiento amoroso como creador de engaños y peligroso para las mujeres.

# BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Álvaro, La poesía italianista, Madrid, Laberinto, 2002.

ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert, y LISSORGUES, Yvan, Poesía erótica del Siglo de Oro, Barcelona, Crítica, 1983.

Brink, Margot, «"No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar". Renuncia y amor en las novelas de María de Zayas y Marie-Madeleine de Lafayette», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 225-239.

CANTIZANO PÉREZ, Félix, «Eros prohibido: transgresiones femeninas en la literatura española anterior al siglo XVIII», *Analecta Malacitana electrónica*, 32, 2012, <a href="http://www.anmal.uma.es/numero32/Eros prohibido.htm">http://www.anmal.uma.es/numero32/Eros prohibido.htm</a>>.

CASEY, Elena, «The Cuartanas of Lisis: The Remissive Etiology of the *Novelas amorosas y ejemplares* by María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista*, 32, 2016, pp. 570–585. Disponible en <a href="https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/32">https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/32</a>>.

CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio, «El aspecto kinky del entretenimiento honesto en María de Zayas», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), Escenas

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Zayas, *Desengaños*, p. 222. Sobre el verbo en esta novela, Gamboa Tusquets, 2009, p. 156.

- de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 53-63.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Ars e ingenium en las novelas de María de Zayas», Dicenda, 10, 1991-1992, pp. 63-72.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Indiscreciones de la pluma: cartas eróticas en la novela española del siglo XVII», *Analecta Malacitana electrónica*, 32, 2012, pp. 381-403. Disponible en <a href="http://www.anmal.uma.es/numero32/Cartas\_eroticas.pdf">http://www.anmal.uma.es/numero32/Cartas\_eroticas.pdf</a>>.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano de la novela corta española», en Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.), Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro, Madrid, SIAL, 2013, pp. 137-150.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, «Metamorfosis del salvaje en la novela corta del XVII», *eHumanista*, 32, 2018, pp. 431-444. Disponible en <a href="https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/38">https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/38</a>>.
- COPELLO, Fernando, «El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama», *Edad de Oro*, 38, 2014, pp. 383-394.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaelle, María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction, París, L'Harmattan, 2007.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaelle, «La escritura femenina de María de Zayas: entre subversión y tradición literaria», en Pierre Civil y Françoise Crémoux, Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, II, CDRom, p. 64.
- DUMORA, Florence, «Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas: plaidoyer pour une norme matrimoniale?», *Savoirs en prisme, La vie des normes*, 4, 2014, pp. 1-20. Disponible en <a href="https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02336265">https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02336265</a>>.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús, y SUÁREZ BRIONES, Beatriz, «Desde/Hacia la otra. Ginoafectividad y homoerotismo femenino en la narrativa de María de Zayas», en Gwyn E. Campbell y Judith A. Whitenack (eds.), *Zayas and her Sisters II. Essays on Novelas by 17th Century Spanish Women*, New York, Global Publications, 2001, pp. 121–138.
- FELTEN, Uta, «En torno a la escoptofilia femenina en Zayas», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 65-73.

- FOA, Sandra, Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor, Valencia, Albatros, 1979.
- GAMBOA TUSQUETS, Yolanda, Cartografía social en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GARCÍA GAVILÁN, Inmaculada, «El cuerpo femenino como metáfora en *Amar solo por vencer* de María de Zayas y Sotomayor», *Estudios humanísticos. Filología*, 23, 2001, pp. 279–292.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, Con dos poéticas, Valladolid, Agilice Digital, 2020.
- GLANTZ, Margo, «Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 35-52.
- GOSSY, Mary S., «Skirting the Question: Lesbians and Maria de Zayas», en Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (eds.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 19-28.
- GREER, Margaret Rich, María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2000.
- GROUZIS DEMORY, Christelle, y LÓPEZ DEL BARRIO, Eva, «Entre el cortejo y la violencia: amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano», *Lejana*, 7, 2014, pp. 1-22. Disponible en <a href="https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/78">https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/78</a>>.
- GUARINO, Augusto, «Una novella napoletana di María Zayas y Sotomayor: La fuerza del amor», en Caterina De Caprio (ed.), La tradizione del «cunto» da Giovan Battista Basile a Domenico Rea, Nápoles, Librería Dante & Descartes, 2007, pp. 93-110.
- HERNÁNDEZ PECORARO, Rosilie, «La fuerza del amor or the Power of Self-Love: Zayas' Response to Cervantes' La fuerza de la sangre», Hispanic Review, 70.1, 2002, pp. 39-57.
- LABRADOR HERRÁIZ, José L., y DIFRANCO, Ralph A., «Florilegio de poesía erótica del Siglo de Oro», *Calíope*, 12.2, 2006, pp. 119-167.
- MATOS-NIN, Ingrid E., «Lisis o la remisión de la enfermedad del amor en las novelas de María de Zayas y Sotomayor», *Letras femeninas*, 32.2, 2006, pp. 101-116.
- MEDINA, Alberto, «María de Zayas o la imposibilidad del amor: causalidad y amor cortés en *Mal presagio casar lejos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 1988, pp. 411-424.
- O'BRIEN, Eavan, Women in the Prose of María de Zayas, Woodbridge, Tamesis, 2010.
- PABA, Tonina, «Pecar con discreción: doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas», *Artifara*, 17, 2017, pp. 171-180. Disponible en <a href="https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/214">https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/issue/view/214</a>.

- PFANDL, Ludwig, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, Barcelona, Sucesores de J. Gili, 1933.
- REY HAZAS, Antonio, «El erotismo en la novela cortesana», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 271-288.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- SCHWARTZ, Lia, «Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz, Kassel, Reichenberger, 1999, vol. I, pp. 301-321.
- VASVARI, Louise, «La semiología de la connotación: lectura polisémica de "Cruz cruzada panadera"», Nueva Revista de Filología Hispanica, 32.2, 1983, pp. 299-324.
- VELASCO, Sherry M., «María de Zayas and Lesbian Desire in Early Modern Spain», en Susana Chávez-Silverman y Librada Hernández (eds.), Reading and Writing the Ambiente: Queer Sexualities in Latino, Latin American, and Spanish Culture, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, pp. 21-42.
- VILA, Juan Diego, «"En deleites tan torpes y abominables": María de Zayas y la figuración abyecta de la escena homoerótica», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 75-94.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998.
- ZAYAS, María de *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

# LA MAGIA AMOROSA EN LA NARRATIVA DE MARÍA DE ZAYAS

María Jesús Zamora Calvo Universidad Autónoma de Madrid

> Parece, amor, que me has dado a beber algún hechizo, con que de mi libertad vencedor triunfante has sido<sup>1</sup>.

### INTRODUCCIÓN

El Medievo había tratado con desprecio y menoscabo a la magia, marginándola dentro de los conocimientos de la época y considerándola como quimeras de un pasado que querían desterrar. Esta tendencia se rompe con la llegada del Renacimiento, cuando filósofos, teólogos y eruditos se fijan justamente en ella como vía para explicar aquello que la razón no alcanza a discernir². Estos intelectuales creen que el universo se encuentra cruzado por vínculos de simpatías y antipatías, en una red tupida de relaciones donde el hilo conductor es el amor, una fuerza que lo impregna todo desde su esencia hasta su apariencia. El hombre, en su calidad de microcosmos, reafirma su carácter divino en un tiempo donde imperan crisis de diversa índole y cuando se impulsan cambios con los que se inicia un nuevo orden³.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 243–262. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978–84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 179.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Zamora Calvo, 2005 y 2016.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Garin, 1981; Castiglioni, 1993; Culianu, 1999.

Gracias al eros platónico, el amor se convierte en la *copula mundi*, que impulsa el movimiento de las esferas; es creador y conservador del todo. Por el amor, Dios infunde su esencia al mundo y sus criaturas buscan la unión con Él. En este sentido, la filosofía de Marsilio Ficino gira en torno a esta idea, ya que «por este autor somos y vivimos. Por este conservador perseveramos en nuestro ser. Por este juez y protector somos gobernados. Por este preceptor somos instruidos y formados para vivir bien y felizmente»<sup>4</sup>. Por lo tanto, el amor se convierte en el agente de la *concordia mundi* que ha de aspirar a la belleza ideal, en el sentido de armonía y proporción plenas. A partir de aquí Ficino considera que lo hermoso que se halla en los cuerpos no es más que el resplandor de la plenitud divina. Siguiendo esta línea de pensamiento tenemos que el amante es conducido al bien, a la divinidad, que es fuente de la plenitud universal a través de la belleza<sup>5</sup>.

Para él existen tres tipos de amor: «el amor del contemplativo se llama divino, el del activo, humano, el del voluptuoso, bestial»<sup>6</sup>. En primer lugar, la belleza del amado penetra por los ojos hasta el alma del amante como un veneno mediante los *spiritus*, perturba su sangre y le produce fiebre de amor. Por otra parte, desde el momento en que desea, el amante no piensa ya en sí mismo, sino únicamente en su amado, de tal modo que no está ya en sí, pues su vida depende del otro: si este no le ama, muere completamente, no viviendo ya en parte alguna, mientras que, si el amor es correspondido, amante y amado viven el uno en el otro<sup>7</sup>.

Esta gradación se manifiesta no solo en la obra de Ficino, sino también queda reflejada en *El cortesano* de Baltasar de Castiglione<sup>8</sup> o *Gli Asolani* de Bembo<sup>9</sup>, libros que gozan de un considerable eco social en el Siglo de Oro, aunque su alcance filosófico sea más limitado.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ficino, De amore, p. 61.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Esta concepción está basada en las *Eneadas* plotinianas y en el propio Platón, para quien la belleza corporal constituye el primer grado de iniciación en los misterios del amor. Cfr. Platón, *El banquete*; Plotino, *Enéadas*.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ficino, De amore, p. 142.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Esta teoría ficiniana sobre el amor evoca los tópicos literarios de amor cortés, donde prima la posición de inferioridad del amante con respecto a la amada, el código amoroso que se debe seguir, el lenguaje, el estilo, etc., elementos estos que se adaptan con facilidad a intenciones religiosas o filosóficas durante el Renacimiento. Cfr. Rougemont, 1993; Lewis, 1969; Power, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Castiglione, *El cortesano*.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Bembo, Gli Asolani.

A este respecto, los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo<sup>10</sup> constituyen una excepción, dado que llegan a influir en el pensamiento de Giordano Bruno, especialmente en la exaltación que realiza del amor como fuerza cohesiva universal que constituye la unidad del mundo y su definición como «vía de conocimiento imperfecto que conduce al perfecto unitivo». El *Libro di Natura d'Amore* de Mario Equicola<sup>11</sup> aborda el tratamiento de la noción aristotélica de *philautia*, donde todas las clases de amor son aspectos del afecto a uno mismo.

Esta doctrina culmina con Giordano Bruno, quien en *De vinculis*<sup>12</sup> expresa su concepción sobre la unión de amor como manifestación de una ley del ser, el *spiritus*, que actúa sobre todos los seres vivos y hace que estos, por el apetito de «lo otro», tiendan a modificarse y cumplan de este modo el ciclo del ser. En el movimiento, en la variación de estado, se realiza el vínculo, que se manifiesta de modo diverso según los diferentes casos. Para Bruno, existe una fuerte identificación entre el conocimiento y el sentimiento; y en el origen de esta relación se halla el alma universal a través del «apetito» que provoca en el sujeto: el amor —*vinculorum vinculum*— hace que el sujeto salga de sí mismo para entrar en contacto con el cosmos<sup>13</sup>.

Esta idea de amor como fuerza que articula el orbe es la que cala en la sociedad premoderna y de la que se hace eco María de Zayas para reflejarla en tres de sus novelas: La fuerza del amor, El desengaño amando y premio a la virtud y La inocencia castigada. Por eso en este capítulo vamos a analizar cómo esta autora utiliza el vínculo existente entre el amor y la magia a través de la philocaptio, las artes de amarre a través de las cuales se puede ganar el afecto y los favores sexuales de una persona, convirtiéndola en un sujeto sumiso, carente de voluntad y conciencia, una marioneta sin identidad ni juicio que acata sin remilgos las órdenes dictadas por su cónyuge o su amante. Pese a que es una práctica que va en contra de los dogmas de la Iglesia al arremeter contra el libre albedrío, la sociedad deposita su fe en estos rituales y acude a ellos cuando sus sentimientos no son correspondidos. Examinaremos cómo la narrativa de Zayas recoge los motivos con los que el imaginario colectivo identifica a personajes como el de la hechice-

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Hebreo, Diálogos de amor.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Equicola, Libro di Natura d'Amore.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Bruno, «De vinculis».

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Bruno, «De vinculis», pp. 692-693.

ra, para alertar a los lectores sobre los riesgos que conlleva recurrir a esas artes ocultas y reprobadas. Veremos con qué intención lo hace y de qué perfiles se vale no solo para buscar un fin didáctico y aleccionador, sino también incluir una vena cómica en un tema tan delicado y peligroso como este. Y, por último, reflexionaremos sobre la función que tiene el conjuro amoroso en un espacio discursivo ficcional como el de la narrativa de esta autora.

#### LA FUERZA DEL AMOR

Al mismo tiempo que Zayas respeta la mentalidad mágica que impregna el Siglo de Oro, se muestra muy crítica con las supersticiones que perviven en el pueblo<sup>14</sup>. Por ello en su obra enjuicia las actividades fraudulentas realizadas por quien busca un beneficio económico valiéndose de la desesperación ajena. Esta postura se plasma de manera especial en La fuerza del amor, quinto relato de sus Novelas amorosas y ejemplares. El lugar donde enmarca esta narración pone en aviso al lector sobre el desarrollo de los hechos que se van a abordar. Zayas lo ubica en Nápoles, una ciudad imbuida por la magia, el misterio, lo oculto, leyendas de espíritus benévolos o maléficos que recorren sus calles, brujas que habitan en el Vesubio, creencias con una fuerte influencia hispana que nos sume en un ambiente de encanto, embrujo y fascinación. Allí encontramos a Laura, una mujer rechazada y maltratada por su marido, que no encuentra protección en su propia familia y que, fruto de la desesperación, recurre a una hechicera para recuperar el amor de su esposo. Se siente dominada por el ansia, enferma de amor, enajenada por el deprecio más social que personal, con el que Zayas introduce el tópico de la locura, tema recurrente en la literatura de su época<sup>15</sup>. Quiere ligar la voluntad de su marido a través de un filtro amoroso, pretende arrebatarle su libertad de acción a través de un encantamiento.

[...] en aquella tierra había mujeres que obligaban con fuerzas de hechizos a que hubiese amor, viendo cada día el de su marido en menoscabo, pensando remediarse por este camino encargó que le trajesen una, común engaño de personas apasionadas.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Vinces, 2009; Matos-Nin, 2010; Urban Baños, 2016; Berg, 2017; Manley, 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Sánchez Ortega, 2004.

Hay en Nápoles, en estos enredos y supersticiones, tanta libertad que públicamente usan sus invenciones, haciendo tantas y con tales apariencias de verdades que casi obligan a ser creídas. Y aunque los confesores y el virrey andan en esto solícitos, como no hay freno de la Inquisición y los demás castigos, no les amedrentan porque en Italia lo más ordinario es castigar la bolsa<sup>16</sup>.

La philocaptio era, como se evidencia, una práctica común y extendida en la sociedad del momento, que consistía en provocar el amor de una persona hacia otra a través de rituales de amarre basados en creencias supersticiosas. Ante esta práctica incluso la Inquisición mira a otro lado, al considerarla un delito menor que se salda con una determinada multa. En este caso sorprende que Laura no acuda directamente a la hechicera, encarga a un tercero que le localice una, es decir, la nobleza se mantiene al margen de estas actividades más propias del pueblo llano, pero cuando las necesita también se vale de ellas empleando como intermediarios a criados o esclavos. Mientras se encuentran en un estado de felicidad y contemplación de los privilegios que como estamento noble disfrutan, mantienen su menosprecio y desdén hacia supersticiones propias de gente inculta y crédula, pero cuando la vida les oprime no tienen reparos en acudir a ellas como una forma de dignificación y legitimación de las mismas. Es «la hermosa Laura» la que manda que le traigan una hechicera para que su marido abandone a su amante Nise y «vuelva a tenerme el amor que al principio de mi casamiento me tuvo, cuando él era más leal y yo más dichosa»<sup>17</sup>. Cumple con los tópicos propios de esta práctica supersticiosa y llora como captatio benevolentiae ante la mujer, le ofrece dinero y le hace promesas de darle más regalos para que atienda su

Llama la atención que esta señora pida a su clienta que consiga «barbas, cabellos y dientes de un ahorcado»<sup>18</sup>. Extraña un poco que carezca de ellos, pese a ser elementos comunes en la alacena de una persona que se dedica a estas artes. Para realizar cualquier ritual que conlleve manipular la voluntad de un individuo, se ha de invocar a demonios valiéndose de determinados miembros del cuerpo de un ahorcado. El motivo es que aquellos que sufren estos castigos suelen

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Novelas amorosas, pp. 361-362.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 362.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 362.

ser expuestos en lugares apartados como cruces de camino, a las afueras de un municipio o, como en este caso, humilladeros para que su descomposición no sea molesta ni cause enfermedades, pero que a su vez sirva como escarnio de un comportamiento reprobado. Son cadáveres a los que se accede mejor que los enterrados en los cementerios. El hecho de que sea un cuerpo suspendido evoca a la levitación y, por otro lado, al vuelo onírico; se creía que disponía de poderes mágicos otorgados por el sacrificio de su propia vida. Además se pensaba que las personas que habían muerto violentamente se mantenían en este mundo por lo que sus miembros podían ayudar a anular la voluntad de un sujeto<sup>19</sup>. Justo los tres elementos que se piden: cabellos, barbas y dientes, están relacionados simbólicamente con la derrota en la vida y disponen de una connotación sexual destacable. Con estos ingredientes se creía que algunas de las cualidades del muerto pasaban al vivo a través de las simpatías de semejanza o contacto<sup>20</sup>.

Laura se queda perpleja al tener que ser ella quien obtenga tales «reliquias», lo considera como un desprecio a su posición social, incluso ofrece cien escudos de oro para que lo haga otra persona. Pero la «taimada hechicera» insiste en que sea la dama, ya que «no tenía de quién fiarse, demás que estaba la virtud en que ella lo buscase y se lo diese»<sup>21</sup>. Quizá con ello se esté protegiendo de ser denunciada ante la Inquisición, pero también podemos sospechar que en el fondo desea ver a la señora humillada, rebuscando entre cadáveres las partes solicitadas, es decir, Zayas muestra al lector cómo la desesperación de una persona le puede llevar a realizar actos degradados y vejatorios, cómo cae la dignidad de una mujer arrastrada por una pasión que la rebaja y la envilece. Laura siente compasión de sí misma y en un alegato confiesa:

¿Dónde se hallará un hombre verdadero? ¿En cuál dura la voluntad un día, y más si se ven queridos?, que parece que al p[a]so que conocen el amor, crece su libertad y aborrecimiento. ¡Malhaya la mujer que en ellos cree, pues al cabo hallará el pago de su amor, como yo le hallo! ¿Quién es la necia que desea casarse, viendo tantos y tan lastimosos ejemplos?, pues la que más piensa que acierta, más yerra. ¿Cómo es mi ánimo tan poco, mi valor tan afeminado y mi cobardía tanta, que no quito la vida,

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Tausiet, 2007, pp. 125-128.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Frazer, 1997, pp. 33-34.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 363.

no sólo a la enemiga de mi sosiego, sino al ingrato que me trata con tanto rigor? ¡Mas, ay, que tengo amor! Y en lo uno temo perderle, y en lo otro enojarle. ¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía?<sup>22</sup>

Aun así, se deja arrastrar por «la fuerza del amor» y se viste como una criada para acudir ella misma a un humilladero para obtener lo que la hechicera le pide. Y con ello Zayas escribe el pasaje más morboso de su narrativa. El lugar es descrito minuciosamente, indicando con precisión dónde localizarlo «Hay en Nápoles, como una milla apartada de la ciudad, camino de Nuestra Señora del Arca [...], y el mismo por donde se va a Piedra Blanca, como un tiro de piedra del camino real»<sup>23</sup>; sus dimensiones «de cincuenta pies de largo y otros tantos en ancho»<sup>24</sup>; y cómo está organizado «estado y medio de alto, el suelo es una fosa de más de cuatro en hondura, que coge toda la dicha capilla; sólo queda alrededor un poyo de media vara de ancho»25. Esta explicación tan detallada llega a su clímax narrativo cuando indica que «hay puestos por las paredes unos garfios de hierro, en los cuales, después de haber ahorcado en la plaza los hombres que mueren por justicia, los llevan allí y cuelgan en aquellos garfios»<sup>26</sup>. Ese es el motivo por el que Laura acude allí. Es un lugar tétrico, apartado, en la oscuridad de la noche y donde la protagonista se encuentra expuesta a peligros no solo físicos sino también espirituales. Impresiona la falta de voluntad con la que Zayas la caracteriza, como si estuviera embrujada o hipnotizada.

La intensidad narrativa incluso aumenta al introducir componentes sobrenaturales. Cuando Laura llega al humilladero, su hermano Carlos se despierta sobresaltado, presintiendo el riesgo que esta corre. Se dirige galopando a donde ella vive y justo cuando pasa delante de aquel lugar tan siniestro, el animal se para de golpe y acompaña a su dueño a la entrada de dicho lugar: «pensó que alguna hechicería le

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 364.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 365.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 365.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 366.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 366.

detenía, y deseando saberlo de cierto, probó si el caballo quería caminar hacia allá»<sup>27</sup>. Confunde a su hermana con una embaucadora y cuando la reconoce se produce su salvación: «—¡Ay hermana, grande mal hay, pues tú estás aquí, sal fuera, que no en vano me decía mi corazón este suceso»<sup>28</sup>. Todo el entramado se deshace milagrosamente, con lo que Zayas deja en evidencia las creencias supersticiosas que conducen al desprestigio de la persona.

#### EL DESENGAÑO AMANDO Y PREMIO A LA VIRTUD

Si hay una hechicera que aúna como nadie los rasgos genuinamente mágicos en la obra de Zayas, esa es Lucrecia, eje vertebrador de El desengaño amando y premio a la virtud, sexto relato de las Novelas amorosas y ejemplares. Ya su nombre nos induce a pensar que nos encontramos ante una mujer peligrosa, dado que su significado está vinculado con la libertad y la independencia, pero también con la necesidad de sentirse protegida, por lo que sufre una continua inestabilidad en su forma de ser, definiéndose como una mujer más bien fría y calculadora que manipula a su entorno para cumplir sus propios deseos. Es un personaje que ronda los cincuenta años, pero pese a ello sigue conservando belleza y atractivo físico, con lo que se alerta sobre su identidad y los fines que persigue. Contrarresta sus años con la utilización de cosméticos y afeites en su rostro, arte que se vincula con el mismo diablo por los efectos de engaño y embaucamiento que produce, «en el escritorio de Lucrecia [hay] mil invenciones y embelecos que causaban temor y admiración, con que Lucrecia parecía a los ojos de don Fernando gallarda y hermosa»<sup>29</sup>. Zayas hace mención expresa a que «no estaba en edad para tratar de galantería ni amores»<sup>30</sup> y lo hace con desdén a su madurez. Es atrevida, astuta, «ladina y española, como si fuera nacida y criada en Castilla»<sup>31</sup>, pese a ser italiana, más concretamente de Roma, donde tiene fama de ser «grandísima hechicera»<sup>32</sup>. Dispone de una amplia hacienda de la que hace ostentación y que le da la libertad para actuar según sus deseos.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 367.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 367.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 405.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 380.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 380.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 380.

Frecuenta a doña Juana y a través de ella conoce a don Fernando, del que su amiga está enamorada. Inmediatamente se encapricha de él y no tiene escrúpulo alguno en escribirle una nota en la que no se anda con rodeos y deja bien claras sus pretensiones.

Disparate fuera el mío, señor don Fernando, si pretendiera apartaros del amor de doña Juana, entendiendo que había de ser vuestra mujer, mas viendo en vuestras acciones y en los entretenimientos que traéis, que no se extiende vuestra voluntad más que a gozar de su hermosura, he determinado descubriros mi afición. Yo os quiero desde el día que os vi, que un amor tan determinado como el mío no es menester decirle por rodeos. Hacienda tengo con que regalaros; de ésta y de mí seréis dueño, con que os digo cuanto sé y quiero. Dios os guarde. Lucrecia<sup>33</sup>.

Realiza sobre él un conjuro que tensa o relaja según percibe cómo va su relación: si siente peligro, lo aprieta, pero si está más confiada, lo afloja. Absorbe su voluntad y lo convierte en un títere del que hace uso y disfrute en cualquier momento «porque acontecía estar el pobre caballero en casa de doña Juana, y sacarle de ella, ya vestido ya desnudo, como lo hallaba el engaño de sus hechizos y embustes»<sup>34</sup>. Lucrecia lo tiene conjurado a través de una figura de cera que representa a este caballero y gracias a la cual lo domina a su antojo<sup>35</sup>.

Ante los poderes de Lucrecia, doña Juana «quiso hacerle guerra con las mismas armas»<sup>36</sup> y contrata los servicios de un estudiante de Alcalá «tan único en esta facultad, que sólo en oírlo se prometió dichoso fin»<sup>37</sup>. Este personaje es utilizado por Zayas para desacreditar y ridiculizar a estos individuos que socialmente gozan de un cierto reconocimiento gracias a sus supuestos saberes<sup>38</sup>. Recurre a motivos como los poderes que concentran determinadas piedras preciosas engastadas en anillos. Guiraud en su *La Philosophie de l'histoire* comenta que cuando Lucifer cae del Paraíso, su luz angélica queda recogida

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zayas, Novelas amorosas, pp. 380-381.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 381.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Robbins, 1988, p. 189-190.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 382.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 382.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> En la literatura áurea, el tema del nigromante falso es muy común, tal y como se atestigua en obras como *El encanto sin engaño* o *El astrólogo fingido* de Calderón, *El embuste acreditado* de Vélez de Guevara, la *Segunda Celestina* de Agustín de Salazar, etc. Cfr. Arellano Ayuso, 1996, p. 29.

en los astros y en las joyas, por ello se creía que encerraban algún demonio. El círculo que forma el anillo es un símbolo de eternidad, lugar desde donde el nigromante se halla protegido antes de realizar el ritual de invocaciones demoniacas<sup>39</sup>. Es una representación de la continuidad y de la totalidad<sup>40</sup>. En este caso, el estudiante

le dio dos sortijas de unas piedras verdes y le dijo que se volviese a Toledo, y que aquellos anillos los llevase guardados y que no los pusiese hasta que don Fernando la fuese a ver; y en viéndole entrar los pusiese en los dedos de la mano derecha, las piedras a las palmas, y tomándole las suyas le tratase de su casamiento, y que advirtiese en la respuesta que le daba<sup>41</sup>.

Surte efecto y don Fernando se muestra más atraído por doña Juana. Esta entrega los anillos a una criada quien hace gala de ellos en su vida cotidiana. Zayas introduce un elemento cómico muy efectivo narrativamente, cuando el estudiante acude a recoger sus joyas y los demonios que habitan en ellas le dan una paliza al tiempo que le recriminan:

—¡Bellaco, traidor, que nos entregaste a una mujer que nos puso en poder de su criada, que ni ha dejado río ni plaza donde no nos ha traído, sacando agua, fregando con nosotros. De todo esto eres tú el que tienes la culpa, y así serás el que lo has de pagar. ¿Qué respuesta piensas darle? ¿Piensas que se ha de casar con ella? No por cierto, porque juntos como están acá, están ardiendo en los infiernos, y de esa suerte acabarán, sin que ni tú ni ella cumpláis vuestro deseo<sup>42</sup>.

Zayas nos muestra una tipología demoniaca muy folklórica y cercana a la imagen que de *El diablo cojuelo* se tenía en su época<sup>43</sup>. Se trata de demonios familiares, de segundo nivel, ligados a magos y brujas que les ayudan a realizar sus fines<sup>44</sup>. Con ello contrarresta la acción dramática e induce al lector a reflexionar sobre la veracidad de

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Cirlot, 1992, p. 69.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> José Enrique López Martínez (2010, pp. 136-137) aborda el motivo del anillo en la literatura del Siglo de Oro español. En el caso de María de Zayas, esta se vale de él como recurso para acercar su discurso al fin didáctico que persigue en sus novelas.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 382.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 384.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Caro Baroja, 1992, p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Delpech, 2004, pp. 101-117; Cohn, 1987.

estas prácticas con un tono puramente humorístico. Doña Juana no aprende del escarmiento ajeno y vuelve a hacer uso de estos conjuros, en este caso, para atraer la voluntad de un antiguo admirador, caballero genovés, llamado Octavio. Este se persona, pero con el *attrezzo* propio de un fantasma: cadenas, llamas de fuego y voz tenebrosa.

—¿Qué me quieres, doña Juana, qué me quieres? ¿No basta haber sido mi tormento en vida, sino que en muerte y todo te precias de dármele? Cánsate ya de la mala vida en que estás, teme a Dios y la cuenta que has de dar de tus pecados y destraimientos, y advierte que aunque el demonio es padre de mentiras y engaños, tal vez permite Dios que diga alguna verdad en provecho y utilidad de los hombres, para que se avisen de su perdición, como ha hecho contigo [...] porque quiero que sepas que dentro de un año que partí de esta ciudad, fue mi muerte saliendo de una casa de juego, y quiso Dios que no fuese eterna. Y no pienses que he venido a decirte esto por la fuerza de tus conjuros, sino por particular providencia y voluntad de Dios, que me mandó que viniese a avisarte que si no miras por ti, ¡ay de tu alma!<sup>45</sup>

El *shock* es tan grande que en ese mismo momento doña Juana renuncia a la vida del mundo para meterse en un convento y salvar su alma. El fin moralizador se cuela en esta narración de la mano de un portento sobrenatural, de claros tintes divinos, para encarrilar las almas desviadas.

Es entonces cuando Lucrecia se erige como la amante única de don Fernando por lo que «no apretaba tanto la fuerza de sus embustes» 46. Se relaja la influencia mágica de su conjuro, hecho que es inconscientemente aprovechado por la madre de su amante para casarlo con la heredera de una gran fortuna, doña Clara. La hechicera se vengó de esta boda, «usando de sus endiabladas artes» 47, por las que el noble cae enfermo durante seis meses. Al cabo de los cuales deja de atormentarle y vuelve a usarlo sexualmente. Abandona Toledo con él y se instala en Sevilla. La esposa legítima lucha por su marido y consigue infiltrarse como criada en la casa de esta pareja tan disímil. Poco a poco se gana la confianza de su ama Lucrecia, hasta el punto de que un día en el que la hechicera se encuentra indispuesta le pide que

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Zayas, Novelas amorosas, pp. 387-388.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 390.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 392.

suba al desván a dar de comer a un gallo que tiene escondido dentro de un arcón.

Subió al desván y, abriendo el aposento, entró en él, y llegando cerca del arcaz, como considerase a lo que iba, y la fama que Lucrecia tenía en Toledo, la cubrió un sudor frio y un temor tan grande que casi estuvo por volverse. Mas animándose cuanto pudo, y volviendo a cobrarse, que estaba perdida, abrió en fin el arcaz; y así como le abrió, vio un gallo con una cadena asida de una argolla que tenía a la garganta, y en otra que estaba asida al arcaz asimismo preso, y a los pies unos grillos, y luego tenía puestos unos antojos, a modo de los de caballo que le tenía privada la vista<sup>48</sup>.

El gallo es un símbolo de virilidad y poder, lujuria y lascivia, animal vinculado también con el diablo, a quien iconográficamente se le representa con extremidades inferiores en forma de escarbaderas. También se le considera padre de los basiliscos, cuyo nacimiento se producía a partir de un huevo que un gallo ponía y que era incubado por un sapo. Zayas lo elige como elemento principal dentro de la philocaptio que Lucrecia realiza a don Fernando para tenerlo loco de amor por ella<sup>49</sup>. Mientras continúe con los ojos tapados, su amante permanecerá ciego, hasta el punto de no reconocer a su propia esposa, pero si se los descubren, el conjuro desaparecerá. Esto hizo doña Clara, quitarle los anteojos, propiciando con ello que el ritual se deshiciera, lo que desata la ira de la hechicera, quien saca la figura de cera de don Fernando, la atraviesa con un cuchillo, la arroja al juego y «tomó un cuchillo, con la mayor crueldad que se puede pensar, se lo metió a sí misma por el corazón, cayendo junto a la mesa, muerta»<sup>50</sup>. Su nombre la predestinaba a este fin, al aludir a otra Lucrecia que vivió en la Antigua Roma en el siglo VI a. C., quien decide quitarse la vida al haber sido violada por su propio hijastro.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 403.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> El gallo también aparece en *La Lozana andaluza* desempeñando idéntico papel. En esta obra su protagonista se vale de «una gallina negra y un gallo que sea de un año, y siete huevos que sean todos nacidos aquel día». Francisco Delicado describe de este modo el ritual de amarre: «Hecísmole matar la gallina y lingar el gallo con su estringa, y así le dimos a entender que la otra presto vernía» (*La Lozana andaluza*, pp. 89–90).

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 404.

En la época premoderna el suicidio era considerado, por un lado, un acto de heroísmo y, por otro, una muerte ilegítima y pecaminosa. A nivel popular tenía connotaciones muy negativas relacionadas con la vergüenza, la deshonra y el ultraje, hasta el punto de que los suicidas no eran enterrados en campo santo. Paulatinamente se fue relacionando con la locura, aunque en el fondo era considerado un crimen diabólico<sup>51</sup>, en el que incurre un personaje tan bien perfilado como este por parte de Zayas. Esta mujer encarna el prototipo de hechicera: madura, astuta, taimada, que mantiene un pacto con el demonio, lo que le permite acceder a unos conocimientos prohibidos en la sociedad de su momento, a través de los cuales satisface sus necesidades eróticas, cosificando al amante y convirtiéndolo en un títere en sus manos, un individuo carente de voluntad, prostituido y utilizado como un mero capricho al que usar y tirar. Es un personaje transgresor, dueña de su propia vida, que afrenta al mismo Dios suicidándose. A través de una caracterización tan profunda, en cierto modo, Zayas se venga del comportamiento licencioso, libertino y banal que don Fernando tiene en su vida.

### LA INOCENCIA CASTIGADA

En la novela tercera de sus *Desengaños amorosos* encontramos a «un moro, gran hechicero y nigromántico»<sup>52</sup> que es requerido por don Diego «para obligar con encantos y hechicerías a que le quisiera doña Inés»<sup>53</sup>. Con este personaje Zayas hace referencia al pacto demoniaco que determinadas personas realizaban a cambio de una serie de conocimientos y de poderes con los que dominar la voluntad ajena. En una sociedad marcada por la aceptación y el miedo generado por cualquier manifestación que directa o indirectamente se muestre vinculada con la magia, dentro de las artes adivinatorias la nigromancia es la que más respeto y temor despierta. Gaspar Navarro cree que tanto el nigromántico como el hechicero pueden tener pacto con el diablo y conjurar, en virtud del mismo, a los malos espíritus<sup>54</sup>. Se la considera la más maldita de todas las artes, por su fuerte vinculación con el diablo: «Es luego la magia o nigromancia aquella arte maldita,

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Brown, 2001, p. 95.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 132.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 132.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Navarro, Tribunal de superstición ladina, fol. 101.

con que los malos hombres hacen concierto de amistad con el diablo: y procuran de hablar y platicar con él para le demandar algunos secretos que les revele»<sup>55</sup>. Todo el aspecto lúgubre y macabro que la rodea, la relaciona con lo más bajo y tenebroso del hombre.

En esta novela de Zayas, el nigromántico es moro, conocedor y beneficiario de los pactos, ya que «como ajenos de nuestra católica fe, no les es dificultoso con apremios que hacen al demonio»<sup>56</sup>. En una sociedad profundamente cristiana, obsesionada por todo tipo de miedos y recelos hacia aquello que sea diferente de las doctrinas marcadas por la Iglesia, los musulmanes se presentan como elementos perturbadores de un modelo social fijo. Se desata, con ello, una serie de mecanismos de enorme violencia y represión, que vienen a potenciar la demonología no solo católica, sino también protestante. Este ambiente de intolerancia, repulsa y fanatismo aumenta con las decisiones tomadas por los cristianos en contra de los moros. En la mentalidad premoderna, los musulmanes se convierten en representantes directos del mal, por lo que se establece una inmediata correlación entre el satanismo y el islamismo<sup>57</sup>.

Este nigromante entrega a don Diego una figura hecha de cera, muy parecida a doña Inés, la mujer de la que quiere gozar sin su consentimiento. Zayas vuelve a utilizar esta creencia supersticiosa que liga un objeto con la persona a la que representa, en una clara simpatía entre partes vinculadas. En esta ocasión el nigromántico realiza una vela antropomorfa con tonalidad verde, un color que es símbolo del placer y el vigor, asociado también con el veneno y la toxicidad, con la manipulación y la muerte, con la infidelidad y la traición. Sorprende la meticulosidad con que este objeto es descrito:

La figura de doña Inés estaba desnuda, y las manos puestas sobre el corazón, que tenía descubierto, clavado por él un alfiler grande, dorado, a modo de saeta, porque en lugar de la cabeza tenía una forma de plumas del mismo metal, y parecía que la dama quería sacarle con las manos, que tenía encaminadas a él<sup>58</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Ciruelo, Reprobación de las supersticiones y hechicerías, fol. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 133.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Álvarez de Morales, 2011, pp. 105-124.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 133.

El moro indica a don Diego cómo activar el conjuro que encierra dicha figura. Tiene que estar solo, ponerla en un escritorio, encender la mecha y esperar a que la mujer llegue. Advierte que nunca apague la vela, en caso contrario la dama moriría. Tampoco se tiene que preocupar de que se acabase, «porque estaba formada por tal arte que duraría eternamente, mientras que en la noche del Bautista no la echase en una hoguera bien encendida»<sup>59</sup>. Zayas evoca al poder purificador del fuego en la noche de san Juan, con toda la connotación que rodea al solsticio de verano. En este caso el conjuro se realiza a través del poder de un demonio que, cuando es invocado a través de la figura de cera, anula la voluntad de la persona que representa, convirtiéndose en una autómata de la que abusan sexualmente.

Estas creencias parten de la existencia de una fuerte conexión entre el cuerpo y el alma humana tras la muerte. De ahí que dichas almas puedan ser emplazadas mediante vapores, licores y olores corporales, junto con algunas luces artificiales, cantos, bailes, señales, piedras y anillos:

Y para hacer estas invocaciones al diablo les tiene enseñadas ciertas palabras que digan, y ciertas ceremonias que hagan; de sacrificios de pan y vino y viandas: de sahumerios con diversas yerbas y perfumes: y el demonio tiene concertado con ellos por estos servicios que le hacen: que con estas ceremonias les aparecerá y hablara por palabras, o por señas con que se entiendan<sup>60</sup>.

El nigromante sabe cómo atraer a los espíritus mediante fuerzas ultranaturales y celestiales, ya que así «pueden poner en movimiento la armonía imaginativa y espiritual del alma, sin descuidar las santas invocaciones y otras cosas de esta índole obtenidas de la religión, a causa de la parte racional del alma que es de naturaleza superior»<sup>61</sup>. Los nigromantes son capaces de encender amores, proyectar sueños o causar enfermedades y maleficios, algo que Zayas incluye en esta novela para alertar a los lectores de las desgracias y calamidades que todo ritual de amarre desencadena.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 133.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Ciruelo, Reprobación de las supersticiones y hechicerías, fol. 48.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Agrippa, Filosofía oculta, p. 359.

Lo curioso de este relato es que la mujer, cuando despierta del encantamiento, recuerda lo que ha pasado con sorprendente nitidez, lo que le ocasiona un profundo sufrimiento:

—¡Qué es esto, desdichada de mí! Pues ¿cuándo he dado yo lugar a mi imaginación para que me represente cosas tan ajenas de mí, o qué pensamientos ilícitos he tenido yo con este hombre para que dellos hayan nacido tan inormes y deshonestos efetos? ¡Ay de mí! ¿Qué es esto, o qué remedio tendré para olvidar cosas semejantes?<sup>62</sup>

Nos encontramos ante una violación y el recuerdo nebuloso de la misma, con la que Zayas critica directamente la violencia sexual ejercida contra una mujer a la que previamente se le ha sometido a un ritual potentísimo de amarre. Todo se descubre cuando el hermano de la víctima, acompañado del corregidor y otros ministros de justicia, descubren a la dama medio desnuda yendo a casa de don Diego. Se destapa el encantamiento, el abusador es ingresado en la cárcel de la santa Inquisición, pero en el aire queda la sospecha sobre la mujer, tanto es así que ella misma pide a su hermano que la matara «pues había sido tan mala que, aunque sin su voluntad, había manchado su honor»<sup>63</sup>. Esta aprensión se mantendrá en los familiares de doña Inés, dando origen a uno de los relatos más duros y atroces que se recogen en la narrativa de Zayas, del que nos ocuparemos en una publicación futura.

### Conclusión

El amor y la magia se convierten en eje vertebrador de las narraciones analizadas, en las que Zayas emplea este binomio para atraer la atención del lector y con ello su reflexión sobre las supersticiones imperantes en su época. A través de motivos, temas y tópicos reconocidos por el imaginario colectivo del Siglo de Oro, va perfilando unos personajes que, como Lucrecia, desprenden un halo de misterio, recelo e intranquilidad, que ponen en alerta sobre las intenciones finales que persigue dentro de la trama en la que aparece. Algo muy diferente a lo que transmite la «falsa enredadora» de La fuerza del amor, a la que Zayas ni tan siquiera asigna un nombre y a la que atavía con

<sup>62</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 134.

<sup>63</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 136.

rasgos paródicos que evidencian el fraude de una impostura. A través de ella, nuestra autora personifica la falacia que encierran unas creencias de carácter supuestamente sobrenatural, que tan solo desencadenan desdichas y adversidades a quien osa contratarlas. Se realiza una crítica continua al factor pernicioso que esconde el conjuro, ya que a través de él se contravienen normas tanto religiosas como morales, desencadenando actos de enorme violencia contra mujeres como doña Inés, quien sufre un desgarro interno inmenso al saberse víctima de un encantamiento que la fuerza a tener relaciones sexuales indeseadas.

En estas tres novelas, Zayas refleja una realidad muy presente en el tiempo que le tocó vivir. A través de las calles de ciudades tan mágicas como Toledo, Sevilla o Nápoles, circulan prácticas destinadas a satisfacer las necesidades eróticas y sexuales de quien quiera pagar por ellas. Se entremezclan rituales paganos con creencias cristianas, en un tenso equilibrio entre lo mágico y lo religioso. A pesar de atentar contra el libre albedrío, la sociedad tanto noble como popular entrega su confianza a estas artes ocultas, que más tienen de artimañas y artificios encaminados a obtener réditos económicos que a manipular la voluntad de un individuo valiéndose de pactos demoniacos y conocimientos clandestinos.

### BIBLIOGRAFÍA

AGRIPPA, Enrique Cornelio, *Filosofia oculta. Magia natural*, ed. y trad. de Bárbara Pastor de Arozena, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

ÁLVAREZ DE MORALES, Camilo, «Magia y seres maléficos en el Islam», *Clío & Crimen*, 8, 2011, pp. 105-124. Disponible en <a href="http://www.durango-udala.eus/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/3\_5141\_7.pdf">http://www.durango-udala.eus/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/3\_5141\_7.pdf</a>>.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en José Juan Berbel Rodríguez (coord.), En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13–36.

BEMBO, Pietro, *Gli Asolani*, ed. de Giorgio Dilemmi, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 1991.

BERG, Sander, *The Magic of Zayas. Slippery Sorcery, Baroque Games with the Devil and Uncanny Miracles in the Novellas of María de Zayas*, tesis doctoral, Londres, University of London, 2017. Disponible en <a href="http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/264/1/THE%20MAGIC%20OF%20ZAYAS%20V4%20post%20viva%20copy.pdf">http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/264/1/THE%20MAGIC%20OF%20ZAYAS%20V4%20post%20viva%20copy.pdf</a>.

- BROWN, Ron M., *El arte del suicidio*, trad. de Magalí Martínez Solimán y María Isabel Villarino Rodríguez, Madrid, Síntesis, 2001.
- BRUNO, Giordano, «De vinculis», en *Opera*, Stuttgart / Bad Cannastatt, Friedrich Froman, 1961-1962.
- CARO BAROJA, Julio, Vidas mágicas e Inquisición, Madrid, Istmo, 1992, t. 1.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- CASTIGLIONI, Arturo, *Encantamiento y magia*, trad. de Guillermo Pérez Enciso, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- CIRUELO, Pedro, Reprobación de las supersticiones y hechicerías. Libro muy útile y necesario a todos los buenos cristianos, Salamanca, Pedro de Castro, 1538.
- COHN, Norman, Los demonios familiares de Europa, trad. de Oscar Cortés Conde, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- CULIANU, Ioan Petru, Eros y magia en el Renacimiento, 1484, trad. de Neus Clavera y Hélène Rufat, Madrid, Siruela, 1999.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. de Bruno Damiani, Madrid, Castalia, 1972.
- DELPECH, François, «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en James S. Amelang y María Tausiet (coords.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 99-133.
- EQUICOLA, Mario, Libro di Natura d'Amore, Vinegia, s. i., 1526.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. de Rocío de Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1989.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- GARIN, Eugenio, El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos, trad. de Antonio-Prometeo Moya, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. de Carlos Mazo del Castillo, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1993.
- LEWIS, C. S., La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval, trad. de Delia Sampietro, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «De sortijas antiguas y reyes encantados. Antecedentes literarios y fortuna de la comedia *La sortija del olvido*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 1, 2010, pp. 129-157.
- MANLEY, Steway, «Magic, Inherent Evil, and the Proto-feminism of María de Zayas y Sotomayor: A Comparison with Selected *novelas* of Miguel de Cer-

- vantes and Alonso de Castillo Solórzano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 96.2, 2019, pp. 127–143. Disponible en <a href="https://doi.org/10.3828/bhs.2019.8">https://doi.org/10.3828/bhs.2019.8</a>>.
- MATOS-NIN, Ingrid E., Las novelas de María de Zayas (1590-1650). Lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del siglo XVII, Lewinston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2010.
- NAVARRO, Gaspar, Tribunal de superstición ladina, Huesca, Pedro Blusón, 1631.
- PLATÓN, *El banquete*, trad. de Fernando García Romero, Madrid, Alianza, 2000.
- PLOTINO, *Enéadas*, trad. de José Antonio Mínguez, Buenos Aires, Aguilar, 1960-1966.
- POWER, Eileen, *Mujeres medievales*, trad. de Carlos Graves, Madrid, Encuentro, 1991.
- ROBBINS, Rossell Hope, *Enciclopedia de la brujería y demonología*, trad. de Flora Casas, Madrid, Editorial Debate, 1988.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Editorial Kairón, 1993.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María-Helena, Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España Moderna, Madrid, UNED Ediciones, 2004.
- TAUSIET, María, Abracadabra Omnipotens. Magia urbana en Zaragoza en la Edad Moderna, Madrid, Siglos XXI, 2007.
- URBAN BAÑOS, Alba, «Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas», en María Luisa Lobato, Javier San José y Gemán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 633-684. Disponible en <a href="http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/brujeria-magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro/?\_ga">http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/brujeria-magia-y-otros-prodigios-en-la-literatura-espanola-del-siglo-de-oro/?\_ga</a> =2.216190678.1725960355.1605564191-1780389398.1605020648>.
- VINCES, Nancy Elena, *María de Zayas: lo paradójico de una escritora del Siglo de Oro español*, tesis doctoral, dir. Martha García, Orlando, College of Arts and Humanities at the University of Central Florida Orlando, 2009. Disponible en <a href="https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=3306&context=etd">https://www.google.com/&httpsredir=1&article=3306&context=etd</a>.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos XVI y XVII), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro, Barcelona, Calambur Editorial, 2016.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Desengaños amorosos, ed. de Enrique Suárez Figaredo, Lemir 18, 2014, pp. 27-270. Disponible en

## EL BARROCO Y LOS MUERTOS VIVIENTES: SABER CARNAL EN LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR\*

# Margaret R. Greer Duke University

María de Zayas antecede sus Novelas ejemplares con un prefacio autoral en el que se enfrenta abiertamente al desafío de escribir y publicar en una sociedad patriarcal. Justifica tal «locura» aduciendo la asexualidad de las almas y la igualdad material de la carne y de los órganos masculinos y femeninos. Las limitaciones intelectuales de las mujeres, dice, se deben solo a la tiranía de los hombres al encerrarlas y al negarles la educación. Su objetivo declarado, que deja así por escrito, es el de reeducar tanto a hombres como a mujeres. A los hombres para que no ejerzan más la crueldad verbal y física hacia las mujeres, y a las mujeres para que aprendan a desconfiar del deseo, tanto del suyo propio como del de los hombres. Historia tras historia, la autora muestra los efectos de esos deseos en la propia carne de las mujeres, mutiladas o asesinadas, ennegrecidas por su propio pecado o redimidas a través de una muerte santa. En su afán pedagógico, incluye a varios personajes, tanto masculinos como femeninos, que regresan desde el más allá para advertir a los vivos o acusar a los torturado-

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 263-281. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>\*</sup> Traducción por Alejandra Juno Rodríguez de mi trabajo «The Baroque and the Undead: Carnal Knowledge in the Novellas of Maria de Zayas y Sotomayor», publicado en Geraldine Coates (ed.), *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge / New York, Suffolk & Rochester / Boydell & Brewer, 2011, pp. 143–156.

res culpables en unas historias que a menudo anticipan las novelas góticas o las primeras películas de terror.

Centrado en las novelas barrocas de Zayas sobre el deseo, el amor y la muerte, este ensayo presenta una ampliación de mi trabajo anterior sobre esta autora, esta vez desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica y feminista. Desde ese marco epistemológico, me centraré en la cuestión del tratamiento que Zayas hace de lo que comúnmente llamamos el cuerpo. El idioma inglés tiene dos palabras para distinguir «carne» (meat) de «carne» (flesh), pero el español, como su progenitor latín (caro, carnis), solo tiene una: «carne». La raíz latina nos da «carnal», un adjetivo cargado de significado, con una connotación similar en ambos idiomas. Zayas, sin embargo, no usa en su prefacio ni «carne» ni «cuerpo» al defender la igualdad de los sexos ante el lector, y prefiere la palabra general «materia» además de otros términos más específicos:

[...] si esta materia de que nos componemos los hombres, y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego, y barro, o ya una masa de espíritus, y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?<sup>1</sup>

Para ayudarme a profundizar en el tipo de «conocimiento carnal» que Zayas ofrece a sus lectores en su prefacio y en los relatos que cuenta, usaré tanto las concepciones católicas de la Contrarreforma de la Edad Moderna sobre la diferencia sexual, la subjetividad, el cuerpo y la muerte como la interpretación de esas categorías en los tres órdenes lacanianos de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Asimismo, mientras presto atención a las particularidades del lenguaje usado por Zayas, también aprovecharé el trabajo generado por la traducción completa del Seminario XX de Lacan, *Encore*, traducido al español como *Aun*<sup>2</sup>.

Lamentablemente, es muy poco lo que sabemos con certeza sobre la vida de María de Zayas. Entre los datos fehacientes que tenemos de ella, nos consta que vivió en la primera mitad del siglo XVII, que

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, ed. Olivares, p. 159.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Lacan, 1981.

pertenecía a la aristocracia, y que era de Madrid. También que publicó su obra en Zaragoza, y que estuvo en Barcelona en 1643 durante la rebelión catalana de 1640-1652 contra la monarquía. Que nació en Madrid en 1590, hija de Fernando de Zayas y Sotomayor y María de Carasa, es un dato cierto según el certificado de bautismo publicado por Manuel Serrano y Sanz³. Fernando de Zayas fue un capitán de infantería que ejerció como administrador del séptimo conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, y que recibió el hábito de la élite militar-religiosa Orden de Santiago en 1628⁴. Sabemos también que residía en Madrid en 1617, cuando aparece su firma como una de las asociadas de la Cofradía de los Defensores de la Inmaculada Concepción⁵. Ya estaba componiendo poesía, teatro y sus primeras novelas en la década de 1620 y participando de alguna manera en las academias literarias de Madrid. En su *Para todos*, publicado en 1632, Juan Pérez de Montalbán escribe sobre ella:

Doña María de Zayas, décima Musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con grande acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas y un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho Novelas ejemplares<sup>6</sup>.

La comedia referida pudo haber sido su único drama existente, *La traición en la amistad*, el cual sobrevivió en forma de manuscrito hasta que Serrano y Sanz lo publicó en su volumen sobre escritoras españolas<sup>7</sup>. Jaime Moll sugiere que la publicación de las novelas de Zayas en Madrid fue entonces bloqueada por la negativa a autorizar la publicación de obras de entretenimiento en Castilla entre 1625-1634, medida que formaba parte del esfuerzo de reforma del conde-duque de Olivares en los primeros años del régimen de Felipe IV. Por lo tanto, sus obras se publicaron en Zaragoza, Aragón.

Zayas publicó dos volúmenes con diez novelas cada uno, siguiendo la tradición iniciada por el *Decamerón* de Boccaccio, una tradición que arraigó con bastante retraso en España, pero que adquirió gran

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Fernández García (1995) corrige la lectura a Carasa, como anota Treviño Salazar en su tesis doctoral (2018, p. 24).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Serrano y Sanz, 1975, vol. II, pp. 271 y 583-585.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Barbeito Carneiro, 1992, pp. 166-167.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Citado por Moll, 1982, p. 178.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Serrano y Sanz, 1975, vol. II, pp. 590-620.

popularidad debido a la publicación en 1613 de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. El primer volumen de Zayas, titulado *Novelas amorosas y ejemplares*, se publicó en 1637 en Zaragoza y el segundo, conocido generalmente como los *Desengaños amorosos*, apareció diez años después, de nuevo en Zaragoza. De hecho, los dos tomos constituyen una sola colección, ya que la narrativa marco que comienza en la primera parte sólo se concluye al final del segundo volumen.

El restante fragmento de información cierto que tenemos sobre ella es un retrato burlesco en el *Vejamen* de Francesc Fontanella, un escarnio en forma lírica de todos los poetas que participaron en un certamen poético en 1643 en Barcelona. En un sueño de ficción, satiriza las fallas poéticas de todos los competidores y de Zayas «en la carne» también, describiéndola como una mujer con bigote que intenta usurpar el discurso masculino para el que no tiene el «equipo físico», esto es, una «espada» debajo de sus «sayas», jugando con el nombre Zayas (un homónimo cercano de la palabra para «falda»):

Doña María de Sayas viu ab cara varonil, que a bé que «sayas» tenia, bigotes filava altius. Semblava a algun cavaller, mes jas' vindrà a descubrir que una espasa mal se amaga baix las «sayas» femenils. En la dècima tercera fou glosadora infeliz, que mala tercera té quant lo pris vol adquirir. O! Senyora Doña Saÿa [sic], per premiar sos bons desitgs del sèrcol de un guardainfant tindrà corona gentil!8

Después de la publicación de los *Desengaños* no tenemos ningún otro dato sobre la autora. Serrano y Sanz publicó en Madrid dos certificados de defunción de mujeres de nombre María de Zayas, uno en 1661 y otro en 1669, añadiendo al dato que ese era un nombre co-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Fontanella, *Vexamen*, vv. 725-740 (en Brown, 1987).

mún<sup>9</sup>, por lo que no podemos saber a ciencia cierta la fecha del fallecimiento de nuestra escritora.

Las novelas de Zayas gozaron de mucha popularidad en vida de la autora en España y también en otras tierras europeas gracias a las traducciones. Sin embargo, sus relatos de amor y de crueldad masculina hacia las mujeres serían desterrados del canon nacional de la «alta» cultura formulado en el siglo XIX y la reedición de sus obras cesaron hasta mediados del siglo XX. Fueron víctimas del deseo reformador liberal de una élite intelectual masculina ávida por controlar la producción y lectura de novelas. Al igual que las novelas de las escritoras españolas del siglo XIX, las obras de Zayas fueron catalogadas como obras de entretenimiento popular, idealistas y feminocéntricas devoradas por lectores acríticos10. Ese juicio negativo fue reforzado por críticos extranjeros posteriores, educados en los estándares victorianos de la «decencia» literaria, quienes condenaron sus historias como indecorosas, obscenas e incluso sádicas. El inconformista novelista español Juan Goytisolo, sin embargo, veía las obras de Zayas de manera muy diferente. Afirmó que su combinación de lo erótico con toques burlescos, magia y violencia es lo que mantiene vivas sus ficciones para los lectores de hoy:

En un país cuya literatura ha servido desde siglos de vehículo transmisor —a menudo admirable— a la institucionalización de sus complejos y frustraciones sexuales, las *novelas* de María de Zayas se destacan de modo señero y nos conmueven aún con la frescura de su insólito y audaz desafío<sup>11</sup>.

Hoy, décadas después de que Goytisolo elogiara el «atrevido desafío» de Zayas, decenas de académicos han analizado su naturaleza y alcance desde variados ángulos que siguen multiplicándose. La crítica de Zayas supone todavía una pequeña fracción de la atención dedicada a Cervantes, pero sus novelas están demostrando ofrecer textos igualmente polivalentes, que pueden ser y serán reinterpretados por sucesivas oleadas de estudiosos bajo la perspectiva de sus preocupaciones personales y generacionales. Julia Kristeva escribió que ciertos textos pueden ocupar la posición del analista, invitando a los lectores

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Serrano y Sanz, 1975, vol. II, pp. 583-587.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Jagoe, 1993, pp. 226-227 y 234-240.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Goytisolo, 1977, p. 109.

a involucrarse con ellos como *analizantes*, haciendo el punto de transferencia «la estructura y función del lenguaje [...] [para] abrir el camino a que todas las estructuras, simbólicas, lingüísticas y sociales sean puestas en proceso / a prueba»<sup>12</sup>. Kristeva tenía en mente textos poéticos de vanguardia, no las narrativas aparentemente más convencionales que escribió Zayas, que son formulaicas e invitan a pasar rápidamente sus melodramáticas páginas pobladas de amor, deseo, y violencia; cuentos que invitan a sus lectores a explorar las bases y consecuencias de la identidad humana y de las relaciones sexuales, y también el papel que el lenguaje juega en su formación, tanto entonces como ahora. Aunque en lo que sigue a menudo escribo «Zayas dice» y equivalentes, tanto por costumbre como por economía del lenguaje, con ello no pretendo atribuir las afirmaciones que hago y las conclusiones a las que llego a la presciencia consciente de la escritora del siglo XVII, sino al lenguaje de sus textos.

Zayas rechazó, explícita o implícitamente, las definiciones binarias y jerárquicas tradicionales de la identidad sexual humana. La cita de su prefacio sobre el «material» idéntico del que están hechos hombres y mujeres rechaza la diferencia aristotélica de la mujer como materia y el hombre como forma definitoria. Posteriormente, en el mismo prefacio, subvierte la diferenciación de sexos en la teoría médica de los humores formulada por Galeno y traducida nuevamente en el influyente tratado del Examen de ingenios para las ciencias de Juan Huarte de San Juan, publicado en 157513. En la teoría humoral de Huarte, las mujeres poseían los mismos órganos sexuales que los hombres, pero orientados hacia dentro de sus cuerpos en lugar de hacia afuera, debido a una deficiencia de calor corporal. Su composición fría y húmeda también las hacía intelectualmente inferiores a los hombres<sup>14</sup>. Zayas no discute que el equilibrio humoral de las mujeres es más frío y húmedo, pero invierte su valor, diciendo que si a las mujeres se les dieran libros y maestros, «fuéramos tan aptas para los puestos, y para las Cátedras, como los hombres y quizá más agudas, por ser de natural más frio, por consistir en humedad el entendimiento»<sup>15</sup>. La segunda versión más dominante de la historia de la creación

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Kristeva, 1984, pp. 209-210. La traducción es mía.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Huarte de San Juan, Examen de ingenios para las ciencias, pp. 110-113.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, pp. 327, 608 y 610-614.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, ed. Olivares, p. 160.

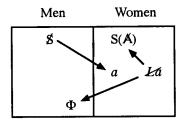
en *Génesis*, 2-3 convirtió a las mujeres en una obra secundaria a partir de la costilla de Adán y, como herederas culpables de la transgresión de Eva, debidamente subordinadas a los hombres por el mandato paulino del silencio femenino. Sin embargo, cuando Zayas hace su afirmación sobre la igualdad y la asexualidad de las almas se alinea con la primera historia de la creación, en *Génesis*, 1, 27: «Y creó Dios al hombre a su imagen [...] varón y hembra los creó».

La narradora del Desengaño cuarto en el mucho más oscuro y violento segundo volumen de las novelas de Zayas, intensifica el desafio a la supuesta superioridad de los hombres. Allí, este personaje describe la vituperación masculina y la restricción de las mujeres como un mecanismo de defensa socialmente organizado contra la amenazadora capacidad femenina, y respalda su declaración con una lista de mujeres contemporáneas conocidas por su aprendizaje y por su habilidad para gobernar sabiamente. Acaba esta proclama con una sorprendente comparación en la que equipara tal restricción de las mujeres con la castración de los hombres: «los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres que los hacen eunucos por estar seguros de ellos»<sup>16</sup>. El objeto privilegiado en la segunda mitad de su ecuación es el acceso a las mujeres como objetos sexuales; en la primera mitad, es el acceso al poder del orden simbólico. Esta ecuación es, en mi opinión, una asombrosa anticipación del funcionamiento de lo que la teoría psicoanalítica lacaniana llama castración secundaria, la marcación de la diferencia sexual sobre la base de «tener» versus «ser» el falo y de los efectos desiguales que operan en la jerarquía de roles de género en la cultura patriarcal.

Freud describió la diferencia sexual sobre la base de la anatomía, tener o no tener pene, e hizo del miedo a perderlo, o del complejo de castración, el hecho central en la conformación de la identidad sexual masculina. Lacan, releyendo a Freud, desnaturalizó el marcador de división sexual, al que denominó falo, y categorizó la diferencia masculino / femenino como la de «tener» versus «ser» el falo. El falo en esta diferenciación *no* es el pene de la anatomía humana, ni siquiera el hombre asociado a él, sino el significante que Lacan elige para designar el necesario apego de los sujetos hablantes hacia el Or-

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos], ed. Yllera, p. 321.

den Simbólico y los géneros que se asumirán en él. El miedo literal a perder el pene no es el hecho central en la formación de la sexualidad masculina, ni el deseo de ese órgano lo que conforma el género femenino. La «castración» crucial en la formación del sujeto humano hablante es la primera separación (Simbólica) de la mítica jouissance o goce de la unión sin fisuras del infante con el (m)Otro (la madre u otro cuidador inicial), una separación efectuada por un tercer término, la función fálica del significante, del lenguaje que el bebé en la etapa del espejo adopta para negociar esa pérdida. El lenguaje funciona a través de un sistema de diferenciación en la cadena de significantes, creando significado a través de tal diferenciación (tal v como lo ilustró Saussure). Pero el lenguaje es siempre incompleto, un medio imperfecto para el conocimiento pleno, la comprensión de la verdad y el ser, o para comunicar la necesidad, el deseo y las demandas de reconocimiento que dirigimos al Otro. Para los sujetos así constituidos en lo Simbólico, lo que es crucial es la cuestión de «parecer», desempeñar el papel de acuerdo con los ideales sexuales de los roles de género inculcados desde el principio en la vida de niños y niñas. Interpretar estos roles implica la exhibición viril de los sujetos masculinos, así como la mascarada femenina, ambos diseñados para atraer el deseo del Otro, un deseo que opera tanto en el orden Imaginario como en el Simbólico. Como señala Colette Soler, «El falo es [...] siempre velado, lo que significa concretamente que las condiciones del deseo son inconscientes para cada uno de nosotros»<sup>17</sup>.



Las novelas de Zayas demuestran en todo momento que, por más eficazmente que se aprendan e interpreten esos roles de género, la completa complementariedad de los sexos que postulan es una fantasía. Lacan insistió en que no existe una relación sexual en el sentido

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Soler, 2002, p. 103. Traducción mía.

de que dos seres humanos enamorados nunca encajan perfectamente como las mitades de una naranja. Aunque la fantasía de la armonía entre los sexos se remonta al menos hasta El banquete de Platón, no existe una relación directa e inmediata entre sujetos masculinos y femeninos<sup>18</sup>. El diagrama de sexuación de Lacan mostrado más arriba explica el porqué<sup>19</sup>. La fila superior muestra los símbolos con los que Lacan representa la identificación de género, no necesariamente equivalentes al sexo; independientemente de la configuración genital del organismo, los machos y las hembras pueden situarse a ambos lados del gráfico con respecto a la identificación de género. El conjunto de símbolos inferior indica la dirección del deseo. Para aquellos sujetos en el lado masculino del gráfico, solo hay una flecha que apunta hacia un objeto a de deseo en el lado femenino. Un sujeto masculino, forzado por el Nom/Non du père a identificarse con la diferencia, lejos de lo materno, busca recuperar esa pérdida persiguiendo un objeto sustituto en el lado femenino. Sin embargo, en el lado femenino del gráfico hay dos flechas. Uno apunta hacia un objeto a del lado masculino, uno que en la fantasía la anclaría al poder del orden simbólico de la riqueza y las palabras, imaginado como el dominio de los hombres en las culturas patriarcales. La otra flecha que permanece en el lado femenino significa el reconocimiento de la falta del significante fálico y un impulso hacia una fantasía de jouissance más allá del falo, más allá del lenguaje. Puede leerse como asexual, como dirigido al éxtasis religioso, o ambos. Reconocer la existencia de ese impulso ayuda a explicar por qué en las estructuras de las tramas de Zayas encontramos a sus protagonistas debatiéndose entre la atracción por los hombres y el retiro a un refugio seguro (normalmente un convento) en el lado femenino<sup>20</sup>. Simplificando considerablemente la explicación de la naturaleza del deseo que resulta de la incorporación de la mirada del Otro, podemos decir que sea hombre o mujer, homosexual o heterosexual, siempre es un deseo de reconocimiento, el deseo de ser deseado por el otro (o minúscula) que es el propio objet petit a, el objeto que ofrece la fantasía de la completa complementariedad.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Fink, 2002, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Este gráfico, tal y como se muestra, aparece en Fink, 1995, p. 114.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Véase Greer, 2000, pp. 87-157.

La heroína de la primera novela de Zayas identifica la pérdida de su madre como el detonante de su historia de deseo y reconoce su inicio como una herida física. Jacinta le dice a su rescatador Fabio:

Faltó mi madre al mejor tiempo, que no fue pequeña falta, pues su compañía, gobierno y vigilancia fuera más importante a mi honestidad, que los descuidos de mi padre [...] Quería el mío a mi hermano tiernísimamente, y esto era sólo su desvelo, sin que se le diese yo en cosa ninguna<sup>21</sup>.

En ese vacío emocional, sueña con un apuesto joven que la apuñala en el corazón con una daga cuando ella le descubre el rostro, de modo que despierta gritando de dolor, pero totalmente enamorada. Cuando el hombre con el que ella soñó aparece en carne y hueso como Félix, su amor clandestino provoca tres muertes más: la primera, la de una prima y rival por su amor, que se suicida y cuyo cuerpo se ennegrece e hincha, marcando el pecado de los celos desesperados; después, el hermano de Jacinta, a quien Félix mata en defensa propia; y finalmente Félix, cuya muerte la protagonista también prevé en un sueño en el que abre un ataúd (pensando que él le ha enviado joyas) pero ve en cambio su cabeza cortada.

Así, incluso en su primer volumen, Zayas teje la muerte en sus historias de amor, identificando a Eros y Tánatos como pulsiones que actúan en diferentes grados en la mayoría de sus narraciones. El amor se desvanece, o se dirige a otra persona, y una y otra vez trae la muerte a su paso. En este volumen, en el que narradores femeninos y masculinos se alternan para dramatizar el atractivo hacia el sexo opuesto y los miedos que imaginan que plantea, las víctimas reclamadas por la muerte son más frecuentemente hombres que mujeres. A veces es la «otra mujer», la antagonista femenina de la heroína, quien se suicida o es ejecutada por la propia heroína travestida en la segunda historia, La burlada Aminta y venganza del honor. En el sexto relato, El desengaño amando y premio de la virtud, una antigua amante regresa del purgatorio para advertir a la protagonista que abandone la esperanza de casarse con su seductor don Fernando; la protagonista por lo tanto entra en un convento y luego ayuda a la mujer con la que Fernando se casa a deshacer el poder de la hechicera que lo controla; la hechi-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, ed. Olivares, pp. 179-180.

cera se suicida y un Fernando arrepentido pero debilitado también muere.

Podemos suponer que Zayas era consciente del desafío y la contradicción de usar el género de la historia de amor, cuyos objetivos estándar son el deseo por un objeto sexual o la meta social del matrimonio, para advertir tanto a hombres como a mujeres de los peligros del deseo. Uno de los tres cuentos fantásticos que terminan en matrimonio feliz con el que concluye el primer volumen, prometiendo su continuación en una secuela, es la octava novela, acertadamente titulada, *El imposible vencido*. Es una fantasía de amor narrada por un narrador masculino que vence al enemigo humano supremo, la muerte. Las oraciones de Rodrigo a Cristo en la tumba de Leonor son respondidas y ella revive para casarse con él en lugar del rival con el que sus padres la habían casado.

En el segundo volumen de Zayas, los Desengaños amorosos, Tánatos está presente de continuo y el recuento de cadáveres aumenta con cada historia. Todos los narradores explícitos son mujeres, a quienes se les instruye para contar solo «casos reales». De las dieciséis mujeres «buenas» cuyas historias se relatan, solo tres sobreviven al final de sus historias para convertirse en monjas después de una serie de juicios: en el primer cuento, El esclavo de su amante, después de ser violada, secuestrada, y vendida como esclava; en el quinto, después de permanecer emparedada durante años, y en el noveno, después de sobrevivir a múltiples intentos de asesinato de los que la Virgen María la rescata. Entre las demás, una es envenenada por su marido, una muere desangrada por su marido y otra por su suegro; una, falsamente acusada y encarcelada por su marido, muere de hambre, otra decapitada, otra estrangulada con su propio cabello y las otras muertas a puñaladas o asesinadas por sus maridos y parientes varones. Solo podemos especular sobre por qué Zayas aumentó la violencia contra las mujeres a niveles hiperbólicos en este segundo volumen. Los críticos que suponen una relación pseudo-autógrafa entre las novelas y las incógnitas de la vida de Zayas tienden a atribuirlo a una presunta decepción amorosa y/o su avanzada edad. Otros lo relacionan con la filosofía del desengaño predominante en la Contrarreforma y el Barroco, o la desilusión con todas las satisfacciones mundanas y los placeres de la carne, repetidamente representados en los cuadros de Valdés Leal y otros artistas sobre el tema del memento mori. Sin duda, el estado de ánimo cada vez más pesimista y la sensación de decadencia

nacional en la España del siglo XVII influyeron en el tono del segundo volumen.

Sea lo que sea lo que lo motivó, el «recuento de cadáveres» es mucho más que un juego de números en los textos de Zayas. En español, «contar» significa tanto contar como contar o relatar una historia, y es en este sentido que los cuerpos cuentan además de sumar. No solo los de las mujeres, sino también los de los hombres, estos últimos particularmente en forma de «muertos vivientes». Las mujeres de Zayas están atormentadas en vida por la constante amenaza de una muerte violenta y cuentan sus historias a través de sus cuerpos moribundos y muertos en este volumen; los hombres, por otro lado, pueden verse obligados a decir la verdad desde el otro lado de la tumba. Pero ¿qué es este «cuerpo» y cómo se convierte en un canal hacia la verdad del sujeto?

La teoría lacaniana subvierte la insistente división binaria occidental entre mente y cuerpo, cuerpo y alma, mujer y hombre, materia y forma. Fijándonos de nuevo en el argumento de Zayas a favor de la igualdad de los sexos que cité al principio, podemos ver que la autora no rechaza el binario cuerpo-alma, sino que subraya su aplicación tanto a hombres como a mujeres. Los enfoques cambiantes de Zayas sobre el lado supuestamente material de ese binario son una pista de su compleja composición. Este «material» del que están hechos hombres y mujeres es igual, dice, ya sea un compuesto de «barro y fuego» o «espíritus y terrones»: la misma sangre, sentidos, facultades y órganos a través de los cuales toman efecto. ¿Dónde, en este continuo, se cruza desde lo simplemente material al reino de lo mental y espiritual? La teoría lacaniana ayuda a explicar por qué a Zayas —y a los escritores científicos y teológicos más sofisticados durante siglos— les resultó tan difícil establecer esa frontera.

En el nudo Borromeo de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico que interactúan en la subjetividad humana, lo Real es la causa traumática que escapa a la representación del orden imaginario y la articulación del orden simbólico, que revela su existencia en formulaciones distorsionadas alrededor de los ámbitos de ansiedad. En palabras de Paul Verhaeghe:

Lo real del organismo funciona como causa, en el sentido de que contiene una pérdida primordial que precede a la pérdida en la cadena de

significantes. ¿Qué pérdida? La pérdida de la vida eterna, que paradójicamente se pierde en el momento del nacimiento como ser sexuado<sup>22</sup>.

Empuja al sujeto a buscar en vano cerrar la brecha que deja y, a menudo, sale a la superficie en forma de lapsus linguae. Zayas nos dejó un ejemplo en un desliz entre la primera y la segunda edición de su prefacio a las Novelas amorosas. Después de argumentar que las mujeres con voraces hábitos de lectura como el suyo pueden compensar la educación que les niegan los hombres, continúa: «Pues si esto es verdad, ¿qué razón hay para que no tengamos una promptitud para los hombres? Y más si todas tienen mi inclinación»<sup>23</sup>. En la segunda edición, que fue corregida por la propia autora, «para hombres» se cambia a «para libros», la continuación más lógica de su argumento. Ese desliz muestra que, a pesar de sus enérgicos argumentos a favor de la igualdad de la mujer, el efecto traumático de lo real en su inconsciente, dejado por la diferencia sexual en el orden social patriarcal, permanece activo. El juez masculino y el jurado que controlan el acceso a la élite literaria en su inconsciente aún perdurará, veinte historias después, como una huella en su despedida autoral de los lectores.

Lo que llamamos imprecisamente el «cuerpo» no es un organismo material autónomo; más bien es el Otro que habita en el lenguaje el que construye el cuerpo, marcándolo desde el día del nacimiento (o antes, con ecografías uterinas) con la declaración «Es un niño» o «Es una niña». Otras cadenas de significantes —niña bonita, niño fuerte, inteligente, difícil, negro, rubio, bebé bueno / malo— se añaden, de manera que cuando los niños entren en la etapa del espejo, tomen conciencia de su separación de la (m)Other²⁴ o de otro cuidador inicial y comiencen a emerger como sujetos hablantes, hacen que sus "cuerpos" sean moldeados por el Otro. Como dice Verhaeghe, «El cuerpo que "tenemos" existe sólo a través de la mente; es el Otro el que construye el cuerpo»²5. La propia imagen corporal del niño no está formada por la experiencia íntima del organismo material, sino por analogía con su percepción de otros cuerpos humanos y el reflejo que ve en el espejo, moldeado por el lenguaje. Debido a que esta

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Verhaeghe, 2002, p. 132.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de 1637, fol. q7r; énfasis añadido.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> El juego de palabras *(m)Other / mother* del original en inglés no funciona al traducirse como *madre* en español.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Verhaeghe, 2002, p. 110.

imagen constituye un núcleo de identidad formado por la interacción de los órdenes Imaginario y Simbólico, sin embargo, las imágenes visuales y verbales de los cuerpos pueden tener efectos poderosos, eróticos, repulsivos, dolorosos o todo ello a la vez, como atestigua la herida del sueño de Jacinta en la primera novela. Reconociendo implícitamente esto, Laura, la protagonista de la quinta novela, *Fuerza del amor*, dramatiza su sufrimiento en carne propia en el romance de lamento que canta cuando su esposo Diego está en los brazos de su amante, comparándolo con el de Prometeo:

Y tú, afligido Feníceo [i. e., Prometeo] aunque tus carnes veas con tal rigor comidas por el águila fiera.
Y si atado al Cáucaso padeces, no le sientas, que mayor es mi daño<sup>26</sup>.

Al igual que en la invocación de Laura a Prometeo y a otros sufridores mitológicos, las imágenes verbales de Zavas de cuerpos atormentados pueden valerse de la naturaleza intersubjetiva de las imágenes corporales para, con las historias que cuentan, dejar una impronta en el lector empático. Los cuerpos narradores del segundo volumen son en su mayoría, pero no exclusivamente, los de las mujeres. En el tercer desengaño, la reescritura de Zayas de la novela cervantina El curioso impertinente, la Virgen María resucita brevemente a un ahorcado para salvar a un seductor que le pide perdón antes de pecar. La intervención de la Virgen no salva a la heroína, cuyo marido la desangra hasta morir por denunciar a su amigo (el supuesto seductor salvado); el marido uxoricida luego se casa con la antagonista de la protagonista. En el octavo desengaño, cuando el codicioso padre de Mencía y su hermano Alonso la matan para evitar su matrimonio con Enrique, nieto de un plebeyo, su voz de muerta viviente y su cadáver aún sangrando lo salvan de la matanza. Su cuerpo inerte seguirá sangrando incluso mientras él se convierte en monje y construye una capilla en la que enterrarla. Cuando el padre más tarde deshereda a Alonso por casarse también en contra de su voluntad, Alonso decapita a su esposa, arroja su cuerpo a un pozo y entierra la cabeza. Cuan-

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, ed. Olivares, p. 359.

do Alonso es capturado y está a punto de ser ejecutado, le llevan la cabeza para que le pida perdón antes de su muerte. En ambos casos, Zayas hace que la belleza milagrosamente preservada de la carne femenina (un motivo común de los restos de santos exhumados) hable en favor de la inocencia de las mujeres y condene la codicia patriarcal. En ambos casos, sin embargo, los dictados del patriarca codicioso operan a distancia de la escena del asesinato, y la coda irónica es que el nieto repudiado hereda su riqueza.

Lo que anticipa misteriosamente el tercer desengaño, por lo tanto, es la explicación lacaniana de Verhaeghe de cómo la relación sexual enmascara una discordancia primordial en el corazón de la existencia humana, la muerte en la vida que es inevitable en la reproducción sexuada<sup>27</sup>. La vida eterna, *Zoë* en griego clásico, solo es alcanzable para los organismos unicelulares sexualmente indiferenciados, y la vida individual, *Bios*, trata de volver constantemente a ella. Para el sujeto humano hablante, la pérdida real del ser resultante de la castración y la asunción de la diferencia sexual, interpretada fálicamente a través del Otro del lenguaje, impulsa el deseo de satisfacer esa pérdida en la unión de un hombre y una mujer, lo que enmascara esa discordancia primordial. Verhaeghe concluye:

Es durante este proceso que se construye el cuerpo, el cuerpo que tenemos (no el cuerpo que somos), revestido de una identidad de género siempre secundaria. La relación originariamente circular pero no recíproca entre vida y muerte, entre *jouissance* y sujeto, se reproduce y funciona entre hombre y mujer<sup>28</sup>.

Observar las formas peculiares de la muerte viviente en otros dos cuentos de Zayas nos ayudará a revelar su conocimiento implícito del funcionamiento de este proceso de enmascaramiento.

La teología de la Contrarreforma, huelga decir, hizo hincapié en el recuerdo constante de la inevitabilidad de la muerte y alentó la mortificación de la carne para purificarse sacrificando los placeres terrenales en aras de asegurar la vida eterna. Todo el segundo volumen está supuestamente relatado durante Carnestolendas, lo que literalmente significa «quitar la carne». En el quinto desengaño, Zayas nos da una descripción horriblemente gráfica de la carne de la heroí-

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Verhaeghe, 2002, pp. 132-135.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Verhaeghe, 2002, p. 135.

na Inés en una putrefacción mortal, su cabello rubio tornado blanco y enmarañado con alimañas reptantes y su carne carcomida y herida hasta los huesos. El esposo, el hermano y la cuñada de Inés la han mantenido apenas con vida, emparedada en un espacio diminuto durante años porque, usando un hechizo mágico, otro hombre la ha llevado en trance inconsciente repetidamente a su cama. Aunque su belleza se recupera cuando la rescatan y entra en un convento, permanece ciega, un detalle que la mayoría de los lectores encuentran injusto. Como he escrito, veo esta ceguera como un castigo sinecdóquico fuera de lugar, infligido a los ojos de la mujer cuya belleza despierta el deseo en los ojos de los demás y la sed de sus familiares de castigarla en su carne. Ese castigo también sirve, creo, para desviar la mirada del espectáculo paralizante de su muerte en vida. Lacan, en el Seminario XI, separa el ojo que ve de la mirada, impulso primario que siempre está en el campo del Otro: «el ojo que mira el objeto está en el lado del sujeto, mientras que la mirada está en el lado del objeto. Cuando miro un objeto, el objeto siempre ya me está mirando»<sup>29</sup>. Slavoj Zizek, siguiendo el análisis de Lacan en «Kant con Sade», dice que en el voyeurismo perverso de la pornografía, sin embargo, el espectador ocupa efectivamente la posición del objeto y es «reducido a una mirada de objeto paralizada»<sup>30</sup>. El énfasis reiterado en la continua ceguera de Inés en sus veinte años de vida santa en un convento sirve, sugiero, para revertir la presencia del lector en la participación voyeurista con respecto a la carne de la protagonista, carcomida por los gusanos. Protege nuestros ojos de la mirada de Inés, ya que queda suspendida en la imaginación.

El décimo desengaño con el que Zayas cierra su colección es la problemática historia de una mujer «mala», Florentina, que seduce al marido de su hermana y provoca un baño de sangre del que solo ella sobrevive. También contiene una figura de muerto viviente, el cadáver que aún gime, desenterrado en el sótano de una casa de meretrices aparecido en el primer episodio. Creo que la estructura episódica de las historias de Zayas le permite negociar, al dejar tácito el término clave en la lógica inconsciente que vincula los episodios, una tensión irresoluble entre a) la lealtad de clase a la ideología de la aristocracia patriarcal y b) la solidaridad de género con las mujeres que pretende

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Zizek, 1991, p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zizek, 1991, p. 110.

defender. En esta historia, veo como término clave «el enemigo dentro»: los portugueses en la monarquía española, los sirvientes en la casa aristocrática y el deseo sexual como el resistente «enemigo dentro» del cuerpo de la mujer. En un nivel aún más fundamental, el enemigo interior es la muerte misma que sigue gimiendo sin palabras su misterio enmascarado en el cadáver desenterrado en la casa del placer. Ni las notas de amor ni la bula papal en sus bolsillos le han dado vida eterna. Don Gaspar lo toma como una advertencia divina para alejarse de esa casa de lenocinio, pero comienza a perseguir a Florentina, inaccesible hasta que la encuentra cerca de la muerte en la calle, gimiendo aún más espantosamente que el cadáver en el sótano.

Zayas termina su colección haciendo que Florentina, los protagonistas supervivientes de otros cuentos y la heroína del cuento marco se retiren al convento. Ella envía estos cuerpos imaginarios de regreso al lado femenino del gráfico sexual, el refugio seguro ante una muerte a manos de hombres crueles, y en el camino aprobado hacia la vida eterna a través de la devoción a una divinidad masculina católica y a Su Madre perfecta. Sin embargo, en el último párrafo, con su propia voz autoral, difuminando los niveles narrativos al dirigirse a Fabio, el rescatador comprensivo de Jacinta en la primera novela, Zayas le asegura que este es un final feliz y le dice que puede buscar a la Lisis del cuento marco «con casta intención» si es todavía su deseo el verla. El peligro del deseo sexual puede estar contenido, pero el deseo de reconocimiento del orden simbólico por parte de un juez y un jurado masculinos es un último vestigio de lo muerto viviente.

#### Bibliografía

- BARBEITO CARNEIRO, Isabel, Mujeres del Madrid barroco: voces testimoniales, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, 1992.
- BARNARD, Suzanne, y FINK, Bruce (eds.), Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality, Albany, State University Press of New York, 2002.
- BROWN, Kenneth, «Context i text del Vexamen d'Academia de Francesc Fontanella», *Llengua I Literatura Catalanes*, 2, 1987, pp. 172–252.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo, Madrid, Caparrós, 1995.
- FINK, Bruce, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

- FINK, Bruce, «Knowledge and Jouissance», en Suzanne Barnard y Bruce Fink (eds.), Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality, Albany, State University Press of New York, 2002, pp. 21-46.
- GOYTISOLO, Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 63-115.
- GREER, Margaret R., Maria de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2000.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, Examen de ingenios para las ciencias, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- JAGOE, Catherine, «Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain», *Revista de Estudios Hispánicos*, 27, 1993, pp. 225-248.
- KRISTEVA, Julia, *The Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984.
- LACAN, Jacques, *Aun*, trad. de Diana S. Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Barcelona / Buenos Aires, Paidós, 1981.
- MOLL, Jaime, «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 1, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982, pp. 177-179.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833, 2 tomos., Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905; II, pp. 583-620.
- SOLER, Colette, «What Does the Unconcious Know about Women?», en Suzanne Barnard y Bruce Fink (eds.), Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality, Albany, State University Press of New York, 2002, pp. 99-108.
- TREVIÑO SALAZAR, Martha Elizabeth, «Estudio y edición de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotoma-yor*», tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, 2018.
- VERHAEGHE, Paul, «Retracing Freud's Beyond», en Suzanne Barnard y Bruce Fink (eds.), Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality, Albany, State University Press of New York, 2002, pp. 109–139.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Pedro Esquer, 1637.

- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos], ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZIZEK, Slajov, Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture, Cambridge, MIT Press, 1991.

# LA ESCLAVA DE SU AMANTE Y TARDE LLEGA EL DESENGAÑO DE MARÍA DE ZAYAS: HOMENAJES A ANA CARO

## Frederick A. de Armas University of Chicago

Dentro de la trilogía de las grandes escritoras femeninas del Siglo de Oro, Ana Caro Mallén, María de Zayas y sor Juana Inés de la Cruz¹, podemos identificar a las dos primeras como contemporáneas, entrañables amigas que fueron escritoras de oficio, o sea, profesionales². Esta amistad, como explica Mercedes Maroto Camino, se nota claramente en los temas preferidos por las dos, tales como la marginalización de la mujer, la importancia del valor³ y de la educación para sobreponerse a su estatus social, y el uso de la amistad femenina como tema importante en sus obras⁴. En este ensayo propondré que Ana Caro y María de Zayas se reunieron repetidamente en Madrid entre 1636 y 1638. Es muy posible que durante ese período platicaran no

- <sup>1</sup> «The corpus of theoretical work that has reinterpreted and vindicated Caro has located her with María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz as one of the most important early modern women writers of the Hispanic world» (Maroto, 2007, p. 200).
- <sup>2</sup> Se entiende por este término que han cobrado al menos por algunas de sus obras (Luna, 1995, pp. 11-26).
  - <sup>3</sup> Recordemos el título de la comedia de Caro, Valor, agravio y mujer.
- <sup>4</sup> En *La traición en la amistad*, comedia escrita entre 1628 y 1632, Zayas contrapone la idealizada amistad entre dos hombres nobles con la amistad entre mujeres basada en venganza y protección (Gil-Oslé, 2006, p. 204).

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 283–297. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

solo sobre estos tópicos sino también sobre otros tales como la esclavitud y el tema de la amante invisible. Este ensayo estudiará el uso de elementos biográficos y de una comedia de Caro en dos de las novelas incluidas en los *Desengaños amorosos* (1647) de Zayas, *La esclava de su amante* (primer desengaño) y *Tarde llega el desengaño* (cuarto desengaño). Este análisis evidenciará que fueron escritas, en parte, como homenaje a su amiga, Ana Caro.

Comencemos muy brevemente con Ana Caro Mallén, para llegar a comprender más claramente el interés por la esclavitud en María de Zayas. Se especulaba mucho y se sabía poco de Ana Caro hasta los recientes escritos de Juana Escabias<sup>5</sup>. Inesperadamente, la crítica se entera que había sido esclava nacida en Granada, posiblemente de padres moriscos<sup>6</sup>, y bautizada el 6 de octubre de 1601 en la Iglesia de Sagrario Catedral. Gabriel Caro de Mallén, procurador de la Real Audiencia y Chancillería de Granada, y Ana María de Torres, su prominente esposa, la "prohíjan" y así pasa a ser parte de la familia7. Con el respaldo de sus padres adoptivos, se dedica al estudio de la historia y la literatura y pronto llega a distinguirse como escritora. Aunque vivió la mayor parte de su vida en Sevilla, el conde duque de Olivares la invita a Madrid y le encarga escribir una relación de unas fiestas que se celebran en la corte. Así lo hace en Contexto de las Reales Fiestas que se hicieron en el Buen Retiro, publicada en Madrid en 1637. Es muy posible que durante estos años en Madrid, o sea entre 1636 y 16388, Ana Caro estrenara su comedia caballeresca y de tra-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> En un ensayo de 2012 publica los primeros resultados de sus investigaciones que forma parte de su tesis doctoral de la UNED en 2013. Luego incluye detalles de esta biografía en su edición de *El conde Partinuplés* de 2015 y finalmente hace un estudio de su vida y obra en un monográfico de 2017. Escabias, que es también dramaturga, sabe muy bien apreciar los dones de Ana Caro.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> «Esta población no se distinguía por sus rasgos exteriores, como sí ocurría con los esclavos africanos que entraban desde el puerto de Sevilla; algunos eran árabes, pero otros incluso castellanos. El término morisco (o mudéjar) no estaba vinculado a una raza o color de piel, sino a creencias religiosas» (Escabias, 2012, p. 187).

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> «Nunca podremos saber si la niña a la que bautizó con el nombre de su mujer llegó directamente a sus manos o era hija biológica de alguna esclava morisca que servía a la familia y que tal vez falleció, pero su acción al bautizarla fue un acto de acogimiento y protección hacia la niña» (Escabias, 2012, p. 188).

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Hay una referencia a ella como mujer fea en un *Vejamen* de Alfonso de Batres, defendido ante los reyes en el Salón Real del Retiro el 11 de febrero de 1638: «Hacia aquí se quejaba una mujer y no en muy malas endechas, que desde lejos me pareció hermosa como dos mil entendidas, y desde más cerca aseada como otros

moyas, *El conde Partinuplés*<sup>9</sup>, obra que utiliza el argumento de la amante invisible y que influye los escritos de Zayas.

María de Zayas nació en Madrid donde fue bautizada el 12 de septiembre de 1590, hija de familia noble cuyos padres eran Fernando de Zayas y doña María de Barasase. A pesar de que se cree que vivió en Madrid gran parte de su vida, es muy posible que Zayas haya viajado con frecuencia<sup>10</sup>. Sabemos, por ejemplo, que como hija de un capitán de Infantería al servicio del conde de Lemos, se establecería en Nápoles durante la estancia de su padre en esa ciudad cuando Lemos estuvo de Virrey (1610-1616). Aunque muy joven, puede muy bien haberle impactado a Zayas la gran corte literaria de Lemos en Nápoles con Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola y el conde de Villamediana, entre otros<sup>11</sup>. Antes de la llegada de Ana Caro a Madrid, Zayas había participado en academias literarias y publicado poemas preliminares en obras de Lope de Vega y Pérez de Montalbán<sup>12</sup>. Además ya era conocida como dramaturga, con su Traición por la amistad (1632). Consta su participación en un homenaje a Lope de Vega en 1636, justo cuando Ana Caro llegase a Madrid<sup>13</sup>. Como muestra de amistad, Caro escribió unos versos laudatorios para los preliminares de la primera colección de Zayas, Novelas amorosas y ejemplares (1637), hecho de gran importancia ya que, como comenta Julián Olivares en su edición, Zayas era «la escritora española más famosa de su tiempo»14. Al mismo tiempo, la fama de Caro estaba expandiéndose de Sevilla a la corte. Estos versos se hayan justo tras las décimas de Alonso Castillo Solórzano, escritor que gozaba de gran popularidad. En el poema, Caro se refiere a Zayas como «Nueva Safo, nueva Pola Argentaria»<sup>15</sup>. La alabanza como nueva Safo no es nada original. Era lugar común para idealizar a la mujer poeta. Safo es

tantos poetas. Doña Ana Caro será, que entre muchísimos hombres y entre poquísima gana de casarse, se quejaba de su hastío» (Julio, 2013, p. 295).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> De Armas, 2020.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Kenneth Brown piensa que Zayas estuvo en Barcelona en 1643 ya que encuentra alusiones en un *Vexamen* de Francesc Fontanella (1993, pp. 255-260).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Green, 1933.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Olivares, 2010, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La colección se titula: Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre (Yllera, 1998, p. 13).

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Olivares, 2010, p. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 154.

la única poeta que aparece en el famoso fresco del Parnaso, ejecutado por Rafael para el palacio Vaticano. El mismo Lope ya había alabado a Zayas como nueva Safo en El laurel de Apolo. De más interés es la relación que establece con Pola Argentaria. Esposa del gran poeta épico Lucano, quiso suicidarse cuando Nerón ordenó la muerte de su esposo. Preservó su Farsalia, la cual no pudo editar hasta después de la muerte del emperador. Que sepamos, Zayas nunca se casó, pero esta referencia a la esposa de Lucano hace juego con la siguiente: «Tu entender esclarecido, / gran Sibila mantuana, / te miente al velo de humana»16. En la antigüedad se conocían diez sibilas, mujeres que, con inspiración divina, profetizaban. Las más conocidas eran las de Delfos y la de Cumea. Aquí Ana Caro imagina una nueva sibila en Mantua, lugar de nacimiento de Virgilio para así comparar a Zayas con los dos grandes poetas épicos de Roma. Justo diez años después de su primera colección, Zayas publica una segunda, Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto, también titulado Desengaños amorosos (1647).

Así como Caro había alabado a Zayas en la primera colección, en esta segunda Zayas alaba a su amiga dentro del texto. Aunque no sabemos exactamente cuándo Zayas comenzó a escribir estas novelas, debe haber sido antes de la muerte de Ana Caro, la cual falleció durante una epidemia de la peste en Sevilla en 1646. Este segundo volumen de Zayas transforma las maravillas como se titulaban sus novelas en el primer volumen, en desengaños. El cuadro de estos Desengaños amorosos continua la acción del primer volumen donde Lisis acepta casarse con don Diego a principios de año. Pero, al comienzo de esta segunda colección Lisis se enferma de nuevo, debilitada otra vez por los desprecios de don Juan. O sea, es una enfermedad de melancolía amorosa tan común en la época<sup>17</sup>. Permanece así un año, hasta que una nueva esclava mora, Zelima, regalo de su tía, ayuda a curarla con entretenimientos tales como «leer, escribir, cantar, tañer, bordar y sobre todo hacer excelentísimos versos»<sup>18</sup>. Y justamente, los remedios para la melancolía amorosa son los entretenimientos. Se añade un

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 154.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Elena Casey considera esta enfermedad clave de las dos colecciones: «Lisis not only represents the suffering of women in 17th century Spain, but also elaborates their cure, transforming the *Novelas* in its entirety into Zayas's remissive etiology of Early Modern Spain's gendered crisis» (2016, p. 571).

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 117.

segundo elemento que es la gran amistad que surge entre mujeres de tan distinto rango esclava / noble, pues llegan a tratarse como «dos queridas hermanas»<sup>19</sup>. Ya podemos vislumbrar aquí un primer homenaje a Ana Caro. Recordemos que nació esclava y que posiblemente por esta razón nunca pudo casarse, aunque llegó a ser escritora reconocida en la corte. Al igual que Zelima, Ana Caro se hace gran amiga de María de Zayas, a pesar de sus orígenes.

Una vez que Lisis se recupera, se va a celebrar entonces el matrimonio, precedido durante las carnestolendas, de tres días de novelas de desengaño. Lisis añora un pasado idealizado, en el que los hombres seguían las normas del honor y valoraban el valor. Estos ideales caballerescos en Zayas ya se encuentran en El conde Partinuplés de Caro, que le pudo servir de ejemplo. Pero, en un presente en los que muchos han olvidado la caballería, quiere desengañar a las mujeres que confian en los hombres: «hablo de los que, olvidados de sus obligaciones, hacen diferente de lo que es justo; estos tales no serán hombres sino monstruos»<sup>20</sup>. Para ello, se utilizarán solamente casos «verdaderos» que serán narrados solo por mujeres. El hecho de que son las mujeres solas las que narran aquí las historias puede verse como una «venganza discursiva» en una época con tan pocas escritoras<sup>21</sup>. Lisis estructura claramente las novelas o desengaños en tres noches: Cuatro la noche del domingo de carnestolendas, cuatro el lunes, y las últimas dos el martes, culminando con el desposorio. Sea la precipitación de Zayas en publicar su obra, o sea problema del impresor o corrector, a veces se transforma la estructura en una novela por noche<sup>22</sup>. Sea cual fuere la problemática de esta edición, lo que nos interesa es que Lisis otorga a su esclava Zelima el honor de ser la primera en novelar. Lo hace desde el estrado, espacio, según Javier Irigoyen, de influencia mora<sup>23</sup>. Y para recalcar las connotaciones de

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 117.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 118. Alba Urban Baños nos recuerda que: «De los diez relatos que conforman *Desengaños amorosos y ejemplares*, solo cuatro protagonistas sobreviven a la brutal violencia del hombre: Isabel (*desengaño* I), doña Inés (*desengaño* V), Beatriz (*desengaño* IX) y Florentina (*desengaño* X)» (2016, p. 635). Olvida a don Martín en el *desengaño* IV, quien regresa de su terrible experiencia en Canarias para casarse felizmente.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Bosse, 1999, p. 259.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Yllera, 1998, pp. 61-63.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Añade: «Ahora bien, a pesar de su plena integración en la cultura española, persiste una asociación de este espacio como propio de "lo moro", especialmente en

este espacio, aparece vestida tan curiosa y elegantemente, pudiendo ser «una princesa de Argel, una reina de Fez o Marruecos, o una sultana de Constantinopla»<sup>24</sup>. La admiración y maravilla es parte esencial de la estética de María de Zayas en todas sus novelas<sup>25</sup>. De igual manera, Ana Caro en *El conde Partinuplés* provoca admiración en el auditorio al comenzar su comedia justamente con una emperatriz de Constantinopla asediada por sus súbditos. Se trata de un claro eco literario en el que Zayas recuerda a su amiga.

Como bien explica Ann T. Delenhanty, Zayas transforma doblemente a Zelima para acrecentar aún más la admiración, primero metamorfoseándola de esclava en princesa o sultana mora y segundo, con un gesto de gran dramatismo, haciendo que se quite de la mejilla los hierros (la S y el clavo) que eran muestras de su esclavitud<sup>26</sup>. Delehanty reitera que tenemos en las novelas de Zayas diversos momentos de «suspended shock or marvel in the face of contradictory perceptions»<sup>27</sup>. Lo contradictorio aumenta no solo la maravilla sino el suspenso ya que no sabemos exactamente quién es la narradora. Algo similar ocurre en El conde Partinuplés de Caro, donde el conde no conoce la identidad de su dama, la cual aparece en imágenes contradictorias. En la novela de Zayas, Zelima resulta ser una dama de Murcia llamada Isabela, la que, mudándose con su familia a Zaragoza, pasa a enamorarse de quien no debe, un don Manuel engañoso. Como explica Margaret Rich Greer, las novelas de Zayas son «stories of sexual desire, while reiterating from beginning to end that the purpose of her narration is to warn them against the power and danger of such desire»<sup>28</sup>. O sea, que es una novela que lleva al género femenino al desengaño a través del peligroso deseo sexual y los engaños masculinos.

Mientras Zayas alerta contra el deseo heterosexual, al mismo tiempo alaba la amistad entre las mujeres. Como ha recalcado Juan

textos literarios, asociación con la que Zayas parece jugar de forma consciente» (Irigoyen, 2016, p. 364).

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 124.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> La admiración puede tener al menos tres causas: «admiratio in the reader through the combination of the supernatural, surprise achieved through plot, and stylistic agudeza or wit» (Greer, 2000, p. 401).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 127; Delehanty, 2018, p. 946.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Delehanty, 2018, p. 946.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Greer, 2000, p. 8.

Pablo Gil-Oslé, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro se preciaba la amistad entre dos hombres de la aristocracia como la relación perfecta<sup>29</sup>. Al mismo tiempo, se negaba la amistad femenina. Zayas, entonces, resalta la segunda para romper un paradigma importante de la época. En la novela, mientras que Manuel es engañoso y nada fiable, hasta raptando a Isabel, la hermana de este, Eufrasia se convierte en gran amiga de Isabel. Al especificar que se les daba el nombre de «las dos amigas»<sup>30</sup>, Zayas invierte la idea de «los dos amigos» tan utilizada por Cervantes. Así como Lisis era gran amiga de su esclava; ahora Isabel es la amiga perfecta de Eufrasia. Este don de la amistad debe tener como una de sus referencias biográficas extra-textuales la amistad entre Zayas y Caro.

Para realzar aún más la imagen de la perfección de la mujer, debemos de recordar que Eufrasia es nombre de una santa de Constantinopla que rechaza el matrimonio. Pide que se distribuyan sus riquezas entre los pobres para así regresar a una vida conventual<sup>31</sup>. Es de importancia también, que dejara libre a sus esclavos ya que tenemos la oposición libertad / esclavitud (sea real, fingida o metafórica) en Zayas. A través de la novela, Isabel asume el rol de esclava, poniéndose hierros postizos en la cara. Lo hace para recobrar su honor y el amor de Manuel, a quien persigue hasta Sicilia. La situación se confunde aún más cuando unos moros se llevan cautivos a Argel a Manuel y a Isabel. Las repetidas confusiones entre libertad, esclavitud y cautividad crean un entorno que problematiza la esclavitud. Al final de la obra, Isabel, la fingida Zelima, pasa de ser «esclava» de Manuel a ser esclava de Dios: «a Él ofrecerme con el mismo nombre de la Esclava de Su Amante»32. Así termina el desengaño, donde la mujer llega a creer que es mejor encontrar un espacio de libertad en el convento que ser esclava de sus propias pasiones y de las maldades y

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> «En el discurso europeo de la amistad, que bebía de la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles y de *De Amicitia* de Cicerón, la intensidad de esta unión entre los amigos ideales es tal que alcanza el estatuto de sagrada ley. En su calidad de sagrada unión, el compromiso en la amistad se caracterizaba por su carencia de límites, por encima de los deberes familiares y conyugales» (Gil-Oslé, 2013, p. 17).

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 131.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Durante el Siglo de Oro tenemos constancia también de una actriz de este nombre. Eufrasia María Reina (cuyo nombre verdadero era Catalina Hernández) planeó la muerte de su primer marido, crimen evitado por Vicente de Olmedo quién le comunicó el peligro al marido de Eufrasia (Álvarez Sellers, 1999, p. 32).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 167.

mentiras de los hombres. Hemos visto así, cómo toda una serie de nociones forjan un treznado de alabanzas a Ana Caro con repetidas alusiones a su comedia *El conde Partinuplés*: la amistad perfecta entre mujeres, el concepto de la admiración, la esclavitud, la identidad contradictoria, y hasta la alusión a una emperatriz o sultana de Constantinopla.

Si La esclava de su amante contiene ya elementos que sirven de homenaje a Ana Caro, Tarde llega el desengaño, la cuarta novela, acentúa este homenaje. Antes de comenzar a narrar su desengaño, Filis discurre sobre las relaciones entre hombres y mujeres, indicando un elemento de tensión «el imperio que la naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se le quiten»<sup>33</sup>. En la comedia de Caro, los hombres no quieren que Rosaura rija el imperio, amenazándola con una rebelión si no se casa. Zayas demuestra el imperio de los hombres de manera aún más explícita, pues ellos dejan a las mujeres sin aprender lo necesario de armas y letras. A pesar del imperio de los hombres, Zayas da ejemplos de numerosas mujeres que han logrado triunfar, sea en la política (armas) y en la escritura (letras), entre las cuales menciona a «la señora Ana Caro, natural de Sevilla; ya Madrid ha visto y hecho experiencia se su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles»<sup>34</sup>. Al exaltar aquí el entendimiento de Ana Caro, Zayas como bien ha explicado Daniel L. Heiple, contradice lo que afirmaban las teorías humorales del momento, o sea, que la mujer, al ser de naturaleza fría y húmeda, no pueden tener gran entendimiento ya que esta cualidad proviene de la sequedad<sup>35</sup>. Ya en La esclava de su amante, Zayas había alabado el entendimiento de la mujer. Ahora lo conecta directamente con Ana Caro. A todo esto hay que añadir que la narradora, Filis cree firmemente en la astrología, elemento muy importante en El conde Partinuplés, donde Rosaura duda del casamiento debido a una profecía astrológica. En Zayas, Filis comenta: «Y cierto, que aunque se dice que el libre albedrío no está sujeto a las

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 230.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Heiple fue el primero en apuntar que Lope de Vega y María de Zayas, usaban los humores y sus cualidades para criticar la obra de Huarte de San Juan, quien afirmaba que el entendimiento se basa en la sequedad, mientras que la imaginación necesaria para los artistas y escritores, proviene del calor (1991, p. 123).

estrellas, pues aprovechándonos de la razón las podemos vencer, que soy de parecer que si nacimos sujeta a desdichas es imposible apartarnos de ellas»<sup>36</sup>.

Tarde llega el desengaño es una novela basada en el argumento de la amante invisible, que se remonta a novelistas italianos del Renacimiento y a un libro de caballerías francés<sup>37</sup>. Estos invierten los roles del mito de Cupido y Psique. En esta nueva trama, tenemos a un hombre que en vez de la mujer se muestra curioso y que se enamora de ella aunque la mujer no se deja ver. De esta manera se rechaza la curiosidad como fallo femenino. Se invierte también el tópico de que el amor entra por la vista y en este caso surge a través de la voz y el ingenio de la mujer. Ya Ana Caro había utilizado este concepto en su comedia El conde Partinuplés. Como homenaje, Zayas escoge otra rama de este argumento, y reescribe la novela veintiséis del Novellino de Masuccio Salernitano, pero siguiendo aún más cerca una novela intercalada en El soldado Píndaro de Gonzalo de Céspedes y Meneses (1626)<sup>38</sup>. Aun así, siempre tiene en cuenta la comedia de Caro. En Zayas, la trama de la amante invisible aparece como una intercalación dentro de la acción principal. La cuarta novela comienza con una tormenta de filiación épica<sup>39</sup>, que aparta a don Martín de las costas de España, y pensando al menos llegar a Cerdeña, se encuentra tras tres días náufrago con un compañero en unas rocas cerca de una playa en Canarias. Anda con su compañero por estrechos senderos y, anocheciendo, se halla ante un «hermoso castillo» donde son bien recibidos por su dueño y por dos doncellas y «cuatro esclavas blancas herradas en los rostros»40. Llegada la cena, aparece la dama del castillo «una negra [...] que si no era el demonio, que debía de ser retrato suyo»<sup>41</sup>. Continuando la problematización de la esclavitud, que encontramos en la primera novela, algo de gran interés para Ana Caro, de nuevo

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 228.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> El argumento de la amante invisible fue inmensamente popular en el Siglo de Oro, utilizado por los tres grandes dramaturgos, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón (De Armas, 1976, pp. 47-159).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Edwin B. Place considera que la novela de Zayas se basa en Masuccio (1923, pp. 40-43). Por su parte, Frederick de Armas considera que utiliza ambos a Masuccio y a una novela de Céspedes y Meneses (1976, pp. 36-38).

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Sobre la tormenta en el Siglo de Oro ver a Fernández Mosquera, 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 236.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 237.

tenemos la inversión de roles de la época y nociones de identidad contradictoria. Por las Canarias pasaban esclavos africanos destinados a América<sup>42</sup>. En el castillo de Jaime de Aragón tenemos en vez esclavas blancas y una dama de origen africano, en realidad una negra nacida en el castillo e hija de dos esclavos negros, y ahora esposa del castellano<sup>43</sup>. Pronto averiguamos la horrible crueldad de don Jaime quien ha encerrado a su mujer en un pequeño cuartillo y solo puede salir andando por el suelo, recogiendo migajas de la cena y beber de la calavera de su supuesto amante. Todo por celos mal fundados, habiendo sido la negra quien delató a Elena, la verdadera esposa de Jaime. La narrativa principal, entonces, utiliza la admiración como elemento clave, algo que también hace Caro. De barcas mágicas y castillos en Caro pasamos a tormenta, naufragio y castillo en Zayas. Términos gongorinos/calderonianos rocían levemente ambas obras, junto con construcciones hiperbólicas y repetidas exclamaciones que subrayan el suspenso, la admiración y la maravilla; el exceso de exclamaciones es en sí hiperbólico, transmitiendo fuertes emociones que acompañan las múltiples aventuras de la mujer en un mundo hostil. Mientras que en Caro muchas veces las exclamaciones provienen del gracioso Gaulín e introducen comicidad, en Zaya siempre se presentan con extrema seriedad. El mar (sea calmado o tempestuoso), se relaciona en ambas obras a la fortuna<sup>44</sup>. Mientras que Caro se precia de incluir al hipogrifo, término desdeñado por Lope en su comedia como término exquisito; Zayas transforma en un «cerúleo» gongorista la descripción del azul del mar<sup>45</sup>. El uso de contrastes es esencial para la elaboración de las dos obras. Por ejemplo, en El conde Partinuplés se presenta a la protagonista a través de contrastes tales

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Lobo Cabrera, 1985.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> «Zayas's work reveals here an awareness of the means of racial differentiation through language as well as the impossibility of black Africans possessing the rights entailed by citizenship at the time, but, as I am arguing, it does not offer a straightforward critique of those practices» (Delehanty, 2018, p. 951).

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> «Cuando la fortuna (cruel enemiga del descanso, que jamás hace cosa a gusto del deseo), habiendo cerrado la noche oscura, tenebrosa y revuelta de espantosos truenos» (Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 232).

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Mientras Zayas apunta que tras la tormenta «las olas retiradas a su cerúleo albergue" (*Desengaños amorosos*, p. 233); Caro en *Valor, agravio y mujer*, escribe: «Del reino de Anfitrite la salada / región cerúlea vi, sin la prolija / pensión de una tormenta, y con bonanza / tomó a tus plantas puerto mi esperanza» (vv. 725-729).

como deidad y monstruo<sup>46</sup>. Es figura de belleza y entendimiento según el conde e imagen de fiera y de endemoniada, según su criado Gaulín<sup>47</sup>. En Zayas tenemos a las dos mujeres que aparecen como figuras de contraste, la una con manos como «copos de blanca nieve»<sup>48</sup>, hermosísima, delicada, vestida con un saco y pareciendo un ángel a las puertas de la muerte; mientras que en la otra se afea su color negro, figura de demonio y de fiera, con características de animales, cargada de «costosos aderezos»<sup>49</sup>. En una obra cargada de elementos retóricos, lo sencillo se muestra, paradójicamente, como lo más bello.

De igual manera, los retratos crean toda una serie de contrastes y conflictos. Mientras que en Caro los retratos de la emperatriz Rosaura y del conde Partinuplés avivan toda una serie de emociones, en Zayas, Elena al ser «retrato» de la amante invisible<sup>50</sup>, se convierte en figura deseada pero al mismo tiempo aborrecida, por razones que veremos. Cada uno de estos elementos podría y debería estudiarse en gran detalle, lo que no podemos hacer en este ensayo más panorámico.

Pasemos entonces al contraste principal, que se halla en la doble narrativa. En el marco, el hombre (Jaime) trata como animal enjaulado a su esposa; mientras que en la intercalación o larga relación la mujer parece portarse cruelmente con el hombre. La historia de la amante invisible es narrada por don Jaime como un episodio de juventud. Aquí don Jaime en Flandes es llamado a encontrarse con su amante invisible en medio de la noche<sup>51</sup>. Es vendado y llevado a la casa de la dama encantada. Se reúnen muchas veces. Ella es viuda y princesa y él es un pobre soldado. Se necesita el secreto. Pasando el tiempo, él revela la aventura y ella se entera que su amante no guarda el secreto. Aunque Jaime duda que su querida Lucrecia fuese tan cruel, llega a constatarlo cuando regresa al lugar de la cita y es ataca-

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Caro reescribe el trinomio calderoniano «ángel, demonio o mujer» convirtiéndolo en «monstruo, mujer, deidad» (Caro, *El conde Partinuplés*, v. 606; De Armas, 2020).

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Caro, El conde Partinuplés, v. 1320.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 247.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 238-239.

do, saliendo mal herido de un pistoletazo<sup>52</sup>. Aquí Zayas se aparta de la mujer benéfica y generosa y dibuja una cruel princesa, que actúa como si fuera hombre para resguardar su honor<sup>53</sup>. Zayas no solamente reescribe el argumento de la amante invisible que había utilizado Ana Caro, sino que incluye uno de los más distintivos elementos de Caro. En El conde Partinuplés también tenemos una mujer de alta alcurnia. Zayas transforma la emperatriz de Constantinopla en la princesa Lucrecia de Erne. En la obra de Caro, cuando Partinuplés usa una luz para ver el rostro de su dama invisible, la dama, con gran furia, lo condena a ser despeñado<sup>54</sup>. Solo sobrevive porque Aldora, prima de la emperatriz, lo salva. En Zayas también una dama desconocida intenta ayudarlo, pero Jaime no le presta atención y es herido gravemente. Esta utilización de la mujer "cruel" puede muy bien ser en ambos casos una imitación del sentido de la honra masculina, que al verse amenazada, recurre a la violencia y la sangre. Pero si estudiamos las dos narrativas nos damos cuenta del impactante cambio que encontramos cuando Zayas reescribe a Caro. En Tarde llega el desengaño, la doble historia contrasta la crueldad del hombre y de la mujer mostrando que la crueldad del hombre es mucho peor, y el peligro de la mujer mucho más grave. Una vez que Jaime se desengaña y quiere librar a su bella Elena, encuentra que ha fallecido; por otra parte, en su juventud Jaime puede escapar la crueldad de Lucrecia.

En conclusión, al rendirle homenaje a Ana Caro, María de Zayas le rinde homenaje a todas las mujeres de su tiempo que tienen que enfrentarse con una sociedad en la que la desigualdad de los géneros, se convierte en amenaza cuando los hombres tratan mal a las mujeres. Estas dos novelas de Zayas también realzan el tema de la esclavitud, mostrando toda una serie de tipos y perspectivas<sup>55</sup> para así alabar también a Ana Caro que pudo sobreponerse a sus orígenes y convertirse

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 246.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Gorfkle apunta: «Dona Lucrecia's only crime was to have defended her own honor. The young widow sought revenge on her lover, Don Martín, for having broken his vow to keep their affair secret. He later tortures Elena, Lucrecia's double, driven by the impulse to counter the revenge» (1995, p. 19).

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> «Aldora, a este bárbaro hombre / haz despeñar, por ingrato, / traidor, engañoso...» (Caro, *El conde Partinuplés*, vv. 1719-1721).

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Parece haber en Zayas (aunque no en Caro) una aparente jerarquía dentro de la esclavitud. Mientras que las esclavas blancas y cristianas parecen ser las más preciadas, las moras y las negras se describen de manera sospechosa y negativa.

en escritora de oficio y muy afamada. Zayas realza toda una serie de temas y técnicas utilizadas por Ana Caro en *El conde Partinuplés* tales como la admiración, las construcciones hiperbólicas, las repetidas exclamaciones, lo contradictorio, los contrastes extremos, el dramatismo, algún adorno gongorista, los retratos, el suspenso, etc. Muchos de ellos son de tono proto-feministas: la amistad entre mujeres<sup>56</sup>, la importancia de la educación, el claro entendimiento de las mujeres, la curiosidad no ya como fallo de la mujer sino también del hombre. Tenemos además el amor o pasión como algo peligroso. Al reescribir el argumento de la amante invisible, Zayas no puede sino intentar superar a Caro, aun dentro del homenaje. Muestra, al igual que Caro, una instancia de la crueldad de la mujer, pero insertando este momento dentro de una intercalación que describe de manera horrenda y casi gótica la crueldad del hombre.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Actores portugueses en España en el Siglo de Oro», *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4–5, 1999, pp. 27–42.
- BROWN, Kenneth, «María de Zayas y Sotomayor: escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 355–360.
- CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, ed. de Juana Escabias, Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales, 2015.
- CARO MALLÉN, Ana, Valor, agravio y mujer, ed. de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CASEY, Elena, «The "cuartanas" of Lisis: The Remisive Etiology of the *Novelas amorosas y ejemplares* by María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista*, 32, 2016, pp. 570-585.
- DE ARMAS, Frederick A., The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- DE ARMAS, Frederick A., «Ecos y reescrituras de Calderón en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: *La gran Cenobia, La dama duende* y *La vida es sueño*», *Anuario calderoniano*, 13, 2020, pp. 229-248.
- DELEHANTY, Ann T., «María de Zayas's *Tarde llega el desengaño* and the Contradictions of Modernity», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.9, 2018, pp. 945-958.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> En Caro vemos esto principalmente en la manera en que Aldora ayuda a su prima. También, aunque en tono menor, en la manera en que Rosaura y Lisbella abandonan la confrontación al final de *El conde Partinuplés*.

- ESCABIAS, Juana, «Ana Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *Epos. Revista de Filología*, 28, 2012, pp. 177-193.
- ESCABIAS, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pról. de Santiago Ruiz Omeñaca y edición crítica de la comedia *Valor*, *agravio y mujer*, Sevilla, Editorial Benilde, 2017.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, Las amistades imperfectas: «La Celestina», Cervantes y María de Zayas, Tesis doctoral, Chicago, Universidad de Chicago, 2007.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, Amistades imperfectas: del Humanismo a la Ilustración con Cervantes, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GORFKLE, Laura J., «Seduction and Hysteria in María de Zayas' Desengaños amorosos», Hispanófila, 115, 1995, pp. 11-28.
- GREEN, Otis H. «The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 290-308.
- GREER, Margaret Rich, María de Zayas tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier, «"Como hacen los moros a los cristianos": raza, género e identidad cultural en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40.2, 2016, pp. 437-450.
- JULIO, Teresa, «Vejamen de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica», Revista de Literatura, 75, 149, 2013, pp. 279-306.
- LOBO CABRERA, Manuel, «Esclavos negros a Indias a través de Gran Canaria», *Revista de Indias*, 175, 1985, pp. 27-50.
- LUNA, Lola, «Ana Caro, una escritora "de oficio" del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72.1, 1995, pp. 11-26.
- MAROTO CAMINO, Mercedes, «Negotiating Woman: Ana Caro's El conde Partinuplés and Pedro Calderón de la Barca's La vida es sueño», Tulsa's Journal of Women's Studies, 26.2, 2007, pp. 199-216.
- OLIVARES, Julián, «Introducción», en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 9-148.
- PLACE, Edwin B., María de Zayas, an Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth-Century Spain, Boulder, University of Colorado Studies, 1923.
- URBAN BAÑOS, Alba, «Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas», en María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 633-684.

- YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 9-110.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2010.
- ZAYAS, María de, Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos], ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1998.

# ARQUITECTURA Y CARTOGRAFÍA SOCIAL EN LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS

## Yolanda Gamboa Florida Atlantic University

Las novellas de María de Zayas, novelas cortas al estilo italiano<sup>1</sup>, populares en su día como las telenovelas<sup>2</sup>, han sido objeto de atención crítica desde los años sesenta hasta llegar a convertirse en parte del canon de los autores del siglo XVII y en objeto de múltiples estudios. Novelas dentro de un marco narrativo siguiendo la tradición italiana, con diez novelas intercaladas cada una, Novelas amorosas y ejemplares de 1637 y, sobre todo, Desengaños amorosos de 1647, hacen posible incluir a Zayas como representante española dentro de la larga cadena de escritoras de la tradición de la «querelle des femmes», debate literario iniciado hacia principios del siglo XVI y cuya temática y preocupaciones se refieren a la naturaleza, la educación y la defensa de la mujer. Por ejemplo, en el prólogo «Al que leyere» de las Novelas amorosas y ejemplares, Zayas se pregunta por qué las mujeres no son

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 299-315. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> De acuerdo con Marcia Welles (1978), las *novellas* de Zayas se asemejan más a las de Masuccio o Bandello que a Bocaccio, el escritor de *novellas* más conocido y autor del *Decameron*. Sin embargo, en su reciente libro publicado en 2019, Rosa Navarro Durán arguye que Castillo Solórzano, con su heterónimo de María de Zayas, imitaba directamente a Gianfrancesco Straparola, cuyas novelas habían sido traducidas al español (p. 58). Reservo para otra ocasión mis comentarios respecto a la obra de Navarro Durán, una de las más polémicas aportaciones a la crítica de Zayas por argüir que María de Zayas nunca existió.

 $<sup>^2</sup>$  Ver Brownlee, 2000. Resalta la popularidad de la obra de Zayas, así como las ideas contradictorias que presenta.

sabias si tienen la misma alma que el hombre «porque las almas no son hombres ni mujeres»<sup>3</sup> y responde así:

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizás más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio<sup>4</sup>.

Es de resaltar la diferencia de tono entre sus dos colecciones, especialmente con relación a la metáfora de la casa. De acuerdo con Amy Williamsen, mientras en las Novelas amorosas Zayas explora las posibilidades cómicas del signo, en Desengaños describe la casa como un instrumento de tortura empleado contra las mujeres<sup>5</sup>. De hecho, la ansiedad del barroco respecto al sexo femenino y en especial a la mujer que no se adapta a las normas y que se percibe como monstruosa, desencadena un ciclo de temor y violencia<sup>6</sup>. Por ello, no es de sorprender que hayan sido los Desengaños los que han sido objeto de mayor atención hasta convertirse en representativos del feminismo en la modernidad temprana<sup>7</sup>. En lugar de ver la casa de modo simbólico, formulo la casa en conexión a la creación de mapas de las relaciones sociales8. Personalmente, y sin negar el proto feminismo de su obra, propongo que la representación de la casa, espacio de la emergente familia moderna y microcosmos del Estado, es equivalente a la representación del individuo dentro de la realidad social contemporánea, por lo que el tono de Zayas es un tono de denuncia a nivel social y político.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Zayas, Desengaños amorosos, pp. 159-160.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Williamsen, 1991, p. 646.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Gamboa y Gasior, 2020, p. 240.

 $<sup>^{7}</sup>$  Lisa Vollendorf (1997) arguye sobre el "feminismo corporal" de Zayas.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Elizabeth Ordónez (1985) describe el símbolo de la casa como metaficción de la búsqueda de autoría femenina.

El teórico Fredrick Jameson, refiriéndose a la postmodernidad, mencionó la idea de «cognitive mapping» atendiendo a la dificultad de categorizar el complejo y cambiante mundo de ese tiempo<sup>9</sup>. De ahí, decidí expandir el concepto de Jameson a «cartografía social» para describir el entramado de relaciones que tiene lugar en el espacio mismo y así tener un modo de conceptualizar la complejidad social del siglo XVII en España. Más adelante y debido al impacto que el espacio tiene en la obra de Zayas, desde la casa misma hasta la nación, aplicaría este concepto a todo el estudio sobre su obra narrativa<sup>10</sup>. Para presentar este acercamiento desde el concepto de «cartografía social» he optado por volver a mi artículo sobre la arquitectura, previamente traducido del inglés al español y con cambios editoriales o aclaraciones según me ha parecido necesario<sup>11</sup>.

Interpreto la casa, que Amy Williamsen denominó «la arquitectura del patriarcado»<sup>12</sup>, como un elemento de un proyecto más extenso, más allá de la conciencia feminista, para centrarme luego en la casa española, tal como apoyan los tratados cristianos para la mujer. Ver la casa, la cual debiera constituir la esfera y vida privada de la mujer, como parte de la esfera pública permite conceptualizar el espacio de la familia y del desarrollo de la mujer. Esto es de extrema importancia, de acuerdo con Rosa Capel y Margarita Ortega<sup>13</sup>, a fin de analizar la experiencia femenina en las sociedades preindustriales y, añadiré, para contrastar el patriarcado de la España del diecisiete desde una perspectiva historicista.

Sin embargo, la obra de Zayas deja claro que definir a la mujer como «mujer en casa» o «indesligable de la casa», en palabras de Mark Wigley, «woman as housed»<sup>14</sup>, es un ejercicio cognitivo y cartográfico que pretende situar 'en el mapa' o 'fijar' el cuerpo femenino y de este modo definir los límites de la propiedad y de la identidad de la

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En estudios sobre cognición, el "mapa cognitivo" es una representación visual o modelo mental de las características y organización del espacio. De modo más amplio, puede también tratarse de una representación visual o modelo para explicar un concepto o proceso.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Gamboa, 2009.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Me refiero a «Architectural Cartography» (Gamboa, 2003). También debo notar que en el proceso de autotraducción he optado por traducir todas las citas que estaban originalmente en inglés para facilitar la fluidez de la lectura.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Williamsen, 1991, p. 646.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Capel y Ortega, 1994.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Wigley, 1992, p. 337.

emergente nación-Estado o nación moderna. El énfasis constante en la casa o la familia en las historias de Zayas es una referencia a la posición e identidad social de la mujer en unos tiempos cambiantes.

El interés en el espacio que expresaron los teóricos del postmodernismo en las ciencias sociales y la arquitectura, así como geógrafas y feministas es debido a que el espacio revela más respecto a las relaciones de poder que el tiempo o la historia, conceptos que habían sido el foco de los estudios sociológicos hasta los años setenta<sup>15</sup>. Hoy día es indudable que la interrelación entre el espacio y la identidad ya sea social o de género, lo que Edward Soja denomina «la espacialidad de la vida diaria»16, no es nunca inocente ya que la clase, el sexo o la raza aparecen inscritos por doquier como metáforas espaciales. El feminismo epistemológico va un paso más allá al proponer que el conocimiento en sí está intrínsicamente ligado al cuerpo o «embodied», ya que aparece ligado al género y al contexto del lugar<sup>17</sup>. De todos modos, el espacio también afecta la manera en que se construye y se entiende el sexo hasta el punto en que se puede decir que la espacialidad y la identidad están interrelacionadas<sup>18</sup>. Por consiguiente, si estamos de acuerdo en que, contrariamente al tiempo, el espacio se ha concebido como femenino, entonces coincidiremos con Doreen Massey en que salvar la idea del espacio para dejar de asociarla con la pasividad y la despolitización conecta con el debate filosófico respecto a la construcción de las dicotomías de género<sup>19</sup>. En otras palabras, cuestionar el modo en que se ha conceptualizado el espacio, implica cuestionar las definiciones y límites característicos de la epistemología dominante. En particular, interrogar la casa y sus implicaciones puede contribuir a comprender lo que Massey denomina la «geometría del poder»20, es decir, la inscripción del poder en el intrincado mapa de las relaciones sociales. De igual modo, interrogar la casa y otros espacios en la obra narrativa de Zayas, pudiera ayudar a entender la epistemología del barroco y ser un paso para mejor comprender la literatura y cultura españolas del Siglo de Oro.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Soja, 1989, pp. 4-6.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Soja, 1989, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Duncan, 1996, p. 1. La idea que el conocimiento es indesligable del cuerpo sigue siendo vigente hoy día en los estudios sobre la cognición.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Massey, 1994, p. 179.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Massey, 1994, pp. 6-7.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Massey, 1994, p. 265.

Tras la expansión del siglo XVI, José Antonio Maravall describe el barroco, o siglo XVII, como una época «marcada por recesión, regresión y conflicto» donde los privilegiados incrementaron las medidas de control con el intento de evitar una integración social que percibían como desorden<sup>21</sup>. La transición del orden feudal al capitalista, un fenómeno que también estaba ocurriendo en Europa, ocurrió de un modo exacerbado en España, debido a que los valores sociales de casta tan arraigados produjeron una «resistencia a la cultura de la modernidad»<sup>22</sup>.

Podemos ver este «patriarcado en crisis»<sup>23</sup> como un periodo de crisis de la identidad social frente a la multiplicidad, es decir, una crisis del proceso de normalización necesario para la formación de un Estado Católico y moderno. La percepción del desorden, «la concepción de una irrepresentable (imaginaria) totalidad social global»24, estimuló el proyecto que Jameson denominó «cognitive mapping». En una época en que tuvo lugar el desplazamiento desde el campo a los centros urbanos unido a la emergencia de una nueva clase de comerciantes, el asignar categorías sociales resultaba cada vez más dificil. Se necesitaban mapas para conceptualizar el nuevo territorio social y para fijar el escenario en un momento de cambio constante<sup>25</sup>. Por consiguiente, en un ejercicio similar al de la cartografía, a los individuos se les asignaron roles de acuerdo con su clase y sexo y se cuidó que dichas categorías se mantuvieran claramente diferenciadas. Este proceso de "normalización", la distribución de individuos de acuerdo con una normativa a fin de clasificar y controlar las anomalías del cuerpo social, es uno de los mecanismos de control del Estado Moderno enfocado en lograr un ambiente social homogéneo y más fácilmente manejable.

La cartografía, una ciencia que empieza a desarrollarse en el Renacimiento y se consolida durante la Ilustración, era la expresión de la nueva epistemología, una forma nueva de ver y aprehender la realidad. De acuerdo con Kathleen Kirby, configuró el espacio dominan-

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Maravall, 1986, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Cascardi, 1997, p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Perry, 1990, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Jameson, 1988, p. 356.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Este no es un fenómeno que atañe solo al siglo XVII. En el espacio de las ciudades contemporáneas es posible observar que los inmigrantes y otros grupos marginados se encuentran en barrios específicos o en la periferia de la ciudad.

te, «un espacio atemporal, objetivo y transparente»<sup>26</sup>, al enfatizar los límites, la propiedad, las maneras correctas y la estandarización<sup>27</sup>. Se aplicaron estándares como si fueran universales con el propósito de borrar la otredad y «los sujetos, al igual que los lugares, se homogeneizaron favoreciendo lo genérico»<sup>28</sup>. Esta ciencia de la cartografía influyó la epistemología que emergió en el siglo XVII<sup>29</sup>. De hecho, la certeza de esta representación se convierte en un importante modo de control<sup>30</sup>. Es por ello por lo que las cartografías, como intentos de fijar a los individuos sobre el mapa, asignándoles un lugar de acuerdo con su clase y sexo, se establecieron por doquier en España en este período de una «ansiedad más elevada sobre el orden y el género»<sup>31</sup>.

Por una parte, parecería que la dualidad dentro-fuera de la nueva epistemología constituyera la ley espacial de ciudadanía en la modernidad temprana. La expulsión de judíos y musulmanes en 1492 y de moriscos, individuos de ascendencia musulmana, en 1609, enfatizaba las fronteras de un mapa que debía permanecer sujeto a una vigilancia constante. Sin duda, la Inquisición cumplió un rol importante en promulgar el control visible, en particular con el sambenito, la túnica que los condenados debían llevar en público, o los mismos «autos de fe», las audiencias públicas. Además, no se debe pasar por alto ni el efecto de los decretos reales sobre las reglas en el vestir, las llamadas leves suntuarias, que definen la relación entre el vestir y la clasificación social o racial e insertan en el mapa la identidad nacional, ni la planificación de las ciudades que ya en el siglo XV relegaba ciertos grupos afuera de los confines de la ciudad. Los tratados del comportamiento como Galateo español de Lucas Gracián Dantisco son así mismo mapas sociales, intentos de representar en papel la realidad social y los modales de la aristocracia para que sirvan de modelo.

Por otra parte, la dualidad dentro/fuera de la casa, fomentada por los tratadistas cristianos, pretendía representar el orden de los sexos

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Kirby, 1996, p. 47.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Kirby,1996, pp. 45-46.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Kirby,1996, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Olson, 1994, p. XVII.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> El percibir la realidad como un objeto susceptible de ser medido y representado por un observador objetivo y desinteresado, contribuyó a la proliferación de mapas y del arte del paisajismo, ya que ambos eran la representación de la realidad en papel. Ver Olson, 1994, pp. 201-203.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Perry, 1990, p. 6.

mientras que en realidad también estaba representando una determinada clase social. Los manuales españoles cristianos dirigidos a la mujer, tales como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, o *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) de Juan Luis Vives, prescribían que la mujer se quedara en casa, el primero definiendo el rol de la mujer como «guarda de casa»<sup>32</sup> y el segundo alertando a las mujeres de los peligros que existían fuera de ella. Con el intento de establecer límites, estos tratados cristianos intentaban asignar un significado particular y fijo a la mujer frente a la realidad de una mujer cada vez más móvil<sup>33</sup>. Motivados por las obras erasmistas sobre la educación de la mujer, estos tratados proliferaron a lo largo de los siglos XVI y XVII y, en mi opinión, funcionaron como verdaderos mapas del género.

La retórica arquitectónica del Estado, reflejada en la reiteración de fronteras y límites, sugiere que tanto la exclusión de la otredad social como el encierro de la mujer constituían la fundación del propio estado hegemónico. De este modo, las metáforas de encierro se deslizaron entre los conceptos de mujer, hogar y Estado conllevando las ideas de privacidad, seguridad y, en última instancia, interiorización. Peter Stallybrass relaciona la arquitectura y el género en la producción y mantenimiento de las estructuras del Estado y sugiere que «la mujer normativa podía convertirse en el modelo de un recipiente perfecto e impermeable y de ahí en un mapa de la integridad del Estado»<sup>34</sup>. La casa privada promovida por los tratadistas contenía «la mujer normativa» mientras que otras tres instituciones, de acuerdo con Mary Elizabeth Perry, controlaban la amenaza de la mujer no casta: el burdel, las casas de Magdalena y la prisión<sup>35</sup>. Estas se convirtieron en un importante mecanismo mediante el cual el Estado intentó ordenar y disciplinar el heterogéneo cuerpo social.

La casa normativa de los tratados cristianos funcionaba como una metáfora espacial ya que definía a la mujer virtuosa e industriosa (dentro de la casa) en contraste con la mala mujer (fuera de la casa). La creencia en que la mujer fuera de la casa era «de modo implícito, sexualmente móvil»<sup>36</sup>, no se refería solo a su género o sexo sino también a su clase. De hecho, la mujer virtuosa que describen Vives o

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 180.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Perry, 1990, pp. 16-17.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Stallybrass, 1986, p. 129.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Perry, 1992, p. 125.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Wigley, 1992, p. 335.

Fray Luis, ocupada en bordar o coser dentro de casa, era una visión idealizada, o, en otras palabras, una prescripción para la mujer de clase alta pues las condiciones económicas forzaban a la mayoría de las mujeres a trabajar fuera de la casa y, a menudo, en la calle<sup>37</sup>. La identificación entre mujer y casa era tan prominente en la época que el cuerpo femenino ideal era «el cuerpo encerrado», dado que las ventanas y puertas abiertas se asociaban a los orificios del cuerpo femenino. En una cultura que valoraba la castidad sobre cualquier otra virtud femenina, se consideraba a la casa el medio de imponer los límites internos de la identidad que, según se creía, la mujer no era capaz de mantener<sup>38</sup>. Vives expresa la idea que se tenía comúnmente sobre la mujer diciendo que «el ánimo de la mujer es ligero»<sup>39</sup>, es decir que, a diferencia de los hombres, las mujeres no podían controlar por sí mismas sus impulsos sexuales, si bien por el contrario, en las novelas de Zayas son a menudo los hombres los que no son capaces de controlarse. Hoy día se cree, como Zayas parece sugerir en sus historias, que la arquitectura no contiene, sino que produce al sujeto<sup>40</sup>. En otras palabras, al encerrar a la mujer y limitar su participación en la esfera pública, es la casa la que participa en producir la mujer dócil y doméstica promulgada por los tratadistas, hasta el punto en que la prescripción puede llegar a volverse indistinguible de la descripción.

El aumento del dominio masculino al inicio de la sociedad capitalista, época en que las esferas del trabajo y de la casa se mantuvieron claramente separadas, redujo lo femenino al ámbito doméstico<sup>41</sup>, algo que Zayas representa simbólicamente con el encierro progresivo de los personajes femeninos. La familia moderna, concepto que emerge gradualmente desde el siglo XV, se vuelve prominente precisamente en el siglo XVII en que la mujer pasa a ser percibida como valor, propiedad y medida visible del honor masculino. La familia se considera

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Ver Perry, 1990, p. 16. En el momento presente, la pandemia del coronavirus o covid-19, ha vuelto a poner de manifiesto la diferencia de clase con relación al espacio. Si bien los individuos que se dedican a las profesiones liberales, tanto hombres como mujeres, han podido seguir trabajando encerrados en sus casas, la pandemia ha afectado sobre todo a las personas que precisan salir a la calle a trabajar y que a menudo tienen puestos peor remunerados.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Wigley, 1992, p. 335.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vives, 1948, p. 72.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Colomina, 1994, p. 250.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Cascardi, 1997, pp. 166-167.

el microcosmos del Estado donde el cabeza de familia actúa como un «monarca doméstico»<sup>42</sup> con el derecho a otorgar la vida o muerte a sus súbditos. Es por ello por lo que los escritos españoles sobre el matrimonio ayudan a resaltar la correlación entre el orden familiar, el monárquico y el divino<sup>43</sup>. De todos modos, bajo la máscara del orden, está el deseo de preservar la propiedad privada en la época de la formación de la nación.

La casa descrita por Zayas en los Desengaños es una casa «abierta y porosa», por utilizar terminología de Massey del espacio social<sup>44</sup>. Es «porosa» porque no adquiere su identidad peculiar por medio de sus límites o bordes, como la casa normativa, sino precisamente por medio de su interconexión con la otredad que está más allá de ella. También es «abierta» porque sus límites no pueden prevenir que la mujer esté expuesta al peligro, ya sea simplemente por ser mujer, o por ser propiedad del monarca doméstico y, por lo tanto, la casa descrita por Zayas no puede ser nunca paradigma de seguridad. Las heroínas de las novelas aparecen expuestas al peligro desde dentro de la propia casa, ya sea violadas por amigos de la familia o asesinadas por familiares masculinos. De este modo, Zayas parece revelar que la arquitectura no es tan transparente como pretende serlo la casa propugnada por los tratadistas, ya que su propósito es clasificar a la mujer a la vez que se presenta enmascarada como orden en su intento de evitar el inminente cambio social.

Con su constante representación de la casa, Zayas alude a la interconexión entre la visión, la construcción del espacio y la construcción del género. Para Zayas, es la propia casa, que ordena a la mujer de acuerdo con su género y su clase, la que la crea. En otras palabras, las mujeres están expuestas y atrapadas en sistemas de clasificación más que solo entre paredes. Por ello, a nivel simbólico, en los *Desengaños*, la mujer encerrada en la casa a menudo también aparece literalmente atrapada por ella.

Isabel en «La esclava de su amante» describe así el modo como está atrapada: «salí a ver, y vi, y fui vista. Mas no estuvo en esto mi pérdida, que dentro de mi casa estaba el incendio, pues sin salir me había

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Ariès, 1962, p. 356.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Perry, 1990, p. 60.

<sup>44</sup> Massey, 1994, p. 5.

ya visto mi desventura»<sup>45</sup>. Tal como revelará el argumento de «La esclava de su amante», en las novelas de Zayas el peligro de la mujer no reside en aventurarse fuera de la casa o en ir a fiestas para ser vista, tal como indica Vives en su obra en un pasaje muy similar al de Zayas diciendo «vienen por mirar y por ser miradas»<sup>46</sup>, sino dentro de la casa misma.

Isabel, quien se acaba de trasladar a Zaragoza, vive en la misma casa con su familia, una viuda y los hijos de esta, Manuel y Eufrasia. Sin embargo, la casa no puede protegerla pues Manuel la viola dentro de la casa. El momento lo describe con estas palabras: «tiró de mí, y sin poder ser parte a hacerme fuerte, me entró dentro, cerrando la puerta con llave. Yo no sé lo que me sucedió, porque del susto me privó el sentido un mortal desmayo»<sup>47</sup>. Si bien el acto no aparece mencionado de modo explícito, está presente con la alusión a la cerradura y al desmayo de la protagonista, convenciones de la literatura del Siglo de Oro<sup>48</sup>. No sorprende que la representación de la violación venga precedida del acto de Manuel de encerrarla con llave y cerrojo, símbolo fálico del control masculino según Scolnicov<sup>49</sup>. Si se debe mantener el cuerpo puro y cerrado a la espera del esposo humano o divino, según relata Vives<sup>50</sup>, al forzar a Isabel a permanecer en el cuarto y al encerrarla Zayas alude a la prescripción de que «se aseguraba la virtud de la castidad teniendo a la mujer encerrada en la casa entre paredes, mientras que la puerta y la boca abierta venían a significar la incontinencia sexual»<sup>51</sup>. De hecho, Zayas pone en duda la privacidad y familiaridad atribuidas a la casa cuando la función de la familia en una estructura patriarcal tradicional era controlar y desplazar a la mujer. La arquitectura, cómplice en el ejercicio de la autoridad patriarcal, sirve para reforzar el doble estándar sexual de la sociedad: la casa se convierte en un espacio público, en tanto que sirve para controlar la sexualidad femenina, mientras que los actos masculinos siguen siendo privados.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Vives, Instrucción de la mujer cristiana, p. 105.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 137.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Whitenack, 1995, p. 176.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Scolnicov, 1994, p. 69.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Vives, Instrucción de la mujer cristiana, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Scolnicov, 1994, p. 7.

Además, puesto que la casa también está involucrada en la construcción de la clase, «La esclava de su amante» dedica atención a la procedencia social de los personajes. Por una parte, Isabel se describe a sí misma con estas palabras: «hija de padres católicos y de los más principales de la ciudad de Murcia»<sup>52</sup> mientras que a la madre de Manuel se la describe como «una señora viuda, muy principal y medianamente rica»53. Por otra parte, el padre de Isabel sirve directamente al rey durante el levantamiento de Cataluña mientras que Manuel se convierte en «gentilhombre de cámara»<sup>54</sup> del virrey de Sicilia, un sirviente, por pomposa que parezca la palabra. En un tiempo en que la planificación urbana desplazó a ciertos grupos afuera de los confines de las ciudades, la interrelación entre Isabel y Manuel y la casa en las novelas de Zayas en general, revela que las autoridades ciudadanas pueden crear ilusión de orden para las clases altas, pero no pueden proporcionarles un encierro o seguridad completa dado que, igual que la identidad personal es múltiple, como arguye Massey, también lo es la identidad de lugar<sup>55</sup>. Los lugares se componen de redes relaciones sociales dinámicas, en continuo cambio y, por lo tanto, cualquier percepción de un lugar es un intento de articular y fijar dichas relaciones en un momento concreto en el tiempo. La novela, pues, resalta la porosidad de la casa, es decir, los límites podrán servir para indicar la propiedad privada pero no pueden dividir un espacio que existe en una continuidad. Las fronteras, las líneas de organización de las culturas, no pueden prevenir el flujo humano que caracteriza este período. Por lo tanto, contrariamente a la casa descrita por los tratadistas, cuya identidad se desprende de sus bordes, la identidad de la casa de la obra de Zayas se desprende precisamente de su fluidez, de lo que Massey denomina «sus interacciones con el exterior»<sup>56</sup>. Además, dado que la casa es el microcosmos del Estado, Zayas propone que la identidad social, en proceso de transformación, está volviéndose tan difícil de situar en el mapa como la subjetividad femenina.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 127.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 130.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 149.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Massey, 1994, p. 7.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Massey, 1994, p. 169.

La arquitectura, en cuanto artificio, es una máscara con un rol estratégico en la operación de otros discursos<sup>57</sup>, lo cual es cierto de la España del XVII. Por ejemplo, Anthony Cascardi reflexiona sobre lo que denomina «el efecto cuasi estético del poder»<sup>58</sup> del Estado absolutista moderno de la época de Zayas. La irrealidad de las apariciones en público de los Austrias, su comportamiento ceremonial y su exceso de sirvientes, según el historiador John Elliot, son «trucos ilusorios esenciales para el proceso de creación de la imagen»<sup>59</sup>, y entre ellas se encuentra la construcción de obras arquitectónicas como el Palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV<sup>60</sup>. En definitiva, la arquitectura ocupa un lugar significativo en la construcción de la subjetividad dado que produce la ilusión de orden por medio de una subjetividad central que controla la visibilidad desde el interior<sup>61</sup> y esta es una ilusión que los monarcas modernos utilizan a su favor.

Algunos teóricos recientes han intentado descentralizar esa subjetividad masculina proponiendo que nunca es tan inocente, inocua, objetiva y transparente como dice ser. Concretamente, el discurso feminista contemporáneo ha demostrado que lo político se encuentra precisamente dentro de mecanismos de representación construidos socialmente. Como veremos a continuación, los espacios de una tortura excesiva contra las heroínas de Zayas en «La inocencia castigada» y «El traidor contra su sangre», en los cuales el cabeza de familia ejerce un control central, constituyen una crítica implícita de los «efectos de poder» del Estado absolutista moderno.

En «La inocencia castigada» colocan a Inés, la protagonista, en un espacio como una chimenea que después cubren de yeso. La dejan aprisionada dentro, en el lugar más remoto de la casa que, además, está cerrado con llave. Los diferentes niveles de encierro simbolizan los diferentes compartimentos de la sociedad la cual, en palabras de la antropóloga Mary Douglas, podría concebirse como «cajas chinas» 62 o «muñecas rusas», la una dentro de la otra. Corresponde a una idea del

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Wigley, 1992, p. 329.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Cascardi, 1997, p. 87.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Elliot, 1963, p. 163.

<sup>60</sup> La construcción de obras arquitectónicas como creación de imagen no ocurre solo en el siglo XVII. Piénsese por ejemplo en la importancia de la arquitectura en la Alemania del Tercer Reich.

<sup>61</sup> Wigley, 1992, p. 387.

<sup>62</sup> Douglas, 1984, p. 138.

entorno social compuesto de individuos unidos por líneas que deben respetarse<sup>63</sup>. Como Inés supuestamente no las respeta, se la excluye progresivamente de todos los espacios sociales hasta inmovilizarla a la fuerza. Se considera que su cuerpo es peligroso y que poluciona, pues la idea de polución es «la reacción que condena cualquier objeto o idea que confunda o contradiga nuestras adoradas clasificaciones»<sup>64</sup> y por lo tanto se considera una amenaza al orden social. Tengamos en cuenta que a Inés primero la encierran, la apartan de la vista, y la dejan irse desintegrando hasta volverse monstruosa de acuerdo con las dos etapas del proceso de imposición del orden descrito por Douglas. Algo exagerado, si bien no tan diferente del modo en el que el Estado opera respecto a la exclusión de la otredad social, el esposo de Inés ejerce el derecho que le corresponde como «monarca doméstico» al intentar mantener la ilusión de orden social.

Zayas a menudo transforma convenciones teatrales para sus propósitos. Por ejemplo, el «retrete» sirve como lugar donde esconderse en la comedia, el género popular dramático en su época, mientras que, en sus novelas, puesto que se trata de un cuarto aislado dentro de la casa, a menudo es el lugar donde las mujeres son asesinadas<sup>65</sup>. Por ejemplo, en «El traidor contra su sangre», al descubrir que Mencía planea casarse con un pretendiente que proviene de labradores, su hermano Alonso la encierra en el retrete. Su acción es acorde con los cambios sociales que, según Norbert Elias, ocurren desde el siglo XVII y corresponde al progresivo control del cuerpo y a la exclusión gradual y privatización de las funciones corporales<sup>66</sup>. En consecuencia, el deseo de Alonso de privatizar el cuerpo de Mencía refleja su necesidad de marcar la línea de lo que él considera las jerarquías de la propiedad o lo apropiado, de nuevo, de modo extremo. Los conflictos sociales descritos por Cascardi que emergen a consecuencia de la transición del orden feudal al capitalista, se revelan en esta historia. Alonso no acepta que vive en un mundo cambiante donde un labra-

<sup>63</sup> Douglas, 1984, p. 138.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Douglas, 1984, p. 36.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> El retrete, el primer espacio privado masculino, de acuerdo con Wigley, en sus inicios no era más que un escritorio donde el hombre de la casa guardaba todos los documentos familiares de importancia (1992, p. 347). Servía para señalar el límite de la autoridad de la mujer en la casa.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Recomiendo la lectura de la obra de Norbert Elias (1978), estudio de los cambios del «proceso civilizador».

dor rico puede convertirse en burgués. Se aferra a una idea de clase basada en la herencia y el honor y que le permite una existencia ociosa. Alonso, representante del antiguo orden social encierra a Mencía, representante del nuevo orden social. La lleva a un «retrete» y tras apuñarla la deja encerrada. Sin embargo, en vez de descomponerse, el cuerpo de Mencía continúa sangrando. Esa sangre que sigue fluyendo, imparable, simboliza la imposibilidad de marcar límites en la continuidad, en un flujo natural como es el cambiante escenario social y genérico de la España del siglo XVII y parecería indicar que Zayas apoye el nuevo orden.

La división entre espacios masculinos y femeninos, que indica que la casa no es en sí misma un espacio propiamente femenino, va más allá de los confines de la casa hasta entrar en espacios públicos y obliga a tomar conciencia del significado cultural y político inherente en los espacios normativos como los 'corrales', los espacios donde se representaban las comedias y que asignaban a las mujeres al piso superior y a los hombres al inferior. El pensamiento dual dominante que asociaba a la mujer con el espacio privado y seguro y al hombre con el espacio público y peligroso y que fue promocionado por los tratadistas, se revela como ilusorio en las novelas de Zayas. Aparte de que abundan las alusiones a Vives y a Fray Luis, la casa, si bien es un espacio privado, no aparece nunca representada como un espacio seguro. El único espacio femenino verdaderamente seguro parece ser el convento.

Ha tenido lugar un cambio desde la publicación de las *Novelas* en 1637 a los *Desengaños* en 1647. Se trata del progresivo asentamiento del Estado moderno y de su intento de ordenar una sociedad heterogénea por medio de parámetros, que tienen de modelo la cartografía y que están más distantes de la realidad cada día. La reacción de Zayas ante estas cartografías impuestas es evidencia de los enormes cambios sociales que ocurrieron en España en los diez años que distan entre los dos volúmenes. Con la progresiva desestabilización de los mapas sociales y de los sexos y de la epistemología que apoya su existencia sin duda el impacto de los *Desengaños* es mayor que el de las *Novelas*.

Lejos de pertenecer al ámbito de la estabilidad y la seguridad, los espacios y la espacialidad de las historias de Zayas forman parte, en términos de Massey, «de la producción de la historia y, potencial-

mente, de la política»67. La casa de los Desengaños, donde el exterior es parte del interior, revela que ni el espacio ni la identidad son estáticos ya que se componen de relaciones sociales que están en continuo cambio. La casa como paradigma de seguridad según proponen los tratadistas cristianos, un intento ideológico de establecer un mapa o fijar conceptos frente a una realidad cambiante, aparece desestabilizada en las historias de Zayas. De hecho, los Desengaños parecen burlarse de las prescripciones impuestas a la mujer en vista del doble estándar sexual y del rol del esposo que se va volviendo cada vez más prominente en la casa, la familia y, en definitiva, la sociedad. Cuestiona también las nociones supuestamente atemporales de la identidad de los sexos y de la clase al revelar que las relaciones sociales son inseparables de las espaciales y que, debido a una distinción entre el ámbito público y el privado construido histórica e ideológicamente<sup>68</sup>, se ha aprisionado a la mujer y a las clases sociales inferiores en la esfera privada. En otras palabras, la perspectiva de Zayas respecto al espacio parece mantener que tanto el sexo como la clase están siempre inscritos de antemano en el espacio por medio de la cartografía característica de la epistemología dominante.

Han pasado ya diecisiete años desde que escribiera la mayoría de las ideas que están presentes en este trabajo y, a pesar de nuevos acercamientos y publicaciones, creo que las teorías sociales que planteé siguen siendo relevantes no solo con relación a Zayas y su tiempo sino al complejo mundo que vivimos hoy, donde los mapas se demuestran inservibles y donde la porosidad de la casa, con el flujo de las migraciones, se ha tornado patente a nivel global.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARIÈS, Philippe, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, trad. De Robert Baldick, New York, Alfred A. Knopf, 1962.

BARRETT, Michèlle, y MCINTOSH, Mary, *The Antisocial Family*, London, Verso, 1991.

BROWNLEE, Marina S., *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Massey, 1994, p. 254.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Barrett y McIntosh, 1991, p. 90.

CAPEL, Rosa M., y ORTEGA, Margarita, «Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna», en Ana Aguado *et al.* (eds.), *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 223-317.

- CASCARDI, Anthony, *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997.
- COLOMINA, Beatriz, Privacy and Publicity: Modern Architecture and Mass Media, Cambridge, The MIT Press, 1994.
- DOUGLAS, Mary, Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo, London, Ark, 1984.
- DUNCAN, Nancy, «Introduction: (Re)placings», en Nancy Duncan (ed.), BodySpace: destabilizing geographies of gender and sexuality, London, Routledge, 1996, pp. 1-10.
- ELIAS, Norbert, *The Civilizing Process: The History of Manners*, trad. de Edmund Jephcott, New York, Pantheon, 1978.
- ELLIOT, John, Imperial Spain. 1469-1716, London, Penguin, 1963.
- GAMBOA, Yolanda, «Architectural Cartography: Social and Gender Mapping in María de Zayas's Seventeenth-Century Spain», *Hispanic Review*, 71.2, 2003, pp. 189-203.
- GAMBOA, Yolanda, Cartografía social en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GAMBOA, Yolanda, y GASIOR, Bonnie, «From Houses to Humilladeros: Violence, Fear and Zayas's Female Monster Victims», en Robert Bayliss y Judith G. Caballero (eds.), *Peculiar Lives in Early Modern Spain: Essays Celebrating Amy Williamsen*, New Orleans, University Press of the South, 2020, vol. 1, pp. 239–252.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *Galateo español*, ed. de Margherita Morreale, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1968.
- JAMESON, Fredrick, «Cognitive Mapping», en Cary Nelson (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, pp. 347-360.
- KIRBY, Kathleen, «Re: Mapping Subjectivity. Cartographic Vision and the Limits of Politics», en Nancy Duncan (ed.), *BodySpace: destabilizing geographies of gender and sexuality*, New York, Routledge, 1996, pp. 45–55.
- LEÓN, fray Luis de, *La perfecta casada*, ed. de Javier San José Lera, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- MARAVALL, José Antonio, «From the Renaissance to the Baroque: The Diphasic Schema of a Social Crisis», en Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini (eds.), *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 3-40.
- MASSEY, Doreen, *Space/Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.

- OLSON, David, The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth, «Woman and her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro», *Revista de Estudios Hispánicos*, 19.1, 1985, pp. 3-15
- PERRY, Mary Elizabeth, Gender and Disorder in Early Modern Seville, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- PERRY, Mary Elizabeth, «Magdalens and Jezebels in Counter-Reformation Spain», en Anne J. Cruz y Elizabeth Perry (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 124-144.
- SCOLNICOV, Hana, Women's Theatrical Space, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- SOJA, Edward W., Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory, London, Verso, 1989.
- STALLYBRASS, Peter, «Patriarchal Territories: The Body Enclosed», en Margaret W. Ferguson et al. (eds.), Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 123-142.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, 4.ª ed., Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.
- VOLLENDORF, Lisa, «Fleshing out Feminism in Early Modern Spain: María de Zayas's Corporeal Politics», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22.1, 1997, pp. 87-108.
- Welles, Marcia, «María de Zayas and her Novela Cortesana. A Reevaluation», *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978, pp. 301-331.
- WHITENACK, Judith, «"Lo que ha menester": Erotic Enchantment in *La inocencia castigada*», en Amy Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, NJ, Farleigh Dickinson University Press, 1995, pp. 170-191.
- WIGLEY, Mark, «Untitled: The Housing of Gender», en Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 327-389.
- WILLIAMSEN, Amy, «Engendering Interpretation: Irony as a Comic Challenge in María de Zayas», *Romance Languages Annual*, 3, 1991, pp. 642-648.
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

### EL CASTIGO DE LA MISERIA COMO NOVELA DE BURLAS\*

## Fernando Rodríguez Mansilla Hobart and William Smith Colleges

Este trabajo presenta una lectura de *El castigo de la miseria* como novela de burlas. Alrededor de esta caracterización genérica, ofrezco elementos de análisis con un énfasis especial en la modalidad cómica. Esto permite diseccionar los varios aspectos compositivos de la novela de Zayas: personajes, temas, influencias, historia editorial e ideología. Mi objetivo es ofrecer al lector materiales útiles para la comprensión literal del texto e introducirlo también en algunos aspectos de su recepción en la época. Al final del trabajo incluyo un excurso para el conocimiento del panorama crítico actual en torno a la novela.

La novela de burlas es un relato cuyo núcleo es una burla más o menos compleja elaborada con un supuesto propósito aleccionador. Si bien no conocemos la fecha de composición cierta de *El castigo de la miseria*, María de Zayas participó activamente en las academias literarias madrileñas que se establecieron en los primeros años del reino de Felipe IV, por lo que estaba plenamente familiarizada con la poética de las burlas<sup>1</sup>. De esa forma, habría que considerar la novela de

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 317-335. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>\*</sup> Esta investigación forma parte del proyecto *Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro* (FFI2017-82532-P, MICINN/AEI/FEDER, UE).

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Olivares (2000, pp. 113-116) recuerda que María de Zayas ya contaba con una aprobación para su primer volumen de novelas desde 1626; con todo, esto solo permite especular sobre una temprana composición de *El castigo de la miseria*, pues no

burlas como una eminente herramienta satírica. Como un hito más en el desarrollo de esta cultura festiva, el ambiente literario madrileño de la década de 1620 se ve impactado por la cultura del mecenazgo a través de las academias literarias; así como por una tendencia de didacticismo y crítica de las costumbres que impregnó la literatura en los primeros años del reinado de Felipe IV, a raíz de la *Junta de reformación* organizada por el conde-duque de Olivares².

Las ficciones que recrean burlas eran, por tanto, un tipo de narración en boga en tiempos de Zayas. Es de creer que su desarrollo se viera alentado, precisamente, por su condición de «mentira»; ya que, en la vida real, existía una cierta sensibilidad que establecía diversos tipos de burlas, algunas más saludables que otras, entre la gente refinada. Evidentemente, los lectores de la novela de burlas toman distancia de los personajes y aceptan que, en el mundo recreado, ciertas burlas (por más pesadas que sean) ocurran y arranquen carcajadas, aunque probablemente no las admitieran en su realidad inmediata. Así lo advierte también Arellano, para quien «el lector puede reír sin sentir una especial conciencia de agresividad, pues la víctima es un ente literario sin existencia "real"»3. Cabría entonces entender la novela de burlas como un espacio, regulado por ciertas convenciones literarias y éticas, en que la burla se desata con una reprensión que serviría tanto de solaz como de advertencia para un lector avisado que reconoce no solo los comportamientos censurados sino la agresividad, aceptable dado su carácter ficcional, que es inherente a esta práctica

Esta mentalidad queda patente en el marco narrativo de *El castigo de la miseria*. Las novelas de la colección de Zayas se producen durante unas veladas en las que damas y galanes se reúnen alrededor de la figura de Lisis, quien se encuentra convaleciente de cuartanas y quiere distraerse. La intención explícita de las reuniones es el entretenimiento colectivo, en buena compañía, dentro de los límites del decoro inherente a los personajes reunidos, todos nobles educados en la corte madrileña. Este marco es dinámico y desarrolla una historia

sabemos, a ciencia cierta, qué textos tenía acabados por entonces. Sobre la presencia de Zayas en las academias madrileñas de inicios de la década de 1620, consúltese King (1963, p. 59).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Kennedy, 1952.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Arellano, 2019, p. 17.

aparte: la del triángulo amoroso entre la anfitriona, Lisis, y don Juan, aficionado suyo que ahora se muestra más bien inclinado por su prima, Lisarda, otra de las invitadas. De esa forma, entre música, versos y novelas, se recrean también los movimientos e insinuaciones de una pasión amorosa que debe desarrollarse con buen gusto<sup>4</sup>. La novela que nos ocupa, en particular, es contada por don Álvaro para entretener a don Diego, nuevo galán de Lisis, al que ella acaba de observar «melancólico de verla inquieta»<sup>5</sup>, a causa de un poema cantado que revela sentimientos de don Juan. Como remedio para este mal de amores, don Álvaro introduce el texto revelando su moraleja, que se encuentra bien lejos de cualquier temática sentimental: «Es la miseria la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre, pues en siendo miserable, luego es necio, enfadoso y cansado, y tan aborrecible a todos, sin que haya ninguno que no guste de atropellarle, y con razón»<sup>6</sup>. Naturalmente, los personajes de esta novela y sus características se encuentran bien lejos, en términos sociales y morales, de los galanes y las damas del marco, que son el público ideal al que la novela se dirige, de allí que, al acabar el relato, «con grandísimo gusto oyeron todos la maravilla ['novela'] que don Álvaro dijo, viendo castigado a don Marcos»<sup>7</sup>. Si bien la burla que sufre el protagonista de Zayas, don Marcos, sería considerada pesada en la medida en que le supone un perjurio material o moral de suma gravedad<sup>8</sup>; resulta aceptable frente al lector imaginado (a través de la audiencia que escucha la historia en el marco narrativo diseñado por Zayas) a causa de que la víctima es un tacaño e ingenuo sin remedio, un sujeto despreciable a todas luces que merece esa reprensión, a la vez que sus victimarios son igualmente viles o burladores menores que serán igualmente susceptibles, tarde o temprano, de castigo ejemplar (así se cuenta de Isidora, que acaba también burlada y de mendiga en Madrid)9.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Sobre la trama amorosa que se desarrolla como parte del marco narrativo de las *Novelas amorosas y ejemplares* remito a Montesa, 1981, pp. 335-340.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 251.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 251.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 291.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Joly, 1981, p. 38.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Como *burladores menores* resulta igualmente verosímil que caigan en el mal gusto de la burla pesada, que no sería propia de caballeros y damas como los que escuchan la novela y se divierten, no obstante, con sus bellaquerías (Vitse, 1980, pp. 38-42). Esta convención social no es comprendida por O'Brien, quien sostiene que el narrador don Álvaro guarda simpatía por el miserable don Marcos (no percibe la

La burla a don Marcos, personaje ridículo, por su avaricia y su ingenuidad tan recusadas a lo largo del texto, y la malicia de sus burladores (la banda integrada por Isidora, Agustín y las criadas Marcela e Inés) han llevado a que se haya querido caracterizar esta novela corta como picaresca. Lo cierto es que, hacia los años en que María de Zayas saca a la luz sus colecciones de novelas (décadas de 1630 y 1640), la picaresca se había convertido ya en una temática o una serie de elementos (personajes, episodios, ambientes, etc.) fácilmente reconocibles para los lectores de la novela corta, que eran conscientes de una tradición que empezaba con el Lazarillo de Tormes. En otras palabras: El castigo de la miseria narra el robo de una gavilla de pícaros (Isidora, Agustín y las dos criadas) a través de un matrimonio aparentemente ventajoso y una burla pesada con un gato para que la víctima reciba el castigo que se merece por ser un tacaño. Tal es la narración en esqueleto, pero el texto incluye muchos elementos adicionales que podrían caracterizarse como cortesanos: un ambiente de elegancia, alrededor de la dama y su casa (con buena mesa, música y baile), con un desarrollo de la seducción (pese a sus consecuencias) que es afin a las atmósferas de intriga y deseo de las novelas amorosas de entonces<sup>10</sup>. Por ello, debido al carácter híbrido de la novela corta del siglo XVII, El castigo de la miseria encaja de forma mucho más eficiente en la novela de burlas: todas sus acciones conducen a ese final ridículamente cruel para la víctima, quien recibirá también la carta de Isidora en la que se explicita el propósito aleccionador de lo sufrido, lo cual también era esgrimido por don Álvaro antes de iniciar su relato y es celebrado por sus oyentes. Todo en El castigo de la miseria apunta a la burla y a sus mecanismos de sátira y comicidad juntas.

Cinco características saltan a la vista para describir la novela de burlas<sup>11</sup>, las cuales se encuentran en *El castigo de la miseria*. En primer lugar, la ambientación urbana, ya que la burla requiere de espacios

ironía de algunas de sus afirmaciones) y que la audiencia recreada es poco fiable en su percepción (2010, pp. 127-131). Montesa, por el contrario, identifica la ironía como mecanismo de humor en Zayas (1981, pp. 229-231).

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Dichos elementos cortesanos o refinados no deberían extrañarnos, ya que un contemporáneo y amigo de Zayas, Alonso de Castillo Solórzano, los incorporaba también a sus narraciones extensas que configuran su particular picaresca femenina (Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Recojo, con matices y necesarios ajustes, ideas expuestas en Rodríguez Mansilla, 2013, pp. 123-125.

públicos, así como unos espectadores, educados en el entorno cortesano, que la celebren. Las acciones de la novela de Zayas ocurren en Madrid y muchas de ellas solo pueden llevarse a cabo en un espacio urbano tan grande como el de la corte, donde es relativamente sencillo usurpar identidades y estafar sin correr riesgo de ser descubierto, mudarse de barrio y perderse (como ocurre con Marcela, la criada que deja la casa de Isidora). Mientras Agustín es evidentemente un pícaro, Isidora y las criadas son esas «mujeres de mal vivir» que pululan en Madrid, cuyo oficio es esquilmar a los ingenuos, lujuriosos o distraídos<sup>12</sup>. El personaje de Isidora, en particular, encaja en el tipo cómico o *figura* de la vieja, figura femenina que en la época solía encarnar la dueña (estigmatizada como una vieja alcahueta y lujuriosa). Como vieja, Isidora se inserta en la sátira misógina, que suele ofrecer un tratamiento grotesco del personaje, en tanto imagen de la degeneración corporal<sup>13</sup>.

La corte madrileña también es la que propicia el estilo de vida ocioso en el que ingresa don Marcos cuando es seducido por Isidora: una casa ricamente amoblada, con pretensiones de clase alta, comidas opíparas y galantes (como el vino enfriado con nieve), así como el espectáculo de música y el baile que ameniza las reuniones. Este ambiente, en el que don Marcos se mueve con naturalidad, no es sin embargo el suyo exactamente, ya que sabemos que vino de un «lugar» (es decir de una aldea) en Navarra y que su extracción era muy humilde, aunque también se dice que es hidalgo. Este detalle lo identifica como un hidalgo pobre en sus orígenes, otra figura risible en la corte, ya que generalmente se le recreaba como orgulloso de su abolengo, pero con tantos pesares económicos que se volvía enfadoso y presumido en su actitud. El tratamiento de «don Marcos» que recibe desde el inicio de la novela apuntaría a esa tradición satírica<sup>14</sup>; si bien en el personaje de Zayas no se apunta a la arrogancia, sino a la miseria y la ingenuidad. Este origen bajo, pese a su hidalguía, es lo que lo hace vulnerable y, con sus defectos personales, víctima propicia de la burla. Por un lado, don Marcos se asemeja al personaje decimonónico del joven provinciano, por lo ingenuo, aunque «alto de pensa-

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Sobre el personaje de la «mujer de mal vivir», consúltese Arredondo, 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Arellano, 1984, pp. 54-56.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Sobre el personaje del hidalgo pobre en la poesía satírico-burlesca, remito a Rodríguez Mansilla, 2019.

mientos»<sup>15</sup>, que con esfuerzo se supera y su señor le retribuye sus afanes, pues «vino a merecer don Marcos pasar de paje a gentilhombre, haciendo en esto su amor [del señor] en él lo que no hizo el cielo»<sup>16</sup>. No obstante, al mismo tiempo el narrador, con fines cómicos, lo degrada a través de la imagen de una verdura: «Con la sutileza de la comida se vino a transformar de hombre en espárrago»<sup>17</sup>. El ganar dinero no hace más que reforzar su avaricia, defecto que lo estigmatiza.

Otro rasgo de la novela de burlas es el control social, pues las víctimas de la burla poseen algún vicio digno de censura (como la avaricia o la ingenuidad, en el caso de don Marcos) y suelen pertenecer a clases bajas o ser foráneos (don Marcos es un hidalgo pobre de origen navarro); mientras los victimarios, en *El castigo de la miseria*, son los pícaros encabezados por Isidora, quienes se configuran como *burladores menores*, guiados por el dinero que es el mismo móvil que azuza el defecto de su víctima. Como ya se señaló, este desenlace de los personajes de *El castigo de la miseria* no hace más que confirmar las jerarquías sociales, para satisfacción de la audiencia de esa nueva nobleza de carácter urbano o clase media *avant la lettre* que consume el género de la novela corta en el siglo XVII<sup>18</sup>.

El tercer rasgo de la novela de burlas es la marcada teatralidad, a causa de los puntos de contacto entre el montaje de la burla y el entremés. En *El castigo de la miseria*, todas las visitas de don Marcos a casa de Isidora operan como una función teatral en la que él también es, en cierta medida, un actor; recordemos que comprendió pronto que el matrimonio le resultaría provechoso para juntar fortunas, por lo que también le conviene fingir un poco para convencer a Isidora de lo ventajoso de la unión. Ese escenario de ilusión (que despliega el espectáculo de música, poesía y baile para don Marcos en medio de

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 253.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, *Novelas amorosas*, p. 254. La referencia al oficio de paje debía llamar la atención del lector de la época sobre la ingenuidad característica del personaje, ya que este empleo era parte de la formación del pícaro, como lo expone Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, I, pp. 455-456). De los cuatro atributos a los que lo expone el oficio, «picardía, porquería, sarna y miseria» (*Zayas, Novelas amorosas*, p. 253), don Marcos no acaba de asimilar bien el primero.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Zayas, *Novelas amorosas*, p. 254. Para este tipo de caricatura con una imagen vegetal, véase Arellano, 1984, p. 265.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Sobre la nueva nobleza de las ciudades en el Barroco y el género de la novela corta recomiendo el libro de Romero-Díaz (2002).

un banquete) se sostiene en tres jornadas y culminará la noche de bodas. En efecto, el matrimonio da paso a varios desengaños: una de las criadas, Marcela, ha robado y abandonado la casa; doña Isidora, que no era precisamente joven, muestra una vejez repugnante (más que nada por lo artificial de su encubrimiento); y la situación económica doméstica se expone como precaria (pues se vivía de las apariencias). Para colmo, se confirma lo que ya se había insinuado desde el principio: que el supuesto sobrino de doña Isidora es un pícaro, un «socarrón», que la explota y saca ventaja de lo que ella pueda obtener haciéndose pasar por una dama. Ambos, junto a la otra criada, escapan a Barcelona, dejando al miserable don Marcos, literalmente, en la calle. Allí se acaba el primer montaje, el de la casa de Isidora.

La burla a don Marcos se remata con la providencial aparición de Marcela, la criada ladrona, que lo engaña, nuevamente aprovechándose de su ingenuidad, haciéndole creer que puede recurrir a un encantador que le dirá dónde está la pandilla de Isidora. Este es el segundo ejemplo de teatralidad para llevar a cabo la burla definitiva. El personaje del encantador, a quien también se llama «astrólogo» (oficio con mala reputación entre moralistas) en el texto, resulta otro taimado que induce a don Marcos a creer que puede invocar a un demonio y a pagarle por ese servicio. Para que la burla sea espectacular, ha entrenado a un gato, el cual saldrá huyendo de cohetes encendidos, para hacer gran ruido y caos. La burla era convincente, considerando la inocencia del personaje y la conexión que se establecía, en la mentalidad de la época, entre el felino y el demonio; por lo que don Marcos, tras recuperarse del espanto, sigue creyendo que hubo un acto sobrenatural y maligno. Los funcionarios de la justicia, que llegan al lugar tras el alboroto, le demuestran más tarde que todo se trató de un burdo engaño con un ejemplar viejo del Amadís del Gaula, exponente de un género literario que, con sus encantadores y gigantes, representaría esa falsa espectacularidad que solo podía engañar a un ingenuo, como el propio don Marcos. En El castigo de la miseria, debido a su propósito satírico, la magia debía tener una función burlesca, ya que se requería mantener una representación más o menos realista para que la crítica social fuera convincente. En otras novelas de Zayas la magia y las fuerzas demoniacas reciben un tratamiento muy diferente, como en El desengaño amando y premio de la virtud, El jardín engañoso o La inocencia castigada (novela esta última incluida en los Desengaños amorosos, 1647), textos donde la magia y el demonio intervienen y afectan el devenir de los personajes<sup>19</sup>. La magia como elemento cómico en *El castigo de la miseria* obedecería entonces a su condición de novela de burlas.

El cuarto rasgo de la novela de burlas es de índole estilística, ya que suele emplear un lenguaje conceptista como mecanismo de humor, el cual implica a veces la sátira antigongorina. En *El castigo de la miseria* encontramos dos alusiones que suponen cierto grado de valoración literaria de parte de Zayas. La primera se da a propósito de la descripción del esmero que tiene Isidora en lucir bien para la primera visita de don Marcos: «[Estaba] ella tan aseada y prendida, como dice un poeta amigo, que pienso que por ella se tomó este motivo de llamar así a los aseados»<sup>20</sup>. Salvador Montesa sostiene que ese «poeta amigo» es Lope de Vega<sup>21</sup>, mientras el editor Julián Olivares dice que se trata «probablemente de Lope de Vega o Castillo Solórzano»<sup>22</sup>. Considerando que la segunda alusión literaria en el texto es indudablemente a Lope, a quien llama, con sumo respeto, «el príncipe de los poetas», cuesta creer que se aluda al Fénix con un término tan cariñoso como «poeta amigo» en la primera alusión.

Resulta más verosímil, en cambio, que ese «poeta amigo» sea Alonso de Castillo Solórzano. La relación con Castillo Solórzano se nos ocurre más próxima, no solo por los testimonios conservados (como el «prólogo de un desapasionado» que abre las *Novelas amorosas* y el elogio en *La garduña de Sevilla*<sup>23</sup>), sino también porque ambos se especializaron en componer novelas cortas. Particularmente a partir de la década de 1630, el vallisoletano ocuparía un lugar de privilegio, debido a que Salas Barbadillo baja el ritmo de sus publicaciones y Castillo Solórzano, en cambio, lanza una colección de novelas casi cada año en esa época<sup>24</sup>. Tenía sentido que Zayas aprovechara su amistad con él para realzar su propia posición como novelista. «Pren-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> En torno a la magia y la verosimilitud en la narrativa de Zayas, es de interés Alcalde, 2005, pp. 74-77.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 257.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Montesa, 1981, p. 50.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> En nota a pie de Zayas, Novelas amorosas, p. 257.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Tradicionalmente se ha atribuido dicho prólogo a Castillo Solórzano, como recuerda Alcalde, 2005, pp. 35-37. Para el elogio en *La garduña de Sevilla*, en el que el autor habla de Zayas como «Sibila de Madrid», véase *Picaresca femenina*, p. 482.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Pérez-Erderlyi (1979, pp. 11-16) esboza los aspectos principales de las biografías de Castillo Solórzano y Zayas para luego explorar los paralelismos y contrastes que muestran sus respectivas obras.

dida», hablando de una mujer, solía significar 'con adorno en la cabeza' o 'arreglada'. El término es empleado varias veces en la obra de Castillo Solórzano, ya que sus personajes femeninos suelen ser damas elegantes y a la moda, típicas del ambiente cortesano de sus intrigas narrativas. Además de en *Los amantes andaluces* y la comedia *El mayorazgo figura*, el vallisoletano usa el término en *La garduña de Sevilla*: «Si quedó pagado de su belleza no menos lo fue de su bizarro talle y curioso prendido»<sup>25</sup>.

La segunda alusión literaria se presenta cuando se describe el despertar de Isidora por la mañana, cuando se revela a don Marcos toda su vejez y los afanes inútiles de la pícara por ocultarla:

Los dientes estaban esparcidos por la cama, porque, como dijo el príncipe de los poetas, daba perlas de barato, a cuya causa tenía don Marcos uno o dos entre los bigotes, demás de que parecían tejado con escarcha, de lo que habían participado de la amistad que con el rostro de su mujer habían hecho<sup>26</sup>.

El título de «príncipe de los poetas» se daba a Lope de Vega, de quien Zayas era admiradora, como Castillo Solórzano. La frase, aquí con función cómica, 'dar perlas de barato' se encuentra en un poema inserto en la novela corta *Guzmán el Bravo* (1624): «Dando perlas con la risa, / extiende a todos los brazos, / que gana mares de amor / y da perlas de barato»<sup>27</sup>. Las «perlas» son los dientes que se le caen a Isidora por la vejez y para burlarse de eso se dice que las da «de barato» ('graciosamente'), como el dinero que el jugador repartía a los mirones en los garitos. Este vínculo con Lope, que también se remonta a los años de las academias madrileñas de los años 20, viene a insertar a Zayas en el modelo de lengua literaria que era el hegemónico en la prosa ficcional. En *El castigo de la miseria* esto se confirma con otro comentario a uno de los romances cantados en una de las veladas en casa de Isidora, poema que, aunque largo, resulta agradable a don Marcos,

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Castillo Solórzano, *Picaresca femenina*, p. 551. El empleo profuso de la palabra en este autor no implica, naturalmente, que él la acuñase o que fuese exclusiva de su estilo. Además de usarla Lope en *La Dorotea* y otros textos previos, también aparece en una novela corta tan temprana como *La dama del perro muerto* (1615) de Salas Barbadillo.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Lope de Vega, Novelas a Marcia Leonarda, pp. 311-312.

«porque la llaneza de su ingenio no era como los fileteados de la corte, que en pasando de seis estancias se enfadan»<sup>28</sup>. Los ingenios «fileteados» son los pomposos, del gusto afectado que se identifica con el estilo de los seguidores de Góngora, mientras que la «llaneza» era palabra clave para el estilo de los seguidores de Lope; aunque aludiendo al gusto literario, que no es precisamente cultivado, de don Marcos, Zayas apela a conceptos propios del debate literario y toma posición en él.

Por todo ello, estas alusiones configuran ejemplos textuales de lo que Carlos Gutiérrez denomina interautorialidad: «La interacción social, intrahistórica y textual de un grupo de escritores en torno a prácticas e instituciones sociales y literarias»<sup>29</sup>. Así, la relación que, dentro del texto, establece María de Zayas con Castillo Solórzano y Lope de Vega inserta su obra dentro de la polémica entre llaneza y culteranismo, que se remonta al entorno académico donde hizo sus primeros escarceos literarios y conoció a estos ingenios. Esta veta crítica, que enlaza a los tres autores, todavía requiere ciertamente más investigaciones<sup>30</sup>. Lo cierto es que abrazar la causa estética de la llaneza supone para Zayas aproximarse a figuras reconocidas, empaparse de su prestigio y, de su mano, ser validada como escritora.

A los cuatro rasgos anotados de la novela de burlas (ambientación urbana, control social, teatralidad y lenguaje conceptista), hay que añadir un último rasgo que puede explicar la originalidad de *El castigo de la miseria* en la narrativa de María de Zayas. La novela de burlas tiene carácter limitado, ya que suele ser un aperitivo en medio de una colección de novelas de corte amoroso o conflictos más elevados. La excepcionalidad de esta novela dentro de la obra de María de Zayas ha sido observada por la tradición crítica, a la que le cuesta insertarla en el resto de su obra. Como señala Montesa, evaluando su lugar en la narrativa de la autora, «es la única novela que tiene por protagonis-

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 271.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Gutiérrez, 2005, p. 20.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Recientemente, las relaciones entre Lope, Castillo Solórzano y María de Za-yas, de las que apenas nos quedan citas sueltas en textos muy diversos de los tres escritores, han llevado a Rosa Navarro a una lectura, más propia de una investigación detectivesca, según la cual la novelista sería un heterónimo de vallisoletano, con la aprobación y estímulo del Fénix. Remito en particular a la sección en la que cita e interpreta, con mucho ingenio, pero menos rigor analítico, las referencias que enlazan a los tres personajes (Navarro Durán, 2019, pp. 36-41)

tas a individuos de las esferas más bajas de la sociedad [...]. Toda la novela está narrada en un tono satírico, del que carecen las diecinueve [novelas de Zayas] restantes»<sup>31</sup>. A este respecto, la historia editorial de la novela, que nos ha permitido conocer sus dos finales, nos presenta también la oportunidad de comprender esta excepcionalidad, así como reflexionar sobre la novela de burlas como tipo textual y su funcionamiento. Existen dos versiones de esta narración: en la original, don Marcos se volvía a encontrar con el casamentero que lo condujo a doña Isidora y este (bajo cuya figura se encontraría el demonio) lo inducía a suicidarse; la otra, proveniente de la segunda edición de *Novelas amorosas y ejemplares*, corregida por la misma María de Zayas, es la que la crítica moderna analiza y comenta, por considerarse más cercana a la voluntad final de la autora en torno a sus textos<sup>32</sup>. Alicia Yllera, en su estudio de las dos versiones, sostiene que

es posible que la autora pensase que su miseria [de don Marcos] había sido suficientemente expiada en esta vida sin necesidad de recurrir a un castigo eterno [ya que, como suicida, el personaje quedaba condenado]. La autora se habría compadecido de su personaje, sintiendo cierta simpatía por él<sup>33</sup>.

No obstante, como Yllera también anota, se puede encontrar en las historias de Zayas varios casos de suicidios, por lo que un final así no sería ajeno al estilo de la autora. La explicación de este desenlace distinto, entonces, podría también obedecer a la poética propia de la burla, para la cual un suicidio hubiera vuelto la narración ciertamente trágica, con lo que el entretenimiento que se busca transmitir al lector (que debería sonreírse ante la ingenuidad y tacañería de don Marcos) se vería notoriamente afectado. La intervención auténtica del demonio, como lo representaba la versión original de El castigo de la miseria, hubiera alterado el tono de la narración hasta impregnarle un hálito

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Montesa, 1981, p. 167.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Así lo hacen todos los editores modernos de María de Zayas: reproducen la segunda edición, publicada el mismo año de 1637, cuya portada indica que las novelas aparecen «de nuevo corretas y enmendadas por su misma autora».

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Yllera, 2000, p. 832. Brownlee se aúna al criterio literario de Yllera, pero añade (sin mucho convencimiento) que quizás también el cambio de final pudo obedecer al temor a la censura del Santo Oficio (2000, p. 137).

serio, de carácter religioso, que escapa de los objetivos aleccionadores, algo más mundanos, de la burla en su *praxis* literaria.

En el texto, el casamentero era presentado como «gran socarrón», por lo que su papel accesorio de burlador menor estaba delineado desde el principio. Más convincente resultaba, dentro de la narración, la muerte de don Marcos por causas naturales, como un final desdichado, aunque necesario, de sus aventuras. Mucho más esquilmado en su bolsa, don Marcos vuelve a casa de su amo, donde recibe una carta de Isidora, la cual le espeta por escrito su tacañería proverbial y su codicia inicial ante la oportunidad de casarse con ella, a manera de justificación del robo cometido. La carta es tan dura que don Marcos muere a los pocos días, producto de la impresión. El lector podría, así, sentir cierta conmiseración de este desenlace para el personaje, pero sin dejar de comprender que sus defectos (tacañería e ingenuidad) lo condujeron a ello. El relato culmina dando cuenta del final, también desdichado de Isidora, a quien el pícaro que era su cómplice abandona junto a su criada fiel, llevándose todo lo hurtado para vivir en Nápoles a costa de prostituir a esta última. La vieja embaucadora, otrora triunfante, vuelve a Madrid y solo le queda mendigar. Se cumple con ello cierta justicia poética de la burla, dado que la burladora (evidentemente menor) acaba, a su vez, siendo burlada por aquellos en quienes confiaba, que eran tan ruines como ella.

#### LA HUELLA CERVANTINA

El primer crítico moderno que observó una huella cervantina en la novela fue Edwin C. Place, hace un siglo:

This tale [El castigo de la miseria] is reminiscent of Cervantes' exemplary tale, El casamiento engañoso, in which the braggart alférez Campuzano, decked out in fine array and wearing bogus jewerly, weds a woman whom he thinks to be wealthy, but is fleeced himself instead, the woman fleeing with an accomplice who was really her lover<sup>34</sup>.

Esta filiación ha sido una pista de lectura para la novela, que ciertamente no encaja del todo dentro de la poética narrativa que identi-

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Place, 1923, p. 13. Como parte de su estudio sobre esta novela, Place también anota la recepción de esta novela de Zayas en Francia (1923, p. 14), donde Paul Scarron la adaptó con título semejante, *Le châtiment de l'avarice*, pieza incluida en su colección de *Nouvelles tragi-comiques* (1655).

ficamos más con Zayas. Es cierto que hay coincidencias estructurales, pero existen matices en los personajes que apuntan a elementos originales que buscan efectos satírico-burlescos marcados. Estefanía, en El casamiento engañoso, es una pícara que contagia la sífilis y, aunque artificial, es hermosa de verdad. Isidora es vieja y ridícula. Campuzano, como soldado, es astuto y, pese a caer en la seducción, también estafó a la dama, por lo cual se recrea el tópico del burlador burlado, con lo que ambos quedan mano a mano. En El castigo de la miseria, en cambio, tenemos una burla un poco más esquemática, aunque no por ello menos ingeniosa: se explota la ingenuidad de don Marcos, quien, ciego por su avaricia, no alcanza a ver la falsedad de Isidora. No obstante, al final recibirá su merecido; si bien ese final recuerda el de algunos personajes picarescos de Castillo Solórzano: la protagonista de Teresa de Manzanares es igualmente desvalijada por una criada suya y eso la fuerza a huir y acabar malcasada con un mercader avaro; el pícaro Domingo, de la novela corta El Proteo de Madrid, se disfraza de mujer mendiga antes de ser descubierto y condenado a galeras<sup>35</sup>.

Más original, como material narrativo, resulta la burla del gato. Pese a que la sombra de *El casamiento engañoso* invitaría a enlazarla con los canes de *El coloquio de los perros*, resulta más convincente vincularla con el «espanto cencerril y gatuno» que sufre don Quijote en el capítulo XLVI de la segunda parte de la obra cervantina<sup>36</sup>. Teniendo en cuenta dicho episodio mencionado de *Don Quijote*, se entiende mejor la burla con gato de *El castigo de la miseria*. En la tradición carnavalesca, existía la cencerrada, que consistía en soltar gatos enloquecidos con cencerros para vejar a las parejas desiguales (como el viejo y la niña), debido a que el felino se identificaba con la lujuria<sup>37</sup>. El «espanto cencerril y gatuno» que sufre don Quijote apunta a su relación

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> El robo de la criada forma parte del castigo de unos caballeros ante las malas artes de la pícara dama, en el último capítulo de *Teresa de Manzanares* (Castillo Solórzano, *Picaresca femenina*, p. 417). El último oficio de Domingo se encuentra en *Tardes entretenidas*, p. 177.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Greer habla de una revisión de *El coloquio de los perros*, ya que los perros que hablan serían reemplazados por el gato torturado (2000, p. 162). Por su parte, Brownlee observó que el conjuro del demonio que planea llevar a cabo el encantador recuerda el ataque infligido a don Quijote con los gatos que le arañan la cara (2000, p. 134). O'Brien también admite la referencia quijotesca, a la vez que encuentra en el desarrollo de los personajes femeninos en Zayas una superación de la deuda con *El casamiento engañoso* (2010, p. 128).

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> En torno a la cencerrada como práctica carnavalesca, véase Giles, 2009.

con Altisidora, que ha jugado todo el episodio a ser esa «niña» frente al «viejo». No obstante, como se sabe, don Quijote nunca cae en su juego, aunque no por eso se salva de ser vejado. Don Marcos, por su parte, es un hidalgo en sus orígenes pobre (como el manchego), ingenuo, pero no está motivado por la lujuria, sino por el dinero. Sin embargo, los guiños se acumulan: además de la semejanza de la terminación de los nombres Isidora / Altisidora, el narrador de Zayas aludía a don Marcos temprano a la mañana, antes de casarse, con los versos del romance de Conde Claros: «Madrugó el casamentero, y dio los buenos días a nuestro hidalgo, al cual halló ya vistiéndose (que amores de blanca niña no le dejan reposar)»<sup>38</sup>; referencia que resulta cómica ya que la «blanca niña» que le quitaba el sueño era la vieja Isidora.

En conclusión, *El castigo de la miseria* configura una novela de burlas original en su adaptación de elementos literarios diversos, inherentes a la hibridez de las formas narrativas vigentes en el tiempo de María de Zayas. Entre la huella cervantina, su cercanía con Castillo Solórzano, la admiración por Lope, la temática picaresca, la poética de la burla y el talento creativo innato de Zayas, esta novela demuestra cómo la escritora madrileña logró convertirse en una de las exponentes más destacadas de la novela corta del Siglo de Oro.

# MÁS ALLÁ DE LAS BURLAS: LA CRÍTICA ACTUAL SOBRE ZAYAS Y *EL CASTIGO DE LA MISERIA*

A la tradición crítica en torno a María de Zayas le ha costado interpretar este texto, tal vez debido a que su condición de novela de burlas no se adapta bien a la perspectiva feminista que se suele aplicar en su análisis. Mientras que otras novelas de Zayas, definitivamente trágicas, destacan por representar a mujeres como heroínas o mártires, con tramas complejas de deseo y un énfasis en la violencia corporal (de las que sí se desprende claramente un mensaje feminista o protofeminista), El castigo de la miseria posee toques de humor y sátira que dificultan leerla en el marco de interpretación de Zayas como novelista comprometida que escribe novelas cortas de tesis<sup>39</sup>. A continua-

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Zayas, Novelas amorosas, p. 265.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> En ese aspecto, resulta más productiva la postura de Romero-Díaz, para quien «la concientización feminista de Zayas no tiene por qué estar estructurada acorde a un programa explícitamente organizado» (2002, p. 103).

ción, recojo los juicios críticos de tres especialistas contemporáneos y evalúo sus contribuciones a la comprensión de *El castigo de la miseria*.

En su estudio preliminar de las Novelas amorosas y ejemplares, Julián Olivares emparejó El castigo de la miseria y El prevenido engañado, dado que «en estas novelas, Zayas manipula dos blancos frecuentes de la burla y la sátira masculinas, el avariento y el cornudo, para proyectar un programa feminista: la astucia, discreción y liberación sexual»<sup>40</sup>. El comentario es generosamente feminista para El castigo de la miseria, pues cuesta encontrar tal programa en los rasgos apuntados por Olivares. Astucia y discreción en las pícaras se encuentra igualmente en la picaresca femenina de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano. El rasgo de liberación sexual (en la relación de Isidora con Agustín y luego la noche de este con Inés) quizás sí puede resultar original, pero queda circunscrito a la conducta poco casta de personajes viles, por lo que pierde cualquier propósito reivindicativo. La asociación de la pícara con un sujeto de mal vivir que la ayuda en sus robos, como proxeneta o como amante suvo a la vez ya se encontraba en una novela como La hija de Celestina (1612) de Salas Barbadillo, cuya protagonista, Elena, también convive, roba y es amante de Montúfar, a quien luego deja por un fiero jaque llamado Perico; en estos lances de personajes así de abyectos poco de liberación sexual puede encontrarse, considerando que en la época la conducta sexual fuera del matrimonio o sin miras a alcanzarlo era censurable<sup>41</sup>. Habría que considerar que, dentro del marco narrativo generador de las novelas, la historia de El castigo de la miseria corre a cargo de un hombre, don Álvaro, lo cual mitigaría el feminismo tan explícito.

Precisamente, en su libro María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men (2000), Margaret Greer abordó la dificultad del feminismo en el texto y para ello identificó esta novela como parte de las novelas contadas por un narrador masculino, el cual se enfocaría sobre todo en recrear las fantasías de la ansiedad masculina alrededor de las mujeres. El personaje de Isidora no encaja en la figura femenina dependiente de su familia, pero ello podría explicarse por estar inspirado por la Estefanía de El casamiento engañoso. Greer ofrece

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Olivares, 2000, p. 91.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> En torno a la conducta sexual, resulta interesante el contraste con Castillo Solórzano, cuyas pícaras (la protagonista de *Teresa de Manzanares* y Rufina en *La garduña de Sevilla*) son coquetas, pero no caen en la prostitución y suelen usar, más bien, el deseo sexual masculino para sus robos y estafas, aunque sin entregarse.

una interpretación que incluye ideas muy sugerentes a tener en cuenta. Así, repara en algunas escenas que revelarían el subconsciente de los personajes y sus motivaciones, como las heces en relación con la avaricia de don Marcos o el contraste entre su impotencia y la virilidad de Agustín, a propósito del juego de cartas («el hombre»). Por otra parte, la burla con el gato provendría de la perspectiva femenina propia de Zayas. El gato funcionaría como una metonimia que representa la sexualidad femenina, la cual debe exorcizarse, como si fuera un demonio, por provocar el deseo, a la vez que se castiga al hombre por caer seducido, víctima de ese mismo deseo de índole diabólica. Por último, Greer observa que el final de Isidora no se corresponde con la violencia que sufren por lo general las mujeres en las ficciones de Zayas; esto obedecería al tono ligero de la historia, que se centraría en la crítica al deseo masculino mal orientado<sup>42</sup>.

Otro estudio contemporáneo influyente es The Cultural Labyrinth of María de Zayas (2000) de Marina Brownlee. La investigadora resalta la perspectiva de don Álvaro como narrador del texto y propone que la aparente univocidad de la moraleja del texto que el narrador masculino intentó controlar de inicio a fin no es del todo coherente:

If he [don Marcos] did a mistake, was it his extreme frugality or his trust in human nature? The interpretative excess, the instability Zayas embeds within this tale remains unresolved [...]. Zayas turns Isidora's 'moralizing' text into Álvaro's novelistic script, and into the reader's interpretative adventure<sup>43</sup>.

Esta lectura se alimenta de un horizonte interpretativo postestructuralista que tiende a encontrar contradicciones internas en textos del Siglo de Oro que, obstante, refieren literalmente su objetivo didáctico; tales contradicciones revelarían su modernidad y calidad literaria. Parte de su análisis incluye cuestionar la poca coherencia del punto de vista narrativo, el cual no soportaría el juicio literario actual; pero tal vez convendría recordar que tales defectos de construcción eran pasados mayormente por alto en tiempos de

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> He resumido los planteamientos más interesantes de Greer, 2000, pp. 167-176.
<sup>43</sup> Brownlee, 2000, p. 138.

Zayas<sup>44</sup>. El otro problema de la interpretación de Brownlee es que no capta la dimensión satírico-burlesca del texto, por lo que pierde de vista la laboriosa ejecución de la burla, la condición de víctima *a priori* de don Marcos y su castigo, que es socialmente aceptable dentro del marco de expectativas del público lector, noble, que se deleita con la novela.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALCALDE, Pilar, Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas, Newark, Juan de la Cuesta, 2005.
- ALEMÁN, Mateo, Guzmán de Alfarache, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio, Poesía satírico burlesca de Quevedo. Anotación filológica de los sonetos, Pamplona, Eunsa, 1984.
- ARELLANO, Ignacio, «La burla en el Siglo de Oro. Algunas consideraciones previas», en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 7-18.
- ARREDONDO, María Soledad, «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 11-33.
- BROWNLEE, Marina, *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Picaresca femenina. Teresa de Manzanares* y La garduña de Sevilla, ed. de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas*, ed. de Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.
- GILES, Ryan D., «Hanging Bells on the Cat: Charivari and the Theatrics of the Arcipreste de Talavera o Corbacho», en John K. Moore, Jr. y Adriano Duque (eds.), «Recuerde el alma dormida»: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez, Newark, Juan de la Cuesta, 2009, pp. 117-139.
- <sup>44</sup> Recordando que al final de la novela don Álvaro afirma que Isidora le contó aquella historia, Marina Brownlee observa, por ejemplo, que no es posible que Isidora le haya revelado algunos hábitos de soltero de don Marcos que ella nunca pudo realmente observar (2000, p. 134). En realidad, estos deslices en el manejo del punto de vista no son raros en el Siglo de Oro y no parecen haber sido censurados en la época. Ocurren, por ejemplo, en un texto tan sofisticado estilísticamente como el *Buscón* (Rico, 1970, pp. 127-129).

- GREER, Margaret R., María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- JOLY, Monique, «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón*, 16, 1981, pp. 7-45.
- KENNEDY, Ruth L., «The Madrid of 1617-1625. Certain Aspects of Social, Moral, and Educational Reform», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Spanish Department / Wellesley College, 1952, pp. 275-309.
- KING, Willard, Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, Silverio Aguirre Torre, 1963.
- MONTESA, Salvador, Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.
- O'BRIEN, Eavan, Women in the Prose of María de Zayas, Woodbridge / Rochester, Tamesis, 2010.
- OLIVARES, Julián, «Introducción», en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 113-130.
- PÉREZ-ERDERLYI, Mireya, La pícara y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María y de Zayas y Sotomayor y Alonso del Castillo Solórzano, Miami, Ediciones Universal, 1979.
- PLACE, Edwin N., «María de Zayas, an Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth Century Spain», *University of Colorado Studies*, 13.1, 1923, pp. 1-56.
- RICO, Francisco, La novela picaresca y el punto de vista, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1.1, 2013, pp. 121-131.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «El hidalgo pobre en la poesía satíricoburlesca de Castillo Solórzano», *Calíope. Journal of the Society for Renais*sance and Baroque Hispanic Poetry, 24.1, 2019, pp. 78-100.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- VITSE, Marc, «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 11, 1980, pp. 5-142.

- YLLERA, Alicia, «Las dos versiones del Castigo de la miseria de María de Zayas», en Actas del XIII Congreso de la AIH, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 827-836.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

# «MARAVILLAS» DE AYER Y DE HOY: LA NARRATIVA DE MARÍA DE ZAYAS EN LA TELEVISIÓN\*

## Victoria Aranda Arribas Universidad de Córdoba

## 1. LITERATURA Y TELEVISIÓN: PRODESSE ET DELECTARE

Desde mediados de los años sesenta hasta finales de los ochenta, las adaptaciones literarias proliferaron en la televisión española (TVE), nutriendo varios programas de las entonces únicas cadenas nacionales: La 1 y La 2, que hasta 1990 fueron conocidas como Primera cadena y UHF, respectivamente. Así, no resulta casual que

se [haya] puesto de manifiesto, como siempre se ha hecho con el beneficio que supuso el teatro para el cine, la oportunidad del teatro para la televisión, su papel en el desarrollo de un lenguaje televisivo como favor de cobertura de programación que el teatro hizo a la televisión [de nuestro país] cuando [...] aún no estaba desarrollada como hoy la conocemos<sup>1</sup>.

La novela corta barroca, en general poco frecuentada por el séptimo arte, dispuso en aquellos días de una oportunidad de oro para darse a conocer a un público más amplio. De esa forma, un puñado de relatos nunca antes atendidos por la cámara disfrutarían de su debut audiovisual. Baste citar cuatro de las *Novelas ejemplares* (1613) de

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 337-361. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>\*</sup> Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y también del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECD.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Guarinos, 2003, p. 73.

Cervantes (El licenciado Vidriera, Rinconete y Cortadillo, El casamiento engañoso y, ya en 2015, La española inglesa)<sup>2</sup>. Y tampoco se ignore que La prudente venganza, tercera de las Novelas a Marcia Leonarda (1621-1624) de Lope de Vega, fue reescrita por Josefina Molina en un curioso musical para Hora 11 (1971). En el prólogo de este episodio, uno de sus actores celebraba la colección ("impura") del Fénix³, subrayando que posee «la habilidad y la gracia de María de Zayas, la mejor escritora del género en aquella época» (00:27). Es probable que la mayoría de los televidentes escucharan allí, por vez primera, el nombre de la «Sibila de Madrid», traído a colación por una directora que siempre ha hecho gala de su feminismo.

No obstante, como veremos, no sería la última: los relatos de Zayas se llevaron a la televisión hasta en cuatro ocasiones<sup>4</sup>. En primer lugar, atenderé a los trasvases de sus *Novelas ejemplares y amorosas* (1637); y después a los de los *Desengaños amorosos* o *Parte segunda del* sarao y entretenimiento honesto (1647).

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Se hicieron cuatro adaptaciones de *El licenciado Vidriera*: *El licenciado Vidriera* (*Nuestro amigo el libro*, Gerardo N. Miró, 1964), *Los hombres de cristal* (*Novela*, Fernando Delgado, 1966), *El licenciado Rodaja* (*Ficciones*, Antonio Chic, 1973) y *El licenciado Vidriera* (*Los libros*, Jesús Fernández Santos, 1974). Dentro de *Hora 11* se estrenó *El casamiento engañoso* (Luis Calvo Teixeira, 1970) y, para este mismo espacio, Miguel Picazo adaptaría *Rinconete y Cortadillo* (1971). Por último, TVE produjo *La española inglesa* (Marco Castillo, 2015) un año antes de la celebración del IV centenario de la muerte de Cervantes.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Las fortunas de Diana se publicó dentro de La Filomena (1621), mientras que La desdicha por la honra, La prudente venganza y Guzmán el Bravo saldrían a la plaza del mundo dentro de La Circe (1624).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Y también se le dedicó a la madrileña un capítulo de la serie-documental *Mujeres en la historia* (1995-2009): *María de Zayas, una mujer sin rostro* (María Teresa Álvarez, 29/08/1995), el cual se encuentra disponible en la página web de TVE: <a href="https://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-zayas-mujer-sin-rostro-sxviii/821216/">https://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-en-la-historia/mujeres-historia-maria-zayas-mujer-sin-rostro-sxviii/821216/</a> [fecha de consulta: 23/10/2020]. Gira en torno a su pensamiento, "protofeminismo" y vigencia. Se recitan pasajes de sus novelas y, como antítesis, una voz masculina —representante del patriarcado— ofrece una visión reaccionaria, más tarde refutada por otra femenina y la colaboración de tres académicos: Alicia Redondo, José Luis Sánchez Lora y Adelina Sarrión. Ver al respecto Romero-Díaz, 2000-2001.

## 2. Novelas amorosas y ejemplares

Aunque los dos volúmenes comparten el mismo marco narrativo, la crítica ha venido señalando una diferencia entre ambos. Según Greer y Rhodes<sup>5</sup>,

over the course of the framing narrative, which begins in the first part and concludes at the end of the second volume, Zayas's tone changed: the invective against abuse of women is much more bitter and violence against women reaches almost levels in the *Tales of Disillusion*. Whether Zayas planned this progression from the outset or whether personal experiences contributed to the darkness of her second volume we do not know; the intervening decade was, however, one in which the pessimistic mood and sense of national decline characteristic of seventeenth-century Spain increased markedly owing to a string of serious defeats in the monarchy's overseas campaigns, economic and political crisis at home, and the revolt of Catalonia and Portugal in the traumatic year 1640, which brought war home within the boundaries of the peninsula.

Dicho contraste también se deja notar en el sustantivo con el que bautizó sus relatos. Si los publicados en 1637 serán «maravillas», cuyas protagonistas, «aunque comienzan como víctimas, acaban como heroínas, y se casan al final la mayoría de ellas», en los *Desengaños* «prevalecen la violencia y el uxoricidio»<sup>6</sup>. Pues bien, un viraje similar se refleja en los traslados televisivos de cada una de estas colecciones. En el caso de las *Novelas amorosas*, se trata de pícaras comedias de tono desenfadado. Más todavía: las dos elegidas como textos base —*El castigo de la miseria* y *El prevenido engañado*— se antojan de veras livianas, pues ambas cumplen

la función de relajar la tensión que habían creado [las] dos anteriores [Aventurarse perdiendo y La burlada Aminta y venganza del honor], donde se contaban sucesos desdichados y casos de honra trágicamente resueltos [...]. El prevenido engañado tal vez sea la única novela en la que protagonistas y lectores ríen y disfrutan abiertamente<sup>7</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Greer y Rhodes, 2008, p. 13.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Olivares, 2017, p. LIII.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Paba, 2017, pp. 172-173.

## 2.1. «El castigo de la miseria» (José Antonio Páramo, 1972)

En la España tardofranquista, la mayoría de las ficciones televisivas se inscribían en la categoría de «dramáticos» —teatro grabado—, que permitió la producción de capítulos en serie con medios asequibles. Destacó por encima del resto *Estudio 1*, si bien flanqueado por *Novela* (1963-1978), *Teatro de siempre* (1966-1979), *Teatro breve* (1966-1981), *Hora 11* (1968-1974) y *Ficciones* (1971-1981)<sup>8</sup>. En lo que respecta a Zayas, se rodó un único dramático sobre su obra: *El castigo de la miseria*, la tercera de las *Novelas amorosas*, emitido precisamente en *Estudio 1*, un formato que, por otro lado, nunca más revisitó el género de la novela corta.

Protagoniza esta «maravilla» don Marcos, un avaro que, cegado por la usura, se casa con Isidora, viuda acaudalada que vivía con su sobrino Agustinico. Al final, la dama resulta ser una alcahueta que codiciaba la fortuna del caballero. A su vez, ambos serán burlados por Agustinico —amante de Isidora, en realidad—, que huye con el dinero junto a la criada Inés.

El guion lo escribió el dramaturgo Carlos Muñiz, uno de los nombres más reputados de la llamada «generación realista» de los sesenta, quien definió su propia trayectoria como «realismo expresionista». No debe extrañar que el madrileño tomara como piedra de toque la novela de Zayas, pues toda «su obra es una denuncia de la miseria, de la opresión que produce el servilismo o el malentendido sentido de la moral o de la decencia»<sup>9</sup>. Tampoco hay duda de que su *leit motiv* aparece aquí deformado en aras de la comicidad. Detrás de la cámara se puso José Antonio Páramo, un realizador habitual en las

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Novela ofrecía grandes narraciones en formato seriado (al principio en tandas de cinco episodios que, más adelante, alcanzarían la veintena). Teatro de siempre se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas, pero poco a poco acudiría a títulos de la edad moderna y contemporánea. Teatro breve no solía exceder los treinta minutos de metraje. Hora 11 se distinguió por trasladar, con espíritu innovador, dramas, comedias y ficciones previos a la Guerra Civil. Finalmente, en Ficciones se dio el «predominio de lo fantástico y de guiones originales [...] de autores poco conocidos» (Fernández Fernández, 2010a, pp. 373–374).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Pérez de la Cruz, 1995, p. 215. Ver, asimismo, Cornago Bernal, 1997, y Torres Nebrera, 1986.

series de TVE<sup>10</sup>. Sin ir más lejos, solo tres años antes había filmado otro texto zayesco: *Tarde llega el desengaño*.

Según Espín Templado<sup>11</sup>, dentro de los «dramáticos» conviene distinguir entre: a) teatro televisado desde un local escénico; b) teatro grabado en plató, que «posee una intencionalidad narrativa manifiesta»; y c) teatro en pantalla plana, que «desarrolla el lenguaje [...] filmico en toda su potencialidad, acomodando a él la puesta en escena y no al contrario». El castigo de la miseria pertenece a la segunda categoría, pues carece de juegos visuales, levantándose apenas sobre primeros planos y planos generales. Sin embargo, y pese al rodaje en estudio, se aprecia un gran detallismo escenográfico (Figs. 1 y 2), empezando por su inspiración flamenca: nótese el espejo que domina el aposento de los recién casados, un guiño al que reflejaba al matrimonio Arnolfini en el retrato de Jan van Eyck (1634) (Figs. 3 y 4).





Figura 1 Figura 2

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Participó en Teatro de siempre (1969-1970), Novela (1971), Los libros (1974), Juan y Manuela (1974), El quinto jinete (1976), Curro Jiménez (1995), etc. (ver <a href="https://www.imdb.com/name/nm0701687/">https://www.imdb.com/name/nm0701687/</a>, fecha de consulta: 23/10/2020). En 1972 dirigiría, también para Estudio 1, El avaro (1972) de Molière, que compartía tema con El castigo de la miseria. Ver además Galán, «Olvidado Páramo», El País, 30/03/2017.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Espín Templado, 2002, pp. 562-563.





Figura 3 Figura 4

A su vez, nos hallamos ante la adaptación menos "cinematográfica" de las «maravillas» de Zayas. Solo este mediometraje y *El prevenido engañado* vienen introducidos por un proemio didáctico —moneda común en los programas literarios de aquellos años—12, pero es en el primero donde se ofrecen más claves acerca de la poética de su autora. Antes de que comience la función, y a zaga de un rosario de planos con cuadros de diversos ingenios del Barroco (Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón) y otras fotos evocadoras del tiempo de los Austrias (el teatro de Almagro, en esencia), una voz en *off* enuncia:

Doña María de Zayas y Sotomayor es, cronológicamente, la primera novelista española. Contemporánea literaria de Lope de Vega, de Quevedo, de Calderón y hasta de Cervantes, su valía narrativa queda explicada no solo en el hecho de descollar entre los magníficos escritores de su época, sino en razón a su condición de mujer que escribe fuera de los ámbitos de un convento. Autora muy prolífica, escribió versos, comedias y novelas y, aunque su biografía cabe más imaginarla que conocerla, sabemos de las alabanzas de Lope a sus poemas, de su aceptación como autora dramática y de su renombre como novelista de un género que, pese a Cervantes, solo se apreciaba en la época por su valor de entretenimiento y «ejemplaridad», dicho sea entre comillas. En la obra de doña María de Zayas pueden apreciarse tanto la influencia de la narrativa proveniente de Italia como de Cervantes y la novela picaresca. Se aprecian en su obra trazas del Decamerón y de Matteo Bandello, y rastros de novelistas españoles coetáneos a la escritora. Doña María de Zayas no describe con crudeza los bajos fondos, pero sí entra de lleno en la picaresca de las cla-

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> «Lo más característico de la producción [de los sesenta y setenta] fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que [envolvía] las ficciones televisivas» (Palacio, 2001, p. 153).

ses acomodadas, lo que hace que su obra tenga un importante valor testimonial. El castigo de la miseria, que vio la luz en forma de novela, ha sido adaptado a las formas televisivas por Carlos Muñiz, sin falsear la esencia original de la novela y dotando a la misma de una acción ágil y rítmica que la hace aparecer como algo vivo y, al mismo tiempo, muy representativa del tiempo en que surgió (00:00-01:55).

La trama, en efecto, presenta pocos cambios, aunque, dada la escasez de diálogos, Muñiz hubo de improvisar la mayor parte del libreto, con vistas a emular el lenguaje de la época. Algunas de las anécdotas que Zayas relata al inicio se diseminan a lo largo de la historia para ilustrar el carácter de don Marcos: asalta los platos de sus conocidos y, para ahorrar luz, expulsa a los invitados a su boda. Pero Muñiz añade otras escenas que bien podrían haber pertenecido al texto base.

En la primera, don Marcos (Juanjo Menéndez) pide ayuda económica a un noble para curar a su padre. Al llegar a casa, nos percatamos de que el enfermo está desnutrido porque la ruindad de su hijo le priva de comer. Así, el dinero acabará en el arca donde don Marcos amasaba su pequeña fortuna. Cuando el viejo lo descubre, discute con su hijo y se enzarzan en una pelea. El anciano fallece y, para costear su entierro, don Lope, un gentil caballero, le dará una limosna al miserable don Marcos. Cuál será el asombro del benefactor al darse cuenta de que la sepultura ha corrido a cargo de los franciscanos. Este lance activa el resto del argumento, ya que será don Lope quien, como venganza, arregle el compromiso entre don Marcos e Isidora (María Luisa Ponte)<sup>13</sup>.

Obsérvese que el protagonista querrá mudarse a la casa de su prometida antes incluso de la boda, alegando una pasión inusitada. Una vez que ella le recuerda la necesidad de preservar su honor, este le desvela las verdaderas intenciones de su petición: evitar el pago de la renta de su casa. Ante la negativa de Isidora, se alojará durante unos días en un monasterio cercano, fingiéndose peregrino.

Cabe reparar asimismo en el desenlace. María de Zayas escribió dos finales posibles para su tercera «maravilla», ya que, al parecer, enmendó el texto para la segunda edición zaragozana de 1637, la misma que reprodujo González de Amezúa (1948) y que, por ello, se

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Manuel Galiana (Agustinico), Tania Ballester (Inés) y Gloria Berrocal (Marcela, otra criada) completaron el reparto.

ha convertido en la más difundida<sup>14</sup>. Si en la última don Marcos moría del disgusto, en la primera acabará quitándose la vida luego de un diálogo con Gamarra, su casamentero, trasunto del mismísimo diablo. En ambos desenlaces Isidora acabará mendigando en Madrid y Agustín huye a Nápoles con Inés. La transposición de Muñiz y Páramo obvia el epílogo original, lo cual es comprensible si valoramos que ya habían pintado a don Lope, el casamentero televisivo, de una forma que nada tenía que ver con el inframundo. Sin embargo, el destino de los personajes de Zayas tampoco obedecerá a los cambios operados en el texto por su autora: en la última escena, don Marcos pide en la puerta de una iglesia. Allí coincidirá con Inés, ahora mujer de un caballero. Ella le contará que Isidora y Agustín fueron víctimas de un atraco que se saldó con la muerte de la alcahueta. Por tanto, la adaptación trueca los castigos de los protagonistas: si en la novela don Marcos fallecía e Isidora suplicaba limosna, en el capítulo de Estudio 1 será el pícaro quien mendigue y la recién casada la que pase a mejor vida.

Los rasgos mezquinos del protagonista se exageran en la reescritura televisiva hasta hacer de él un verdadero figurón<sup>15</sup>. Buena prueba de ello son los añadidos señalados, su falta de interés en el sexo, las ropas demasiado pequeñas o las muecas del cómico Juanjo Menéndez (Fig. 5). Pero también el resto de personajes presentan trazas grotescas, pues hablamos, en todos los casos, de pícaros de postín<sup>16</sup>. En este

14 «Cuando en 1948 Agustín G. de Amezúa publicó las Novelas amorosas y ejemplares de doña María, siguió esencialmente el texto de la segunda edición de Zaragoza, 1637, del que poseía un ejemplar en su biblioteca, sin señalar sus variantes con la primera edición. Su texto fue reproducido por María Martínez del Portal (Barcelona, Bruguera, 1973), por lo que, en ausencia de una edición crítica, pocos repararon en la importante alteración del texto de este tercer relato» (Yllera, 2000, p. 827).

<sup>15</sup> «La comedia de figurón [...] forma parte de la más amplia categoría "de capa y espada", que se desarrollaba en la corte y reflejaba costumbres contemporáneas; según reza su misma definición, se centra en un personaje grotesco, caricatural, a cuyo escarmiento se halla dirigida; con esto se consigue el recreo del auditorio» (Profeti, 1983, p. 10). Ver también Madroñal Durán, 2007.

<sup>16</sup> Para Valbuena Prat (1991, pp. 84-85), Zayas es «la personalidad más interesante en la novela corta después de Cervantes» y El castigo de la miseria «un caso típico de la picaresca, aunque no sea de las mejores obras que brotaron de [su] pluma». Según Yllera (2000, p. 827), «suele considerarse un "relato picaresco" pues describe, aun sin adoptar la forma de autobiografía ficticia, los bajos fondos sociales». Cruz (2010, p. 17) secundaría su opinión: «Of all of her novels, El castigo de la miseria comes closes to the conventional picaresque genre in that its picaro-protagonists are from the

sentido, resultan sugestivos —y un punto desagradables— los planos de los banquetes, en los que Páramo acentuó la voracidad de los comensales (Figs. 6-8), símbolo de su avidez por hacerse un hueco en el mundo.





Figura 5

Figura 6





Figura 7

Figura 8

## 2.2. «El prevenido engañado» (José María Forqué, 1983)

Dentro de la estética del destape<sup>17</sup>, *El jardín de Venus* (1983) también se interesaría por el corpus de Zayas. Esta miniserie adaptó trece novelas de cuatro narradores —Boccaccio, Maupassant, Zayas y

lower classes, and its ironic and often hilarious plot disguises the author's social critique».

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Se conoce como «destape» a la ola de desnudos femeninos que invadió las pantallas españolas tras el fin del franquismo. Estas producciones se caracterizaban además por su mala calidad y por el mero uso de la carne como reclamo comercial. Ver Ponce, 2004.

Braulio Foz—18, que, en palabras de su responsable, José María Forqué, giraban «en torno a las relaciones eróticas, galantes o amatorias»<sup>19</sup>. Ambientadas a finales del siglo XIX, todas las historias se desenvuelven en el Hotel «El Jardín de Venus» (el Castillo de Viñuelas), «hoy convertido en tranquilo balneario en algún lugar del planeta»<sup>20</sup>. No sorprende que una producción de acusados tintes eróticos versionara una de las novelas de la aguda madrileña, ya que las descripciones de los encuentros sexuales de sus personajes son definitorias de sus colecciones. Goytisolo sostuvo que

[Zayas] da quiebro a las convenciones del género, obligando a descender a sus heroínas del plano literario ideal para infligirles las pasiones y achaques de los seres de carne y hueso. Las escenas y alusiones sexuales infunden un soplo de vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista y salvan una obra que, sin ellas, naufragaría en los escollos de la trivialidad y la redundancia<sup>21</sup>.

En esta serie, Zayas en persona (Berta Riaza) cuenta *El prevenido engañado* a unos huéspedes. He aquí, pues, el único trasvase televisivo de sus colecciones que no obvió el marco boccacciano. Recordemos que tanto en las *Novelas ejemplares y amorosas* como en los *Desengaños amorosos* un grupo de jóvenes se congrega en casa de Lisis, enferma de unas fiebres cuartanas, para organizar un honesto y entretenido sarao en el que referirán historias. *El prevenido engañado* corre a cargo de Alonso, uno de los galanes: don Fadrique, noble adinerado, de buen porte y discreción, busca a una mujer virtuosa para subir al altar. Pero, cada vez que se enamora de una, algo empaña la honra de las cónyuges en potencia. Conoceremos así a Serafina, que ocultaba un

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Además de las novelas de Zayas, el resto de capítulos bebieron de *El venerable celestino* (I), *La grulla. El viejo apaleado. La estratagema. Cornudo y apaleado* (II), *Las adúlteras discretas. El árbol encantado* (III), *El frívolo a palos. El halcón de Federico* (IV), *La princesa de Babilonia* (V) (todas de Boccaccio); *Salvada* (VI), *Imprudencia* (VII), *Condecorado* (VIII), *Junto al lecho* (IX) (de Maupassant) y *Pedro Saputo* (XIII) (de Braulio Foz). Todas ellas fueron adaptadas por Enrique Llovet y Hermenegildo Sainz y dirigidas por José María Forqué.

<sup>19 «</sup>Comienza la serie El jardín de Venus», El País, 11/10/1983.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Así lo enuncia la voz en *off* del narrador en el minuto 5:55 del capítulo X. La indeterminación espacial obedece a un intento por abstraer las tramas, las cuales confluyen en la serie desde espacios y tiempos muy distintos.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Goytisolo, 1978, p. 98.

embarazo; a Beatriz, una viuda ninfómana; a Violante, sibila libertina; a una duquesa bromista e infiel; y, por último, a Gracia, tan boba que es incapaz de percatarse de su propio adulterio.

En la adaptación de TVE, Zayas aparece como una clienta más del balneario. Allí se reúne con una cuadrilla de amigos a los que deleitará con *El prevenido engañado*, adelantando que se trata de un hecho real —típico recurso de la escritora madrileña—<sup>22</sup> que presenció hace muchos años en aquel mismo lugar. En consecuencia, la narradora — extradiegética en la novela— se convertirá en testigo directo en el capítulo de Forqué: la Zayas ficticia no solo comentará la peripecia con su reducido auditorio, sino que asistirá en primera fila a las aventuras de don Fadrique. E incluso mantendrá una conversación con él, al hilo del diálogo del protagonista literario con la duquesa, la cuarta de sus conquistas:

—¿Cómo ha de ser —dijo la Duquesa— la que ha de ser de vuestro gusto?

—Señora —dijo don Fadrique—: [...] por lo que he visto y a mí me ha sucedido, vengo tan escarmentado de las astucias de las mujeres discretas que de mejor gana me dejaré vencer de una mujer necia, aunque sea fea, que no de las demás partes que decís. Si ha de ser discreta una mujer, no ha menester saber más que amar a su marido, guardarle su honor y criarle sus hijos, sin meterse en más bachillerías.

—Y ¿cómo —dijo la Duquesa— sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste el serlo? ¿No advertís que el necio peca y no sabe en qué, y siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones?<sup>23</sup>

FADRIQUE. Estoy tan escarmentado de las astucias de las mujeres inteligentes que le aseguro que las prefiero necias. Una mujer no necesita

<sup>22</sup> Como explica Faye (2009, p. 86), «la autenticidad de los sucesos novelizados por doña María de Zayas es, a no dudarlo, el asunto más polémico en la aproximación de su narrativa». Frente a la posibilidad de que se trate de un lugar común —también cultivado por Lope y Cervantes, sin ir más lejos—, Alborg (1987, p. 500) opinaba que «doña María de Zayas insiste repetidamente en que los sucesos que refiere son casos ciertos tomados de la realidad; y la afirmación no es un mero tópico de época; como tampoco lo es el llamar a sus novelas ejemplares, porque la escritora tiene un propósito muy definido al componerlas. Su intención consiste en vindicar a la mujer de todas las limitaciones a que la tenía sujeta la vida social de entonces y de todos los denuestos volcados sobre ella por siglos de literatura».

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, El prevenido engañado, pp. 192-193.

más que amar a su marido, guardarle el honor y criarle los hijos sin perderse en otras bachillerías.

MARÍA DE ZAYAS. Pero Fadrique, amigo mío, ¿cómo puede ser honrada y virtuosa la que no sabe en qué consiste el serlo? ¿No se da cuenta de que la que es boba peca y no sabe que ha pecado? ¿Cómo puede evitar las ocasiones, si no conoce la malicia?

FADRIQUE. Así que usted defiende a la mujer.

MARÍA DE ZAYAS. Sí. Preparada, inteligente. ¿Usted no?

FADRIQUE. Pues para una conversación, una aventura... Pero no para el matrimonio. La verdad es que no soy hombre de modernismos. Esas que se llaman modernas y hacen *sport* y estudian me producen terror. La educación de la mujer debe ser la de siempre: música, pintura, y una bendita ignorancia que frene ese deseo de novelerías que el sexo femenino tiene... Perdone por lo de novelerías, doña María (04:26-6:22).

Se adelanta con este diálogo la moraleja final, esto es, que

se avisen los ignorantes que condenan la discreción de las mujeres que donde falta el entendimiento no puede sobrar la virtud; y también que la que ha de ser mala no importa que sea necia; ni la buena, el ser discreta, pues, siéndolo, sabrá guardarse. Y adviertan los que prueban a las mujeres al peligro que se ponen<sup>24</sup>.

José María Forqué —creador y realizador de *El jardín de Venus*—, Enrique Llovet —asesor literario— y Hermóneges Sainz —guionista—seleccionaron tres de los flirteos de Fadrique con el otro sexo, a los que dedicaron sendos capítulos de cincuenta minutos: «Serafina», «Violante» y «Gracia». El primero es el que más se distancia del original, acercándose a los usos de la picaresca: si la Serafina literaria se conducía como una dama respetable, aquí será una de las clientas del hotel (Virginia Mataix), siempre acompañada de su supuesta madre

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Zayas, *El prevenido engañado*, p. 203. De acuerdo con Lagreca (2004, pp. 574-575), en esta novela, «what first appears a tale about deceptive women, eventually ends in a defense of women's intellect and a mockery of the self-righteous man who equates the perfect female virtue with female ignorance [...]. The *desengaño* reveals that women of intellect and wit are despised, abused, and even feared in a maledominated society that oppresses women by maintaining them safely ignorant. The admonition and implication of the story is that men's conscious choice to keep women from cultivating their minds can harm the perpetrators of this crime, as chastity, beauty and ignorance are not enough, women must also be educated in order to be virtuous wives».

(Mari Carmen Prendes), en realidad una alcahueta. Ambas planean seducir a Fadrique para estafarlo. Pero su plan se verá arruinado cuando el pretendiente sorprende a Serafina en la cama con otro. Más tarde, descubriremos que se trataba del médico que la asistía en su parto (Figs. 9 y 10).





Figura 9 Figura 10

Las otras dos historias discurren sin excesivos cambios, incluido el ardid de Fadrique para que Gracia (Ana Torrent), la hija ya crecida de Serafina y, a la postre, su soñada esposa, se mantenga virgen: decirle que la vida de casados consiste en velar al marido durante toda la noche, ataviada con un casco, una armadura y una alabarda, tres de los atributos de la diosa Palas (Fig. 11). Por otra parte, se ensalza el erotismo latente en el texto barroco: sobre todo durante el episodio de Violante (Isabel Luque) y su prima Ana (Maribel Jaro), que lucen provocativos camisones y se insinúan a don Fadrique (Figs. 12 y 13).



Figura 11





Figura 12 Figura 13

Detengámonos ahora en la ligera transformación del protagonista. Si Zayas apuntaba que «su nobleza y su riqueza corrían parejas con su talle, siendo en lo uno y lo otro el de más nombre, no sólo en su tierra, sino en otras muchas donde era conocido»<sup>25</sup>, el Fadrique que interpreta José Sazatornil linda de nuevo con el figurón. Hasta el punto de que se asimilará al don Marcos de la maravilla tercera, pues su tacañería aflora en varias escenas. Desde el principio nos toparemos con un caballero ya entrado en años y poco atractivo, sin otro interés, a falta de mujeres, que la astronomía.

#### 3. Desengaños amorosos

González de Amezúa aseveró que Zayas, «anticipándose a su época, siente y delira como una auténtica romántica»<sup>26</sup>. Un anacronismo deliberado y compartido por otros hispanistas<sup>27</sup>; aunque «ya en la Primera parte [de sus novelas] la autora se propone aleccionar a las mujeres y prevenirlas de los engaños masculinos [...], [dejándose] llevar mucho más por el deseo de narrar historias entretenidas, [...]

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zayas, El prevenido engañado, p. 155.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> González de Amezúa y Mayo, 1950, p. XXVII.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> «Sus obras respiran un tono prerromántico por la exaltación de las pasiones que llevan a sus protagonistas al borde de la muerte y por su afición a lo macabro y melodramático» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980, p. 270); «Romanticismo, decimos, porque ¿de qué otra forma llamar a esa propensión a lo fantástico que hace que una buena parte de sus novelas se desarrollen en medio de un ambiente de hechicería y encantamiento, aunque veamos tras la descripción seria de los casos la sonrisa cómplice de la novelista? Romanticismo, porque lo fantástico es usado como peldaño para ascender al escenario de la tragedia» (Rincón, 1968, p. 11). Ver Polo, 1967–1968.

esta tendencia triunfa plenamente en la Segunda»<sup>28</sup>. Y dicha determinación suscita un cambio de tono que oscurece su universo narrativo.

Cuentos y leyendas (1968-1976) adaptaría Tarde llega el desengaños y La inocencia castigada, las novelas cuarta y quinta de los Desengaños amorosos. Esta serie tuvo dos etapas: durante la primera (1968-1969) se grabaron nueve capítulos en blanco y negro de media hora de duración; la segunda (1974-1976), dividida en dos ciclos (antes y después de 1975), pudo verse por el primer canal y dio cabida a un total de veintinueve entregas, de 36 a 55 minutos y filmadas en color. Asimismo, el director de la temporada inicial, Pío Caro Baroja, se ocuparía de elegir los títulos y el equipo para cada episodio. En la segunda, en cambio, cobraron más peso los realizadores individuales, si bien los trece primeros guiones salieron de las plumas de Rafael J. Salvia y Rafael García Serrano<sup>29</sup>.

Rodada en 16 o 35 milímetros, en exteriores y por una mayoría de cineastas, *Cuentos y leyendas* hibridaba las reglas del séptimo arte con las televisivas. Su formato le otorgó un acusado gusto filmico y «se dejaba mucha más libertad [a los directores] [a la hora de] expresar su propio universo e investigar sobre el lenguaje de la imagen»<sup>30</sup>. Eso sí, todos se afanaron en salvaguardar ese prurito divulgador del resto de espacios similares: «a modo de historia de la literatura compendiada, [se difundían] ciertos textos de un género que, como el del cuento, no había tenido hasta el presente demasiada relevancia en la televisión pública, pero que podía ser apropiado para un formato de poca duración»<sup>31</sup>.

Aunque sus capítulos eran de índole diversa, dominaron los textos del siglo XIX, en especial los románticos (El estudiante de Salamanca, de Espronceda; Maese Pérez el organista y Desde mi celda y La promesa, de Bécquer; y El señor de Bembibre, de Enrique Gil y Carrasco) y los de atmósferas inquietantes (La niña que se convirtió en Rata; El caballero de Olmedo, de Lope de Vega; Huida hacia el pueblo de las muñecas de

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Yllera, 1983, p. 46.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Ver Fernández Fernández, 2010b y Canós Cerdá, 2015, pp. 197-198.

<sup>30</sup> Fernández Fernández, 2010b, p. 311.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Fernández Fernández, 2010b, pp. 313-314. El mismo crítico apunta que «esto coincidía con el auge de un género que el cine europeo venía utilizando como marco adecuado para una intención crítica subyacente (piénsese, por ejemplo, en la denominación de *Cuentos morales* de algunas historias de Rohmer, o en las recreaciones de Pasolini, *Los cuentos de Canterbury* y *El Decamerón*)» (p. 314).

cera, de Gómez de la Serna; Don Yllán, el mágico de Toledo, de don Juan Manuel; El tesoro, de Eça de Queirós). Se generó, pues, el mejor de los contenedores para el traslado de los Desengaños amorosos de Zayas.

# 3.1. «Tarde llega el desengaño» (José Antonio Páramo, 1969)32

Esta transposición, de 23 minutos de duración, se antoja la más lírica de las cuatro aquí glosadas. Al frente encontramos de nuevo a José Antonio Páramo. Sorprende la excelente calidad de su mediometraje, más al comparar su factura con la de *El castigo de la miseria*. El juego de luces y sombras le procura una elegante fotografía romántica (Figs. 14 y 15).





Figura 14 Figura 15

El guion apenas tiene importancia, pues la expresividad de la imagen lo hace casi innecesario. No obstante, la propia novela favorecía la ausencia de diálogos, ya que se desarrolla casi por completo en un nivel metadiegético: don Martín naufraga junto a otro camarada en la isla de Gran Canaria. Allí les dará cobijo el caballero don Jaime. Durante la primera cena en su castillo, los soldados observan un raro suceso: mientras comen, entran en la habitación una negra, con finos ropajes y cubierta de joyas, y una dueña bellísima, pero «tan flaca y sin color que parecía más muerta que viva»<sup>33</sup>. La primera disfruta de

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Aunque a menudo este capítulo se ha fechado en 1972, Canós Cerdá (2015, p. 197) explica que la primera temporada de *Cuentos y leyendas* «comenzó emitiéndose por la Segunda Cadena, desde noviembre de 1968 hasta 1969, y después volvió a [programarse] por la Primera en 1972»; *Tarde llega el desengaño* vio la luz el 26 de febrero de 1969.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Zayas, Tarde llega el desengaño, p. 236.

la buena mesa y la segunda se arroja debajo de ella para recoger las pocas migas que caen. Cuando se retiran, los invitados preguntan al señor por tan insólita estampa y él les relata la intrahistoria: hace años, durante su servicio en Flandes, trató con una dama que lo invitó a yacer con ella. Las citas se dilatarían a condición de que jamás intentara ver su rostro, pues se producían siempre a oscuras. Incapaz de vencer su curiosidad, don Jaime, con la ayuda de un amigo, descubrió que su misteriosa amante era una viuda principal que atendía por Lucrecia. Ante el incumplimiento de su palabra, la mujer ordenó la ejecución de don Jaime, que tuvo que huir de regreso a la patria. Allí coincidiría con Elena, el vivo retrato de aquella viuda despechada, que no tardará en convertirse en su esposa. Después de unos años de feliz matrimonio, una criada negra le contó que la joven le era infiel con un primo, por lo que el caballero se dispuso a castigarla. Cobra sentido ahora el panorama presenciado por los huéspedes: la «más muerta que viva» es la esposa de don Jaime; y la negra, la criada delatora, a la que ahora agasaja para escarmiento de aquella. Pero, esa misma noche, la antigua sirvienta sufre una dolencia y, temiendo por su vida, confiesa haberle mentido acerca de Elena. Desengañado, don Jaime corre a liberar a la muchacha de su cautiverio, pero ya es demasiado tarde.

La historia se concentra en el relato de don Jaime, lo cual, en el episodio de *Cuentos y leyendas*, permite usar su voz como la de un narrador *over*. Las imágenes acompañan a sus palabras mientras que el *Adagio* para cuerdas de Samuel Barber suena cada vez que Lucrecia/Elena (Charo López) entra en escena. Durante su primera aparición, la cámara se concentra sobre ella, obviando la plática entre los comensales y transmitiéndonos la fijación que sienten los huéspedes: don Martín y su anónimo amigo, reducidos a don Lope (Juan José Otegui) en la versión de Páramo (Fig. 16). Su evasión se acrecentará hasta que la melodía de Barber ensordece el diálogo por completo y, tal y como lo describiera Zayas, Elena bebe de la calavera de su primo, asesinado por don Jaime. El director inserta un plano frontal del cráneo invertido, de modo que la cara del muerto sustituye a la de la dama (Fig. 17), sugiriendo tanto su estado anímico como su futuro próximo.





Figura 16

Figura 17

Las divergencias argumentales atañen a la primera parte del relato de don Jaime. En el texto de Zayas, Lucrecia se mostraba deseosa de saciar su apetito sexual, e incluso recompensaba monetariamente a su amante<sup>34</sup>. Y cuando este incumple su promesa, no duda en ordenar su ejecución. La Lucrecia televisiva, en cambio, es una dama dulce, de cabellos plateados, que solo pide que su invitado la peine. Además, en esta cinta, Jaime acudirá a un solo encuentro, pues la dama morirá después de estrecharla en sus brazos por primera vez. También aquí la música inunda la escena y la cámara contribuye al clímax girando alrededor de la pareja.

Sorprende, sin embargo, que no quede el menor rastro de la oscuridad que dominaba el espacio en la novela (Fig. 18). Aquí, la falta de luz se ha sustituido por la elipsis del sonido, pues don Jaime confiesa que «aquella boca triste permanecía siempre muda. Nunca pude oír ni una sola palabra que saliese de sus labios, como si desde siempre aquel silencio fuese necesario, porque todo lo por decir posible fuese vano y superfluo» (14:10).



Figura 18

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> «Aquella noche me proveyó las faltriqueras de tantos doblones que será imposible el creerlo» (Zayas, *Tarde llega el desengaño*, p. 242). Este dato convierte el intercambio en una suerte de prostitución viril.

Pese a sus hallazgos estéticos, Páramo dio al traste con uno de los elementos más subversivos del texto, habida cuenta de que, a través de la oscuridad, Zayas empoderaba a la mujer:

En medio de las sombras los agentes sociales sometidos a mayor grado de represión y control, como es el caso de las mujeres, se liberan de la amenaza de las apariencias y ven aumentadas sus posibilidades de violar las normas o de, al menos, burlar temporalmente al sistema represor. [...] La multifacética gran máscara que constituye la noche funciona como instrumento de ocultamiento, pero simultánea y paradójicamente saca a la luz los elementos de la sexualidad femenina que debían permanecer ocultos. Para ello es necesario alterar la jerarquía de los sentidos, y así transformar el predominante orden barroco que propugnaba el carácter primordial de la vista como medio de conocimiento, en detrimento de otros sentidos como el olfato y el tacto<sup>35</sup>.

# 3.2. «La inocente castigada» (Alfonso Ungría, 1975)

Por último, La inocencia castigada — que TVE tituló La inocente castigada— contó con Jesús Martínez León como guionista<sup>36</sup>, mientras que Alfonso Ungría se encargaría de la realización<sup>37</sup>. También este mediometraje, rodado en color, posee un halo lúgubre y se encuadra dentro del gótico. Ya desde el principio un elemento encauza la historia por sendas tenebrosas: la peste. No en vano, un heraldo anuncia las normas impuestas por la epidemia y protagoniza la secuencia. La historia televisiva se sitúa, pues, un par de años después de la fecha de publicación de la novela (1647), ya que esta se desarrollaba «en una ciudad cerca de la gran Sevilla», donde la letal enfermedad no arraigaría hasta 1649. Dicha circunstancia da pie a escenas de gran calado visual, como veremos enseguida.

De acuerdo con Polo,

<sup>35</sup> Rodríguez, 2012, pp. 352-353.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Figura como escritor de varias producciones televisivas: El mundo de Juan Lobón (Enrique Brasó, 1989), Truhanes (Mario Camus, 1993–1994), A su servicio (varios directores, 1994), Entre naranjos (Josefina Molina, 1998), y, justo después de La inocente castigada, se encargaría del libreto de El camino de Miguel Delibes, también rodado por Josefina Molina para Novela (1978). Asimismo, fue Jefe de Estudios de la Escuela de Cinematografía de Madrid desde 1995 a 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Además de otras series de televisión —Los libros (1974-1976), El juglar y la reina (1979), Escrito en América (1979), etc.—, rodó películas como El hombre oculto (1970), Tirarse al monte (1971), África (1996) o El deseo de ser piel roja (2002).

el horror que produce la lectura [de *La inocencia castigada*] no puede ser más completo. Y la dimensión romántica de contraste violento, de paradoja desesperada, de todo lo inexplicable y absurdo que puede encerrar la vida humana, se condensa en la imprecación final de doña Inés<sup>38</sup>.

Resumo el argumento: doña Inés se casa con un noble por designio de su hermano y su cuñada, quienes acostumbraban a tratarla con crueldad. La protagonista descubrirá gracias a su marido una nueva vida hasta que don Diego, un galán de la zona, se encapricha de ella. Para hacerse con los favores de la dama, recurre a una celestina que terminará engañándolo: esta le pide a Inés un vestido y se lo pone a su sobrina; después, cita a don Diego en la oscuridad para darle gato por liebre. Cuando cesan las reuniones, el mancebo le exige cuentas a Inés, que no sabe de qué le habla hasta que destapa las malas artes de la alcahueta. Don Diego, escaldado, recurrirá entonces a un mago negro para conquistarla. Recibe entonces una escultura de cera moldeada a imagen de su amada. Por las noches, enciende una vela y, susurrándole a la efigie, consigue dominar la voluntad de Inés. Pasan juntos varias noches sin que la casada sea consciente de ello. Al revelarse lo sucedido, ni el marido ni su hermano creerán en su inocencia. Como castigo, la emparedan tras una chimenea, donde permanecerá cerca de seis años, hasta que una vecina escucha sus llantos y avisa a las autoridades. La protagonista, ahora ciega, acabará sus días en un convento.

El inicio del capítulo de TVE sitúa el foco sobre don Diego (Ernesto Aura), que se bate contra el marido de una dama a la que ha cortejado. Sale herido de este duelo, y lo trasladan a una suerte de cueva en la que lo atenderá la alcahueta Casilda (Mayrata O'Wisiedo). Desde allí verá por vez primera a Inés (Enriqueta Carballeira) y se obstinará en gozarla. El resto de la diégesis transcurre fiel a la novela. Con un matiz: la peste rodea la historia en todo momento. El marido de Inés decide acoger en su patio a los enfermos, propiciando así una atmósfera de veras escalofriante. Destaca, sobre todo, la escena en la que Inés avanza sonámbula entre la caterva de infectados, que la toman por la virgen María (Fig. 19).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Polo, 1967-1968, p. 565.



Figura 19

Cabe mencionar también otra secuencia de raíz onírica. En el relato de Zayas, cuando Inés recobra el sentido, cree despertar «de un profundo sueño; si bien acordándose de lo que le había sucedido, juzgaba que todo le había pasado soñando, y muy afligida de tan descompuestos sueños, se reprehendía a sí misma»<sup>39</sup>. Estas visiones pesadillescas toman otro cariz en la pequeña pantalla: un hombre encapuchado la persigue. La joven se detiene y el acosador entierra su cabeza en el suelo. Inés acudirá en su ayuda y, al liberarlo, advierte que, en vez de cabeza, un cráneo corona su cuerpo (Figs. 20–23).





<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Zayas, La inocencia castigada, p. 278.





Figura 22 Figura 23

# En opinión de Fernández Fernández<sup>40</sup>,

el sueño erótico de Inés es de lo mejor de la serie y cambia el sentido que tenían las pesadillas del mismo personaje en la novela del XVII, mientras que los apestados que el marido introduce en su casa, aunque salidos del *Decamerón* de Boccaccio, deben más, probablemente, a los mendigos de la Viridiana buñuelesca.

Aunque me parece arriesgado tildar el sueño de «erótico», coincido con el estudioso en la impronta de Buñuel, pues no cabe duda de que dicha imagen hunde sus raíces en las fantasías de Séverine (Catherine Deneuve) en *Belle de jour* (1967; Fig. 24).



Figura 24

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Fernández Fernández, 2010b, p. 315.

#### 4. CONCLUSIONES

La televisión del tardofranquismo y luego de la Transición se interesó por María de Zayas más de lo que habría cabido esperar, dada su escasa popularidad a fines de los setenta. El magnetismo de sus novelas —románticas, ardientes o cómicas, según el caso— bastó para que un puñado de guionistas y cineastas quisieran traducirlas a la pantalla. Sus adaptaciones reflejan con fidelidad el tono único de cada relato, si bien se ven moldeadas por las respectivas corrientes artísticas y por sus diferentes objetivos: la comicidad en *El castigo de la miseria*, el erotismo en *El prevenido engañado*, el lirismo en *Tarde llega el desengaño* y el terror surrealista en *La inocente castigada*.

Dichas producciones de TVE se antojan una representación siquiera modesta de la narrativa de Zayas. Su considerable potencial cinematográfico está aún por explotar y el séptimo arte todavía no se ha interesado por ninguna de sus «maravillas». Quizá la nueva ola de feminismo —de la mano de los *gender studies*— y los desvelos de la de la crítica por recuperar su «biografía en sombras», le regalen a la «Sibila de Madrid» el lugar que merece dentro de nuestra filmografía.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ALBORG, Juan Luis, Historia de la literatura española, t. II, Época Barroca, Madrid, Gredos, 1987.
- CANÓS CERDÁ, Elvira, Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica, Valencia, Universidad Cardenal Herrera / CEU, 2015.
- «Comienza la serie *El jardín de Venus*», *El País*, 11/10/1983, <a href="https://elpais.com/diario/1983/10/11/radiotv/434674801\_850215.ht">https://elpais.com/diario/1983/10/11/radiotv/434674801\_850215.ht</a> ml> [fecha de consulta: 30/10/2020].
- CORNAGO BERNAL, Óscar, «La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta», *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, 11, 1997, pp. 171-192.
- CRUZ, Anne J., «Figuring Gender in the Picaresque Novel: From the *Lazarillo* to Zayas», *Romance Notes*, 50.1, 2010, pp. 7-20.
- ESPÍN TEMPLADO, Pilar, «Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión», en José Romera Castilla (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, 2002, pp. 561-570.
- FAYE, Djidiack, La narrativa de María de Zayas y Sotomayor, León, Universidad de León, 2009.

- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «Varia (I): Dramáticos (1973–1979)», en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) / Diputación de Zaragoza, 2010a, pp. 373-380.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «Cuentos y Leyendas (1974-1976)», en Antonio Ansón et al. (eds.), Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC) / Diputación de Zaragoza, 2010b, pp. 311-316.
- GALÁN, Diego, «Olvidado Páramo», *El País*, 30/03/2017, <a href="https://elpais.com/cultura/2017/03/30/actualidad/1490895820\_980982.html">https://elpais.com/cultura/2017/03/30/actualidad/1490895820\_980982.html</a> [fecha de consulta: 30/10/2020].
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, «Introducción», en María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Agustín González de Amezúa y Mayo, Madrid, Aldus, 1950, pp. VII-XXIV.
- GOYTISOLO, Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 63-116.
- GREER, Margaret R., y RHODES, Elizabeth, «Introduction», en María de Zayas, Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion, trad. de Margaret R. Greer y Elizabeth Rhodes, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2008, pp. 1-32.
- GUARINOS, Virginia, «Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España», *Cuadernos de Eihceroa*, 2, 2003, pp. 61-77.
- LAGRECA, Nancy, «Evil Women and Feminist Sentiment: Baroque Contradictions in María de Zayas's *El prevenido engañado* and *Estragos que causa el vicio*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28.3, 2004, pp. 565–582.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Figurones de comedia y figurones de entremés», en Luciano García Lorenzo (ed.), El figurón: texto y puesta en escena, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 249-271.
- PABA, Tonina, «Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas», *Artifara*, 17, 2017, pp. 171-180.
- PALACIO, Manuel, Historia de la televisión en España, Barcelona, Gedisa, 2001.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «María de Zayas y Sotomayor», en *Manual de literatura española, III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Pamplona, Cénlit, 1980.
- PÉREZ DE LA CRUZ, Mariola, «Carlos Muñiz y el teatro realista», *Teatro. Revista de Estudios Culturales*, 6-7, 1995, pp. 213-216.
- POLO, Victorino, «El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor», *Anales de la Universidad de Murcia*, 26, 1967-1968, pp. 556-567.
- PONCE, José María, El destape nacional, Barcelona, Glénat, 2004.

- PROFETI, Maria Grazia, «Estudio preliminar», en Agustín Moreto, *El lindo Don Diego*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 7-28.
- RINCÓN, Eduardo, «Prólogo», en María de Zayas, Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español, Madrid, Alianza, 1968, pp. 7-21.
- RODRÍGUEZ, Ana María, «La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras», eHumanista, 22, 2012, pp. 342-356.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Ha nacido una estrella: leyendo a Zayas para la televisión», *Laberinto*, 3, 2000-2001, s. p., [en línea]. Disponible en <a href="https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-">https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-</a>
  - 01/v3\_Laberinto\_RomeroDiaz.pdf> [fecha de consulta: 23/06/2020].
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Construcción y sentido del teatro de Carlos Muñiz», *Anuario de Estudios Filológicos*, 9, 1986, pp. 295–316.
- VALBUENA PRAT, Angel, *La novela picaresca española*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1991.
- YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 9-99.
- YLLERA, Alicia, «Las dos versiones del Castigo de la miseria de María de Zayas», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra (coords.), Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 827-836.
- ZAYAS, María de, Tarde llega el desengaño, en Desengaños amorosos, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 199-226.
- ZAYAS, María de, *La inocencia castigada*, en *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 227-256.
- ZAYAS, María de, *El prevenido engañado*, en *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, ed. de Julián Olivares, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017, vol. 1, pp. 155–206.

#### LAS DAMAS DE LA COMEDIA NUEVA

# Alba Urban Baños Anagnórisis. Revista de investigación teatral Institut Molí de la Vila

Hacia 1994, el equipo de investigación de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), liderado por Juan Antonio Hormigón, comenzó a indagar en la historia de la dramaturgia femenina española y a recuperarla. Además de ediciones de obras de autoras olvidadas, uno de sus mayores logros es el catálogo de dramaturgas titulado *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, dos volúmenes que vieron la luz en 1996 y que, posteriormente, se han ido completando con otros dos tomos que dan cuenta de la producción teatral femenina hasta el año 2000.

Según el primero de estos volúmenes, en el que se recogen los datos de las escritoras áureas, contamos con veintiuna mujeres que escribieron desde comedias, autos sacramentales, loas, máscaras, bailes, sainetes y coloquios, hasta cartas sobre la licitud del teatro. De estas veintiuna escritoras, una es autora anónima de una máscara, siete fueron monjas y centraron la mayor parte de su producción en temas religiosos o bíblicos, y trece fueron mujeres seglares, de las que se tiene documentada un total de veintinueve piezas estrictamente teatrales, aunque, por desgracia, no se han conservado ni tan siquiera la mitad de ellas.

Actualmente, solo poseemos las obras de cinco dramaturgas seglares del siglo XVII. Solo cinco nombres: Ana Caro, Feliciana Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ángela de Azevedo y Leonor de la

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 363-378. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

Cueva y Silva. Cinco mujeres a las que no solo les une la pasión por la literatura, también los múltiples misterios que todavía hoy rodean sus vidas, pues la reconstrucción de sus biografías —a excepción de Feliciana<sup>1</sup>—está plagada de conjeturas, algunas más probables que otras, pero conjeturas al fin y al cabo.

Está claro que sus chapines no dejaron huella en los anales de la historia, pero gracias a sus plumas hoy podemos devolverles el lugar que les corresponde en los de la literatura.

### 1. Chapines que no dejaron huella

#### 1.1. Ana Caro, de esclava a escritora profesional

De la primera de nuestras dramaturgas tan solo poseemos unos pocos datos. Fue Manuel Serrano y Sanz el primero en apuntar el posible origen granadino de la autora y², a pesar de que, durante años, la mayoría de la crítica consideró que Caro fue sevillana por las referencias que de ella hicieron autores contemporáneos³, fue Juana Escabias quien dio luz sobre su procedencia al descubrir el origen morisco de la esclava Ana Caro de Mallén de Torres —no de Soto, como hasta entonces se venía afirmando—.

Gracias a Escabias sabemos que el padre adoptivo de Ana, Gabriel Caro de Mallén, nació en 1569, en Sevilla. Sin embargo, a los 17 años se trasladó a Granada, donde conoció a Ana María de Torres, con quien se desposó. El matrimonio solo tuvo un hijo, al que bautizaron en 1600 en la parroquia de Sagrario-Catedral. Y, al año siguiente, concretamente el 6 de octubre, bautizaron en la misma parroquia a una niña que recibió el nombre de Ana María Caro Mallén de Torres. Escabias reproduce la nota del libro bautismal:

En seis días del mes de octubre de mil seiscientos y uno años bauticé a Ana María esclava de Gabriel Mallén. Fue su compadre el secretario

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> De las cinco, es Feliciana Enríquez de la que poseemos más información. Ver Bolaños, 2012. En esta ocasión, no trataremos de esta autora al ser una dramaturga de corte clasicista.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Serrano y Sanz, 1903, vol. I, p. 177.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Por ejemplo, Vélez de Guevara (*El diablo Cojuelo*, p. 107) la califica de «décima musa sevillana» o María de Zayas (*Desengaños amorosos*, p. 230) nos dice que es «natural de Sevilla», entre otros.

Melchor de Adarve, testigos Juan Sillero y Bartolomé Muñoz. Era adulta<sup>4</sup>.

Tras leer esta nota, nos asalta la siguiente pregunta: ¿Por qué Gabriel Mallén bautizó a una esclava que, además, «era adulta»? Para dar respuesta a esta cuestión debemos remontarnos a las revueltas de moriscos que se produjeron en Granada a finales del siglo XVI, por las que se pusieron en marcha una serie de medidas para impedir nuevos alzamientos —hasta que en 1609 se decretó la expulsión definitiva—. Entre estas, se encontraba la de esclavizar a los niños y venderlos a cristianos viejos para garantizar su conversión. La edad límite para considerarlos menores era de diez años y medio para los hombres, y de nueve y medio para las mujeres. Por tanto, debemos suponer que Ana tenía alrededor de diez años cuando fue bautizada<sup>5</sup>.

Además, existía una serie de condiciones que debían cumplir los hombres que prohijaban: ser dieciocho años mayor que el niño prohijado y demostrar que podía tener hijos biológicos. Así pues, como supone Escabias: «puede interpretarse que Ana María vivía bajo aquel techo hacía años, y hubo que esperar a que naciera su hermano Juan para consumar la legalidad de su situación»<sup>6</sup>.

En 1606, con 31 años, muere Ana María Torres y Gabriel contrajo segundas nupcias con Alfonsa de Loyola, con quien tuvo un hijo, que fue educado para ser fraile dominico. Hacia 1625, la familia debió trasladarse de Granada a Sevilla para que el joven continuara su formación religiosa en el convento de Santo Tomás<sup>7</sup>.

Ana Caro residió en Sevilla el resto de su vida —a excepción de un viaje que realiza a Madrid en 1637— donde frecuentó los círculos literarios sevillanos, como la academia del conde de la Torre. Así pues, la mayor parte de su actividad literaria la ejerció en dicha ciudad.

Como cronista, conservamos relaciones de fiestas sevillanas: Relación de las grandiosas fiestas que en el convento de N. S. P. Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los mártires de Japón (1628) y Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial de San Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salva-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Escabias, 2012, p. 184.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Escabias, 2012, pp. 187-188.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Escabias, 2012, p. 188.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Escabias, 2012, pp. 184-185.

ALBA URBAN BAÑOS

tierra (1635). Asimismo, compuso Grandiosa victoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Pizaña, general de Ceuta, obra impresa en Sevilla, en 1633. Además, nos han llegado dos piezas que escribió para las fiestas del Corpus de Sevilla: una Loa sacramental en cuatro lenguas, representada en 1639, y un Coloquio entre dos, de 1645. Y, aunque los textos se han perdido, también están documentados dos autos sacramentales: La puerta de la Macarena y La cuesta de la Castilleja, representados en las fiestas del Corpus sevillano de 1641 y 1642, respectivamente. Obras que le fueron remuneradas.

Toda esta actividad literaria que giran en torno a Sevilla se vio interrumpida en enero de 1637, cuando Ana viajó a Madrid para participar en las reales fiestas que se celebraron del 15 al 24 de febrero, en el palacio del Buen Retiro, en ocasión de la coronación de Fernando III como rey de Hungría y de la entrada en Madrid de María de Borbón; fiestas sobre las que escribió un *Contexto* por encargo de la villa, y por el que recibió 1.100 reales.

Todo apunta a que fue en la corte donde Ana conoce a María de Zayas y a Castillo Solórzano. El autor vallisoletano nos dice que a María «acompáñala en Madrid doña Ana Caro Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee»<sup>8</sup>.

Zayas, por su parte, afirma que

ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles<sup>9</sup>.

Mientras que Ana Caro, a su vez, le dedicó unas décimas a María en los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares*<sup>10</sup>, lo que confirma la existencia de una amistad entre ambas.

Según las anteriores palabras de Zayas, así como la referencia que hace de ella Rodrigo Caro en *Varones insignes*<sup>11</sup>, parece que Ana re-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Castillo Solórzano, La garduña de Sevilla, p. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 230.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 154-155.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> «Insigne poeta, que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de

presentó algunas de sus obras en la corte. No obstante, si bien nos han llegado dos comedias de ella — Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés—, no tenemos más datos al respecto que puedan confirmar o desmentir los anteriores elogios.

De su vida, poco más se sabe. Pero, gracias a la investigación llevada a cabo por Escabias, conocemos que Caro murió de peste bubónica el 6 de noviembre de 1646, en el hospital de la Rabeta, que se encontraba en la plaza homónima, actual Plaza de Godínez de Sevilla.

# 1.2. María de Zayas, «Sibila de Madrid»

María de Zayas nació en Madrid hacia 1590. Fue hija de María de Barasa y de don Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero de la Orden de Santiago, corregidor de la encomienda de Jerez de los Caballeros de 1638 a 1642 y mayordomo del VII conde de Lemos<sup>12</sup>.

Dada la escasez de datos biográficos sobre esta autora, diversos estudiosos han intentado cubrir las innumerables lagunas de su existencia con múltiples hipótesis, muchas sustentadas únicamente en sus novelas. Una de estas conjeturas es la que apuntó González de Amezúa acerca de la posibilidad de que la familia de Zayas se trasladara a Valladolid entre los años 1601-1606 —período en el que la corte se estableció en dicha villa—, la cual ha sido transmitida por diversos estudiosos<sup>13</sup>. Dicha hipótesis se fundamenta en la ubicación del argumento de su novela Al fin se paga todo en Valladolid y en el hecho de que, al término del suceso relatado, se diga que este «pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió»<sup>14</sup>. A nuestro parecer, y como han observado diversos especialistas<sup>15</sup>, estos razonamientos resultan ser un tanto endebles, pues Zayas insiste continuamente en la veracidad de los hechos narrados, creando, así, una falsa autenticidad con la que ejemplificar a través de ellos y, al mismo tiempo, conseguir el forzoso «deleitar aprovechando». En

poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales, casi siempre, se le han dado el primer premio» (Caro, 1915, p. 73).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Serrano y Sanz, 1903, vol. II, pp. 583-585.

<sup>13</sup> González de Amezúa, 1948, p. IX.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 444.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ver la introducción de Alicia Yllera a *Desengaños amorosos*, p. 16 y la de Julián Olivares a *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 12.

ALBA URBAN BAÑOS

realidad, no poseemos documentos o testimonios que confirmen la estancia de Zayas en Valladolid, aunque tampoco los tenemos para negarla categóricamente.

Una cuestión que no genera ningún tipo de duda es el hecho de que nuestra autora disfrutó de una posición socioeconómica privilegiada, que le permitió dedicarse al estudio y a la escritura. Zayas hace referencia a la gran devoción que sentía por la lectura en el prólogo «Al que leyere» de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, de donde se deduce que la suya fue una educación autodidacta<sup>16</sup>.

La estancia de María en Italia<sup>17</sup>, a pesar de tratarse de otra conjetura, cobra algo más de peso, pues, como ya hemos apuntado, su padre fue Mayordomo de Pedro Fernández de Castro y Andrade —VII conde de Lemos—, virrey de Nápoles de 1610 a 1616. Así que Fernando de Zayas bien pudo ir a Italia acompañado de su familia.

De lo que sí tenemos constancia es de los poemas que Zayas escribió, entre 1621 y 1636, en elogio a obras y autores de su época: a Miguel Botello, en *La fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid, 1621) y en *Prosas y versos del Pastor de Cleonarda* (Madrid, 1622); a Juan Pérez de Montalbán, en *Orfeo en lengua castellana* (1624); a Francisco de las Cuevas, en *Experiencias de amor y fortuna* (Madrid, 1626); a Antonio del Castillo de Larzával, en *El Adonis* (Salamanca, 1632); y un soneto a la muerte de Lope, en *Fama póstuma a la vida y muerte de Lope de Vega*, obra a cargo de Juan Pérez de Montalbán, (Madrid, 1636)<sup>18</sup>.

Estas composiciones confirman la estancia de Zayas en Madrid durante dicho período, en el que participó activamente en certámenes literarios y formó parte de la academia literaria de don Francisco de Mendoza —iniciada en la primavera de 1623, cuya actividad se prolongó más de catorce años— y, quizás también, en la de Sebastián Francisco de Medrano —que se mantuvo aproximadamente desde 1617 a 1622<sup>19</sup>—.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 161.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Hipótesis planteada por González de Amezúa, 1948, pp. IX-X, y admitida como posible por posteriores especialistas.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Serrano y Sanz, 1905, vol. II, p. 589.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> En el «Prólogo de un desapasionado» a las *Novelas ejemplares* de Zayas se nos dice: «La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa es[t]os diez partos de su fecundo ingenio» (Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 163). Ver King, 1963.

Durante estos años, la madrileña también escribió poemas amorosos y satíricos, un soneto celebrando a Felipe IV y una poesía cantando la ausencia del marido de la IX condesa de Lemos, todos ellos posteriormente insertados en sus novelas. Pero es posible que estas no fueran sus únicas composiciones poéticas, dado que, al no haberlas reunido en una edición independiente, muchas han podido perderse o hallarse a la espera de ser descubiertas<sup>20</sup>. Asimismo, respecto a su faceta dramática, tan solo nos ha llegado una obra: *La traición en la amistad*, cuya fecha de composición es probablemente anterior a 1632. Desconocemos si es la única que escribió.

En Madrid, como ya hemos referido, conoció a Ana Caro, con quien entablaría una gran amistad. Además, sabemos que obtuvo cierto reconocimiento por parte de sus contemporáneos, tal y como lo demuestran los testimonios que de ella nos ofrecen Lope de Vega<sup>21</sup>, Pérez de Montalbán<sup>22</sup> y Castillo Solórzano<sup>23</sup>.

Sin embargo, a pesar de lo dicho hasta ahora, a la madrileña se la ha valorado a lo largo de la historia por sus dos colecciones de novelas cortas al estilo italiano: Novelas amorosas y ejemplares (1637) y Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto (1647) —titulada Desengaños amorosos por parte de posteriores editores—, con las que alcanzó un gran éxito en su época.

Otra de las suposiciones que intentan complementar la enigmática biografía de María de Zayas es la que afirma que viajó a Zaragoza, donde publicó en 1637 su primera colección de diez novelas bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares*. La mayoría de autores que apoyan esta teoría se respaldan en las referencias a la ciudad aragonesa que se encuentran en su novela décima —*El jardín engañoso*—. Sin embargo, otros estudiosos creen más plausible que Zayas permaneciera en Madrid<sup>24</sup>, siendo su editor, Pedro Esquer, quien enviara la obra a imprimir a Zaragoza. Este hecho arrancaría de la suspensión de licencias que el Consejo de Castilla llevó a cabo entre 1625 y 1634,

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 21.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Concretamente en la Silva VIII, vv. 579-596, del Laurel de Apolo.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> En Para todos, p. 877.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Encontramos el elogio a Zayas en *La garduña de Sevilla*, p. 66. Además, Castillo Solórzano la denomina «Sibila» en el soneto que precede a las *Novelas amorosas y ejemplares* y «Décima Musa» en las décimas que anteceden a la misma obra. Ver Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 153–156.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ver Rodríguez Cuadros y Haro Cortés, 1999, pp. 53-54.

370 ALBA URBAN BAÑOS

tras la cual se produjo el hacinamiento de manuscritos en las imprentas castellanas, provocando que diversos editores imprimiesen sus obras en otras ciudades.

Así pues, la publicación en Zaragoza de Novelas amorosas y ejemplares no resulta ser una prueba concluyente para determinar la estancia de María de Zayas en esta ciudad, ya que esta pudo entregarle el manuscrito a Esquer para que lo imprimiera fuera de Castilla con la esperanza de agilizar su salida al mercado, pues al reanudarse la concesión de licencias es de suponer que las imprentas castellanas se hallarían colapsadas. Con todo, debemos aclarar que, dada la falta de pruebas que justifiquen una u otra tesis, nos parece improcedente negar categóricamente la posibilidad de que doña María se desplazara a la ciudad aragonesa para publicar su obra.

De nuevo, en Zaragoza, Zayas publica su segunda colección en 1647, continuación de la primera. Respecto a la producción literaria durante el período comprendido entre ambas obras, tan solo tenemos constancia del romance que dedicó a la muerte de Pérez Montalbán, recogido en Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, y teólogo insigne, Doctor Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1639). Es muy probable que, como menciona nuestra autora al final de su último Desengaño, permaneciera largo tiempo sin escribir: «he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada»<sup>25</sup>.

Hasta el descubrimiento de Kenneth Brown del *Vexamen* de Francesc Fontanella, no poseíamos pruebas fehacientes sobre la estancia de Zayas en Barcelona. Este vejamen fue leído por Fontanella, secretario de la Academia de Santo Tomás de Aquino, el domingo 15 de marzo de 1643 en el convento de Santa Catalina de Barcelona. El acontecimiento se enmarcó en las festividades dedicadas a la conmemoración de la ofrenda por parte del convento de Santo Tomás de Tolosa de un «tros de la barra del sant Doctor». Durante los dos primeros días de la celebración tuvo lugar un certamen poético en el que participó María de Zayas y, durante el octavo y último día de las fiestas, se produjo la lectura del vejamen<sup>26</sup>.

Los versos que Fontanella le dedica a Zayas nos confirman, incuestionablemente, la estancia de María en Barcelona. Incluso, como observa Brown, la segunda edición de los *Desengaños amorosos* va fir-

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Zayas, Desengaños amorosos, p. 507.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Brown, 1987.

mada por el «Maestro Fray Pío Vives, prior de Santa Catalina Mártir, de Barcelona, 1648» y por el hermano mayor de Francesc Fontanella, Josep «Fontanella Regens. 23 septem. 1648», datos que prueban la estrecha relación que la autora guardaba con la familia Fontanella, con la Academia de Santo Tomás de Aquino y con la Iglesia de Santa Catalina.

Al respecto, Yolanda Gamboa, basándose en esta relación entre Zayas y los Fontanella, cree que la autora pudo acompañar a Francesc hasta Perpiñán en 1652, donde el escritor catalán tuvo que exiliarse dada su participación en la defensa de Barcelona del asedio del ejército español durante la «Guerra dels Segadors»<sup>27</sup>.

Aun así, parece más probable que María no abandonara Barcelona, pudiendo haber permanecido en la ciudad catalana hasta el momento de su fallecimiento, pues tendría unos cincuenta y ochos años cuando se aprueba su segunda colección de novelas<sup>28</sup>.

En definitiva, nada sabemos de la muerte de María de Zayas y, realmente, muy poco de la que fue su vida.

# 1.3. Ángela de Azevedo, dramaturga portuguesa

De Ángela de Azevedo tan solo conservamos tres comedias: *El muerto disimulado*, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. Si apenas tenemos noticias biográficas de las anteriores autoras, aún menos podemos decir de la vida de esta.

Hasta hace muy poco, tan solo poseíamos los datos aportados por Diego Barbosa en su *Bibliotheca Lusitana*, quien nos ofrece, en el primer tomo, la versión biográfica de Ángela de Azevedo que más se ha ido repitiendo en posteriores estudios.

Según esta, Ángela nació en Lisboa, sus padres fueron Juan de Acevedo Pereyra —hidalgo de la Casa Real— y su segunda esposa — doña Isabel de Oliveira—, llegó a ser dama de compañía de la reina doña Isabel de Borbón —mujer de Felipe IV—, y contrajo matrimonio en Madrid con un caballero de ilustre linaje. Además, se menciona que, tras quedar viuda, se retiró con su hija a un convento de religiosas benedictinas<sup>29</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Gamboa, 2009, p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Brown, 1993.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, t. I, p. 175.

372 ALBA URBAN BAÑOS

Estos primeros apuntes, a pesar de ser los más reproducidos, son erróneos. El mismo Barbosa, en el segundo tomo de su obra, parece rectificar al aportar datos diferentes sobre Ángela de Azevedo. De ella dice que es natural de la Villa de Paredes —comarca de Pinhel, en la provincia de Beira—, que sus padres fueron Tomé de Azevedo Veiga y María de Almeida, y que se casó con Francisco Anciaens de Figueiredo, del que no tuvo descendencia<sup>30</sup>.

Esta segunda versión es la correcta, tal y como ha demostrado Serena Provenzano con su reciente investigación<sup>31</sup>, que le ha permitido fechar el nacimiento de Ángela entre 1660 y 1670 y constatar que fue originaria de Paredes da Beira, pueblo en el que se casó el 1 de noviembre de 1693 con Francisco Ansiães de Figueiredo, original de Soutelo do Douro, lugar en el que residió el matrimonio. Además, Provenzano conjetura que Ángela «murió en Soutelo do Douro [...] antes de 1723, fecha de muerte de su marido, y que nunca abandonó su Portugal amado, escribiendo para un hipotético público que iba a ver representaciones en castellano»<sup>32</sup>.

En este sentido, el estudio que realizamos de la comedia *El muerto disimulado*, que nos permitió fecharla en 1682<sup>33</sup>, así como la mención, en esta misma obra, a Amaro da Lage<sup>34</sup>, personaje de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva, nos aportan nuevas pistas biográficas de Azevedo, situándola en Lisboa a edad temprana o, al menos, antes de desposarse.

Pues, por una parte, sabemos que Ángela tuvo que leer la obra picaresca a través del manuscrito<sup>35</sup>, en Lisboa, cuando los papeles de Félix Machado regresaron a su tierra natal después de su muerte en Madrid, en 1662<sup>36</sup>. Y, por otra, el hecho de que Azevedo compusiera la obra de *El muerto disimulado* en 1682 para celebrar las nupcias

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Barbosa Machado, Bibliotheca Lusitana, t. II, p. 247.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Provenzano, 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Provenzano, 2019, p. 95.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Urban, 2015.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Referencia que se encuentra en boca del gracioso Papagayo al inicio de la segunda jornada (vv. 1232-1241, p. 239). Además, otra prueba que confirma esta lectura de Ángela es el argumento de su comedia hagiográfica sobre santa Irene, cuya vida debió de leer en la misma novela picaresca.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> La *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* no se editará hasta 1927 por Gerhard Moldenhauer en el número 155 de la *Revue Hispanique*.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Estos se conservaron en el Convento de Graça de Lisboa y, después de su cierre, pasaron a formar parte de la Biblioteca de Ajuda. Ver Moldenhauer, 1927, p. 22.

(aunque fallidas) de Víctor Amadeo II —duque de Saboya— con Luisa Josefa —infanta de Portugal—, muy posiblemente para que se estrenara durante los festejos que iban a celebrarse en honor de los desposados, nos lleva a suponer que nuestra autora debió residir durante alguna temporada en la corte lusa.

#### 1.4. Leonor de la Cueva, poeta medinense

Leonor de la Cueva y Silva nació en Medina del Campo. Sus padres fueron don Agustín de la Rúa y doña Leonor de Silva. Leonor tuvo, como mínimo, tres hermanos y cuatro hermanas<sup>37</sup>. Poco más se conocía de esta autora hasta la investigación de Sharon Voros, por la que sabemos que nació en 1611 y murió en 1705, en Medina del Campo, localidad donde residió durante toda su vida<sup>38</sup>.

Respecto a su obra, Leonor escribió un soneto a la muerte de María Luisa de Orleans y otro a la muerte de la reina doña Isabel de Borbón —primera esposa de Felipe IV— publicado en *Pompa funeral*, *Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón...* en Madrid, en 1645. Asimismo, se conserva un manuscrito familiar —iniciado en 1592— en el que se recogen poemas de Francisco de la Cueva y algunas composiciones autógrafas de Leonor<sup>39</sup>. Por último, también nos ha llegado una única comedia de esta autora, *La firmeza en el ausencia*, conservada en manuscrito autógrafo.

#### 2. LA COMEDIA NUEVA AL SERVICIO DE LAS MUJERES

Como hemos ido apuntado, tan solo conservamos siete comedias de estas cuatro autoras: Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés, de Ana Caro; La traición en la amistad, de María de Zayas; Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, El muerto disimulado y La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén, de Ángela de Azevedo, y La firmeza en el ausencia, de Leonor de la Cueva.

Estructuralmente y en líneas generales, estas obras se ajustan a las convenciones dramáticas de la comedia nueva, con lo que se demuestra que las dramaturgas conocían y dominaban a la perfección las mismas técnicas dramáticas que empleaban sus contemporáneos varones. Pero, dado lo insólito de que unas mujeres se atrevieran a escri-

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Serrano y Sanz, 1903, vol. I, pp. 300-301.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Voros, 2006, p. 37.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Serrano y Sanz, 1903, vol. I, p. 329.

bir comedias en una época en la que las virtudes más valoradas de una dama eran el silencio y la prudencia, es de suponer que estas autoras instrumentalizasen sus obras para transmitir alguna idea alejada de las dominantes, ya que el teatro representaría una ocasión perfecta para hacer resonar sus propias voces entre los espectadores, estando siempre seguras, resguardadas, bajo el amparo de la ficción dramática.

Y así es, el teatro, la comedia nueva, es el instrumento que emplearon para, entre versos y trazas, mostrar las injusticias que padecían las mujeres de su época. Esto se refleja tanto en la superioridad que las cuatro escritoras otorgan a las damas de sus comedias, como también en los temas y conflictos que se plantean a través de ellas.

Esta superioridad femenina de la que hablamos se manifiesta en la racionalidad de todas las protagonistas, en oposición a unos personajes masculinos extremadamente pasionales. Para ello, encontramos que las dramaturgas configuran de dos modos diferentes las principales figuras de sus comedias: por una parte, Ana Caro y María de Zayas idean a unas auténticas damas varoniles, fuertes y combativas, que no dudan en enfrentarse activamente a sus problemas; por otra parte, Ángela de Azevedo y Leonor de la Cueva hacen que sus protagonistas se caractericen por ser damas virtuosas y firmes en sus convicciones, y por convertirse en víctimas de la vehemencia masculina.

## 2.1. Damas varoniles, las protagonistas de Zayas y Caro

Leonor, Rosaura y Marcia —las protagonistas de *Valor, agravio y mujer, El conde Partinuplés* y *La traición en la amistad*, respectivamente— son damas que poseen valores iguales o superiores a los hombres. Las tres gozan de plena libertad, pues no están sujetas a la vigilancia y control de alguna figura de autoridad; por ello, tomarán las riendas de sus vidas, convirtiéndose en los personajes más activos frente a la pasividad de los galanes, quienes se comportarán como meros objetos 'amorosos' de ellas.

Estas damas, además, se nos presentan como ejemplos de mujeres que, gracias a su ingenio, son capaces de resolver sus propios conflictos y están capacitadas para escoger marido por sí mismas, basando su elección en argumentos racionales y no pasionales; de ahí que ninguna se case por amor, sino que sus matrimonios responderán a propósitos que atienden más a su comodidad personal que no a sus sentimientos.

De estas tres comedias, es la de María de Zayas la que adquiere una intencionalidad moral más evidente. La dramaturga demuestra cómo la libertad mal empleada —independientemente de si se es hombre o mujer— siempre conlleva consecuencias negativas. Esto lo consigue a través de Fenisa y Liseo, personajes que únicamente actúan en su propio beneficio, sin atender a la amistad, por una parte, como tampoco, por otra, a las normas del honor y la honra inherentes a la sociedad del momento. Por ello, María de Zayas no duda en castigarlos al final de su comedia. Además, ofrece un ejemplo de cooperación entre damas, con lo que muestra de qué forma las mujeres pueden unir sus fuerzas para hacer frente a sus problemas, resolviéndolos sin la necesidad de figuras masculinas que intercedan por ellas y sin tener que recurrir a la violencia al solucionarlos por medio del ingenio y la razón.

### 2.2. Modelos de virtud, protagonistas de Azevedo y de la Cueva

En Dicha y desdicha del juego..., El muerto disimulado, La margarita del Tajo... y La firmeza en el ausencia encontramos a unas damas extremadamente decorosas frente a la pasión y deshonestidad masculina. Ángela de Azevedo y Leonor de la Cueva conciben a unas protagonistas según los modelos de comportamiento femenino de la época, capaces de vencer todos los conflictos gracias a sus cualidades. A través de ellas, las dramaturgas niegan las tradicionales tachas que eran consideradas congénitas a la mujer —especialmente el carácter mudable—, presentando ejemplos de damas que resultan superiores a los hombres en cuanto a su honestidad y buen hacer. Y es que, para estas dramaturgas, no debía ser fácil luchar contra unas ideas misóginas tan arraigadas en la sociedad de su época; de ahí que pusieran todo su empeño y su ingenio al servicio de mostrar al público a unas damas modélicas, alejadas de la imagen negativa asociada a la mujer.

Las protagonistas de estas comedias son personajes pasivos, que se configuran como víctimas y objetos amorosos de galanes o, incluso, como objetos para padres o hermanos que intentarán utilizarlas para satisfacer su ambición por medio de concertar o impedir sus respectivos matrimonios.

Esto último ocurre en *Dicha y desdicha del juego...* y en *El muerto disimulado*, donde Azevedo, tanto a través de la trama, como de las intervenciones de ciertos personajes, inserta una crítica contra los

matrimonios interesados. Ambas son comedias en las que se transmite el derecho de las mujeres a escoger libremente a sus maridos, cuyas protagonistas se muestran siempre honestas y firmes en sus sentimientos

En *La margarita del Tajo...*, a pesar de que su historia no es original de la dramaturga, también nos presenta a una mujer, santa Irene, que es víctima de las pasiones irrefrenables de dos hombres. Mientras que *La firmeza en el ausencia* está protagonizada por una dama que representa todo un ejemplo de firmeza en contra de la concepción de la mujer como mudable por naturaleza.

\* \* \* \* \*

Por último, quisiéramos terminar con una reflexión al intentar responder a una pregunta que ha suscitado cierta controversia entre la crítica: ¿Podemos calificar a estas obras de "feministas"?

En nuestra opinión, mientras no sea redefinido el término *feminismo*, este «se refiere al movimiento moderno de emancipación de la mujer que tiene sus orígenes en la Revolución Francesa y su hito fundamental en el movimiento sufragista de este siglo» <sup>40</sup>; por tanto, su empleo en este caso es inapropiado por incurrir con ello en un anacronismo.

Sin embargo, lo que sí queda claro es que estas comedias poseen una perspectiva, si no feminista, sí femenina. Pues, a pesar de que se ajustan a las convenciones de la comedia nueva, y presentan personajes y acciones que se dan en otras obras teatrales de autoría masculina, en ellas se acumulan ciertos matices con un mismo fin: favorecer la imagen de la mujer. Y es que, estas cuatro dramaturgas, a través de sus obras, tomaron la palabra para negar la debilidad moral de las mujeres, para realzarlas frente a los hombres, para dotarlas de libertad con que poder decidir por sí mismas y, sobre todo, para concebirlas como seres racionales y no pasionales.

# Bibliografía

AZEVEDO, Ángela de, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, ed. de Fernando Doménech Rico, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Luna, 1997, p. 271.

- BARBOSA MACHADO, Diego, Bibliotheca Lusitana historica, critica e cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos autores portugueses, e das obras que compuserão desde o tempo da promulgação de Graça até o tempo presente, Lisboa, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759, 4 tomos.
- BOLAÑOS, Piedad, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2012.
- BROWN, Kenneth, «Text i context del *Vexamen* d'acadèmia de Francesc Fontanella», *Llengua i Literatura*, 2, 1987, pp. 173-252.
- BROWN, Kenneth, «María de Zayas y Sotomayor: escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 355–360.
- CARO, Rodrigo, Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla, ed. de Santiago Montoto, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1915.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La garduña de Sevilla*, ed. de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- ESCABIAS, Juana, «Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *Epos*, 28, 2012, pp. 177-193.
- GAMBOA, Yolanda, Cartografía social en la narrativa de María de Zayas, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, «Introducción», en *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles), 1948, pp. VII–XLV.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), Autoras en la historia del teatro español (1500-1994), Vol. I (Siglos XVII-XIX), Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996
- KING, Willard F., Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, Anejo X del Boletín de la Real Academia Española, 1963.
- LUNA, Lola, «Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro», en Iris M. Zavala (coord.), Breve historia de la literatura española (en lengua castellana), IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII), Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 243-279.
- MOLDENHAUER, Gerhard, Tercera parte de Guzmán de Alfarache de Félix Machado de Silva, Revue Hispanique, t. 69, núm. 155, 1927, pp. 1-340.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos*, en Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
- PROVENZANO, Serena, «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, junio de 2019, pp. 78–100. En línea, disponible en: <a href="http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano\_num19(78-100).pdf">http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano\_num19(78-100).pdf</a>.

ALBA URBAN BAÑOS

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, y HARO CORTÉS, Marta, «Introducción», en Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 11-152.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833, Madrid, Rivadeneyra, 1903-1905, 2 vols.
- SILVA Y CASTRO, Félix Machado de, *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca, V*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 159-541.
- URBAN, Alba, «"La empresa más lucida y más hermosa" de Portugal: clave histórica para la datación de *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo», en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (eds.), *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso de la AITENSO*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, s. p. En línea, disponible en: <a href="http://books.openedition.org/pup/4607">http://books.openedition.org/pup/4607</a>.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo Cojuelo*, ed. de Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Periñán, Barcelona, Crítica, 1999.
- VOROS, Sharon, «Ockam's Razor: Parr's Theory of Genre and Noncanonical Drama», en Barbara Simerka y Amy R. Williamsen (eds.), *Critical Reflections. Essays on Golden Age Spanish Literatura in Honor of James A. Parr*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, pp. 31-43.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 1998.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

# *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD* DE MARÍA DE ZAYAS: UNA MIRADA PROPIA SOBRE LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

# Teresa Ferrer Valls Universitat de València

Desconocemos si María de Zayas escribió más de una obra teatral y si vio alguna de ellas representada en círculos privados o en circuitos comerciales. Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos* (1632) daba cuenta de una de ellas, y también de la publicación de su primer libro de novelas:

Doña María de Zayas, décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con grande acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas, y un libro para dar a la estampa, en prosa y verso, de ocho novelas ejemplares<sup>1</sup>.

Montalbán podría estar refiriéndose a *La traición en la amistad*, aunque no podemos afirmarlo con seguridad. En cualquier caso, esta comedia es su única obra dramática conservada hoy. Se encuentra en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (signatura Res. 173), que es a todas luces una copia y no un autógrafo. Sobre la fecha en que pudo componerse Melloni<sup>2</sup>, al editar la comedia, apuesta por una fecha temprana, entre 1618 y 1620, basándose en criterios métri-

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 379-392. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Pérez de Montalbán, *Para todos*, fol. 359r. El primer tomo de sus novelas, titulado *Novelas amorosas y ejemplares*, se publicó en 1637.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Melloni, 1983, p. 8.

cos que Paun³ ha cuestionado, sugiriendo una fecha más cercana a la publicación de *Para todos*, entre 1630 y 1635. Una datación por la que, en general, se ha inclinado la crítica⁴. Por otro lado, en el texto de la comedia hay una única alusión de tipo histórico, puesta en boca de Marcia, quien al referirse a la ausencia de su padre, indica que «asiste [...] en Lombardía» (vv. 35–36)⁵. Marcia compara en este pasaje su situación, como combatiente en la guerra de amor, con la de su padre, como militar destinado en el Milanesado. Hay que recordar que tras la batalla de Pavía (1525) el territorio del ducado de Milán pasó a ser de dominio español, y fue escenario de conflictos bélicos, como los que tuvieron lugar en el marco de la guerra de los Treinta Años, que se prolongó entre 1618 y 1648. Zayas se refiere a alguno de ellos, quizá al de la guerra de sucesión de Mantua, que tuvo lugar ente 1628 y comienzos de 1631, y que enfrentó a las grandes potencias europeas católicas y protestantes.

Son pocas las mujeres escritoras en la época, sobre todo si nos apartamos del ámbito conventual y religioso y nos fijamos en aquellas que escribieron literatura profana y lo hicieron con la voluntad de difundir su obra a través de la imprenta o con la aspiración de ver representadas sus comedias. María de Zayas formó parte de ese puñado de mujeres y su voz destaca por la fuerza de sus reivindicaciones<sup>6</sup>. A pesar de que no conozcamos demasiado sobre su vida, su literatura pone de relieve que fue una mujer poco común en su tiempo, que no se acomodó con el papel que la sociedad y los tratados educativos

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Paun de García, 1988, p. 378.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Trambaioli, 2014, p. 513.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Todas las referencias al texto de la comedia proceden de la edición electrónica de la obra a cargo de Teresa Ferrer Valls (dir.) *et al.*, 2015, disponible en: <a href="https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad\_Zayas.html">https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad\_Zayas.html</a>. Remito a la introducción para una ampliación de datos. Soufas (1997, p. 274) ya observó esta mención histórica que, según la autora, situaría la composición de la obra entre 1628 y 1632.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Sobre las mujeres dramaturgas traté en Ferrer Valls, 1995, 1998 y 2005. A estos trabajos remito para mayor detalle de algunos de los aspectos que aquí trato. Para una bibliografía sobre María de Zayas y otras autoras dramáticas, véase la base de datos BIESES. Bibliografía de escritoras españolas (<a href="http://www.bieses.net">http://www.bieses.net</a>). Hay que mencionar, por su recopilación bibliográfica pionera, la obra de Serrano y Sanz, quien editó por primera vez la comedia de Zayas, en el tomo I, 1903, pp. 590-621. Para un panorama amplio sobre las mujeres y las mujeres escritoras en la época, puede verse Baranda Leturio y Cruz, 2018.

sobre la mujer reservaban a su género<sup>7</sup>, como ponen de relieve las ideas vertidas en sus novelas. En este sentido, La traición en la amistad es una obra que mantiene el tono reivindicativo que resulta característico en sus novelas, pero en esta ocasión utilizando como instrumento para hacerse escuchar el molde teatral. De todas las posibilidades que este presentaba, Zayas se inclina por la comedia de capa y espada. La elección resulta significativa porque este género ofrecía posibilidades a su autora para plantear determinados conflictos sobre la relación entre hombres y mujeres, sobre el amor y el deseo o sobre la libertad de elección en el matrimonio. Todo ello en el marco de un espacio urbano, que es el característico de este tipo de comedia de enredo, con sus habituales escenas de ronda nocturna de galanes en la calle, a las puertas de las casas de las damas, con su capa y espada, complementos de vestuario comunes en los caballeros de la época y que dieron nombre a este tipo de comedia. La ciudad, y en especial la Corte, brindaba la oportunidad de una vida social a jóvenes ociosos, de buena posición, una situación que se traslada a la comedia. La acción en este género de enredo se centra en los encuentros y desencuentros amorosos entre los personajes, damas y caballeros bien acomodados, que utilizan a sus criados como confidentes de sus cuitas. Unos criados que a su vez parodian los comportamientos de sus señores al imitarlos, o simplemente provocan, como sucede con el prototipo del gracioso, la carcajada del público con sus chanzas. El objetivo de las damas que protagonizan estas comedias es conseguir cumplir con su deseo amoroso, poniendo si es preciso en riesgo —sin atacarlas frontalmente—, las conveniencias sociales que pesan sobre ellas, y oponiéndose más o menos abiertamente a la autoridad familiar, que puede representar un padre, un hermano o un tío. En el ámbito de la comedia, los galanes van un paso por detrás de las damas en audacia y en talento para manejar los hilos de la trama.

Zayas utiliza, pues, un modelo teatral ya establecido, con un código y reglas de juego bien conocidos por el público, un modelo que proporcionaba a los personajes femeninos protagonismo en la acción. Pero, sobre este esquema, introduce matices que son precisamente los que le permiten aportar una mirada propia sobre las convenciones sociales. En este sentido, algo que resulta significativo en *La traición en* 

 $<sup>^{7}</sup>$  Sobre este tipo de tratados y las directrices que imponían la mujer, puede verse Morant, 2002.

la amistad es que la autora nos presenta a varias damas que actúan, por diferentes circunstancias, al margen de cualquier autoridad familiar. Recordemos que en la comedia española del Siglo de Oro la autoridad familiar la representa un varón que es depositario del honor familiar, honor que, sin embargo, depende del comportamiento de la mujer a él vinculada por lazos de parentesco. Pero en la comedia de Zayas esta figura de autoridad se difumina hasta desaparecer de la vida de las mujeres, quienes son las verdaderas protagonistas de su destino: el padre de Marcia se encuentra lejos de su hija, en la guerra; de los padres de Belisa, la prima de Marcia, nada se dice; Laura es huérfana, aunque la acompaña un fiel criado que vela por ella, y la ha acogido desde niña un deudo de su madre que se nombra, pero no interviene en la comedia; por su parte, Fenisa tiene una madre a la que uno de los galanes se refiere en algún momento jocosamente, pero que no llega ni siquiera a aparecer como personaje, y nada se dice respecto a un padre8. Nos encontramos así con damas que actúan tomando, acertada o erradamente, sus propias decisiones.

Recordemos brevemente el planteamiento de la acción en el que se funda la comedia. La traición en la amistad transcurre en Madrid, y se construye sobre varios personajes femeninos. Marcia, la dama súbitamente enamorada de Liseo, a quien prefiere sobre su pretendiente Gerardo; Belisa, la prima de Marcia, a quien su galán, don Juan, ha olvidado, embelesado con Fenisa; Laura, la dama abandonada por Liseo tras hacerle promesa de matrimonio; y finalmente Fenisa, amiga de Marcia y Belisa, que se deja querer y que disfruta conquistando a todos los galanes, sin que la frene el hecho de que sean los amantes de sus amigas. Los galanes son presentados como títeres en manos de Fenisa, fáciles de embaucar y mudables en cuanto a sus sentimientos amorosos. Excepción hecha de Gerardo, como veremos, que sirve

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Con frecuencia se ha señalado la falta de presencia de la madre como personaje en la comedia de la época. Algo que tiene que ver con el hecho de que en el juego del honor, base directa o indirectamente de la mayor parte de los conflictos que se plantean en la comedia, es el varón el que se siente agraviado por la conducta de la mujer a él vinculada, sea esposa, hija, sobrina o hermana. Significativamente la madre no aparece como referente de autoridad familiar, y cuando aparece como personaje, suele ser tratada cómicamente. Sirva de ejemplo *El Prado de Valencia* de Francisco Agustín de Tárrega. En *La traición en la amistad* uno de los galanes alude a la madre de Fenisa como el «coco» que Fenisa siempre «enseña» (vv. 1726–1727) cuando quiere deshacerse de los galanes a la puerta de su casa.

infatigablemente a Marcia sin ser en principio correspondido. Junto a Gerardo, Liseo y don Juan, interviene otro galán en la comedia, Lauro, amigo de Liseo, atraído también por Fenisa. Pero este personaje apenas aparece construido por la autora y su función es de relleno, pues sirve para nutrir el grupo de hombres que rodean a Fenisa e intensificar el poder de su juego amatorio<sup>9</sup>.

A Marcia, Belisa y Fenisa les unen lazos de amistad. Significativamente el tema de la amistad y de la solidaridad entre mujeres es el valor que se defiende en la comedia y que el mismo título pone de relieve<sup>10</sup>. Zavas condena la traición entre amigas. La escena con la que se abre la obra, una conversación entre Marcia y Fenisa, lo pone claramente de relieve ya desde el mismo planteamiento. En ella Marcia confiesa a Fenisa que se ha enamorado de Liseo y le enseña un «naipe», un pequeño retrato, ponderando sus «gracias», su belleza. Inmediatamente Fenisa queda prendada de Liseo, y en apartes manifiesta sus dudas entre la amistad que debe a Marcia y su deseo de obtener a Liseo. La interesada insistencia que pone Fenisa en que Marcia corresponda a su antiguo pretendiente Gerardo y olvide a Liseo, la lleva a dar consejos a su amiga que ella misma no se aplica: «es más justicia / estimar a quien te quiere / más que a quien quieres» (vv. 132-134). La posición de Fenisa acaba provocando el enfado de Marcia, sus celos y sus sospechas de que Fenisa desea a Liseo. Al quedar sola Fenisa, su monólogo verbaliza claramente ese combate entre amor y amistad que se libra en su interior: «¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo / pretendo contra mi amiga / tan alevosa traición?» (vv. 163-65). Pero finalmente Fenisa tomará partido por su propio gusto: «El amor y la amistad / furiosos golpes se tiran. / Cayó el amistad en tierra / y amor vitoria apellida» (vv. 171-174). Más tarde insistirá: «Perdona, amistad, que amor / tiene mi gusto sujeto / sin que pueda la razón / ni mande el entendimiento» (vv. 436-439). Es esa toma de partido por su propio gusto la que la devaluará principalmente como mujer a ojos de sus amigas.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Un gráfico del peso de las intervenciones de los personajes en la comedia, como el que se ofrece en Ferrer Valls (dir.) *et al.*, 2015, p. 30, pone de relieve la relevancia de los personajes femeninos frente a los masculinos, y el peso menor que tiene precisamente Lauro, reflejado en el menor número de versos que se le atribuyen.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Un análisis comparativo del tema de la amistad entre mujeres en la comedia y el tópico de los dos amigos en la literatura, puede verse en Gil-Oslé, 2016.

Un aspecto que resulta interesante en la construcción del personaje de Fenisa es que constituye una réplica en femenino del galán conquistador de muchas damas. No en balde se ha aludido en alguna ocasión a la posible influencia sobre la comedia de Zayas del don Juan de *El burlador de Sevilla*, obra atribuida, no sin polémica, a Tirso de Molina<sup>11</sup>. Fenisa no se cansa de repetir que su alma es posada en que caben un «millón de amadores» y juzga «necias» a las que «no saben, / aunque más su firmeza menoscaben, / entretenerse como me entretengo» (vv. 1468-1470). La misma Fenisa, a la que hemos visto al comienzo de la comedia enamorarse repentinamente de Liseo, se deja querer también por don Juan, el antiguo pretendiente de Belisa, y simultáneamente por Lauro, amigo de Liseo. En algún momento se presenta a sí misma como una vengadora de los engaños de los hombres (v. 1467). Para ella la fidelidad a un solo hombre resulta una cobardía:

Mal haya la que solo un hombre quiere, que tener uno solo es cobardía. Naturaleza es va[ri]a y es hermosa (vv. 1474-1476).

En el desparpajo con el que Fenisa reivindica su capacidad amatoria resulta evidente que Zayas pretende establecer una comparación con el tipo del galán conquistador, consciente de que el peaje social que Fenisa pagará por ello será más gravoso siendo mujer, cosa que el final de la comedia pone de relieve, al despreciar su mano todos los galanes y ofrecerla el gracioso a aquel que entre el público la quiera, como si se tratara de una prostituta. Belisa, en conversación con el gracioso León, alude con desprecio a las mujeres que tienen varios hombres: «no son mujeres / sucias harpías son» (vv. 2506-2507). Para unos versos después reflexionar, dirigiendo la crítica contra los hombres: «Y si con razón lo miras todo, / también los hombres tienen cien mujeres / sin querer a ninguna» (vv. 2516-2518). A pesar del juicio negativo hacia Fenisa, que juega con los hombres, el dardo

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> En relación con las conductas asumidas en la época como propias de cada género, como bien observaba Stroud (1985, pp. 542-543): «In fact, there are many ways in wich Fenisa acts more like a man than a woman, given the conventional roles assigned to each sex in the comedia [...]. She is, in short, a kind of Doaña Juana». Un análisis reciente desde esta perspectiva puede verse en Trambaioli, 2014.

crítico apunta también en contra de los hombres que juegan con las mujeres.

Frente a Fenisa, Marcia se construye como un personaje que representa el valor de la amistad, y de la solidaridad con otras mujeres, imagen que Zayas traslada muy reveladoramente por medio de la escena en la que Laura, despreciada por Liseo, acude a solicitar la ayuda de Marcia, encontrando en esta y en su prima Belisa unas verdaderas aliadas. La reacción de Marcia, al conocer el incumplimiento de la palabra de matrimonio por parte de Liseo a Laura y el sufrimiento de la muchacha, es inmediata:

[...] mas, Laura hermosa, sabiendo que te tiene obligación, desde aquí de amarle dejo, en mi vida le veré [...] que soy mujer principal y que aqueste engaño siento (vv. 1000-1006).

La intervención de Marcia en la resolución del agravio de Laura no se limita tan solo a dejarle el paso libre para la recuperación de Liseo, sino que urde una estratagema para que Laura recupere a su galán, proponiéndole que entretanto permanezca oculta en su casa. De manera que la casa, ese espacio doméstico al que los tratados morales relegaban a la mujer, se convierte en un refugio desde el que Marcia, Belisa y Laura contraatacan con su plan, haciendo creer a Liseo que Laura, apenada por su rechazo, ha decidido meterse monja en un convento. Las tres damas establecen un pacto de solidaridad para que Laura recupere a Liseo y no quede marcada socialmente por la deshonra, peligro social del que todas son conscientes.

Es importante destacar que en la comedia no se produce un cuestionamiento directo de la convención moral que obligaba a las mujeres a preservar su virginidad hasta el matrimonio. La propia Belisa lo recuerda al referirse al riesgo al que se expone Fenisa con su conducta:

[...] ninguna mujer, si se tiene por discreta, pone en opinión su honor, siendo joya que se quiebra (vv. 1764-1767). Pero el valor de esta obligación de castidad, que los más severos moralistas como fray Luis de León exigían a la doncella, queda relativizado por el modo en que estas mujeres se enfrentan en la comedia a la situación que plantea Laura. En el relato que Laura hace ante Marcia y Belisa no queda la menor duda sobre la relación que esta ha mantenido con Liseo. Ciertamente resulta un atenuante la promesa de matrimonio, que hace recaer la responsabilidad moral en Liseo, convirtiendo en víctima a Laura. Ella misma lo confiesa a su lacayo, Felis:

Diome palabra de esposo y con esto me rendí a entregarle... [...] mi honra le entregué, Felis, joya hermosa, y que nací solo obligada a guardarla y con eso me perdí (vv. 759-766).

Laura lamenta ante su criado que Liseo frecuente cada vez menos su casa y, cuando lo hace, se muestre esquivo, despreciando sus caricias:

> Dime, ¿qué será la causa que, si acaso viene aquí, es cuando luego me dice «Laura, yo voy a dormir» (vv. 771-774).

Zayas no elude la alusión directa a esa relación consumada, que Laura reconoce: «Si busco lugar de darle / el favor que ya le di, / regatea el recebirle» (vv. 783-785). A pesar de esto, ni Marcia ni Belisa juzgan moralmente a Laura y la condenan, sino que se deciden a auxiliarla. Por encima del juicio moral, se sitúa el principio de solidaridad entre ellas y la necesidad de defenderse de los «engaños» de los hombres, idea que se expresa en la sentencia de Marcia: «Mal haya la mujer que en hombres fía» (v. 2067).

En el encuentro con Laura, Marcia descubre también que Fenisa la traiciona y que Liseo pasa las noches con ella. El disgusto que este descubrimiento provoca en su prima Belisa la mueve a tratar de recuperar a don Juan, a quien había perdido, seducido también por Fenisa. Por su parte, tras este descubrimiento Marcia decide inclinarse por su antiguo pretendiente Gerardo, despreciando doblemente a Liseo, por haber engañado a Laura y por engañarla a ella, manteniendo relación a escondidas con Fenisa. Marcia se presenta, así, como modelo ejemplar de solidaridad entre mujeres, venciendo su propio gusto, pero también como modelo de cordura en la elección de marido, sin necesidad de que nadie decida por ella. Recordemos que en la realidad los matrimonios eran habitualmente concertados por las familias, especialmente cuanto más alta era la posición social de los contrayentes y entraban en juego cuestiones económicas y de rango social. De hecho, una de las quejas que asoma con frecuencia en las comedias de la época en boca de los personajes femeninos tiene que ver con el hecho de que los intereses económicos impidan la realización de su amor. Zayas aprovecha ese trampolín que le ofrecía el género para criticar en algún momento por boca de sus personajes literarios las dotes, que convierten a la mujer en una especie de objeto sometido a transacciones casi mercantiles por parte de sus familias, como denuncia en estos versos de la comedia:

> ¿Qué piensas sacar de amar en tiempo que no se mira ni belleza ni virtudes? Solo la hacienda se mira (vv. 55-58).

Marcia, sin necesidad de la intervención de una figura paterna, decide sobre su destino, como también hace su prima Belisa, quien finalmente recupera a don Juan, que se muestra arrepentido de haberla abandonado por Fenisa. La elección de Marcia por Gerardo deja clara la imagen de discreción con la que Zayas quiere construir este personaje femenino, al que adorna con todas las cualidades, pues tiene «hacienda», «nobleza», «hermosura» y una cualidad que para Zayas era preciada, «raro entendimiento» (vv. 1290-1292)<sup>12</sup>. De hecho, es Marcia quien con su ingenio da solución al conflicto, haciendo que Liseo, sin saberlo, hable por las noches a Laura, creyendo que trata con Marcia, y se comprometa por escrito con Laura en matrimonio. El lugar que, como referente moral, la comedia otorga a Marcia se

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Rodríguez-Garrido (1997) ha señalado las alusiones implícitas que Zayas hace en su obra a las ideas de Huarte de San Juan, para defender a la mujer de la acusación de inferioridad intelectual respecto a los hombres.

pone de relieve en la escena final, cuando se producen los tópicos emparejamientos entre damas y galanes, criado y criada, sin que aparezca ninguna figura de autoridad familiar que sancione los acuerdos. En este momento es precisamente Marcia quien cierra el compromiso entre Laura y Liseo: «Pues Laura es tuya, / por mí tu mano merezca» (vv. 2839-2840). Es por ello Marcia también quien emite al final el juicio moral sobre Fenisa, un juicio en el que pesa sobre todo la condena de la deslealtad de Fenisa hacia las mujeres:

[...] de tu mal nadie tiene la culpa, sino tú mesma. Las amigas desleales y que hacen estas tretas, pocos son estos castigos (vv. 2899-2903).

Como galán Liseo es presentado como paradigma de mudanza y de falta de compromiso a la palabra dada, un defecto que la literatura satírica y las convenciones morales y sociales achacaban a la mujer, pero que aquí encontramos en un hombre. Liseo es traidor a Laura, a quien, como hemos visto, ha dado palabra de matrimonio, y a quien aborrece tras haber tenido relación con ella y enamorarse repentinamente de Marcia. Enamoramiento que no es obstáculo para que acepte una cita nocturna con Fenisa en cuanto esta se le declara y lo convoca a la reja de su casa mediante una carta. Su propio criado se burla de su supuesta castidad: «¡Casto dice, y tiene tres! / Éreslo como mi abuelo, / que no dejaba doncellas / ni aun las casadas, sospecho» (vv. 554-557)». A través del personaje de Liseo, Zayas critica la inconstancia de los hombres, pero también desvela el doble rasero moral con el que la sociedad juzga a las mujeres: la que es buena para la cama no es buena para esposa. Así lo revela claramente Liseo ante su criado con crudeza:

León, si yo a Fenisa galanteo, es con engaños, burlas y mentira, no más de por cumplir con mi deseo; a sola Marcia mi nobleza aspira. Ella ha de ser mi esposa, que Fenisa es burla (vv. 1298-1303).

Por otro lado, don Juan el galán de Belisa, es también ejemplo de inconstancia, aunque no cobre el protagonismo que en este sentido Zayas otorga a Liseo. Belisa precisamente le reprocha haber sido mudable (v. 1165) cuando don Juan decide volver con ella y comprometerse en matrimonio (v. 1243). A pesar del satisfactorio concierto para ambos, Belisa hará sentir en aparte al público su desconfianza hacia don Juan y el peso que tiene sobre su decisión la voluntad de castigar a Fenisa, de vengar su traición a las mujeres:

¡Cómo temo tus mentiras! Mas porque Fenisa pierda la gloria que en ti tenía, vuelvo de nuevo a engolfarme (vv. 1270-1274).

Como decía antes, frente a Liseo o don Juan, Gerardo se presenta como ejemplo de galán constante. Gerardo ha servido a Marcia durante siete años sin cejar en su empeño. Es el único de todos los galanes que rechaza a Fenisa. Cuando esta trata de seducirlo y enfrentarlo a Marcia, Gerardo responde airado, afirmando su fe en Marcia. La escena apunta una posibilidad, la de responder con violencia a una mujer, que Zayas, por boca de Gerardo, contesta. Gerardo, personaje que es presentado como ejemplar por la autora, no se deja dominar por la ira en contra de Fenisa:

De un ángel, de un serafín, ¿con aquesa lengua aleve osas hablar, y yo escucho tal sin cortarla mil veces? Por ser mujer Marcia bella y deber a las mujeres solo por ellas respeto, será mejor que te deje (vv. 1575-1582).

Esta posibilidad de responder con violencia a la mujer la plantea Zayas también en una escena que transcurre entre don Juan y Belisa, en la que aquel le relata cómo ha visto en el Prado a Fenisa decir amores primero a Lauro y después a Liseo. Don Juan, a pesar de haberse reconciliado ya con Belisa, ha querido castigar por su mano a Fenisa, siguiéndola hasta su casa e incluso echando mano a su daga,

aunque frenando su impulso. En esta ocasión, por boca de Belisa Zayas responde de nuevo en contra del acto violento:

> Bien hiciste, que es crueldad, y a las mujeres de prendas les basta para castigo no hacer, don Juan, caso de ellas (vv. 1740-1743).

Finalmente don Juan acaba su relato contando a Belisa que ha propinado un bofetón a Fenisa, a lo que Belisa responde haciendo gala de esa solidaridad entre mujeres que la comedia preconiza, pero también de la interiorización de un discurso dominante que hace depender el valor social de la mujer de su conducta sexual y de la opinión de la sociedad sobre ella: «Es mujer al fin, me pesa; / que no hiciera estas locuras, / mi don Juan, si se entendiera» (vv. 1761-1763).

Zayas construye su obra desde su experiencia de género, como mujer, pero también desde una posición de clase que queda bien asentada en la insistencia con la que todas las damas se presentan como nobles, principales y ricas, aparte de hermosas. Es evidente la brecha que existe en el modo de juzgar a las señoras y a las «fregoncillas», o en el trato normalizado que se da a las amenazas y golpes que se propinan al gracioso León, que generan las típicas escenas cómicas con su señor Liseo, pero también con Fenisa, a la que considera un «diablo arañador» (v. 1457) y a la que teme por ser «de mano pesada» (v. 1434). Junto al papel cómico y subalterno socialmente que los criados desempeñan en las comedias, también pueden cumplir una función vehicular de reflexiones más serias e incluso críticas, que pueden colarse entre las burlas de su discurso. Las apostillas cómicas de León a su señor Liseo y a su inconstancia respecto a las mujeres resultan claras en este sentido. También por boca de León, y desde la óptica desmitificadora del amor, característica del gracioso, nos llega la reivindicación del placer de la mujer, a través del cuento de la dama cautivada por los «moros» que rechaza el rescate por parte de su marido:

> [...] queriendo tratar de su rescate su marido, respondió libremente que se fuesen, que ella se hallaba bien entre los moros;

que era muy abstinente su marido y no podía sufrir tanta Cuaresma (vv. 389-394).

Lucía, la criada de Fenisa, aporta un tono más serio, y por medio de ella Zayas se dirige a las mujeres, no solo para recomendar que no actúen como su señora, sino para aconsejarles que huyan de los galanes ociosos e inconstantes, y no se fien de la palabra de los hombres:

Señoras las que entretienen tomen ejemplo en Fenisa, huigan de estos pisaverdes [...]
Mas no quiera una mujer que vive mintiendo siempre pedir verdad a los hombres.
Necias serán si los creen (vv. 2473-2487).

En conclusión, como sucede en sus novelas, Zayas va destilando opiniones no solo a través de los acontecimientos y situaciones que plantea la acción dramática, sino también de manera explícita por boca de sus personajes. Su comedia desvela así un discurso protofeminista, que resulta todavía contradictorio, pues al mismo tiempo que revela las trampas que el discurso moral dominante entraña para la mujer, y las libertades que concede al hombre, no logra desprenderse por completo de él. A pesar de ello, Zayas sabe manejar el código de la comedia y las situaciones más permisivas que esta brindaba a los personajes femeninos, para darle una vuelta de tuerca a este género teatral, sirviéndose de él para aportar una mirada propia, desde su experiencia de mujer.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

BARANDA LETURIO, Nieves, y CRUZ, Ann J. (eds.), Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación, Madrid, UNED, 2018.

FERRER VALLS, Teresa, «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en Sonia Mattalía y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia, Universitat de València, 1995, pp. 9–108.

- FERRER VALLS, Teresa, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *Actas del Seminario «La presencia de la mujer en el teatro barroco español»*, Sevilla, Junta de Andalucía / Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32.
- FERRER VALLS, Teresa, «Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), REVENGA GARCÍA, Nadia, BADÍA HERRERA, Josefa, GARCÍA REIDY, Alejandro, et al., María de Zayas, La traición en la amistad, edición electrónica, Valencia, Grupo Te@doc (Universidad de Valencia), 2015, <a href="https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad\_Zayas.html">https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad\_Zayas.html</a>.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, «La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94.4, 2016, pp. 361-383.
- MELLONI, Alessandra (ed.), María de Zayas, *La traición en la amistad*, Verona, Università degli Studi di Verona, 1983.
- MORANT, Isabel, Discursos de la vida buena. Matrimonio mujer y sexualidad en la literatura humanista, Madrid, Cátedra, 2002.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, «Traición en la amistad de María de Zayas», Anales de Literatura española, 6, 1988, pp. 376-390.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, Para todos, ejemplos morales, humanos y divinos [...], Madrid, imprenta del Reino, 1632.
- RODRÍGUEZ-GARRIDO, José A., «El ingenio en la mujer: La traición en la amistad de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan», Bulletin of the Comediantes, 49.2, 1997, pp. 357-373.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833, Madrid, Rivadeneira, 1903-1905, 2 vols.
- SOUFAS, Teresa Scott (ed.), Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997.
- STROUD, Matthew, «Love, Friendship, and Deceit in *La traición en la amistad*, by María de Zayas», *Neophilologus*, 1985, 69, pp. 539-547.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, 76, 152, 2014, pp. 511-529.

#### ZAYAS EN LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES

### Ainhoa Amestoy d'Ors Directora de escena

Hace casi veinte años tuve la oportunidad de participar como actriz en el montaje del texto de María de Zayas titulado *La traición en la amistad*: una obra que pocas veces se lleva a escena, salvo excepciones¹. En la puesta en escena de 2003, dirigida por Mariano de Paco, compartí reparto con María Isasi, Pedro Mari Sánchez y Pepe Viyuela, entre otros². Tras interpretar el personaje de Belisa de la comedia mencionada, empecé a indagar en la literatura de autoras del siglo XVII. Me llamaron especialmente la atención los textos narrativos de Zayas (sus *Novelas ejemplares y amorosas* y sus *Desengaños amorosos*); y desde entonces he mantenido estas publicaciones en mi mesa de trabajo con el objeto de llevar su atractivo contenido a escena en un momento propicio, como directora de escena y productora.

Con el paso de los años, lo que comenzó como una curiosidad se convirtió en necesidad: las autoras del Barroco, su vida y su obra, deben encontrar un espacio, no solo en las aulas de las facultades de Filología y en las publicaciones especializadas, sino también en las salas principales de los grandes teatros y en los libros de texto de Secundaria, equiparadas al mejor Lope de Vega o al mejor Tirso de

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 393–397. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

 $<sup>^{1}</sup>$ Sirva de ejemplo la lectura dramatizada dirigida por Jesús Cracio para la CNTC en el año 2015.

 $<sup>^2</sup>$  A mediados de 2020 este espectáculo y otros han sido recordados en la exposición «"Tan sabia como valerosa". Mujeres y escritura en los Siglos de Oro», presentada en el Instituto Cervantes de Madrid.

Molina. A través de Estival Producciones, productora que gestiono junto a Alejandro de Juanes, y gracias al espléndido trabajo del dramaturgo Nando López, que supo extraer la esencia de Zayas y que compartió conmigo en todo momento la atracción por la autora, el verano de 2018 se estrenó una versión libre de los Desengaños amorosos, con una excelente acogida por parte de crítica y público, interesando tanto a adultos como a público adolescente, con el que hemos desarrollado varias campañas escolares acompañadas de la publicación del texto por parte de la Editorial Antígona y un completo cuaderno didáctico. Y no hemos sido los únicos que, desde la práctica de las artes escénicas, hemos centrado nuestra mirada en la literatura femenina áurea en estos últimos años: desde festivales como Almagro hasta productoras como Fundación Siglo de Oro se ha observado un interés especial por sor Juana Inés de la Cruz, sor Marcela de San Félix y otras intelectuales. En la nueva temporada 2020-2021, la CNTC, dentro del proyecto Arte nuevo de hacer teatro para los jóvenes de nuestro tiempo, ha programado Valor, agravio y mujer, de Ana Caro, y nuestros Desengaños amorosos se verán en los Teatros del Canal de Madrid (ya estuvieron hace dos temporadas en el Teatro de la Comedia).

Cuando en Estival Producciones asumimos el discurso de Zayas, percibimos que tenía sentido esa elección dada nuestra trayectoria, ya que tiene concomitancias con el Cervantes de las *Novelas ejemplares* o del *Quijote*, en el que indagamos con nuestro espectáculo titulado *Quijote. Femenino. Plural.* Las mujeres cervantinas también buscan la libertad y la igualdad, comunican con entereza sus quejas, claman por las injusticias, se hacen oír y tratan de determinar su propio destino; nada que ver con el prototipo de dama joven, que tanto se ha visto en diferentes piezas del siglo XVII: hermosa, prudente y cuyo único deseo es casarse con el joven galán. En Zayas sorprenden los cuestionamientos de los valores patriarcales y la condena a la misoginia, la violencia y la truculencia, la defensa del poliamor, la imaginación y la extraordinaria capacidad de entretenimiento, el pesimismo y el carácter sombrío, la falta de final feliz, el erotismo y el deseo femenino, la primacía de la amistad y la presencia de la sororidad.

María de Zayas seduce desde el primer momento, como sucedió con los lectores de su tiempo: fueron muy pocas las escritoras que lograron encontrar un sitio en el panorama cultural del siglo XVII, y Zayas es una de las primeras que publicó y firmó sus escritos. Respaldada por autores como Lope de Vega o Alonso de Castillo Solór-

zano, tuvo gran éxito al desarrollar la novela corta amorosa, muy popular en la primera mitad del siglo; y sostuvo la fama hasta que la Inquisición quiso hacerla desaparecer por considerarla excesivamente provocadora.

El teatro clásico debe interpelar al público contemporáneo. Zayas, desde su postura tolerante y moderna, pone sobre la mesa interrogantes que afectan plenamente a la sociedad actual. La autora sorprende por su visión crítica, y es pionera a la hora de cuestionar el valor de la mujer en la colectividad, desde una postura protofeminista. Ella consideró que la base del problema está en la educación, única vía para vencer a los engaños. A las mujeres se le impedía el acceso a la instrucción, a los libros o las armas, y solo estaban bien vistas las labores tradicionalmente femeninas. La mujer no debía caminar sola, no podía dejar oír su voz, estaba limitada, reprimida y sometida al varón (padre, esposo, hermano o hijo). Con esta merma de condiciones era inconcebible el desarrollo de mujeres independientes. La visión pesimista y desmitificadora del amor que propugna llama la atención; para ella, el proceso de cortejo y matrimonio conlleva peligros y sufrimientos para la mujer, hasta el punto de que gran parte de sus personajes, ante esa falta de respeto hacia su honra, encuentran en el convento la opción más satisfactoria para alcanzar la tranquilidad. Partiendo de ese contexto y propiciando una vuelta de tuerca ajustada al momento presente, los personajes del montaje teatral afrontan un amor donde prima la libertad, en todos los sentidos. En esa búsqueda de libertad también estoy indagando en estos meses a través de mi nueva propuesta escénica, titulada Lope y sus Doroteas, y que repasa la importancia de las mujeres en la vida de Lope de Vega y el secuestro (o la huida) de su hija Antonia Clara.

Si los *Desengaños amorosos* de Zayas parten del contexto simbólico de unas fiestas de Carnaval, nuestro punto de vista también da relevancia a las falsas apariencias, tan habituales a día de hoy. Los personajes experimentan ante los ojos del espectador un proceso de despojamiento de máscaras que les conduce a la exposición de su verdadera personalidad. A su vez, las novelas de Zayas presentan una sociedad violenta, en la que la mujer se muestra en ocasiones como víctima del maltrato; lo que nos da la oportunidad de reflexionar acerca de la agresividad permanentemente presente en la realidad.

En la propuesta teatral, el hecho de que los personajes permanezcan encerrados en una casa sevillana a causa de una peste otorga tensión y urgencia al conflicto. Paradójicamente, esta circunstancia argumental coincide con los confinamientos causados por la pandemia de 2020. Esto también genera un antes y un después entre los espectadores que vieron la obra antes de marzo de 2020 y los que la ven con posterioridad, lo que nos recuerda una vez más el carácter vivo y orgánico del teatro.

Recapitulando: en la pieza que he dirigido se habla de la fuerza de la literatura y de la posibilidad de formación para ambos sexos; de la pasión y del amor desde todos los prismas posibles; de la violencia e incluso de la muerte (con más de un asesinato en la recámara); de la soledad y del ensalzamiento de la amistad en un sentido plenamente contemporáneo. El montaje invita a percibir de qué manera el puente que separa el siglo XVII del presente no es tan imponente como podemos creer. El prisma de Zayas resulta estremecedoramente actual; sus afirmaciones, citadas de manera literal, podrían figurar en discursos y pancartas del 8 de Marzo.

Desde la puesta en escena el equipo de Estival Producciones ha trabajado sobre la idea de comedia, pero sin olvidar la crítica a los valores sociales y morales, y la hondura y complejidad de los temas y personajes (ambiguos, llenos de ambivalencias: en este sentido, profundamente humanos). Hemos buscado tender puentes con el Barroco, interrogándonos, por ejemplo, acerca de la adecuación al corsé o al pantalón. Los variopintos protagonistas se encuentran aprisionados en un espacio blanco prácticamente vacío (un minimalista estrado de las damas), donde deciden cómo quieren pintar su futuro y dónde tienen que descubrirse a través de las veladuras, tensiones y laberintos que ellos mismos se han impuesto. Se ahonda en esos personajes, escuchando sus inquietudes incluso a través de la música en directo de una viola de amor que respira con ellos (con composiciones de Gaspar Sanz, Monteverdi, Playford y cantos anónimos sefarditas), o persiguiéndoles entre las luces y sombras de sus vidas pasadas y presentes —no faltan cambios de plano temporal introducidos por el autor—. Los intérpretes trabajan sobre ese encierro de pocas pero determinantes horas, atendiendo al particular ritmo del montaje y a los vericuetos de la palabra de Zayas que llega como un dardo al espectador.

El espectáculo lleva dos años y medio de gira, y ha cosechado importantes premios, como el Premio del Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena de la Ciudad de Torrejón de Ardoz y el Premio ADE de Dirección 2019. Son galardones que subrayan ese reconocimiento que merecen María de Zayas y sus contemporáneas; sus escritos necesitan no inquisidores que las oculten, sino valedores que las ensalcen sobre los escenarios del presente y del futuro.

# EL TEATRO DE ZAYAS EN EL SIGLO XXI: *LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD*

# Daniel Acebes Actor y director de teatro Diágoras Producciones

Cuando recibí la invitación a escribir sobre mi investigación y puesta en escena del teatro de María de Zayas y *La traición en la amistad*, único texto dramático suyo que se nos ha conservado, me pareció un reto y un ejercicio muy interesante para explicar el proceso de creación del espectáculo y cómo aplicar en el montaje la investigación que hicimos sobre una de las poquísimas autoras del Siglo de Oro que nos ha llegado.

Hay bastantes estudios y expertos que han analizado la figura de María de Zayas de una manera profunda, algunos de ellos seguro que están en este mismo libro. Por ello mi objetivo se centra en explicar el proceso de creación del montaje teatral y su puesta en escena a partir del texto y del análisis de la propia autora.

Cuando La traición en la amistad llegó a mis manos, venía de interpretar como actor muchos textos de Lope de Vega y descubrí en los versos de María de Zayas una clara influencia (algún miembro del equipo lo consideró en un inicio casi un plagio) del propio Lope (lo cierto es que se tenían mutuo respeto profesional). Sin embargo, María de Zayas aportaba a los temas y a los personajes una visión femenina que lo hacía diferente, y fue precisamente esa visión de mujer a lo que me "agarré" para su puesta en escena.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 399-415. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

Su reivindicación de la libertad que debe tener la mujer para escoger su propio destino y su crítica hacia los prejuicios que los hombres tenían sobre las mujeres son rasgos muy interesantes para una lectura actual y su puesta en escena. Nos encontramos en la obra de Zayas numerosos alegatos contra la discriminación y la falta de libertad de las mujeres. En el siglo XVII se les prohibía el paso a la universidad y se les desprestigiaba su capacidad intelectual. En *La traición en la amistad* se ponen en cuestión muchos de los pilares establecidos por el sistema social, moral y religioso de su época.

El primer paso era crear una versión del texto fiel y respetuosa, donde poner el acento en los aspectos que nos resultaban más actuales a partir del único manuscrito que nos ha llegado y que ha servido de base a las ediciones modernas con que contamos como puede ser las de Manuel Serrano y Sanz, Alessandra Melloni o Valerie Hegstrom entre otros.

Presentamos como personajes principales cuatro damas (Marcia, Belisa, Laura y Fenisa) y tres galanes (Gerardo, don Juan y Liseo), a quienes hay que sumar el criado (León). Suprimimos la figura de Lauro, un cuarto galán más secundario al que se le nombra, pero no aparece.

Fenisa se siente atraída por Liseo desde el mismo momento en que Marcia le confiesa que se ha enamorado de él y que es correspondida. Fenisa intentará conquistar a Liseo pasando por encima de la amistad que la une a Marcia. Zayas condena a través de Fenisa a la mujer libre y coqueta, que juega a la vez con varios hombres. Pero también condena a Liseo, el galán voluble, que corteja a Marcia y se deja querer por Fenisa, olvidando la promesa de matrimonio que previamente había hecho a Laura tras haber gozado de sus favores. Fenisa destaca por su comportamiento amoroso desenvuelto, que a veces justifica con gracia y desparpajo, presentándose como una vengadora del comportamiento desleal de los hombres con las mujeres:

Gallarda condición, Cupido, tengo, muchos amantes en mi alma caben; mi nuevo amartelar todos alaben, guardando la opinión que yo mantengo: hombres, así vuestros engaños vengo. Guardémonos de las necias que no saben, aunque más su firmeza menoscaben,

entretenerse como me entretengo.
[...]
Mal haya la que solo un hombre quiere,
que tener uno solo es cobardía.
Naturaleza es va[ri]a y es hermosa (vv. 1463-1476).

Su juego de seducción se funda en el engaño, sin que ello le ocasione ningún remordimiento moral, llegando a comparar los diez mandamientos de Dios a los diez amantes a quien dice que adora y guarda como tales:

¿En qué parará, Amor, tan loco embuste? Diez amantes me adoran y yo a todos los adoro, los quiero, los estimo, y todos juntos en mi alma caben, aunque Liseo como rey preside. Estos llamen desde hoy, quien lo supiere, los mandamientos de la gran Fenisa, tan bien guardados que en ninguno peca, pues a todos los ama y los adora (vv. 1517–1525).

Ese aspecto de mujeres fuertes lo quisimos plasmar en el montaje con una propuesta de vestuario donde creamos una estética "barrocopunk" en donde mezclamos miriñaques y vestidos femeninos en tonos pastel con chupas, cuero, botas y elementos punk.



Vestuario de Fenisa (soliloquio final)

La simbología del vestuario está presente en cada detalle y en cada uno de los personajes, como iremos explicando más adelante.

Volviendo al personaje de Fenisa, se presenta como embaucadora de hombres y mentirosa. Esto ha propiciado la comparación entre esta comedia y El burlador de Sevilla de Tirso. Los trabajos de Matthew D. Stroud, Constance Wilkins o Valerie Hegstrom llaman la atención sobre Fenisa como una especie de don Juan femenino. Así lo plantea Valerie Hegstrom en la introducción a su edición de la obra:

We might say that Zayas's play is simultaneously an inversion, a subversion, and a comic copy of the Burlador, especially with regard to the relationships between men and women, power and authority, seduction and deception, subject and object.

En el corazón de Fenisa caben, pues, muchos hombres y ese carácter poliamoroso, lo potenciamos en la representación para acercar estos personajes a un nuevo público joven, libre y con una diversidad sexual normalizada que en la época de Zayas resultaría impensable.

[...] es desvarío
quererme quitar a mí
que no tenga muchos dueños.
Estimo a don Juan, adoro
a mi querido Liseo,
gusto de escuchar a Lauro
y por los demás me pierdo.
Y si apartase de mí
cualquiera de estos subjetos,
quedaría despoblado
de gente y gusto mi pecho (vv. 2350-2360).

A pesar de este tono a veces irreverente y amoral que adopta Fenisa y de su desenvoltura, la condena de Zayas hacia este personaje tiene más que ver con su falta de lealtad hacia otras mujeres a las que trata de robar sus galanes (recordemos que es éste el motivo que da título a la comedia) que con su comportamiento amoroso, como ha señalado Ferrer Valls. Belisa apunta en un momento de la comedia:

Y sin con la razón lo miras todo, también los hombres tienen cien mujeres sin querer a ninguna.

Es decir, la condena a las mujeres promiscuas se extiende a los hombres, con los que la sociedad se muestra, sin embargo, más indulgente. Fenisa y Liseo son la cara y la cruz de la misma moneda. En el planteamiento de Zayas el comportamiento de Fenisa como mujer hay que juzgarlo en relación con el de Liseo como hombre.

Liseo se muestra igualmente desleal, en su caso no a la amistad sino al amor de una mujer, Laura, a la que ha dado palabra de matrimonio, ha gozado y ha abandonado, para cortejar después a Marcia y jugar a dejarse seducir por Fenisa. Entre burlas se lo echará en cara su criado León cuando Liseo se finja casto:

¡Casto dice, y tiene tres! Éreslo como mi abuelo, que no dejaba doncellas, ni aun las casadas, sospecho (vv. 554-557).

Liseo es definido como un pisaverde, un galán ocioso y vacuo. Hay que señalar que, por boca de los criados y de sus burlas, se cuelan reflexiones que pueden resultar serias, críticas de la autora a la sociedad o a determinados tipos sociales, como el que representa Liseo. Las dramaturgas que escriben teatro emplean así los códigos establecidos del género, pero los emplean, como es el caso de Zayas, para intervenir en el discurso dominante sobre la mujer aportando su propia mirada.

Esa mirada nos sirve en la representación para crear un Liseo joven, caprichoso y "anti-galán" donde las mujeres fuertes y mayores son las que le dominan (haciendo referencia a la figura de *El graduado*, película de 1967). Volviendo a la importancia del vestuario, en este caso, convertimos a Liseo en "la barbie" de la función, haciendo que en cada escena se cambie de indumentaria y complementos (la primera aparición de personaje aparece desnudo y con su vestidor, mientras le viste su criado en una referencia de parodia a la película *Lo que el viento se llevó*). Todo ello para parodiar el personaje de galán y potenciar la denuncia machista de la obra de Zayas.







Frente a la fuerza y la independencia de Fenisa, personaje femenino de mediana edad soltera y poliamorosa, aparece el de Liseo, joven malcriado, caprichoso y blando que se encapricha de las mujeres mayores. Sobre esta idea que nos transmite Zayas de feminismo de la época, nosotros decidimos potenciarlo al máximo y actualizarlo llenando sus escenas de referencias actuales, como ya hemos comentado anteriormente, y dando una vuelta de tuerca a imágenes icónicas.





Marcia, por su parte, se presenta como la antagonista moral de Fenisa, se convierte así dentro de la comedia en el personaje que representa la mayor autoridad, siendo una mujer. Obsérvese que se trata de mujeres que por una u otra circunstancia no dependen de un padre, de un tío o un hermano, que actúan al margen de la presión efectiva de una autoridad familiar masculina. Si hay un lugar de autoridad moral dentro de la comedia, ese lo ocupa Marcia en *La traición en la amistad*. En realidad, actúa como un juez, capaz de restaurar el honor de otra mujer. Su valor y determinación recuerda a muchos de los personajes femeninos de sus novelas, en especial cuando se trata de mujeres que han quedado solas en el mundo, huérfanas de padres, y deben enfrentarse a la sociedad para proteger su honor.

La autora quiere destacar especialmente los valores que encarna Marcia, y muy concretamente su sentido de la amistad y de la solidaridad entre mujeres. Por ello, aunque Marcia se muestre inicialmente atraída por Liseo, se muestra igualmente dispuesta a renunciar inmediatamente a él al saber que ha seducido y engañado a Laura.

La relación de Marcia y Fenisa es el eje que da título al texto, "la traición en la amistad"; en el viaje de esa amistad nosotros arrancamos la función con las dos amigas confidentes, de picnic y tomando una copa (algo que nosotros potenciamos en el personaje de Marcia, la libertad de una mujer para beber y emborracharse entre amigas, hecho que solo resultaba bien visto en la época entre hombres) y termina con la sentencia explícita de Marcia a Fenisa en el momento de cerrar la comedia:

Las amigas desleales y que hacen estas tretas, pocos son estos castigos. Consuélate y ten paciencia (vv. 2901-2904).





Frente a Fenisa y Liseo, Marcia y Gerardo son presentados en la comedia de Zayas como amantes íntegros y ejemplares. Gerardo, a diferencia de otros galanes fascinados por Fenisa, se muestra siempre leal a Marcia, aun cuando esta se manifieste atraída por Liseo.

No obstante, desde el punto de vista de la ejemplaridad resulta evidente que la autora quiere destacar especialmente los valores que encarna Marcia, y muy concretamente su sentido de la amistad y de

la solidaridad entre mujeres. Gerardo representa un pilar moral dentro de la comedia, los demás personajes masculinos se muestran débiles, inconsistentes y manipulables, pues todos, excepto Gerardo, se dejan seducir por Fenisa. Gerardo es el trovador enamorado en la comedia, fiel y paciente en su amor. Quisimos ser fiel a los versos de Zayas y convertimos al trovador en un cantautor, musicalizamos los versos originales en ritmos de blues y rock creando un Gerardo fiel al original con una clara referencia en el vestuario a "los Beatles" para mantener la estética barroco-punk.



Gerardo pretendiendo a Marcia

Belisa y don Juan son la otra pareja de la comedia. Belisa, prima de Marcia, se presenta como una mujer honesta y sensata a la que le pueden los celos de ver como su don Juan sucumbe a los encantos de Fenisa.

Volviendo sobre la persona de María de Zayas, su estudio puede resultar algo confuso, pues el hecho de ser mujer y dramaturga en su época la confiere de cierto misterio e incluso alguna que otra teoría como que en realidad no existió y que era un hombre, según Rosa Navarro. La catedrática de la universidad de Barcelona apunta que fue un heterónimo de Alonso Castillo Solórzano.

Otro de los aspectos a destacar sobre su figura es la estrecha amistad que mantuvo con otra escritora de su tiempo, Ana Caro.

Lo cierto es que fue una mujer adelantada a su tiempo en muchísimos aspectos de su vida y que tuvo que pelear con una sociedad machista.

Con esta información sobre Zayas, el personaje de Belisa decidimos que fuera un hombre y su don Juan una mujer. De esta forma rompemos los estereotipos y planteamos que el amor no entiende de género ni de edad (Belisa es mayor que don Juan). No se trata de hacer parodia, ni un personaje "drag", sino que Belisa es una mujer, que viste de mujer, que declama los versos originales de Zayas, pero en el cuerpo de un hombre. Por otro lado, es tanta la crítica a los hombres que plantea la autora en la comedia, que crear un don Juan joven con cuerpo de mujer que se enamora de la mujer madura, nos acerca tanto a la autora como a la sociedad de hoy en día.





Belisa y don Juan

Con respecto a León, hay que insistir en la función no meramente cómica del criado gracioso de Liseo. Cumple en la trama un papel importante al poner la autora en su boca, bajo la capa del humor, reflexiones sobre la sociedad o críticas a la actuación de su señor. Como ha escrito Ferrer Valls,

por los rasgos que lo caracterizan [al gracioso] como tipo, es susceptible de convertirse en manos de las dramaturgas en instrumento idóneo para vehicular sus críticas, parodiar convenciones sociales o guiar al espectador, conduciéndolo por los entresijos de la trama, obligándolo a tomar partido respecto a los personajes.

Desde ese planteamiento creamos un criado lleno de matices y contrastes que, por un lado, fuera el gracioso, borracho, y por otro, fuera un personaje más mayor que educa, instruye e incluso viste a Liseo (un Batín en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega).



León y Liseo

Laura representa la joven prometida que es engañada por Liseo cuando la abandona por Marcia. Marcia y su prima Belisa ofrecerán su ayuda a la dama engañada, convirtiéndose en instrumento para reparar su honor, tramando un ardid contra Liseo. Hay que recordar que los manuales de educación de la mujer y el pensamiento mayoritario en la época concedían gran importancia a la virginidad y que la castidad en la mujer era considerada una piedra angular sobre la que se construía un discurso sobre el honor familiar que afectaba a los hombres (padres, hermanos, maridos) directamente vinculados a ella, según se tratase de una mujer soltera o estuviese casada.

Llama la atención en los textos de Zayas que la aceptación de este discurso moral se acompañe de una llamada de atención a las mujeres que tiene un componente más pragmático que moral: si la sociedad valora a la mujer en tanto en cuanto sepa preservar su castidad, la mujer que cede antes del matrimonio a los deseos de un hombre se encontrará en inferioridad de condiciones ante él y la sociedad, como le sucede a Laura. En consecuencia, desde esta perspectiva la virginidad adquiere un valor de trueque social y no solo de virtud moral. Vale la pena observar que ni Marcia ni Belisa condenan a Laura desde

una perspectiva moral por haberse entregado a Liseo, sino que se solidarizan con ella por la situación de debilidad en que ha quedado y traman para conseguir que recupere a Liseo. Cierto es que, desde nuestra propia perspectiva de hoy, cargar con Liseo como marido no parece una salida demasiado alentadora ni aventura una perspectiva futura de felicidad conyugal. Pero en el contexto de la época —y también en el de las convenciones del género de la comedia— el final matrimonial resulta un éxito para Laura y quizá pretende ser un aviso a las mujeres para que huyan de "pisaverdes".

Laura arranca siendo una joven triste y ultrajada que va ganando confianza según avanza el plan urdido por Marcia y Belisa hasta terminar la comedia "empoderada" y vencedora. Con este arco de personaje, nuestra referencia visual fue Sandy de la película *Grease*.





Escenas de Laura, Marcia y Belisa

El cierre de la comedia nos conduce desde la agitación amorosa al orden y a la canalización de los sentimientos en el interior del corsé social. La lealtad y el comportamiento ejemplarmente solidario de Marcia y de su prima Belisa se verán recompensados por medio del matrimonio con sus galanes, Gerardo y don Juan. El emparejamiento de Liseo y Laura supone el triunfo de la alianza entre las mujeres, y el triunfo personal de Laura en la recuperación de su honor. Pero desde la perspectiva de Liseo el hecho de casarse finalmente con una mujer a la que había rechazado, puede entenderse como un sutil castigo de la autora a su proceder engañoso con Laura.

No obstante, la condena mayor y más explícita la reserva Zayas para Fenisa: despreciada por los galanes. Fenisa queda sola. Zayas se posiciona junto a las mujeres y las advierte de los engaños de los hombres, pero si estas se comportan igual que ellos y utilizan sus mismas tretas, como hace Fenisa, la condena es explícita, Marcia será, significativamente en el momento de cerrar la comedia, la encargada de sentenciar la condena.

María de Zayas en *La traición en la amistad* incorpora al patrón ya consolidado de la comedia de capa y espada, con sus personajes y situaciones habituales, su punto de vista femenino, su mirada sobre una realidad injusta para provocar la reflexión y el cuestionamiento

de ciertas ideas establecidas sobre la mujer, asumidas «por costumbre», como gustaba de decir también otra gran escritora de la época, sor Juana Inés de la Cruz. Sería, sin embargo, anacrónico definir sus obras o las de cualquier otra mujer del Barroco como feministas, exigirles ideas emancipatorias sin fisuras o juzgarlas según esquemas y códigos propios de otra época. No obstante, es bien cierto que, en el largo camino que conduciría al surgimiento de un discurso propio de la mujer, son un hito relevante, un paso previo contundente. Las obras de Zayas sirvieron como vehículo de sus propias ideas sobre la situación de la mujer en la época y son muestra de la voluntad de su autora por incidir en el discurso sobre la mujer y abrir la puerta a nuevas reflexiones dentro del debate sobre su función en la sociedad.

Con todo lo anteriormente escrito espero haber acercado al lector al proceso de investigación y trabajo en el que nos adentramos para la puesta en función de esta comedia de Zayas que culminó con su estreno en julio de 2019 en el Festival de Teatro Clásico de Olmedo. Me gustaría agradecer el gran trabajo de equipo y nombrar al estupendo elenco que lo llevó a cabo, y que aparecen en las fotografías que acompañamos, Susana Garrote, Sagra Mielgo, Candela Arroyo, Teresa Ases, Carlos Manuel Díaz, Rubén Casteiva, Gabriel García (al que le debemos su gran trabajo de adaptación del texto) y yo mismo, que pude disfrutar el trabajo de dirección y de actor.

Me gustaría para finalizar contar una breve experiencia personal que me ocurrió al día siguiente de su estreno. Tuve la oportunidad de charlar y debatir con parte del público y prensa asistente y, en un momento al finalizar la jornada, se me acercó un señor y me preguntó el porqué de la elección del texto de María de Zayas. Sin darme opción a contestar, él mismo se respondió afirmando que si no hubiera sido mujer nunca lo habría elegido ni habría llegado a nuestros días porque se trata de una dramaturga y de un texto flojo. Si hubiera podido contestarle, le habría dicho que la elección de una comedia al más puro estilo del mejor Lope de Vega, escrita por una mujer adelantada a su tiempo, me ha permitido, respetando su esencia, mostrar que el teatro clásico puede ser moderno, divertido y mostrarnos que el amor no conoce de edad ni identidad ni género y que un texto precursor del feminismo era, es y desgraciadamente será necesario para educar a personas como él.



# LA *DISSERTATION* EN LA *AGRÉGATION* DE ESPAÑOL. METODOLOGÍA DEL EXAMEN A TRAVÉS DE UN EJEMPLO. LAS *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES* DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

# Jean Croizat-Viallet Université de Toulouse Jean Jaurès

## ¿Qué es una dissertation?

La dissertation es un ejercicio académico y una prueba de la Agrégation —nombre de las oposiciones a cátedra de la enseñanza secundaria. Es común a todas las materias —filología francesa, historia, geografia, ciencias sociales, filosofía, etc.— por lo que no tiene que extrañar que los candidatos a las oposiciones a cátedra de español que convoca cada año el Ministerio de la Educación Nacional tengan que conocer y practicar este tipo de ejercicio. Es una prueba escrita de siete horas, que los candidatos de toda Francia pasan en las mismas condiciones y el mismo día en el mismo horario. Forma parte de las pruebas escritas de la Agrégation, al cabo de las cuales se establece la lista de aquellos que pueden seguir el proceso de selección con las pruebas orales definitivas. Las oposiciones a la cátedra de español tienen dos dissertations, una en francés y otra en español. En las dos se valoran el nivel lingüístico en francés y en español, el conocimiento de las obras estudiadas y, por fin, la capacidad para redactar en ambos idiomas un texto original, construido a partir de una problemática clara, que trata de responder a una pregunta formulada por un crítico, un especialista de la obra o del autor estudiados.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares», Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 417-432. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 64 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-694-6.

No resulta inútil señalar que las pruebas de *dissertation* en francés y en español reciben la misma puntuación, por lo que los niveles lingüísticos en ambos idiomas deben ser los mismos.

Todas las pruebas de dissertation van vinculadas con el programa que fija el Tribunal de la Agrégation<sup>1</sup>. En nuestro caso, una de las obras del programa de las oposiciones del año 2021 son las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas.

El tribunal que corrige las pruebas escritas y luego escucha las *leçons* de los candidatos exige un perfecto conocimiento de las obras estudiadas. Esto significa que los candidatos son capaces de resumir las intrigas de cada novela, conocen los nombres de los protagonistas y los episodios importantes. Para ello, es aconsejable trabajar con fichas ya escritas en los dos idiomas y aprender de memoria algunas citas susceptibles de servir de ejemplos en la *dissertation*.

También deben tener un buen conocimiento de la lengua usada por María de Zayas, ser capaces de dilucidar los problemas de comprensión directa del texto y saber explicar matices de la lengua del Siglo de Oro². En resumidas cuentas, se exige del candidato que haya leído varias veces en su totalidad la obra. Todo el trabajo de la dissertation descansa en este conocimiento textual. Esta familiaridad es lo que se valorará en primer lugar.

Esto significa que la dissertation no es un ejercicio de erudición. Los candidatos formados en las universidades francesas saben desde el colegio que lo que cuenta es la lectura de las obras. Después pueden intervenir conocimientos más técnicos, como la historia literaria, la bibliografía especializada, pero de ninguna manera la dissertation debe convertirse en una prueba de conocimientos históricos. En el caso de María de Zayas, los estudiantes utilizarán sus conocimientos generales

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Las dissertations son un ejercicio común a las pruebas de literatura y las pruebas llamadas de civilisation y se presentan de la misma forma. Postulan las mismas exigencias de conocimiento del tema estudiado, excelente nivel lingüístico y capacidad para organizar un texto construido y argumentado con una problemática. En las pruebas orales de admisión hay otra prueba oral en español, la leçon que es muy parecida a la dissertation. Se prepara en cinco horas. La diferencia estriba en la forma de presentar el tema del ejercicio. Por ejemplo, un tema de leçon podría ser: «El matrimonio en las Novelas amorosas y ejemplares», o «Lo maravilloso en las Novelas amorosas y ejemplares». En la leçon, el candidato tiene que inventar la problemática y exponerla ante el tribunal.

 $<sup>^2</sup>$  Más adelante, por ejemplo, evocamos los significados de las palabras  $\it remediar$  y  $\it remedio$ .

sobre la novela en el Siglo de Oro, sobre la evolución del género tan solo si el *sujet* —el tema propuesto—, lo pide. No se exige tampoco que se conozcan las obras de otros autores de novelas del periodo, aunque siempre puede venir bien una comparación. En este caso, también se valorará el conocimiento de las obras antes que el de su entorno

Tampoco la dissertation es una ponencia sobre lo que los autores y los críticos han opinado sobre las novelas de Zayas. Es necesario leer la bibliografía científica sobre la obra, pero lo que se valora antes de todo en la dissertation es la capacidad del candidato para entender la opinión formulada, su capacidad para criticarla, y al final su capacidad para formular claramente su propio análisis.

Tampoco es la dissertation un ensayo literario, un pretexto para escribir en un español pulido y elegante unos cuantos folios más o menos inspirados. En la dissertation se debe contestar con argumentos a una pregunta, valorar un juicio que alguien —un escritor, un crítico, un universitario— ha formulado. Este es el guion absolutamente imprescindible de la dissertation. Si no se respeta la configuración y el espíritu de esta prueba, el esfuerzo no valdrá la pena.

Como se ve, y resumiendo, la dissertation es un ejercicio escolar que debe reflejar una reflexión personal, alimentada por la lectura concienzuda de una obra.

A partir de ahora, intentaremos comentar aspectos muy concretos de cómo hay que prepararse a esta prueba basándonos en un ejemplo.

# ¿CÓMO ORGANIZAR LAS IDEAS PARA CONSTRUIR EL PLAN DE LA DISSERTATION?

Vamos a estudiar un *sujet* o tema de *dissertation* posible. En regla general el *sujet* se presenta como una cita sacada de un artículo científico o de una obra cuyo tema puede ser la obra de Zayas, o la novela en el siglo XVII. Poco importa la procedencia de esta cita, ya que no se exige del candidato que conozca e identifique de dónde ha salido. Lo que sí se le pide es que entienda exactamente los términos del *sujet*, la orientación de lectura que propone de la obra de Zayas.

El día de la prueba —que dura siete horas—, el candidato utilizará como borrón cinco hojas de papel: una para redactar la introducción, otra para la conclusión; las tres hojas restantes serán las tres partes que formarán el cuerpo de la dissertation. Las tres partes no constituyen

una obligación estricta, pero los candidatos franceses están acostumbrados desde la secundaria a organizar cualquier trabajo de esta forma. Así se han formado y así lo enseñan los profesores incluso para la *agrégation*. Es aconsejable, pues, inventar un plan en tres partes, teniendo en cuenta que dos son insuficientes, y cuatro ya son muchas.

A partir de este momento, y durante por lo menos dos horas y media de las siete que dura la prueba, el candidato tendrá que disponer en las tres hojas los argumentos y los ejemplos conducentes a defender una tesis personal acerca de lo que afirma la cita. Cada hoja formará una parte en la cual se apuntará punto por punto los elementos de lo que se asemeja a una demostración. Conforme estará haciendo este trabajo, el candidato empezará a redactar la introducción y la conclusión. Incluso es aconsejable que al final de las dos horas y media, tenga la conclusión ya escrita y lista para copiar, para que no se encuentre con las prisas al final y la conclusión sin escribir. La otra ventaja de este modo de proceder es que, a cada paso de la redacción de la dissertation, el candidato ve que no se aparta de su diseño principal. En todo momento consulta su borrón y puede corregir si resulta que está desarrollando un argumento que había reservado para otra parte. Además, conforme va escribiendo, pueden surgir en la mente elementos que encajan bien en la dissertation, por lo que se puede modificar en el borrón lo que se va a escribir después. Lo mismo pasa con la conclusión, que se mejora y cobra coherencia con el aporte de estas modificaciones. De hecho, en lo que se leerá más adelante, apuntaremos primero pistas de posibles conclusiones, y propondremos finalmente otra, para que se entienda que la conclusión definitiva dependerá de cómo se ha progresado en la dissertation.

El resultado de este constante ir y venir del borrón a la hoja de examen durante toda la prueba, es un conjunto coherente, una reflexión argumentada que sale de un punto a —la introducción— y llega sin dificultad a un punto b, la conclusión.

Insistimos en estos puntos porque son muy importantes. Los correctores —dos por cada examen, que corrigen sin conocer la identidad del autor ni su procedencia geográfica— se fijarán inmediatamente en la presentación formal del examen, que reflejará nítidamente con espacios en blanco las cinco partes de la dissertation: Introducción, parte I, parte II, parte III y conclusión. Es aconsejable seguir este método. En todo caso, una dissertation sin problemática y sin plan identificables está abocada al fracaso.

# PRIMERO, ENTENDER EL SUJET

Más grave incluso que la falta de plan, el principal escollo del ejercicio es lo que llaman en la jerga universitaria francesa el hors-sujet<sup>3</sup>: en vez de atenerse a los términos exactos de la cita, el candidato considera que el sujet es lo que él conoce de la cuestión, y se pone a escribir sobre aspectos variopintos de la obra. Para evitar este defecto muy grave, es conveniente analizar lo que la cita significa. En nuestro caso, el sujet elegido es el siguiente:

María de Zayas [...] defiende una restitución moral y social de la mujer por medio de la configuración de personajes femeninos que interrogan, con su comportamiento y discurso, las normas y los valores patriarcales<sup>4</sup>.

Para que quede claro, es mejor definir lo que la cita excluye como tema de estudio:

- —No se trata de defender un feminismo militante. No se trata de afirmar o al contrario discutir si María de Zayas es una escritora feminista. Este concepto, este rasgo ideológico sería un contrasentido para una obra del Siglo de Oro. De ninguna manera el examen debe convertirse en un alegato por el feminismo en general, o una lectura que siga las pautas de los estudios de género.
- —Por lo que indica el *sujet*, tampoco se trata de analizar otros aspectos de la novela como el grado de adecuación de la obra de Zayas al canon genérico de la novela cortesana, o la construcción de las intrigas.
- —Tampoco se trata de valorar la ejemplaridad de las novelas, ni el realismo de la obra, etc.
- —El *sujet* aborda en realidad un solo aspecto de la creación literaria: «la configuración de personajes femeninos» en la obra de María de Zayas, y este debe ser el eje de la *dissertation*.

Una vez que se ha identificado el *sujet*, tenemos que analizar los otros elementos de la cita. La tesis defendida por la autora es: median-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Digresión, excurso que no hace al caso.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> No se comunican la autora ni la fuente de esta cita, por razones obvias. El que escribe estos consejos se limitó a leer hasta encontrar esta cita que le pareció un buen ejemplo de lo que se puede dar como *sujet de dissertation*. De esta forma, no pudo ser influido por el contenido del artículo y realizó dicho examen en las condiciones de las oposiciones, con su conocimiento de la obra.

te la configuración de personajes femeninos, Zayas consigue cuestionar los valores y normas patriarcales de su tiempo. Se notará que el verbo es *cuestionar*, no *criticar* ni *subvertir*, y eso nos invita a no caricaturizar el juicio de la autora de la cita. Por otra parte, la cita apunta que los medios para conseguir este cuestionamiento son el comportamiento de las mujeres en las novelas y su discurso, o sea, sus acciones y sus palabras.

Creo que no hace falta explicar aquí lo que entraña el sintagma «las normas y los valores patriarcales», sino que hay que contextualizar estas normas en el Siglo de Oro. En efecto, hablamos de un patriarcado del Antiguo Régimen y de una respuesta —el feminismo de Zayas—que también se define a partir de su propia historicidad. El gran peligro, ya apuntado anteriormente, sería enjuiciar el comportamiento y el discurso de las mujeres en la novela de Zayas desde la mentalidad liberal de hoy. Ese no es el tema: se trata de una dissertation literaria que nos obliga a estudiar los componentes literarios del texto y valorarlos dentro del sistema de pensamiento vigente en el Siglo de Oro. El feminismo de Zayas se medirá pues como un elemento textual entre otros, no como una ideología que le fuera anterior o totalmente exterior. Lo que interesa es ver cómo se forja y cómo se merma la deseada emancipación de la mujer en las ficciones de Zayas.

#### LA INTRODUCCIÓN

Partiendo de estas premisas, una posible introducción<sup>5</sup> presentaría el tema de esta manera:

Se trata de valorar el grado de feminismo (como crítica de la cultura patriarcal y no como afirmación positiva de un feminismo asumido como tal) en una obra de ficción del Siglo de Oro, a sabiendas de que las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas son novelas que no abordan sino *de forma indirecta* esta temática<sup>6</sup>. Esta misma emancipación tampoco entra dentro de los temas y las preocupaciones de la

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Lo que se está leyendo a partir de ahora son apuntes para la redacción. Digamos que es una etapa intermedia entre el borrón y la redacción definitiva. Lo que ponemos en nota es fruto de una reflexión que transcurre paralela a la elaboración de la dissertation, como advertencias que hay que tener en cuenta para controlar en cada momento el proceso de redacción del examen.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> La emancipación de la mujer no es el tema de la obra.

sociedad del Siglo de Oro<sup>7</sup>. Ahora bien, esta obra escrita por una mujer refleja claramente un interés (y una sensibilidad) por lo femenino<sup>8</sup> que contrasta con el conformismo<sup>9</sup> de las obras escritas por hombres.

Es lo que vamos<sup>10</sup> a indagar a partir de la cita siguiente:

María de Zayas ... defiende una restitución moral y social de la mujer por medio de la configuración de personajes femeninos que interrogan, con su comportamiento y discurso, las normas y los valores patriarcales<sup>11</sup>.

La introducción debe terminar con la problemática y el plan de la dissertation. Hay que formularlos con frases sencillas que pueden ser preguntas o frases afirmativas. Para la problemática una pregunta basta:

¿Cómo y en qué medida las protagonistas femeninas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas pueden considerarse como actoras moralmente responsables de su emancipación, frente a los condicionamientos de una sociedad estamental y patriarcal?

Para el plan, proponemos lo siguiente:

En una primera parte veremos cómo se presentan y manifiestan en las novelas las cortapisas preestablecidas a esta emancipación. La segunda parte irá dedicada a estudiar las formas que cobra dicha emancipación, lo cual permitirá afirmar que se llega a una restitución parcial de la integridad moral de la mujer. Sin embargo, en la tercera parte, veremos que la economía misma de la novela cortesana y seguramente también el pensamiento de María de Zayas constituyen una limitación a esta emancipación.

El plan debe ser sencillo y lógico. Lo que sugiero es que se sigan las pautas siguientes: hay que explicar la cita (I<sup>a</sup> parte), luego empezar a discutirla (II<sup>a</sup> parte) y llegar a formular una solución satisfactoria (III<sup>a</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> No es de actualidad, empezará a serlo a finales del siglo XVIII, al calor de las ideas de la Ilustración. Una oportuna referencia a la literatura del siglo XVIII podría ser un elemento interesante de una posible conclusión sobre los idearios del Siglo de Oro y de la Ilustración.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Preferimos esta formulación a la palabra feminismo, a veces polémico.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Conformismo en el tratamiento de los personajes femeninos y en las intrigas.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> En una dissertation se suele utilizar la primera persona de plural en vez de la primera personal de singular, el llamado nous de modestie.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Siempre es posible introducir la cita del *sujet* en la introducción, si es corta.

parte) que tenga en cuenta la verdad de I y las restricciones de II. Repito que este plan se va construyendo y modificando a lo largo de las dos primeras horas y media, tratándose realmente de un *work in progress*.

Sin embargo, es importante formular muy claramente las partes generales del trabajo, ya que adquieren para el corrector un valor contractual: lo que se anuncia o se promete en la introducción, ha de leerse en la parte correspondiente.

## LA CONCLUSIÓN

La conclusión se deduce de todo lo anterior, pero en regla general se espera del candidato que ensanche la reflexión hacia algo más general sobre el hecho literario o la recepción de la obra. Podría ser en el caso de nuestro *sujet* 

- —Un comentario sobre el beneficio moral que el lectorado femenino podía sacar de una obra escrita por una mujer, con protagonistas femeninas cuyas vivencias pueden dar pie a cierta enseñanza moral.
- —Una recontextualización histórica apuntando que el feminismo detectable en la obra no penetra la sociedad antes de finales del siglo XVIII, haciendo de Zayas una precursora y tan solo una lejana precursora del feminismo.
- —Una conclusión que insistiría en la *inventio* en Zayas. En efecto, las intrigas de sus novelas utilizan lo femenino como un elemento constitutivo de las "maravillas".
- —Cualquier consideración que demuestre la cultura y la sensibilidad literaria del candidato.

# EL CUERPO DE LA DISSERTATION

Lo que sigue es el andamiaje de la dissertation, o sea la disposición de los puntos que articulan la reflexión. Desde luego, los títulos, subtítulos y la numeración de los párrafos no deben aparecer en la dissertation escrita.

En el borrón de cada parte hay que marcar con títulos las etapas y conforme se va redactando se puede tachar uno tras uno los títulos cuando ya se han redactado.

En la dissertation quedan tan solo el texto y espacios en blanco que significan para el lector el paso de una parte a otra<sup>12</sup>. El texto no debe tener notas a pie de página.

## I. EXPLICACIÓN DE LA CITA<sup>13</sup>

#### I.1

Las normas y los valores patriarcales: ¿en qué consisten? ¿cómo se manifiestan?<sup>14</sup>

En la sociedad del Siglo de Oro, estas normas y estos valores son los siguientes:

La sujeción de la mujer al hombre y la obediencia según el estado:

- —a su padre (hasta que se case);
- -a su marido (hasta que enviude);
- —en otros casos, a una figura masculina que puede ser el hermano o el hijo, el sacerdote, y son en todo caso figuras supletorias de la figura del padre.

No se discute este orden que se presenta como natural y creado por Dios. Salirse de estas normas es poner en tela de juicio un orden que se considera como inmutable, y de hecho, la desobediencia supone siempre un castigo. En eso, las novelas de Zayas no son originales.

## I.2

Los valores son como la vertiente interiorizada de las normas; lo que estas normas exigen que se haga: lealtad al marido, sumisión, humildad, recato de cara al público. La mujer sometida al hombre en

 $<sup>^{12}</sup>$  Una presentación clara y con amplios espacios en blanco; una letra legible, sin tachaduras, son elementos que se valoran en el examen.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Se trata en esta primera parte de explicar la cita y dar la razón a su autora ejemplificando sus afirmaciones.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> No hace falta dar un ejemplo para cada párrafo, pero hay que alimentar la *dissertation* con ejemplos sacados de las novelas y debidamente contextualizados. Por eso es importante memorizar episodios con los nombres de los protagonistas y a ser posible, insertar citas cortas y pertinentes.

todas las situaciones de la vida social debe adoptar este comportamiento<sup>15</sup>.

#### I.3

Es más: en las novelas de María de Zayas, se manifiestan formas de autoridad y superioridad masculinas señaladas por su crudeza. Nos encontramos con una galería de hombres cuyo comportamiento ilustra los excesos del modelo patriarcal:

- —El hombre soltero dominado por su libido que actúa como un depredador sexual; que se vale de la hipocresía, la mentira y el dolo, para conseguir los favores de la mujer.
- —El marido adúltero que no resiste a su deseo, como Arnesto en *El imposible vencido*.
  - —El marido violento como don Diego en La fuerza del amor<sup>16</sup>.
- —La figura del padre codicioso, que casa a su hija solo porque le interesan el mantenimiento o el crecimiento de la fortuna personal.

Por otra parte, la proyección social de este sistema de valores hace que a la mujer se la considerada siempre desde el prisma de la honra del marido. Este elemento es muy importante, como veremos en la IIIª parte.

En este contexto general, ¿cómo se afirman las mujeres en su condición de mujeres, y cómo se revela el feminismo de Zayas?

## II. EXPLICACIÓN DE LA CITA (SEGUNDA PARTE)<sup>17</sup>

¿Cómo se ha de entender la «restitución moral» o la emancipación de la mujer en las novelas de Zayas?

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> En este apartado, se puede insistir en la gran riqueza del vocabulario zayesco que remite a estos valores: el pudor, el recato, la humildad, la sumisión... o describir una situación significativa en las que se revelan.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Se cita a partir de María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 360-361.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Esta segunda parte sigue explicando la cita, pero aporta los primeros elementos de matización y discusión de la cita.

#### II.1

Primero ¿qué tipo de mujer en las novelas puede aspirar a emanciparse?

Hay una primera limitación a esta restitución moral: no afecta a todas las mujeres. La mujer que se afirma como ser libre y autónomo es la mujer noble, rica y hermosa. Al sistema patriarcal que concierne a todas las mujeres, se añade en la novela cortesana la cultura y las condiciones específicas de la nobleza. Son dos códigos que se compenetran y también se aúnan para aprisionar a las protagonistas en unas pautas de comportamiento estrictas. Hay poco margen de maniobra, por lo que Zayas afirma que la mujer con aspiraciones a la emancipación ha de usar la inteligencia, el ingenio.

Frente a ellas, las mujeres de condición baja en la novela responden a unas pautas tipificadas siempre negativas: las criadas siempre son de dudosa moralidad e interesadas. Son excluidas de toda forma de emancipación.

## II.2

Si comparamos a las protagonistas de Zayas con las protagonistas de otras novelas cortesanas, vemos que adquieren más complejidad y sutileza psicológica.

Zayas muestra aspectos de su psicología que rara vez se manifiestan en las novelas coetáneas de autores masculinos, o trata los mismos temas amorosos con un acercamiento que deja ver la condición femenina de su autora<sup>18</sup>.

Por ejemplo, los discursos en los que las mujeres se quejan y reprochan directamente a los hombres su deslealtad o su frialdad, son como pequeños espacios de una palabra femenina que denuncia un estado real de desamparo afectivo. Hay un lirismo original, que se manifiesta en los poemas cantados.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Aquí los candidatos pueden multiplicar los ejemplos personales. Es muy útil preparar de antemano unas cuantas fichas que desarrollan un aspecto de lo femenino. El objetivo es poder "colocarlas" en el caso de que "salga" Zayas en el examen. También se pueden reciclar en función del *sujet*.

#### II.3

Sobre todo, en las novelas de Zayas, la mujer es activa, asume su destino, es responsable de sus actos<sup>19</sup>. Zayas manifiesta claramente su rechazo de la cultura misógina de su tiempo, discurso que la literatura ascético-moral fomentaba a menudo. En *El prevenido engañado*, Fadrique es el portavoz de este discurso:

Llegó don Fadrique a Sevilla tan escarmentado en Serafina que por ella ultrajaba todas las demás mujeres, no haciendo excepción de ninguna: cosa tan contraria a su entendimiento, pues para una mala hay ciento buenas, y no todas lo son ni es justo, mezclando unas con otras, culparlas a todas. Mas, en fin, él decía que no había de fiar de ellas, y más de las discretas, porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañaban a los hombres; pues una mujer no había de saber más de hacer su labor y rezar, gobernar su casa y criar sus hijos, y lo demás eran bachillerías y sutilezas que no servían sino de perderse más presto<sup>20</sup>.

#### **II.4**

Por fin, uno de los rasgos originales de Zayas es que las mujeres protagonistas manifiestan a menudo su deseo sexual. Un análisis pormenorizado de la novela *El prevenido engañado* muestra cómo asoma en Serafina este deseo, que hace que ella no es tan solo objeto del deseo de los hombres:

... como los mozos sin amor dicen algunos que son jugadores sin dinero o danzantes sin son, [don Fadrique] empleó su voluntad en una gallarda y hermosa dama de su misma tierra, cuyo nombre es Serafina, y un serafin en belleza, aunque no tan rica como don Fadrique, y apasionose tanto por ella cuanto ella desdeñosa le desfavorecía, por tener ocupado el deseo en otro caballero de la ciudad<sup>21</sup>.

Podríamos aducir también como prueba de una autonomía moral de la mujer, unos comportamientos inexplicados que se ven en algu-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Por ejemplo, en *La fuerza del amor*, Laura muestra un valor poco común cuando se encuentra en el humilladero (Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 366).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, pp. 300-301.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 295. Lo destacado en cursiva es nuestro.

nas protagonistas. En *El prevenido engañado*, Serafina da a luz a una criatura en un corral de madera que sirve de lugar de citas para "travesuras" y la abandona<sup>22</sup>. No se sabe de quién es esta niña, pero el lector puede suponer una intriga amorosa transcurrida en la clandestinidad en la que Serafina actuó libremente. Es verdad que María de Zayas dictamina en la novela una sanción inapelable para semejante comportamiento:

[Serafina] se entró en un monasterio, harto confusa y cuidadosa de lo que había sucedido, y más del desalumbramiento que tuvo en dejar allí aquella criatura, viendo que si había muerto o la habían comido perros, que cargaba su conciencia tal delito, motivo para que procurase con su vida y penitencia no solo alcanzar perdón de su pecado, sino nombre de santa, y así era tenida por tal en Granada<sup>23</sup>.

Aun así, no hay que desestimar estos "ventanucos" ficcionales por el que asoma una libertad de la mujer, incluso si se ven limitados y luego corregidos por cierta justicia poética<sup>24</sup>.

## III. DISCUSIÓN: LOS LÍMITES DE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA

Estos correctivos son justamente lo que limita de forma notable una emancipación más amplia de la mujer en las novelas de Zayas.

## III.1 EL IMPOSIBLE CELIBATO FELIZ DE LA MUJER<sup>25</sup>

Si bien el fin deseado en las novelas de Zayas suele ser el matrimonio, Zayas incluye entre las opciones de vida una forma de celibato, de independencia moral y económica que bien podría ser un elemento a favor de la emancipación de la mujer de la alta sociedad.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 298.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 300.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Es importante redactar con mucho esmero la transición de una parte a otra. Se puede hacer partiendo de una frase con subordinada concesiva que se corta en dos y se reparte al final de la parte a, y el resto empieza la parte b.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> No nos da espacio para estudiar otra opción de vida ofrecida a las protagonistas: la vida comunitaria entre mujeres en un convento. El celibato consagrado no se contempla en Zayas desde consideraciones estrictamente religiosas sino como un "remedio" a situaciones complejas, una medida protectora frente a la violencia.

Se dan en efecto casos de mujeres independientes que podrían enseñar el camino, pero la *inventio* de Zayas confina a estas mujeres en unos papeles negativos con final siempre aciago.

Se trata de mujeres nobles, ricas, amantes de uno de los protagonistas masculinos, como la Nise de *La fuerza del amor*, pero contrarresta su condición de mujer libre este mismo amor apasionado y enfermizo que las caracteriza.

#### III.2

Algunas figuras femeninas incluso se hacen cómplices de los hombres y traicionan a otras protagonistas femeninas. Es el caso de la alevosa y renegada Claudia de la novela *El juez de su causa* que Zayas nos pinta como «una dama de más libres costumbres que a una mujer noble y medianamente rica convenía»<sup>26</sup>. Claudia es víctima de su pasión amorosa por Carlos y de sus celos hacia Estela, lo que provocará su fatal destino. Es de notar que, en la novela, Zayas se deshace de Claudia incluyéndola en la ejecución de Amete. Esta desaparición casi anónima revela el recelo que Zayas manifiesta ante estas mujeres independientes, pero "disolutas".

# III.3 ¿EL MATRIMONIO COMO REMEDIO?<sup>27</sup>

Si ahondamos más en la dificultad de María de Zayas para diseñar una emancipación efectiva de la mujer, nos encontramos con su concepción del matrimonio que le es impuesta por el entorno en el que vivía, y que parece compartir.

Esta concepción tiene dos aspectos: uno religioso, procedente de la enseñanza cristiana de San Pablo que identifica el matrimonio con el *remedium concupiscentiae*, y otra que está muy arraigada en el mundo hispánico: el matrimonio que hace de la mujer la garante de la honra del marido.

En La fuerza del amor, don Diego maltrata de palabra a Laura su mujer y esta le contesta diciéndole que comportándose como un

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 488. Es importante subrayar que el adjetivo *libre* en el Siglo de Oro es muy a menudo sinónimo de 'disoluto', 'torpe' o 'atrevido'.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Invitamos a los lectores a leer detenidamente en el *Diccionario de Autoridades* las definiciones de *remedio* y *remediar*, y en especial la 4: «Se toma también por poner en estado a una doncella, especialmente casándola. Latín. *In matrimonium collocare*».

adúltero con su amante Nise, Diego se expone a la cólera del cielo y a la infamia social. Pero también su comportamiento desespera a su mujer:

¿Qué espera un marido que hace lo que tú, sino que su mujer, olvidando la obligación de su honor, *se le quite*? No porque yo lo he de hacer, aunque más ocasiones me des, que el ser quien soy y el grande amor que por mi desdicha te tengo, no me darían lugar<sup>28</sup>.

Lo que salva al matrimonio de Laura y Diego, es el amor de Laura hacia su marido, y su honor propio, no la honra de su marido, que la tiene perdida. Es evidente que Zayas no concede a la protagonista la posibilidad de ser ella también una adúltera —extremo que la moral católica no consentiría—, pero Laura amenaza directamente a Diego con esta posibilidad.

La mujer en Zayas, por muy enamorada que esté, siempre es garante de la honra de su marido, y el matrimonio es la institución en la que esta honra se cobija.

La concepción que Zayas defiende del matrimonio cristiano —o la concepción con la que se siente más cercana— es pues la de una institución que no se presenta como el sueño de un amor mutuo, ni su marco protector: siguiendo el planteamiento paulino, primero es remedio contra la concupiscencia y luego remedio contra el deshonor. En resumidas cuentas, prevalecen los valores de preservación de la paz conyugal contra la fuerza del deseo masculino. Pero, ¿qué es de la felicidad de la mujer o su realización como mujer?

## CONCLUSIÓN<sup>29</sup>

Contestaremos que la cuestión de la felicidad es una cuestión anacrónica en el Siglo de Oro. Será el gran tema del siglo XVIII, pero en 1637 no es una prioridad.

Hay un evidente pesimismo de Zayas en sus novelas. La condición femenina no deja de ser en la ficción un cúmulo de vivencias negativas, llenas de dolores y penalidades que en el mejor de los casos desemboca en un *refugium*, el puerto seguro del matrimonio. No se

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Zayas, Novelas amorosas y ejemplares, p. 360.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> En la conclusión es preferible no aportar ningún argumento nuevo y focalizarse sobre una generalidad que ensancha la problemática o la resitúa en el ámbito cultural de la época.

apunta como horizonte una vida feliz, sino más bien un espacio seguro, la concordia entre los esposos, en el cual el amor —si se da entre los esposos— puede explayarse. Una felicidad privada, en todo caso, que no se hace extensiva a la mujer en general, y se realiza por lo menos en las "maravillas" de algunas novelas cortesanas.

\* \* \* \* \*

Con este ejemplo y estos consejos, esperamos que la prueba de la dissertation resulte ahora más comprensible. En resumidas cuentas, el tribunal espera de los candidatos que se atengan a la forma retórica del ejercicio —la problemática y el plan tripartito—, y demuestren su buen conocimiento de la obra estudiada.

La fascinación por María de Zayas, que la convoca a las oposiciones francesas (*Agrégation externe*), no es nueva. Se remonta a mediados del siglo XVII, cuando comienzan a proliferar las traducciones parciales o completas de sus obras al francés, tanto atribuidas a la autora como sin nombre, acaso ocultado por su condición de mujer. Constante a través de los siglos, asimismo, es la necesidad, siempre explícita en cualquiera de las ediciones o estudios dedicados a su producción, de reivindicar su talento. El lector encontrará aquí un total de veintidós contribuciones dispuestas a desentrañar la prudencia en el trazar, el ingenio en el fingir y la gracia en el decir —por emplear las palabras de Alonso de Castillo Solórzano—de una de las voces más singulares del Barroco europeo. Este volumen ofrece algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto del contexto histórico, lingüístico, cultural y literario en el que se compusieron los honestos y entretenidos saraos y de la mayor parte de las cuestiones todavía disputadas a propósito de la producción conocida de la autora, tanto novelesca como dramática, así como un conjunto de orientaciones metodológicas acerca del temido ejercicio de la disertación. Estas páginas electrónicas constituyen, de este modo, una sólida herramienta para la interpretación crítica de los aspectos fundamentales de la obra de Zayas.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».