



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FUNCIÓN NARRATIVA DE LA MUJER Y EL AMOR EN LAS
NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO
DE:
**LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:
**MARÍA LIBERTAD PAREDES
MONLEÓN**

ASESOR:
DR. AURELIO GONZÁLEZ

MÉXICO, D. F.

2012





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi abuela, por su amor a las letras y al saber.

A mi madre, por estar siempre ahí, cerca, con paz y comprensión.

A mi padre, por su invaluable apoyo.

A mi hermano, por el entrañable cariño y ternura que nos une.

A Ilich, por su lealtad y compañía incondicional, y a Enrique Hülsz Ruffo, por nuestro indescifrable amor.

AGRADECIMIENTOS

Estoy profundamente agradecida con Aurelio González, el Caballero de las Letras, por su magnánima generosidad y por haberme guiado en esta travesía con sus sabios consejos y exquisitas enseñanzas, que siempre me han iluminado, me han hecho pensar –aunque duela terriblemente– y me han conmovido el alma; nunca podría pagarle tanta bondad a este ser tan valioso de mi vida.

Extiendo mi agradecimiento a Leonor Fernández, por sus acertadas observaciones y por las pláticas que hemos tenido; a Nieves Rodríguez, por la lectura de este estudio y por motivarme a imprimir de una buena vez este trabajo; a Ana María Gomís, por brindarme su ayuda; a Adriana Ontiveros, por sus consejos y su apoyo; y a Karla Xiomara Luna, un ser de luz, por la minuciosa lectura de este trabajo y por las joyas del saber que me ha obsequiado.

Agradezco la amistad de Mariana García-Farré, mi hermana del alma, por haber caminado conmigo en este sendero, unas veces pesaroso, otras, lleno de esperanza, y por haberme escuchado y aconsejado con tanto cariño y paciencia.

Estoy muy agradecida con Alina Montero, por su entrega en el diseño de este proyecto y por la profunda hermandad que nos une; con Santiago Bonilla, por todas las conversaciones que tuvimos en este proceso y por ayudarme a entender la vida, la literatura y la realidad de una manera única; y con Verónica López, por escucharme y ayudarme en este arduo y bello trance.

Agradezco a mis amigos de El Colegio de México la constante motivación, el apoyo y las risas, que me ayudaron a lo largo de este trabajo.

Amor verdadero es el carácter del alma
y mientras el alma no muriere,
no morirá el amor.
María de Zayas

FUNCIÓN NARRATIVA DE LA MUJER Y EL AMOR EN LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS

INTRODUCCIÓN	1
I. MARÍA DE ZAYAS Y LA NOVELA CORTA	5
1.1 Orígenes	5
1.2 Panorama de la novela corta	18
1.3 Características generales de la novela corta	25
1.4 María de Zayas en la novela corta española	34
1.4.1 Influencias	48
1.5 La crítica y María de Zayas	59
II. RECURSOS NARRATIVOS DE LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS	71
2.1 Marco narrativo	80
2.2 Violencia y realismo minucioso	97
2.3 El disfraz	122
2.4 Lo sobrenatural	148
2.5 Los sueños	185
III. EL AMOR Y LA MUJER EN MARÍA DE ZAYAS	199
3.1 El amor	199
3.1.1 Amor cortés	199
3.1.2 Petrarquismo	205
3.1.3 Amor y matrimonio	207
3.2 La mujer y la sociedad española del siglo XVII	211
3.3 La mujer y el amor en la narrativa de María de Zayas	225
3.3.1 La mujer activa y constante	225
3.3.2 Erotismo y mujer	232
3.3.3 El fracaso del amor femenino	242
IV. CONCLUSIONES	253
V. BIBLIOGRAFÍA	258

INTRODUCCIÓN

El objeto de este estudio es abordar el tema de la mujer y el amor en las novelas de María de Zayas desde un enfoque pormenorizado de los recursos narrativos que la escritora utiliza no sólo para lograr un efecto didáctico –en el que buscaba prevenir a la mujer de los engaños de los hombres–, sino para crear una poética propia. Asimismo, esta perspectiva ayudará a la comprensión de sus relatos a partir de una posición polifónica, la cual presenta un estado de la realidad con múltiples acentos que se sintonizan en una voz predominante construida a partir de una ideología específica; esta manera específica de comprender la realidad se percibe en momento de la obra por medio de una serie de nociones sobre la condición de la mujer en la sociedad del XVII y las complicadas relaciones que ésta mantiene con el hombre.

El resultado de esta investigación está dividido en tres capítulos. En el primero abordaré los orígenes de la novela corta española del siglo XVII, las características generales y un breve panorama de los escritores que utilizaron este género.

En el segundo capítulo estudiaré los recursos literarios principales que utiliza María de Zayas en las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos*: el marco narrativo, con un sistema complejo de narradores en los dos saraos de entretenimiento, los cuales crean un juego de espejos, en el que se reflejan constantemente la historia del marco narrativo y los relatos que se cuentan en éste. La violencia y el realismo minucioso del que va acompañado este recurso, el cual se utiliza para subrayar los

cuidados que debe tener la mujer al relacionarse con el hombre, debido a que esto puede desembocar en el maltrato físico y psicológico. El disfraz femenino, que permite a la mujer moverse con mayor libertad socialmente y conseguir los distintos fines que se ha trazado. Lo sobrenatural, el recurso más utilizado por Zayas, que forma parte de la narración no como simple ornamento, sino como elemento integral y esencial de la trama amorosa, ya que subraya la fuerza amorosa de los personajes femeninos. Y los sueños, que entablan un puente con lo sobrenatural por su esencia inexplicable y generan premoniciones y comunicaciones telepáticas entre los personajes, así como una introspección del inconsciente, aspecto en el que destacan dos personajes: Inés y Jacinta, que gracias al recurso onírico se construye de manera verosímil su complejidad psicológica, en la que, incluso, se manifiestan imágenes con significaciones eróticas.

En el tercer y último capítulo, analizo la función del amor, para lo cual parto de un breve panorama de la concepción que se ha tenido de éste, comenzando por el siglo XII con el amor cortés, en el que la dama está idealizada y es superior al caballero, quien la cortejará y galanteará como vasallo; más adelante, con el petrarquismo, la mujer será un ideal inalcanzable por lo que el amor será tan sólo espiritual; posteriormente, en el siglo XVII habrá una manifestación diversa del amor que irá desde lo espiritual hasta lo carnal, pero en que predominará la oposición entre amor y matrimonio, ya que esta institución busca intereses socioeconómicos y con la estabilidad que genera anula e inhibe la sensación de fragilidad, y por tanto de emoción que da la incertidumbre del amor. Haré también un breve

recorrido de la concepción que se ha tenido de la mujer en la sociedad española del Siglo de Oro, en el que veremos que la mujer está supeditada al hombre.

Por último, expondré el comportamiento activo de muchas mujeres de la narrativa zayesca, que aman y se entregan de manera total, porque este sentimiento es lo único que le da sentido a sus existencias, así que hasta que no mueran o se desenganen, como pasará en la segunda colección, no se desvanecerá el amor.

Igualmente, analizaré cómo se expresa el amor por medio del erotismo y la autonomía sexual de muchas protagonistas, que generará transgresiones en el sentido de que la mujer tomará papeles que se atribuían al hombre en la sexualidad.

Para terminar, en el mismo tenor que las novelas de los *Desengaños amorosos*, estudiaré el fracaso del amor en la mujer, puesto que éste se presenta desde una visión realista, o fatalista quizá, en la que, salvo en ocasiones contadas, no es posible alcanzar el sentimiento amoroso con el hombre por las difíciles relaciones de poder que los separan.

I. MARÍA DE ZAYAS Y LA NOVELA CORTA

1.1 ORÍGENES DE LA NOVELA CORTA EN ESPAÑA

Los orígenes de la novela corta española del siglo XVII los encontramos en los relatos de los *novellieri* italianos, comenzando por Giovanni Boccaccio, que con el *Decamerón* cambió la forma de narrar y marcó decisivamente a los escritores italianos que le siguieron como Matteo Bandello, Giraldo Cinthio, Gianfrancesco Straparola, Enea Silvio Piccolomini y Salernitano Masuccio. Algunos aspectos de las obras de estos autores fueron retomados por los escritores de la novela corta española; de especial importancia fueron las *Novelas trágicas* de Bandello, quien, como dice Menéndez Pelayo, fue el “más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio y el que mayor número de argumentos proporcionó a nuestros dramáticos”,¹ y escritores de novela breve. De este modo, las narraciones de Bandello están “unidas a las de Boccaccio; las de Cervantes y Lope de Vega, a las de Bandello y (en parte, indirectamente) a las de Boccaccio.”²

Los estudiosos de la novela corta del siglo XVII han buscado los orígenes del género en distintas fuentes: la novela greco-oriental (I a. C-IV d. C) del mundo helenístico, la literatura oral y la influencia italiana; el *exemplum*; y la literatura moralizadora que hunde sus raíces en la España medieval y de la que, según estudiosos como Walter Pabst, Wolfram Krömer y Evangelina Rodríguez, fueron retomados

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bally, Ballière e Hijos, 1907, t. II, p. XX.

² Wolfram Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, p. 272.

varios aspectos de esta forma de narrar por los novelistas de la novela corta española.

Es verdad que este género tiene parte de sus orígenes en el *exemplum* medieval, que por medio de textos didácticos mostraba ejemplos de los que se podía extraer una enseñanza, siguiendo el principio ético-estético de enseñar deleitando, con ejemplos tan destacados como la *Disciplina clericalis* (1110) de Pedro Alfonso y *El conde Lucanor* (1135) de don Juan Manuel; sin embargo, los orígenes se encuentran en los *novellieri* italianos, por la presencia que tuvieron en las novelas cortas españolas del siglo XVII. En sus narraciones encontramos más elementos característicos – como el marco narrativo, la verosimilitud y el valor histórico de los relatos– que en la tradición de los *exempla*.

En muchas ocasiones, los relatos de los *novellieri* fueron retomados por los escritores españoles casi sin ser modificados. Bourland plantea que los escritores españoles no aportaron casi ningún elemento nuevo y que sólo agregaron el toque español en el estilo.

In such event the original story may either be taken over almost without change, even in place of action, or, localized in Spain, treated in the Spanish manner and invested with characteristically Spanish details, it may take on thoroughly national tone. In both cases the Spanish *rifacimento* is likely to be considerably longer than the original, for even when no new episodes are introduced the greater discursiveness of the Spanish novelistas, their habit of developing or illustrating an idea started simply in the Italian, generally adds not a little to the length of the story.³

³ Caroline B. Bourland, *The short story in Spain in the Seventeenth Century with a bibliography of the "Novela" from 1576 to 1700*, Northampton, Massachusetts, Smith College, 1927, p. 80.

Si bien los argumentos son muy parecidos a los italianos, la manera española de novelar no sólo alarga la historia y aporta su estilo y tono particular, sino que conforma un género distinto al complicar las historias a la manera barroca por medio del ingenio, al intercalar poesía en la narración, al jugar y complejizar no sólo la lengua sino, muchas veces, la psicología de los personajes y, al darle un tono nacional. Es evidente que surgen nuevos aspectos temáticos como la preocupación por la honra, que es, como veremos más adelante, un tema fundamental de las novelas cortas. Por otro lado, aunque el tema del amor entre damas y caballeros esté presente en los relatos de los *novellieri*, los españoles le darán un tratamiento distinto, dado que lo llevan al máximo enredo.

Las historias de Bandello ya circulaban en castellano por la Península en 1590,⁴ y éstas marcaron de forma más directa a los escritores de la novela breve en España, por la tendencia a la amplificación, por la verosimilitud de sus relatos, por el tratamiento del lenguaje, por la variedad en el tono general de la obra y por la temática escabrosa, que, según Evangelina Rodríguez, fue el rasgo que dejó mayor huella en España.⁵

Así pues, el camino que seguimos en los orígenes de la novela corta comienza con el *Decamerón* de Boccaccio como parteaguas de los creadores italianos posteriores; y

⁴ Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 51.

⁵ Evangelina Rodríguez Cuadros, “La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo*, 1 (1996), p. 36.

más adelante, los escritores españoles de este género, como menciona Yllera, estuvieron mucho más cerca de los *novellieri* italianos del siglo XV y XVI, que de Boccaccio.⁶

Miguel de Cervantes fue el primero en “novelar” en lengua castellana; famosas son las frases en las que explica la novedad de sus creaciones en España: “Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducciones de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi genio las engendró y las parió de mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa.”⁷ Él fue el modelo a seguir con sus *Novelas ejemplares* y los escritores posteriores del género, como Lope de Vega, Alonso Castillo Solórzano, Diego Ágreda y Vargas, Juan Pérez de Montalbán, Gonzalo Céspedes y Meneses, José Camerino, Juan Piña, Mariana Cervajal y María de Zayas reconocieron la autoridad cervantina y siguieron sus pautas de escritura.

Los autores posteriores a Cervantes se ciñeron a su forma de novelar, ya que antes de las novelas cervantinas no se conocen novelas breves españolas, debido a que como él mismo menciona, todas eran adaptaciones de las obras traducidas de Bandello, Straparola, Masuccio y Cinthio. En la narrativa de Cervantes, según Avalor-Arce, hay una

afirmación de originalidad y prioridad que no es ni más ni menos que una nueva declaración de la libertad del artista. Él no tiene modelos literarios, ni los ha querido buscar, inmenso himno de liberación artística que Cervantes comenzó a modular con do de pecho en el *Quijote* de

⁶ Alicia Yllera, “Introducción”, en María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 25.

⁷ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalor-Arce, Madrid, Castalia, 1992, t. I., p. 64.

1605. Suponer que después del *Quijote* de 1605 Cervantes podría imitar a otros artistas sería suponer un retroceso intelectual equivalente a la anulación homicida de un artista liberado.⁸

Para comprender el proceso de lectura de los *novellieri* en España, es necesario mencionar la aparición de las distintas traducciones de sus obras al castellano y al catalán. El primer cuento del *Decamerón* que entró en España fue el último de la obra, el que trata la inverosímil obediencia y paciencia de Grisela; sin embargo, este cuento no se conoció en su forma original, sino en una traducción latina que había hecho Petrarca, movido por su contenido moralmente ejemplar, y que después había sido adaptada al castellano por Bernat Metge en 1388.⁹

El *Decamerón* completo, a excepción de la última historia, fue traducido al catalán en 1429 por un autor anónimo.¹⁰ Anterior a esta traducción existe una al castellano de la cual sólo se conserva un código fragmentario en la Biblioteca del Escorial, aunque existieron dos traducciones más que estaban en el alcázar de Segovia; sin embargo, la traducción completa del *Decamerón* al castellano es la edición sevillana de 1496 a cargo de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, que contiene todos los

⁸ Avalle-Arce, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 16.

⁹ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. III.

¹⁰ Esta traducción ha sido muy elogiada por su cuidado, a pesar de algunas supresiones y añadiduras moralizantes que no llegan al exceso. Véase la introducción de María Hernández Esteban al *Decamerón* de Boccaccio (Madrid, Cátedra, 2007), p. 77.

cuentos, aunque se modifica el orden y se aleja de la versión italiana original.¹¹

Las traducciones catalana y castellana “aunque muy cercanas en el tiempo entre sí, presentan objetivos y resultados muy diferentes, pero constituyen los dos pilares básicos sobre los que se debe apoyar la difusión del libro por nuestra península.”¹² Así, aunque tenemos desde el siglo XV traducciones del *Decamerón* en España, no fue imitado sino hasta el XVI y, concretamente, hasta el siglo XVII, según Menéndez Pelayo.¹³

Sobre la traducciones en España de los *novellieri*, Colón Calderón nos dice que en 1580, Francisco Truchado tradujo las *Piacevoli notti* de Straparola; en 1589 ya hay una traducción de la versión francesa de las novelas de Bandello publicadas en 1554; y en 1590 Luis Gaytán traduce los *Hecatommithi* de Cinthio.¹⁴

Dentro de este proceso evolutivo también es importante el cambio ideológico en cuanto a la forma de concebir al individuo, ya que comienza a tener mayor capacidad de acción, en el sentido de que puede ser sujeto de su destino y no siempre objeto, como lo harán los personajes femeninos en la obra de María de Zayas. Los protagonistas del *Decamerón* resuelven sus problemas por medio de la

¹¹ Para las traducciones del *Decamerón* véase Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. IX; y Juan Carlos Conde, “Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario (2001), pp. 351-371.

¹² Hernández Esteban, “Introducción”, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. XV.

¹⁴ Véase Isabel Colón Calderón, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 21.

inteligencia; de este modo, comienzan a tener rasgos que apuntan hacia el hombre de la sociedad moderna.

Desde un aspecto estructural, el marco narrativo que utiliza Boccaccio para unir sus relatos resulta un elemento significativo para los *novellieri* y los escritores españoles de novela breve. El marco del *Decamerón* tiene tres secciones, como nos dice Hernández, en el que hay

un sistema de múltiple inserción, uno dentro de otro: el autor les cuenta a sus lectoras (éste sería el primer nivel, la que voy a denominar ‘marco del autor’) que unos narradores le contaron a unos receptores (éste sería el segundo nivel ‘el marco de los narradores’) que un personaje le dijo a otro personaje (éste sería el nivel de los cuentos, donde el sistema de inserción se podrá prolongar en algún caso).¹⁵

De este modo, partiendo de estos planteamientos, Boccaccio dedica sus historias a las mujeres porque considera que las bellas señoras están más necesitadas de consejo que los hombres; además, en el proemio al *Decamerón* nos dice que las damas, por vergüenza, ocultan sus sentimientos amorosos, pero que por dentro están ardiendo, además de que deben cumplir los deseos de su marido y su familia y no los de ellas mismas:

Esse dentro a’ dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l’amorose fiamme rascose, le quali quanto piú di forza abbian che le paleéis, coloro il sanno che l’ hanno provato e pruovano; ed oltre a ciò, ristrette da’ voleri, da’ piaceri, da’ comandamenti de’ padri, delle madri, de’ fratelli e de’ mariti, il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro cayere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora,

¹⁵ Hernández Esteban, “Introducción”, *op. cit.*, p. 47.

seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri.¹⁶

Después tenemos el marco de los narradores que consiste en un grupo de diez jóvenes que huyen de la peste en Florencia y van a un campo a las afueras de la ciudad a entretenerse contando cien relatos, que habían sido transmitidos de un personaje a otro en el nivel más interno, el de los cuentos.

La preceptiva de narrar bien un relato y entretener, la cual estará presente en la novela corta, la encontramos en *El Cortesano* de Castiglione, publicado en 1528 y traducido al castellano por Boscán en 1534.¹⁷ Esta obra va dirigida a los cortesanos de la época y les enseña a contar una historia con arte, es decir, a tener habilidades para narrar con “gracia propia” aquello que hubieran oído o visto para entretener al público.

En su novela *Barbarina*, Bandello, por ejemplo, comienza dudando si contar o no su relato a Cecilia, al no considerarse un experto para narrar: “Yo no sé, graciosa y respetuosa señora Cecilia, si debo, sin hacerme rogar, ceder

¹⁶ *Il Decameron*, ed. di Charles S. Singleton, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1955, p. 4. La traducción de María Hernández Esteban es la siguiente: “Ellas, en sus delicados pechos, por temor o por vergüenza, tienen las amorosas llamas ocultas, que quienes las han probado saben cuán mayor fuerza poseen que las visibles; y además, obligadas por los deseos de sus padres, de sus madres, de sus hermanos y de sus maridos, pasan la mayor parte del tiempo encerradas en el pequeño recinto de sus alcobas, sentadas y ociosas, queriendo y a la vez no queriendo, y cavilando sobre diversos pensamientos que no siempre pueden ser alegres”. Boccaccio, *op. cit.*, p. 107.

¹⁷ Jesús Gómez, “Boccaccio y Otálora en Orígenes de la novela corta en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI (1998), pp. 23-46.

a su súplica de contar una historia. No soy experto en esta materia, y en esta noble y honrada compañía hay otros más hábiles que yo.¹⁸

Bandello utilizó el marco narrativo para sus novelas, pero de manera distinta a la de Boccaccio, ya que las encuadra por medio de epístolas dirigidas a distintos personajes de la época, como más adelante lo haría Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda*.

El escritor de las *Historias trágicas* “[...] es el responsable de que la novela corta se aleje de la forma acuñada por Boccaccio, y de que en la conciencia del público la palabra “novella” suscite una idea distinta de género.”¹⁹

A su vez, Bandello narraba sucesos reales, extraídos de la vida diaria, en los que indicaba dónde los había oído y quién le había narrado el suceso; este recurso le daba verosimilitud a sus narraciones, y lo encontraremos constantemente en las novelas de los escritores españoles de la novela breve.

Al inicio de *Barbarina* el narrador le dice a Cecilia, destinataria del relato, que “Quisiera mejor escuchar que contar, pero como he considerado siempre como órdenes vuestro deseos y corteses súplicas, contaré una historia que me refirió hace ya varios años el señor Niccolo Correggio, mi tío, a su regreso del reino de Hungría [...]”²⁰

En la mayoría de sus relatos, Bandello utiliza personajes históricos para brindar mayor realismo, así por

¹⁸ Matteo Bandello, *Barbarina*, en *Cuentos de la Toscana*, trad. de Francesc Sampere, Barcelona, Montesinos, 1982.

¹⁹ Krömer, *op. cit.*, p. 149.

²⁰ Bandello, *op. cit.*, p. 121.

ejemplo, hace mención de Matías Carvin, rey de Hungría, Beatriz de Aragón, su esposa, o Francisco Sforza, duque de Milán.

En cuanto a los personajes, Bandello utiliza personajes tipo, porque se concentra más bien en adornos en la narración y en un lenguaje estilizado que, según Krömer, corresponde a la preceptiva del “*bel parlare*”. De esta forma se debilita la finalidad de la acción al entretenerse en la ornamentación de las situaciones para subrayar lo trágico y lo horroroso.²¹

A propósito del término novela, cabe mencionar que suscitó controversia en España, puesto que contenía varios significados. *Novela* viene de *nova* o *novella* para designar una novedad o una noticia y se usó en un principio como término jurídico. “La palabra tuvo su origen como término jurídico: ‘novella’=novedad, en el Código de Justiniano, referida a un añadido o ampliación de una ley anterior. Pero, con el sentido de ‘relato breve sobre un suceso breve y curioso’ pasó del provenzal al italiano en el siglo XII, y de allí a los demás idiomas europeos.”²²

Según explica Yllera, se comenzó a usar el término para designar un relato breve desde antes del XIII, lo cual está

documentado en Raimon Vidal (primera mitad del siglo XIII) e incluso anteriormente en antiguo francés. Los escritores italianos, y en particular Boccaccio, lo toman del provenzal. El *Decamerón* hizo triunfar el término, para designar un relato breve, en las restantes lenguas

²¹ Krömer, *op. cit.*, p. 155.

²² Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, p. 23.

occidentales, aunque pronto variase el contenido de las obras así designadas.²³

En toda Europa se comenzó a utilizar el término empleado por Boccaccio para denominar sus cuentos, aunque, en el fondo, se utilizan indistintamente varios términos, por lo que él mismo dice en su proemio que pretende narrar “cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo.”²⁴ Esto nos indica que había una amplia gama de términos para nombrar las narraciones cortas y que por tanto había inestabilidad. En España el término *novela* “contenía cierto matiz peyorativo, que hizo que se ensayaran otras denominaciones, como la de patraña utilizada por Timoneda (1567)”,²⁵ “maravilla” usada por Zayas, “sucesos” o “prodigios” a la manera de Montalbán, o “intercadencias” como lo hizo Luis de Guevara.

El término *novela* es ambiguo y tiene muchas variaciones y asociaciones distintas, así, evocaba tanto la mentira o la ficción, como lo despreciable, lo nuevo y exótico.

Tal vez, tuvo, al principio un sentido peyorativo. Sin embargo, hay que andar con mucha cautela, si se dice que la palabra “novela” en español era de mala reputación y que, por eso Cervantes añadió “ejemplar”, para no desvalorar su obra con el título. Amezúa notó con acierto que con la palabra “novela” Cervantes quiso, sin duda, dar

²³ Yllera, *op. cit.*, p. 23.

²⁴ *Il Decameron*, *op. cit.*, p. 5. La traducción sería: “cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos.” Boccaccio, *op. cit.*, p. 108.

²⁵ Yllera, *loc. cit.*

a sus narraciones mayor dignidad literaria, pues se precia de ser el primer español en “novelar” [...]”²⁶

En el uso de Cervantes de la palabra *novela* para designar sus trece narraciones está subrayando la novedad del género, ya que sabe “con ciencia y conciencia” como diría Avalor-Arce, que antes de él nadie había desarrollado un género como éste en español.

María de Zayas, en cambio, prefiere nombrar sus narraciones “maravillas” y, posteriormente, “desengaños”, en vez de novelas, porque considera que el término novela pertenece al vulgo, y las narraciones contadas en el sarao son de gente distinguida; así –cuando se reúnen las seis damas y los cuatro caballeros en casa de Lisis para distraerla durante su enfermedad–, Laura, la madre de la convaleciente, organiza la reunión y manda a Lisarda y a Matilde hacer máscaras y danzar, cuenten dos maravillas “que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de las novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen.”²⁷

La novela corta española se caracteriza principalmente por tratar enredos amorosos entre damas y caballeros en ciudades principales. El amor y sus complicaciones, la honra y su cuidado, el realismo y la descripción del comportamiento de los personajes son elementos indispensables en este género.

Existen varias formas en la crítica actual de denominar al género que introdujo Cervantes y en cada término existe una forma de concebirlo, con matizaciones

²⁶ Kromer, *op. cit.*, p. 279.

²⁷ María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2007, p. 168. A partir de este momento indico entre paréntesis el número de páginas.

distintas de las características y significaciones de la novela breve.

Amezúa en 1929 lo llamó “novela cortesana”,²⁸ poniendo énfasis en la Corte como escenario histórico en el que se produjo esta forma de narrar. Ludwig Pfandl, por los mismos años en que Amezúa creaba este término, proponía otro: “novela corta romántica”,²⁹ con el que destaca la complicada temática del amor y la fortuna; otros prefieren “novela corta”, que “coincide con aquellos que prestan atención fundamental a sus orígenes medievales (ficción de herencia oriental al estilo de don Juan Manuel) y a sus préstamos italianos (Boccaccio)”.³⁰ En 1979 Evangelina Rodríguez propone el término “novela corta marginada”³¹ en su tesis de doctorado, con lo que destaca que la novela corta fue un fenómeno fluctuante y contradictorio que tuvo que ser explicado en los prólogos. Begoña Ripoll en 1991 usa “novela barroca”,³² en cuyo término engloba toda la narrativa barroca y elimina las particularidades de la novela breve,³³ este término resulta un tanto inconveniente ya que

²⁸ Véase su discurso leído ante la Real Academia Española. Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

²⁹ Véase Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, trad. de Jorge Rubió Balaguer, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.

³⁰ Rodríguez Cuadros, “La novela corta del Barroco español”, *op. cit.*, p 32.

³¹ Véase Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.

³² Véase Begoña Ripoll, *La novela barroca bio-bibliográfico, 1620-1700*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

³³ Rodríguez Cuadros, “La novela corta del Barroco español”, *op. cit.*, p. 28.

las características de la novela larga y la breve son muy distintas.

1.2 PANORAMA DE LA NOVELA CORTA EN ESPAÑA

Los escritores posteriores a Cervantes reconocieron y adoptaron su modelo, pero según Pfandl, no alcanzaron nunca el arte cervantino en sus narraciones. “Después de Cervantes, la novela corta sigue siempre las huellas del maestro que creó su modelo. Sus sucesores apenas si saben agregar un par de variaciones a las fortunas por él imaginadas [...];³⁴ sin embargo, considero que sí aportaron nuevos elementos al género al narrar desde una visión personal, de modo que cada escritor, a pesar de tratar casi los mismos temas, formó visiones distintas de la realidad.

La producción de novelas cortas va desde el año de publicación de *Las novelas ejemplares* de Cervantes, 1613, hasta 1663, año en el que Mariana de Carvajal publica sus *Navidades de Madrid*;³⁵ sin embargo, el auge de la novela corta va de 1620 a 1663 “after that time fewer stories were and after 1665 new ones almost entirely ceased to be written, although several of the old collections were reprinted more than once and indeed continued to be reissued all through the eighteenth century.”³⁶

Diego de Ágreda y Vargas publica sus *Novelas morales útiles por sus documentos* en 1620, que como su título indica, son didáctico-morales, en el sentido de que son

³⁴ Pfandl, *op. cit.*, p. 353.

³⁵ Véanse las antologías de Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, *op. cit.*; y la de Rafael Bonilla, *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.

³⁶ Bourland, *The short story in Spain in the Seventeenth Century with a bibliography of the “Novela” from 1576 to 1700*, *op. cit.*, p. 11.

agradables y al mismo tiempo útiles y de aprovechamiento, como marcaba la preceptiva de la época. En el prólogo a sus novelas, las define como narraciones “cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos, de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira sólo en el aprovechamiento del Lector.”³⁷

Las historias peregrinas y ejemplares de Céspedes y Meneses³⁸ aparecieron en Zaragoza en 1623. Esta colección contiene seis historias y según una promesa del autor en el prólogo de *El Gerardo español* serían doce en total, por lo que habría una segunda parte; sin embargo, ésta no fue publicada.

Las seis narraciones que conforman el volumen son largas en comparación con las de los otros autores, que en promedio son de 40 páginas, y a diferencia de la forma usual, están divididas por capítulos, en cuyo inicio hay un resumen a la manera de los libros de caballerías y, en la introducción, se habla del origen de las distintas ciudades en las que se desarrolla la acción: Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Toledo, Lisboa y Madrid.

Juan Pérez de Montalbán era en realidad dramaturgo, discípulo de Lope, pero en 1624 publica los *Sucesos y prodigios de amor*,³⁹ que consta de ocho novelas, dedicadas

³⁷ Diego Ágreda y Vargas, *Novelas Morales útiles por sus documentos*, apud, María Soledad Arredondo, “Novela corta, ejemplar y moral: *Las novelas morales* de Ágreda y Vargas”, *Critción*, 46 (1989), pp. 77-94.

³⁸ La edición más actual es la de Yves René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1969.

³⁹ Véase Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro, 1999.

a algún personaje vinculado con su padre, Alonso Pérez.⁴⁰ En sus relatos entremezcla elementos de la novela bizantina, pastoril y cortesana, en el sentido de que se presentan complicaciones en la acción que provocan que los amantes se separen o que los padres pierdan a sus hijos, y casi al final se reconozcan por medio de la anagnórisis; los escenarios en los que los personajes se mueven oscilan entre espacios naturales –donde los personajes huyen de la corte para evadir la muerte o un casamiento y se convierten en pastores– y grandes y lejanos países como Armenia o Albania. Además, se podría decir que Montalbán usa bastantes elementos de los libros de caballerías, dado que aparecen tópicos recurrentes en ellos como la guerra y la valentía de los caballeros al luchar en combate, así como la historia de los personajes desde su nacimiento y las complicaciones que pasan para encontrar el linaje al que pertenecen.

Las narraciones de Montalbán se basan en constantes analepsis que van desvelando la historia oculta de los personajes y que explican la relación entre ellos; así por ejemplo, en *La prodigiosa*, se crea una tensión narrativa en la que no se nos dice que Ismenia es hija de Gesimundo hasta casi el final, donde se cuenta todo lo que le pasó a la joven desde su nacimiento hasta su llegada al monte con su padre; éste es sólo un ejemplo de las constantes regresiones que se hacen en la historia para explicar el devenir de la trama.

⁴⁰ Véase, Rafael Bonilla Cerezo, “Introducción”, *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. de Rafael Bonilla, Madrid, Cátedra, 2010, p. 65.

El amor y sus complicaciones es el tema dominante en las historias de Montalbán, pero casi siempre con un toque trágico, aunque acaben con un final feliz en donde todos los personajes se casan después de haber sufrido peripecias y desencuentros.

José Camerino, de origen italiano, llegó a España desde joven y publicó en 1624 su colección de *Novelas amorosas* en la que incluye doce narraciones y de la que hay una edición moderna de Fernando Gutiérrez.⁴¹ Las novelas de Camerino son más cortas de lo habitual, ya que el promedio de ellas es la mitad de lo acostumbrado. Sus narraciones abundan en la mitología, que encuentra su espacio ideal en escenarios pastoriles.

El estilo del este escritor es barroquizante, ya que complica la sintaxis buscando maneras ingeniosas de decir algo simple por medio de incidentales, metáforas y elementos mitológicos. Veamos cómo empieza por ejemplo *La ingratitude hasta la muerte*:

No había sido el Amor bastante a turbar la quietud de Floristo, caballero cretense, con amorosos cuidados en cinco lustros que los benignos cielos le habían concedido de vida; porque aborrecía con extremo el arte de las hermosuras, que en la ciudad no dejaban libertad segura y, buscando el dechado de las que veía en todas partes pintadas al vivo, hallaba solamente mudas que le advertían huyese de los demonios que ocultaban las máscaras, pues estaba casado entre mil embelecados con el imán el sol que cegaba a los incautos mancebos.⁴²

⁴¹ Véase José Camerino, *Novelas amorosas*, ed. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955.

⁴² José Camerino, *La ingratitude hasta la muerte*, en Rafael Bonilla, *Novelas cortas del siglo XVII, op. cit.*, p. 181.

Alonso de Castillo Solórzano fue el escritor más fecundo después de Cervantes, puesto que tiene seis colecciones con un promedio de ocho novelas en cada volumen.⁴³ Este autor es el que más fielmente usó el marco narrativo de Boccaccio por medio de diversas historias-marco para unir sus relatos, tales como la reunión de viudas nobles con sus hijas en las *Tardes de Toledo* de 1625, o una familia que celebra la Navidad en *Noches de placer* de 1631, o una dama melancólica que busca distraerse con las historias contadas como en *Los alivios de Casandra* de 1640. En sus narraciones sigue la preceptiva de enseñar deleitando como era habitual, de este modo es frecuente que los personajes del marco narrativo comiencen su historia diciendo: “Mal cumpliera con mis obligaciones, hermoso y discreto auditorio, si antes de empeñarse en el discurso de mi novela, no siguiera el estilo de mi antecesora, sacando alguna moralidad della, porque con lo deleitable se mezcle lo provechoso, y más os importa para nuestra reformatión.”⁴⁴

Las cuatro novelas de Lope de Vega están reunidas en las *Novelas a Marcia Leonarda*, dedicadas a Marta de Nevaes. La primera, *Las fortunas de Diana*, es de 1621 y las otras tres: *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bravo* son de 1624. Lope encuentra en las novelas los mismos aspectos que conforman a la comedia; a su vez, plantea que las novelas cortas siguen la

⁴³ Véanse las ediciones de Jacques Joset, *Aventuras del bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y Maestro de embelecadores* (1637), Madrid, Cátedra, 1986; y la de Pablo Jauralde de *Las harpías de Madrid*, Madrid, Castalia, 1985.

⁴⁴ Castillo de Solórzano, *El fantasma de Valencia*, en Evangelina Rodríguez (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, p. 169.

preceptiva de enseñar y deleitar, pero que deben ser escritas por expertos del género o por cortesanos. “Confieso que son libros de gran entretenimiento y que podrían ser ejemplares [...] pero habían de escribirlos hombres científicos o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños grandes sentencias y aforismos.”⁴⁵

En medio de sus novelas Lope va intercalando reflexiones sobre la poética de la novela corta, así, a cada momento interrumpe la acción del relato para explicarle a Marcia, por ejemplo, que son de suma importancia las descripciones en la novela corta, “pues sepa vuestra merced, que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias.”⁴⁶

En este panorama de la novela breve, sólo hay dos escritoras: Mariana de Carvajal y María de Zayas. La primera escribió las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* en 1663,⁴⁷ en que se reúnen damas y caballeros en una mansión de Madrid para festejar la Navidad y contar ocho historias de entretenimiento muy a la manera de Boccaccio, Castillo Solórzano y Zayas.

En sus narraciones, Carvajal describe los espacios en los que se desarrolla la acción y las vestimentas y peinados de sus personajes con detalle; de esta forma, nos hace pasar la mirada por cada objeto de las habitaciones, por las texturas y colores de todas las telas y por las joyas con sumo detenimiento.

⁴⁵ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁴⁷ La edición más reciente es la de Catherine Soriano, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

En *La industria vence desdenes*, don Pedro al ocupar el Arzobispado de Toledo y ascender socialmente se hace de una casa rica que manda adornar con las riquezas más finas.

Mientras se dispuso el viaje, hablando a unos mercaderes de lonja, trató con ellos hacer un empleo de telas de Milán, rasos de China y Florencia sin otras muchas y ricas alhajas que había comprado en las muchas almonedas, seguro de esa ganancia por estar en uso en España el vestirse todos de tela, con muchos golpes los hombres en las ropillas abotonadas, y las damas ropas de levantar con alamares de oro.⁴⁸

En estas descripciones la autora denota la riqueza de sus personajes, que, como en la mayoría de las novelas cortas, pertenecen a la corte.

El tema al que recurre es el amor y las consecuencias de éste: la enfermedad y los celos. Las historias de Carvajal son un tanto superficiales, dado que son completamente predecibles y no plantean una crítica social como las de Zayas. Los estudiosos de este género narrativo siempre han comparado a estas dos escritoras y han juzgado que Carvajal trató de imitar las novelas de Zayas; sin embargo, logra reflejar desde una perspectiva diferente la sociedad del siglo XVII, por medio de estas suntuosas descripciones.

En 1637 María de Zayas o la “dezima musa” como la llama su amigo Juan Pérez de Montalbán, publica sus primeras *Novelas amorosas y ejemplares* en Zaragoza, que se desarrollan a partir de un sarao de entretenimiento, que funciona como marco narrativo. En esta primera colección incluye diez relatos en los que el amor es el resorte de la

⁴⁸ Mariana de Carvajal y Saavedra, *La industria vence desdenes*, en Evangelina Rodríguez, *Novelas amorosas...*, op. cit., p. 241.

acción y en los que busca prevenir a las mujeres de los engaños de los hombres; sin embargo, este rasgo se manifiesta con mucha mayor fuerza en los *Desengaños amorosos* de 1647, obra en la que parece casi una obsesión hacer ver a la mujer las crueldades del hombre al presentar múltiples casos de violencia y finales en los que la protagonista o huye al convento, renunciando al mundo, o es asesinada por su padre o su marido. En la segunda parte, el desencanto y el menosprecio hacia el hombre es mucho más fuerte que en la primera colección, donde ya se asoma esta característica, pero no llega a manifestarse como en los *Desengaños*. “Pues, señoras, desengañémonos; volvamos por nuestra opinión; mueran los hombres en nuestras memorias, pues más obligadas que a ellas estamos a nosotras mismas.”⁴⁹

1.3 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NOVELA CORTA

La novela corta es un género en el que los temas principales son el amor y el honor de personajes nobles; sin embargo, en la forma de contar es donde distinguimos la esencia del género, la cual se crea por medio del pacto de verdad que se establece entre el lector y el autor, así como por la construcción de un universo literario real que funciona de manera paralela a la realidad, más que como un fin, como un medio en sí mismo para expresar las ideas de una sociedad y la forma específica en que un autor piensa su contexto.

⁴⁹ María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006, p. 222. A partir de ahora sólo indico el número de página entre paréntesis.

Una buena descripción de la novela corta española es la hecha por Krömer, que engloba varias de las características del género:

El tipo medio de la novela española presenta muy uniformemente una serie de aventuras producidas por el azar, es decir, por el autor, que interesan por su colorido, pero no son previsibles. [...] se expone la historia de una pareja que ve impedida su unión y su matrimonio por circunstancias adversas o padres hostiles; emplea como sucedáneo de la intriga, duelos en los que uno se ve implicado o que le obligan a huir; cautiverios en poder de piratas y bandidos; detenciones acaecidas por error; disfraces, sobre todo de mujeres que se fingen hombres; matrimonios secretos; sustituciones por hombres falsos en citas; bodas, figoneos, encuentros. Hay muchas serenatas, declaraciones de amor, cartas y escenas pastoriles.⁵⁰

Temáticamente, casi todos los escritores tomaron el amor como sustrato para sus novelas; éste es el elemento que impulsa la acción y todas las consecuencias que provoca en los personajes ocupa larguísimas descripciones. El cortejo y las relaciones entre los galanes y las damas, y las consecuencias que se desprenden de éstas, dependiendo de la trama, caracterizarán a la novela breve española.

Otro tema de suma importancia es la honra, puesto que era el valor social supremo que regía a la sociedad española del siglo XVII. Los personajes en todo momento se preocupan por su honra, debido a que la defienden bien para ser guardada, o para ser vengada cuando se ha perdido. La honra familiar está depositada en el elemento más débil de la familia: la mujer y sólo ella puede guardarla y en el caso de

⁵⁰ Krömer, *op. cit.*, p. 233.

perderla pagaría con la vida. Así pues, es rara la novela que no trate estos temas.

El fondo de la intriga es también, invariablemente, con muy raras excepciones, el amor; sus protagonistas, caballeros, hidalgos, gente de viso, en fin, que vegeta en la ociosidad y opulencia de estas metrópolis. A su vez, la primitiva condición social de sus personajes impondrá los valores morales que en ella juegan. Las dos ideas dominantes en todo caballero castellano de aquel tiempo, los dos polos en cuyo derredor gira su vida son el Amor y el Honor.⁵¹

La utilización del tema del amor y la honra ha hecho a muchos pensar que la novela corta está vinculada con el teatro de la época. El mismo Lope lo explicó en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, que va dicho al descuido fue opinión de Aristóteles.”⁵² Otros, como Bonilla, piensan que la narrativa en el siglo XVII adoptó los temas del teatro para sus argumentos, además de utilizar con mayor frecuencia los mismos recursos como las poesías y canciones intercaladas en la historia y los personajes disfrazados.⁵³

El entretenimiento, los temas, la poesía y los personajes disfrazados están tanto en el género que estudiamos, como en el dramático; sin embargo, el tono es distinto, ya que el teatro puede ser cómico, así es frecuente

⁵¹ Agustín González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p. 48.

⁵² Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988, p.103.

⁵³ Bonilla Cerezo, “Introducción”, *op. cit.*, p. 36.

el personaje que hace reír, en cambio, la novela maneja un tono serio, en el que los personajes son graves.

Estructuralmente, estas novelas deben estar siempre dentro de una unidad narrativa, como menciona R. Etiemble, y formar parte de una “obra literaria mayor, ya sea una colección de novelas, con o sin marco, una novela larga como el *Quijote* o una miscelánea.”⁵⁴ De esta forma, cada novela es independiente, pero forma parte de una obra mayor; es por esta razón que los autores del género ponían novelas que tuvieran que ver entre sí bajo un título que les diera cohesión. Así por ejemplo, Ágreda y Vargas, bajo el título *Novelas Morales útiles por sus documentos* está englobando únicamente novelas moralizantes; o Zayas, en los *Desengaños amorosos*, solamente novelas que prevengan a las mujeres de los daños que pueden provocar los hombres.

Dentro de los elementos estructurales, el marco narrativo fue muy utilizado por los novelistas. Cervantes y Pérez de Montalbán no hacían vinculaciones entre sus historias, pero Zayas, Carvajal y Castillo Solórzano, unen sus relatos bajo un marco narrativo que generalmente consiste en la reunión de hombres y mujeres que cuentan relatos, como en el *Decamerón*. Lope de Vega enmarca sus historias bajo una forma distinta a la anterior, utilizando las ficticias epístolas a Marcia Leonarda como unión a sus cuatro novelas.

Zayas utiliza de manera similar el marco narrativo de Boccaccio tanto en sus *Novelas amorosas y ejemplares*,

⁵⁴ R. Etiemble, “Problemática de la novela corta”, *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 127-137, apud Rogelio Miñana, *La verosimilitud en el Siglo de Oro. Cervantes y la novela*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, p. 80.

como en sus novelas de *Desengaños amorosos*. La escritora dirige sus novelas a hombres y mujeres, sin embargo, las novelas serán de mayor provecho para estas últimas porque las desengañarán de los hombres y las harán estar conscientes de su situación social; en el siguiente nivel, el de los narradores, también hay una reunión o sarao en el que se cuentan las novelas para entretener a Lisis que ha caído enferma a causa de celos; y, en el nivel de las historias narradas, tenemos, en muchas ocasiones, que la narración ha sido oída o contada por otro personaje. El marco narrativo de Zayas es elaborado, ya que tiene una historia propia e independiente, que nos cuenta un enredo amoroso entre Lisis, Juan, Lisarda y Diego.

Siguiendo con la estructura de la novela corta, la inclusión de versos en la narración es un recurso ampliamente utilizado por todos los novelistas. La poesía intercalada sirvió para suspender la acción y fortalecer la intriga, y, al interior de las narraciones, como entretenimiento entre los personajes y como medio para expresar los sentimientos con un lenguaje poético que crea imágenes distintas al de la prosa, complementándose uno a otro.

Los espacios en los que sucede la acción de estas narraciones son las ciudades importantes de España, ya por ser cortes, ya por ser ciudades comerciales, ya por tener un gran puerto; así aparecen Madrid, Sevilla, Valencia, Nápoles y, a veces, ciudades del extranjero. La elección de las ciudades tiene una lógica dependiendo de lo que suceda en la acción, de este modo, si una escena muestra un viaje por mar—cuya utilización es frecuente por la presencia de elementos de la novela bizantina—, se escogerá una ciudad con puerto

como Valencia o Nápoles, si por el contrario se requiere una ciudad con mucho movimiento o bullicio, se escogerá Sevilla y Madrid. En muchas ocasiones, aparecían lugares típicos de tal o cual ciudad para que el lector reconociera el espacio y se lograra con ello el pacto de verdad del cual partía la novela. Si el autor quería dar un toque exótico escogía ciudades lejanas de Oriente, como hizo Lope en *Las fortunas de Diana*, donde tenemos la imagen de Constantinopla.

Sobre el realismo en la novela corta española ha habido controversia. Amezúa, por ejemplo, considera que este género es una copia fiel y exacta de la vida real, “un espejo fidelísimo, donde, a través del cristal del novelista, pasa la vida centelleante o pálida, para fijarse, inmarchesible, eterna, en su bruñido alinde.”⁵⁵ En cambio, Krömer piensa todo lo contrario al plantear que

estas novelas no son realistas; igual que en las novelas pastoriles y de aventuras, se representa la realidad sin problema y transformada [...] no se puede concebir la literatura de la novela corta de la Edad de Oro como literatura realista, es decir, que presente acontecimientos reales, costumbres y relaciones de aquella época, como hacen Amezúa, Joaquín de Val y Narciso Alonso Cortes, sino como literatura fantástica, en la que dominan extraños convencionalismos sobre la verosimilitud.⁵⁶

El punto medio de esta discusión lo encontramos en la postura de Yllera, en la que plantea que la novela breve es un reflejo indirecto de las costumbres de la época, pero que muestra muchos aspectos de la forma de vivir del siglo XVII.

⁵⁵ Amezúa, *op. cit.*, p. 102.

⁵⁶ Krömer, *op. cit.*, p. 223 y 237.

La relación de la novela breve con el mundo de su época es indirecta. Refleja los gustos, aficiones, e incluso aspiraciones de sus contemporáneos. Nos muestra un estado de opinión de la vida del momento. [...] La novela del siglo XVII no pretendía reflejar la realidad, lo que a ningún contemporáneo habría parecido digno de interés. Pero muestra numerosos aspectos de la vida de la época.⁵⁷

Por supuesto que la novela breve no es un retrato exacto de la realidad del siglo XVII como pensaba Amezúa, pero sí refleja el pensamiento de la época, en el sentido de que existe una preocupación en los autores por dar realismo a sus relatos y capturar la esencia de la condición humana. Casi todos los escritores quisieron demostrar que sus novelas habían sido tomadas de la realidad para que tuviera mayor veracidad y valor lo narrado, y, al mismo tiempo, lograra conmover al lector, brindándole una enseñanza.

Este aspecto lo vemos claramente en la segunda parte del sarao de Zayas, *Desengaños amorosos*, debido a que Lisis manda que todos los relatos que se cuenten sean casos verdaderos, por lo que Nise comienza su relato diciendo que

[...] los desengaños aquí referidos, y los que faltan, los habéis oído en otras partes, será haberle contado quien, como yo y las demás desengañadoras, lo supo por mayor, mas no con las circunstancias que aquí van hermoseados, y no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la primera parte de nuestro sarao. Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ése no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar. (II, pp. 199-200)

⁵⁷ Yllera, "Introducción", *op. cit.*, p. 30.

En la construcción del efecto de verosimilitud, resulta más creíble y por tanto de mayor provecho un caso extraído de la vida real que uno inventado; tiene mayor fuerza como ejemplo para que las mujeres no se fíen de los engaños de los hombres, ya que si son pura invención y no sacados de la realidad, no sirven para prevenir, que es el fin principal, sino sólo para entretener, y para que una novela sea completa debe cumplir los dos aspectos: deleitar y enseñar, siguiendo el principio ético-estético de la época.

De este modo, podemos decir que tal vez no hubiera una pretensión por parte de los escritores por retratar fielmente la realidad, pero al ser partícipes del recurso de verosimilitud para convencer al lector, están reflejando sus posturas ideológicas, sus desacuerdos, sus pasiones, sus vivencias, en fin, una visión individual desde la que comprenden la realidad. Se parte, pues, de una realidad exterior para hacer la creación literaria, pero el relato corresponde a una lógica interna; se establece una distancia entre ambas realidades, pero se mantiene un vínculo.⁵⁸

Los personajes en estas novelas están “subordinados a la acción y a las exigencias de la trama, lo cual conduce a la resolución de los dilemas de amor y honor con el final feliz en matrimonio del galán y la dama;”⁵⁹ sin embargo, la construcción de los personajes no es tan simplista como parece, ya que a pesar de ser tipos existe una introspección en su pensar y sentir, que crea, en muchas ocasiones, una complejidad psicológica que dista de la concepción monolítica desde la que se les concibe.

⁵⁸ Véase Miñana, *op. cit.*

⁵⁹ Olivares, *op. cit.*, p. 36.

Una teoría que explica la falta de complejidad psicológica en los personajes es la planteada por Pfandl, en la cual sostiene que debido al estrecho espacio de acción y de tiempo no se puede lograr una construcción progresiva y compacta del personaje.⁶⁰

Conforme los personajes van apareciendo en la historia es común que narren su vida y expliquen cómo han llegado hasta donde están, así narran a los demás personajes sus peripecias, sus amores, sus aventuras y cómo finalmente el destino o la coincidencia los ha llevado hasta ese presente específico. Este recurso se relaciona con el arte de narrar de *El cortesano* de Castiglione.

Otro aspecto en la forma de narrar son los comienzos *in medias res*, que tienen como finalidad, según Krömer, despertar la curiosidad en el lector.

La inclusión de estas narraciones en la novela trae consigo, además, dos artificios estereotipados, no habituales hasta ahora en la novela corta, pero que después se hacen más frecuentes: el comienzo *in medias res*, pues un nuevo personaje, que aparece en circunstancias sorprendentes, cuenta los antecedentes de su historia, y el uso, asociado a esto, de la primera persona en la totalidad de la narración o, al menos, en gran parte de ella.⁶¹

Es muy frecuente encontrar comienzos *in media res*, los ejemplos nos tomarían páginas enteras; tenemos, por ejemplo, al cautivo del *Amante liberal* de Cervantes que inicia la novela expresando la desdichada condición en la que se encuentra: “Tal es mi desdicha, que en la libertad fui

⁶⁰ Pfandl, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ Krömer, *op. cit.*, p. 209.

sin ventura, y en el cautiverio, ni la tengo ni la espero”.⁶² Después de su largo discurso, Cervantes mete al lector de lleno en la situación del cautivo sin presentar sus antecedentes.

1.4 MARÍA DE ZAYAS EN LA NOVELA CORTA ESPAÑOLA

A pesar de las investigaciones que se han hecho en torno a María de Zayas, todavía no se sabe mucho de su vida. A partir de las aprobaciones de sus obras se puede comprobar que era originaria de Madrid; en la aprobación de Joseph de Valdivielso de las *Novelas ejemplares* constatamos que la escritora era madrileña: “Y cuando a su Autor, por ilustre emulación de las Corinas, Safos y Aspasia, no se le debiera la licencia que pide, por dama e hija de Madrid, me parece que no se le puede negar” (I, p. 151).

Sabemos, gracias a una partida de nacimiento encontrada por Serrano y Sanz,⁶³ que nació el 12 de septiembre de 1590 y fue bautizada en la parroquia de San Sebastián. Sus padres fueron María de Barasa, de la que no se sabe nada, y don Fernando Zayas y Sotomayor que era un caballero noble, natural de Extremadura, que en 1628 recibió el hábito de Santiago.

Sobre la fecha de la muerte de Zayas no se tiene constancia; Serrano y Sanz publicó dos partidas de defunción, una de 1661 y otra de 1669, pero como indican Yllera, Amezúa y el propio Sanz, ninguna de las dos parece corresponder a la escritora, ya que en la de 1661 aparece

⁶² Cervantes, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1903-1905.

como viuda de Juan de Valdés, y se menciona que “aunque sabia escribir, por la grave enfermedad que tenia y tener algo turbada la vista, rogó á un testigo lo firmase por ella”,⁶⁴ lo cual, según Amezúa, no corresponde a Zayas. En la segunda partida de defunción, la de 1669, se dice que fue viuda de Pedro de Valcázar y Alarcón e hija de Diego de Zayas e Inés de Valdés, información que no concuerda con la partida de bautismo de María de Zayas.

a partir de 1647, fecha de la aparición de su segunda colección de novelas, no volvemos a tener noticias de ella: pudo morir en cualquier momento después. Incluso no mucho después, lo que explicaría el aspecto descuidado de la edición de su segunda colección y el que la autora no firmase su dedicatoria, ni revisase y corrigiese el texto (como había hecho con la primera parte) en ediciones sucesivas.⁶⁵

Los únicos hechos certeros que tenemos de su vida son su fecha de nacimiento, los nombres de sus padres y los enumerados por Yllera,⁶⁶ los cuales indican que era una noble madrileña, que publicó dos volúmenes de novelas de gran éxito, en Zaragoza en 1637 –las *Novelas amorosas y ejemplares*– y en 1647 –los *Desengaños amorosos*–; publicó una obra dramática en 1618-¿1620? titulada *La traición en la amistad*; escribió poemas, que aparecieron en sus novelas y en su única obra dramática, pero también dirigidos a distintos personajes como Miguel Botello, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de las Cuevas y Antonio del Castillo

⁶⁴ Amezúa, “Prólogo” a María de Zayas, *Novelas amorosas*, apud Yllera, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ Yllera, “Introducción”, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 13.

Larzabal; participó en dos homenajes: el de Lope de Vega en 1636 y el de Montalbán en 1639; estuvo, a su vez, en certámenes poéticos y academias literarias madrileñas; fue alabada y admirada por varios escritores como Ana Caro de Mallén, Pérez de Montalbán y Castillo Solórzano, que le dedicaron poemas y fueron publicados en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, así como Lope de Vega que la celebra en su *Laurel de Apolo* (1630), obra en la que agrupa los ingenios notables de su tiempo:

¡Oh dulces Hipocrénides hermosas!
los espinos pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas
que, si pasar a Lesbos ni a las playas
del vasto mar Egeo,
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará mitilenea
quien ver milagros de mujer desea,
porque su ingenio, vivamente claro
es tan único y raro
que ella sola pudiera,
no sólo pretender la verde rama,
pero sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama
que Nápoles por Caludia, por Cornelia
la sacra Roma, y Tebas por Targelia.
(Silva VIII, vv. 580-596)⁶⁷

Los demás datos de su vida son hipótesis que se han ido haciendo con base en su obra, y en la vida social y política del siglo XVII; de esta manera, podemos considerar

⁶⁷ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 418-420.

que debido a la posición social de su familia le fue posible aprender a leer y escribir y que, posteriormente, comenzó el camino de la literatura por su pasión por los libros y el saber, siguiendo un proceso de refinamiento o educación en el gusto literario que la inició en la poesía y, más adelante, en la dramaturgia y la prosa; así nos dice en el prólogo a sus primeras novelas:

[...] los seglares y las mujeres pueden ser letrados, pues si esto es verdad, ¿qué razón hay para que no tengamos prontitud para los libros? Y más si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera, nuevo o antiguo, 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, o por ser asunto más fácil o más apetitoso, que muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida. (I, p. 161)

La descripción en las novelas de Zayas de algunas ciudades como Nápoles, Toledo, Salamanca, Zaragoza, entre otras, hace suponer a Amezúa y a otros estudiosos que la escritora salió de Madrid, su ciudad natal, y que vivió su juventud en Nápoles, dado que su padre había seguido al conde de Lemos cuando en 1616 fue nombrado Virrey de dicha ciudad; también conjeturan que a partir de 1636 visitó varias ciudades como Zaragoza y Barcelona; sin embargo, no existen documentos que comprueben los desplazamientos de Zayas, además de que la descripción de estas ciudades funciona tan sólo como un recurso para construir el efecto de realidad.

Son muchos los datos que se ignoran sobre su vida, por lo que no se sabe tampoco si fue casada o soltera; de su

obra se puede deducir que probablemente estuvo casada, debido al realismo con el que retrata las relaciones matrimoniales, y en esta misma línea, Amezúa conjetura que sufrió uno o varios desengaños amorosos que la condujeron a escribir con pasión para volver por la dignidad de la mujer.

Pero, además de esta pintura fiel y acabada de la vida externa del amor, donde doña María de Zayas acredita sus excelentes condiciones de novelista es en el hondo conocimiento que revela de los orígenes, desarrollo y fin de esta pasión en el corazón humano, conocimiento tan grande y perspicaz, que hace sospechar si ella hubo de sufrir en su vida –en tanta parte misteriosa todavía para nosotros– algún gran desengaño amoroso, que la hiciera cobrar la animadversión que muestra hacia los hombres, creyéndose obligada tomar a cargo suyo la defensa de la mujer.⁶⁸

Así como los aspectos de su vida generan discusión entre los críticos, lo provoca también el proceso editorial de sus obras, sobre todo de la primera, *Novelas amorosas y ejemplares*, debido a los cambios de fechas en las aprobaciones y licencias y los lugares de publicación, que oscilan entre Madrid y Zaragoza.

Las *Novelas amorosas y ejemplares* fueron publicadas en 4º, en Zaragoza en 1637 por el librero Pedro Esquer; ésta es la fecha más certera para la edición príncipe de la obra, debido a que se han postulado varias por los cambios en las fechas y lugares de concesión, pero críticos como Jaime Moll, Cayetano de la Barrera, Alicia Yllera,

⁶⁸ Agustín de Amezúa y Mayo, “Prólogo”, en María de Zayas, *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto de doña María de Zayas y Sotomayor*, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Selecta de Autores Españoles, 1950, p. XVI.

Julián Olivares y otros han llegado a la conclusión de que se publicó en 1637 en Zaragoza. En esta primera edición tenemos que “en la hoja 2r se encuentra la aprobación de Joseph de Valdivieso por encargo de Juan de Mendieta data del 4 de junio de 1636, seguida de la licencia del vicario general Mendieta, datada en Madrid, el 4 de junio de 1626, bajo el título ‘Honesto y entretenido sarao’”;⁶⁹ en la hoja 2v está la aprobación de Pedro Aguilón “por comisión del Doctor D. Juan Domingo Briz, prior y canónigo de la Santa Iglesia del Pilar y Vicario General del Arzobispo de Zaragoza, don Pedro Apaloaza, dada en Zaragoza, el 6 de mayo de 1635.” De la diferencia de diez años entre las fechas de aprobación se puede inferir un error ya sea en la de 1626 de Mendieta o en la de 1636 de Valdivieso. Todo parece indicar, según Moll, que el error está en la de 1636, puesto que Mendieta para entonces ya no era vicario general de Madrid.

[...] ¿cuál es el error, 1626 o 1636? José de Valdivieso podía firmar la aprobación tanto en 1626 como en 1636, pero no podemos decir lo mismo de Juan de Mendieta, vicario general de Madrid. En 1626, ocupaba dicho puesto eclesiástico, que conservó hasta mediados de 1627 [...] Es, pues, falsa la fecha de 1636 para la aprobación, debiendo considerarse ésta como del 2 de junio de 1626, seguida el 4 del mismo mes y año por la licencia del vicario general.⁷⁰

⁶⁹ Véase el sintético e informativo artículo de Jaime Moll, “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 1 (1982), p. 177.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 178.

El título original de la obra era “*Honesto y entretenido sarao*”, ya que así aparece para la licencia de 1626; sin embargo, para la publicación de 1637, el título cambia a “*Novelas amorosas y ejemplares*”. Este cambio, según Olivares, fue hecho probablemente por Esquer con fines comerciales para aprovechar la popularidad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes,⁷¹ dado que son pocas las veces que Zayas utiliza el término *novela*, puesto que prefiere –como hemos visto– el de “maravilla” o “desengaño” y, además, en su segunda obra sigue refiriéndose a la primera como “Entretenido sarao”, de esta forma comienza la “Introducción” a los *Desengaños*: “Para el primero día del año quedó, en la Primera Parte de mi ‘Entretenido Sarao’, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego [...]” (II, p. 115).

Posterior a esta primera edición, salió una segunda ese mismo año con las correcciones de María de Zayas y publicada de nuevo por Pedro Esquer en Zaragoza; sin embargo, como apunta Olivares, la fecha de aprobación de Valdivieso se omite, la aprobación y licencia de Aguilón se mantiene igual con la misma fecha de 1635, pero la licencia de Mendieta se modifica en la fecha y cambia de 1626 a 1636, que se trata del error que mencionamos arriba y que, en esta segunda edición, Esquer hizo el cambio de fechas.

Esto quería decir que Zayas tenía lista su obra desde 1626 y que salió publicada once años después, dado que Pérez de Montalbán habla de la obra de la escritora en su *Para todos* de 1632, diciendo que: “Doña María de Zayas, décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes

⁷¹ Véase Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 118.

con grande acierto, tiene acabada una comedia de grandes coplas y un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho Novelas ejemplares”. Sin embargo, salió publicada hasta 1637 porque, siguiendo las hipótesis de Moll, entre los años 1625 y 1636 el Consejo de Castilla suspendió las licencias para imprimir comedias y novelas y “quizá el mismo título original ‘Honesto y entretenido sarao’ obedezca a estos condicionamientos.”⁷²

Del primer volumen se tienen en total seis ediciones entre 1637 y 1646, aunque una de ellas, sea la hurtada a la que se refiere Zayas en su segundo volumen (“ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada”), la cual, según Olivares, es la edición contrahecha en 12º de 1638, que sirvió de texto base hasta que en 1948 Amezcua publicó su edición de las *Novelas* basándose en la segunda edición de 1637, corregida por Zayas, que presenta 711 enmiendas y supresiones de los editores.⁷³

La primera parte de las novelas de Zayas alcanzó gran éxito en poco tiempo y durante trescientos años lo mantuvo. En la segunda parte de sus novelas, la autora habla del éxito de su primera obra: “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” (II, p. 258).

A lo largo de estas ediciones, la obra de la autora sufrió muchos cambios. Olivares hace un conteo de todas las

⁷² *Ibid.*, p. 179.

⁷³ Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 127.

supresiones y alteraciones que hubo en las *Novelas amorosas y ejemplares* y apunta que de la edición de 1637 hay un total de 711 enmiendas y supresiones, y en la de 1638, que sirvió como texto base durante muchos años, un total de 1, 299.⁷⁴

Ediciones de la *Primera parte (Novelas amorosas y ejemplares)*:

- 1637. En Zaragoza, en el Hospital Real, y General de. N. Señora de Gracia, Año 1637. A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros.
- 1637. De nuevo corretas, y enmendadas por su misma Autora. En Zaragoza, en el Hospital Real, y General de. N. Señora de Gracia, Año 1637. A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros.
- 1638.⁷⁵ De nuevo corretas, y enmendadas por su misma Autora. En Zaragoza, en el Hospital Real, y General de. N. Señora de Gracia, Año 1638. A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros.
- 1638. De nuevo corretas, y enmendadas por su misma Autora. En Zaragoza, en el Hospital Real, y General de. N. Señora de Gracia, Año 1638. A costa de Pedro Esquer, Mercader de libros.
- 1646. En Barcelona: por Gabriel Noguès, en Lacalle de Santo Domingo, Año 1646.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 125-127.

⁷⁵ En la edición de 1638 se presentan nuevos cambios en las fechas de la licencias: la de Mendieta cambia de 1636 a 1634, y la de Aguilón de 1635 a 1634. Es por esta razón que resulta tan complicado fijar la fecha de publicación del primer volumen de novelas, además de que los lugares de concesión también cambian de Madrid a Zaragoza.

En cuanto a la primera edición de los *Desengaños amorosos y ejemplares*, sabemos que apareció en 4º, en Zaragoza en 1647, bajo el título “Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto” a costa de Matias de Lizao. Dos años después, en 1649 se hizo una nueva edición (8º) en Barcelona en la imprenta de Sebastián Cormellas, que es la edición que Antonio Palau y Amezúa creyeron era la primera, y que posteriormente Simón Díaz y Salvador Montesa corrigieron dicho error al afirmar que la primera era la de 1647 de Zaragoza.⁷⁶

Zayas corrigió la primera edición de sus *Desengaños* y se piensa que difícilmente pudo haber corregido las ediciones posteriores

[...] considero muy probable que la autora entregase su manuscrito a la imprenta para la edición de 1647 y que no volviese a corregir su texto para posteriores ediciones. [...] Teniendo en cuenta que las ediciones posteriores no parecen haber sido corregidas por la autora, la primera edición de Zaragoza, 1647, a pesar de que contiene un cierto número de errores, parece la edición más adecuada para tomarla como base. La edición de Barcelona, 1649, es, en líneas generales, una edición cuidada, que corrige algún error de la primera pero también añade otros. La edición de Madrid, 1659, utilizada contiene un mayor número de variantes, muchas de ellas adiciones sin gran justificación o menos errores, aunque en algunos casos se corrigen errores de la primera edición, sobre la que se hizo. Esta edición, a pesar de sus numerosos errores, sirvió de base, directa o indirectamente, a la mayoría de las ediciones posteriores.⁷⁷

⁷⁶ Véase Yllera, “Introducción”, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 103.

La comparación entre las ediciones que se han hecho de esta segunda parte muestra que no ha habido tantas alteraciones como en las ediciones de la primera parte, que como explica Olivares, fueron muchísimas; Yllera informa que los cambios son de poca importancia y que en su mayoría son descuidos, correcciones del editor o modernizaciones.⁷⁸

En 1659 se hizo una edición conjunta de sus obras en Madrid, a cargo de Melchor Sánchez y, en ese mismo año, el mismo realizó dos ediciones más en el mismo lugar. A partir de estas ediciones se publicaron sus obras de manera conjunta hasta fines del XIX, que es cuando comenzó a perder éxito.

Ediciones conjuntas:

- 1664. Madrid, por Joseph Fernández de Buendía.
- 1705. Barcelona, Joseph Texidò.
- 1712. Valencia, por Antonio Bordazar.
- 1724. Madrid, por Manuel Román.
- 1729. Madrid, a costa de Pedro Joseph Alonso y Padilla.
- 1734. Madrid, a costa de Pedro Joseph Alonso y Padilla.
- 1734. Barcelona, por Pablo Campins.
- 1736. Barcelona, por Joseph Giralt.
- 1752. Barcelona, por J. Jolis.
- 1764. Barcelona, en la imprenta de María Ángela Martí.
- 1786. Madrid, en la imprenta de D. Pedro Marín.
- 1795. Madrid, por D. Plácido Barco López.
- 1814. Madrid, por la viuda de Barco López.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 102.

1847. París, Baudry, Librería Europa (con una biografía y noticia de don Eugenio de Ochoa).
- 1948-1950. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa. Madrid, RAE, Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, 1948, serie II, t. VII.
- Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid, RAE, Biblioteca Selecta de Clásicos españoles, 1948, serie II, t. IX.
1973. *Novelas completas*. Con un estudio preliminar y bibliografía seleccionada por la profesora doña María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973.

De modo que el siglo en el que más éxito tuvo Zayas fue en el XVIII, ya que fue el período en el que más ediciones se hicieron de sus obras: once ediciones conjuntas en total de la primera y la segunda parte juntas;

existieron tres ediciones de las novelas completas en la segunda mitad del siglo XVII, once seguras en el siglo XVIII y dos en la primera mitad del siglo XIX. El momento de mayor éxito de sus novelas es pues el siglo XVIII. Tras las dos ediciones de la primera mitad del siglo XIX, una de las cuales, la de Baudry, logró gran divulgación y siguió estando asequible durante mucho tiempo, sólo se hicieron ediciones parciales durante un siglo (1847-1948).⁷⁹

En las ediciones parciales se incluyeron básicamente tres novelas de la primera colección y una solamente de la segunda: *La fuerza del amor*, *El juez de su causa*, *Tarde*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 76.

llega el desengaño y *El castigo de la miseria*, basándose en la edición de Baudry de 1847. Fue sólo hasta 1892 que Emilia Pardo Bazán publicó ocho novelas, incluyendo más relatos de los *Desengaños*, así, editó cuatro de la primera parte y cuatro de la segunda.⁸⁰

María de Zayas es considerada como la primera escritora de prosa en la literatura española, y su obra cobró bastante éxito durante su tiempo y en siglos posteriores, lo cual se comprueba con las numerosas ediciones y reediciones de sus novelas, y las diversas traducciones que se hicieron al inglés, alemán, francés, holandés, eslavo e italiano durante el siglo XVII. “Se ha indicado que, después de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, fueron las suyas las novelas breves españolas más difundidas en el Occidente de Europa o bien que fue el autor de libros de pasatiempo más leído después de Cervantes, Alemán o Quevedo.”⁸¹

La educación de la mujer en el contexto de Zayas estaba limitada y se pensaba que debía ser recatada y guardar silencio; Fray Luis de León en su obra *La perfecta casada* expone que

es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien 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 [...] Porque así como la Naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas, guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca.⁸²

⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸² Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, p. 126.

Resultaba extraño que a una niña de la época se le enseñara a leer y escribir, y si alguna era privilegiada y tenía acceso a estos saberes era bajo la vigilancia de un tutor.

Y así, en empezando a tener discurso las niñas, ponéncias a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y esta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. (II, p. 228)

Zayas explica que si la mujer sabía leer sería reprobada socialmente, lo cual sucedía en realidad por el temor que tenían los hombres a perder el control sobre ella.

En el prólogo a las *Novelas amorosas*, Zayas le dice al lector que seguramente estará admirado de que una mujer se atreva a publicar sus escritos, pero lo hace de manera irónica, por medio de la *captatio beivolentiae*, diciendo que si no le gusta lo que lee, perdone porque “nació mujer”.

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle estampa, que es crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. [...] Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz. (I, p 159)

A pesar de las restricciones sociales, Zayas se atreve a tomar la pluma para narrar historias que presentan la situación de la mujer en su tiempo y su defensa; así como una realidad vista desde una perspectiva femenina, en la que descodificamos la ideología de la escritora por medio de la polifonía del discurso que compone la obra, y el discurso

femenino que se pretendía mantener en silencio, por temor y envidia a la mujer, como exponía Zayas, es por esto que convoca a las mujeres de su tiempo a unirse para recuperar el estado que tenían antes, ya que según Zayas, antes de la decadencia en la que se encontraba España, la mujer era respetada.

De manera que no voy fuera de camino en que 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. [...] ¡Ea, dexemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras, unas con el entendimiento, y otras, con las armas! (I, p. 231)

La mujer debe salir de la ignorancia en la que se encuentra, en primer lugar, valiéndose del conocimiento y las letras, y en segundo lugar, armarse de valor como muchas protagonistas de las novelas para volver por su honra y dignidad, y a su vez crear caminos que la conduzcan a espacios de mayor libertad.

Por esta serie de ideas respecto a la mujer y su situación social y amorosa, Zayas se distingue de los escritores que también utilizaron este género, además de la manera directa que escoge para narrar.

"

1.4.1 INFLUENCIAS

La presencia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y de las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega se hace evidente en la narrativa de María de Zayas. Del alcaíno se

percibe la manera realista con la que refleja la sociedad española del siglo XVII; sin embargo, según Vasileski, las semejanzas que tiene la narrativa de nuestra escritora con la de Cervantes son coincidencias circunstanciales, ya que “el espíritu y modo de desarrollar las peripecias de la narración difieren de una manera notoria de la forma perfecta, pero simple y sin complicaciones, con que el autor del *Quijote* planeó y realizó la mayoría de sus novelas cortas.”⁸³

Si bien la forma de narrar de Zayas es distinta a la de Cervantes, a pesar de que pudo ser su modelo, en lo que se distinguen no es, como piensa Vasileski, en que las narraciones de la escritora tienen más complicaciones que las de Cervantes, porque si tomamos novelas como *El amante liberal* o *La española inglesa*, por mencionar sólo dos, vemos que abundan las peripecias que viven los personajes y las complicaciones en la acción; mas bien aquello que los distinguiría serían los asuntos y el tratamiento del tema del amor, dado que Zayas lo hace focalizando a la mujer y desde una visión desencantada en la que difícilmente encontramos finales felices, que sí aparecen, por el contrario, en las *Novelas ejemplares*, cuando se trata de temas amorosos. En cambio, en lo que sí encontramos una fuerte presencia de la forma de contar historias de Cervantes en la obra de Zayas, es en el efecto de realidad con el que ambienta las historias, dado que “una de las estrategias más reconocidas de la obra cervantina es la actualización de la materia narrativa, el situar la acción y los

⁸³ Irma V. Vasileski, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, New York, Plaza Mayor, 1972, p. 34.

personajes en un contexto temporal y espacial muy próximo al de la publicación del conjunto y sus lectores [...]»⁸⁴

La plasticidad de las descripciones de Cervantes está presente en las narraciones de *Zayas* y es un recurso que utiliza mucho para acercarse lo más posible al efecto de realidad del que hemos hablado.

Zayas, al igual que Cervantes, simula que el sarao de entretenimiento está ocurriendo al mismo tiempo que el lector de la época leía las novelas. Lisis, por ejemplo, durante la tercera noche del primer sarao canta un soneto cuyo asunto es Felipe IV (p. 343); o en el segundo sarao, los personajes indican que su reunión se ha iniciado en las fiestas de Carnestolendas del año en el que probablemente *Zayas* estaría escribiendo sus novelas: “que desde el día que se dio principio a este sarao, que fue martes de carnestolendas de este presente año de mil seiscientos cuarenta y seis, ha sucedido muchos casos escandalosos” (p. 509).

Con esta apreciación de la realidad con detalle y minucia, en las *Novelas ejemplares*, se busca que aquel que lea o escuche sus historias se identifique con los personajes, las situaciones y los espacios para conmooverlo. Este efecto también se intenta en las novelas de *Zayas*, en las que en cada relato sus narradores dicen que las historias narradas sólo pertenecen a la realidad, que no son inventadas ni “hermoseadas”, ni sacadas de la imaginación, ya que casos verdaderos es lo único que quieren contar para prevenir a las mujeres de las trampas de los hombres y lograr que éstos

⁸⁴ José Enrique López Martínez, *La novela corta española. Cervantes y Lope de Vega*, tesis de Licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 40.

cumplan con los deberes que un caballero debería tener con la dama, esto es, respetarla y protegerla.

Otro aspecto en el que coincide con las *Novelas ejemplares* de Cervantes es el de “deleitar enseñando”, así, en el prólogo a éstas el escritor dice: “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 lo fuera por no 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.”⁸⁵ En los relatos de Zayas, cada narrador en el sarao reitera la finalidad de su historia, la cual consiste en sacar ejemplo y enseñanzas de lo que han vivido otras mujeres. Nise, al comenzar el tercer desengaño, comenta al público reunido:

Por decreto de la hermosa y discreta Lisis, me toca esta noche el tercero desengaño. Y aunque pudiera esta audiencia cerrarse con los referidos, pues son bastantes para que las damas de estos tiempos estemos prevenidas, con el ejemplo de las pasadas, a guardarnos de no caer en las desdichas que ellas cayeron, por dejarse vender de los engaños disfrazados en amor de los hombres [...] (II, p. 199)

Al final de los *Desengaños*, Lisis, protagonista del sarao (y que podríamos relacionar con la voz de María de Zayas por las digresiones no narrativas –y porque dice “lo escrito”, cuando en realidad los relatos son orales–), termina su reunión anunciando que suspenderá su casamiento con don Diego y se retirará a un convento junto con su madre, Isabel y Estefanía para ampararse de los peligros de los hombres:

⁸⁵ Cervantes, *op. cit.*, p. 64.

Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me véis 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 sus malas intenciones y defendernos de los enemigos, aunque no sé qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan a mayores ruinas que los enemigos. (p. 509)

La ilusión de lo real en las dos colecciones de novelas de Zayas está también en la descripción de los espacios internos, en los que se detiene para contarnos cómo eran las telas, los muebles y las joyas que portaban sus protagonistas, lo cual sirve para indicar que tanto personajes como espacios pertenecen a la nobleza, así como para lograr un efecto de admiración. A su vez, el efecto de lo real se manifiesta en el conocimiento que muestra tener de la condición humana en el sentido de que, al igual que Cervantes, consigue conmover al lector por medio del reflejo de las emociones del hombre y una construcción efectiva de los relatos.

Por otro lado, el realismo de Zayas y el objetivo de prevenir a la mujer la condujo a narrar escenas violentas para conseguir con mayor efecto su propósito; por este hecho muchos críticos la han calificado como una escritora “lasciva” y “libertina”. Pfandl dice que “el realismo de la Zayas y Sotomayor es extraviado, porque con demasiada frecuencia degenera unas veces en lo terrible y perverso, otras en obscena liviandad [...] nunca habrían sido consideradas por Cervantes como verdadero arte

novelesco.”⁸⁶ Esta opinión no se puede sostener, ya que resulta imposible para Pfandl saber cuál habría sido el pensamiento de Cervantes respecto la novelística de Zayas, además de que lo oscuro y terrible de la vida también debe narrarse, puesto que forman parte de la realidad.

La admiración de la escritora por Lope de Vega era grandísima y esto lo podemos ver en que constantemente lo elogia; al principio del desengaño octavo cuenta que los personajes de la reunión estaban escuchando gustosos un romance, cuyos últimos versos eran de “aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega y Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin” (p. 369).

Las *Novelas a Marcia Leonarda* se encuentran mucho más cerca de las novelas de Zayas por los asuntos que ésta toma (y reelabora siguiendo su propio estilo), las digresiones en la narración y los finales trágicos, además de que, al igual que la mayoría de las protagonistas de la narrativa de Zayas, sobre todo en su primera colección, son activas, como las mujeres de las novelas de Lope.

Las *Novelas ejemplares* cervantinas mostraron un nuevo camino y un género flexible que se podía adecuar a temas, estilos y formas narrativas distintas en cada escritor, debido a que, como explica Barella, es un género menor que carece de preceptiva clásica, por lo que el escritor puede moverse con mayor libertad.⁸⁷

En el caso de Lope, por ejemplo, dos eran los objetivos principales en su obra, como menciona López Martínez: “hacer una amplia exposición de sus ideas

⁸⁶ Pfandl, p. 370.

⁸⁷ Julia Barella, “María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer”, *Edad de Oro*, XXVI (2007), p. 52.

literarias, que incluye fuertes críticas tanto a escritores como a la preceptiva entonces vigente; y jugar todo lo libremente posible con el arte narrativo.”⁸⁸ En este aspecto Zayas se acerca mucho más a los objetivos de Lope porque al ser la novela corta un género, en un sentido, tan abierto, era posible experimentar con tantos recursos y elementos como imaginara el escritor para conseguir los fines que se trazaba; en el caso de nuestra escritora, uno muy particular: advertirle a las damas de su época sobre los daños que les podían causar los hombres, que en su mayoría, según Zayas, no se conmueven ni del sufrimiento ni de la inocencia de las mujeres. “Y es bien mirar que, en la era que corre, estamos en tan adversa opinión con los hombres, que ni con el sufrimiento los vencemos, ni con la inocencia los obligamos” (II, p. 255).

Para enseñar este propósito el modelo de Lope le fue más útil, por el tipo de historias y finales, pero sobre todo por las digresiones que éste utilizó en sus novelas para exponer su poética, es decir, las ideas sobre cómo debía ser el proceso de escritura y la discusión sobre temas diversos en medio de las narraciones. Julia Barella ha clasificado las digresiones del Fénix en cuatro tipos: lugares de autores; cuentos, refranes y chistes; comentarios sobre costumbres o temas eruditos; y reflexiones meta-narrativas.⁸⁹

En la *Desdicha por la honra*, por ejemplo, Felisardo y Silvia están a punto de encontrarse en el barco después de años de complicaciones y estar separados, y el narrador introduce una larga digresión en la que discute el valor de las

⁸⁸ López Martínez, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁹ Barella, “Introducción”, *op. cit.*, p. 5.

hipérboles en la prosa, lo cual justifica argumentando que ha sido para no entristecer a Marcia. “Todos estos intercolumnios han sido, señora Marcia, por aliviar a vuestra merced la tristeza que le habrán dado las lágrimas de Silvia y excusarme yo de referir el contento y alegría de los dos amantes, habiéndose conocido.”⁹⁰

Así como Lope expone por medio de digresiones sus teorías sobre la poética de sus novelas y sobre otros temas, Zayas utiliza el mismo recurso para exponer, valiéndose de la voz de los personajes femeninos del sarao, ideas sobre la forma en que considera correcto escribir –sosteniendo que debe usarse un lenguaje sencillo para que el mensaje sea entendido por todos–, pero sobre todo lo utiliza para exponer sus pensamientos sobre la mujer de su tiempo, hacer críticas sociales, aprobar o desaprobar las acciones de los personajes, adelantar escenas de la historia, y advertir al lector. Al igual que Lope, interrumpe bruscamente el relato y la voz de sus narradoras se mezcla con una voz que podría identificar con la suya.

En el *Traidor contra su sangre* –cuando Francisca, que es la narradora de este desengaño, cuenta que después que don Alonso apuñala y mata a su hermana por creer que lo ha deshonrado y, más adelante, quiere matar también a su esposa por estar harto ya del matrimonio– interviene el yo narrativo para reprehender la conducta de Alonso: “¡Ah, mozo mal aconsejado, y cómo la sangre de tu hermana clama contra ti y, no harto de ella, quieres verter la de de tu inocente esposa!” (p. 393).

⁹⁰ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 132.

Otro ejemplo lo encontramos en *Mal presagio casar lejos* cuando Luisa, la narradora del relato, cuenta que Blanca:

llegó hasta la cama del príncipe, en que dormía ordinariamente, que con ella era por gran milagro, y halló... ¿Qué hallaría?

Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que, si darme a entender, me entendiéades, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló. Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo. (II, p. 360)

Según Foa, estas interrupciones sirven para aumentar la tensión narrativa y luego sorprender al lector.⁹¹

Debido a las constantes digresiones en las novelas de Lope y Zayas para discutir y argumentar distintos temas, algunos críticos⁹² las han calificado de “novelas-ensayo” o “relatos de tesis”; sin embargo, a pesar de que usen las novelas como medio para exponer tan variadas posturas e ideas, no llegan a ser relatos de tesis, debido a que la novela

⁹¹ Sandra Foa, *Feminismo y forma narrativa estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Vaencia, Gráficas Soler, 1979, p. 123.

⁹² Cándido Ayllón señala que hay muchos elementos ensayísticos en las novelas de Lope, “las digresiones con elementos de charla, los comentarios accidentales, las anécdotas, las citas, la poesía. Así se exterioriza la personalidad fecunda de Lope”, véase “Cervantes y Lope: la *novella*”, *Romanische Forschungen*, 75 (1963), p. 282; Yllera argumenta que Zayas ha usado el viejo molde de las novelas amorosas para convertirlas en “relatos de tesis”, *cf.* Alicia Yllera, “María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, t. I, pp. 221-238, p. 237.

corta es un género que abarca multitud de manifestaciones y permite se discutan distintos temas, tratándolos de infinitas maneras, sin que por ello se conviertan en novelas de ensayo o, como han sostenido otros, propagandísticas.

Otro aspecto por el cual las novelas de Zayas están más relacionadas con las de Lope, es la presencia de un marco narrativo, aunque el Fénix lo haga más a la manera de Bandello, es decir, dirigiendo cartas a sus contemporáneos, y la escritora más a la forma de Boccaccio, esto es, una reunión de jóvenes que huyen de la peste y se entretienen contando historias.

Donde vemos de manera más fuerte la presencia de Lope en los relatos de Zayas es en los finales trágicos, en los asuntos y en los elementos narrativos utilizados en las *Novelas a Marcia Leonarda*, ya que en varias de las novelas de Zayas las protagonistas huyen de la casa paterna por haber faltado a la honra, así se disfrazan de hombres y pasan peripecias antes de encontrarse con su amado, como en *Las fortunas de Diana* de Lope y *El juez de su causa*, *Aventurarse perdiendo* o *La burlada Aminta y venganza del honor* de Zayas, que son novelas en donde la mujer se vale del recurso del disfraz varonil para poderse mover en la sociedad sin riesgos y recuperar su honra.

En cuanto a los desenlaces trágicos, Lope y Zayas lo hacen a la manera de Bandello; así en la *Desdicha por la honra* de Lope, por ejemplo, todo indica que Felisardo se reencontrará finalmente con su amada después de su viaje a Constantinopla y los peligros en el mar, y el narrador nos sorprende con la muerte del héroe; o el desenlace de *La prudente venganza*, también de Lope, en que el marido, al ver que su esposa lo ha deshonrado, asesina al amante, a la

esposa y a los criados, final que nos recuerda el de *Estragos que causa el vicio* de Zayas, en donde la escena del asesinato de Dionís a su inocente esposa y todos los criados y esclavos es cruda al igual que el final de la novela de Lope. “Ésta fue la prudente venganza, si alguna puede tener este nombre, no escrita, como he dicho, para ejemplo de los agraviados, sino para escarmiento de los que agravian [...]”⁹³

Todos los finales de los *Desengaños* son trágicos porque el desencanto es el hilo conductor de la colección, a diferencia de la primera obra, en la cual el fatalismo no está todavía tan acentuado. Las protagonistas son castigadas aunque sean inocentes y ante la impotencia les resulta imposible hacerse oír ante sus maridos, padres o hermanos para comprobar su inocencia, así los castigos son terribles; impactante es el de Inés de *La inocencia castigada* encerrada entre dos muros durante siete años tras los cuales sale del cautiverio empequeñecida, ciega y deforme, y cuya única solución al estado en el que ha quedado es la entrada al convento; o el de Beatriz de *La perseguida triunfante*, en el que su esposo, el rey de Hungría, manda que le saquen los ojos y la dejen en el bosque para que se la coman las fieras.

La sensibilidad con la que Lope supo comprender a la mujer de su tiempo se manifiesta no sólo en su teatro, sino en sus novelas cuando le dice a Marcia que a la mujer el hombre debe respetarla y admirarla. “Mas cierto que todos se engañan, que una mujer virtuosa, o sea grande o pequeña, es honra, gloria y corona de su marido, de que hay tantas

⁹³ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, op. cit., p. 185.

alabanzas en las divinas letras. Y ¡ay del enfermo que ellas no curan, el solo que no regalan y el triste que no alegran.”⁹⁴

2.5 LA CRÍTICA Y ZAYAS

A finales del siglo XIX Zayas perdía ya el éxito que había tenido durante su tiempo y durante el siglo XVIII, que fue cuando más se leyó, como indican las once ediciones de su obra conjunta. En su tiempo fue alabada por varios escritores, como vimos, y en el siglo XIX Emilia Pardo Bazán la alabó apuntando que

Nuestro recato exterior ha progresado tanto desde el siglo XVII acá que temo, al presentar nuevamente a doña María de Zayas, que se la juzgue mal por culpa de algunas frases vivas y algunas escenas poco veladas, aunque nunca realmente licenciosas, que se pueden encontrar en sus escritos. De mí sé decir que doña María me deja en el paladar el gratísimo sabor del Jerez oro, aromático y neto. Su ingenuidad templada por la discreción, su agudeza y vivacidad propiamente femeniles, su aplomo y señorío de distinguida dama y su completa ausencia de sentimentalismo y gazmoñería, me cautivan y enamoran. Veo en ella a la mujer todavía muy penetrada de la sana y fuerte cultura que se debió a la iniciativa valerosa de la gran Isabel y resuelta a protestar contra el infeliz descenso del nivel femenino, descenso que ya se anunciaba bajo los últimos Austrias y que se consumó totalmente bajo los reyes de la casa de Borbón. La corrupción, tristeza y decadencia de España tenían que trascender a la vida femenina en la misma proporción que a la general, el desprecio y relajamiento de la mujer, asomaba tan sin rebozo, que doña María de Zayas, ni ciega ni sorda, podía escribir con entera verdad: “En la era que corre estamos en tan adversa opinión con los hombres, que ni con el

⁹⁴ *Ibid.*, p. 164.

sufrimiento los vencemos ni con la conciencia los obligamos”⁹⁵

Sobre las “escenas poco veladas” a las que hace referencia Pardo Bazán ha habido opiniones encontradas, debido a que críticos como Agustín de Amezúa, George Ticknor, Ludwig Pfandl y Ángel Valbuena Prat han comentado que Zayas era una escritora obscena por la crudeza de varias escenas en sus relatos.

Amezúa en su prólogo a las *Novelas* explica que no se puede negar que los argumentos pecan, muchas veces de escandalosos y lúbricos [...] Muy difícil es, a la verdad, trazar en toda la novela la línea divisoria entre lo que puede y lo que no debe decirse; donde acaba lo lícito y donde comienza lo pecador en materia tan escurridiza de suyo como el amor. Tengo para mí que doña María escribió estas novelas con absoluta pureza de intención y que la empujaba el fin de sacar una moralidad ejemplar de sus relatos, además del defender a las mujeres.⁹⁶

Posteriormente, en el prólogo a los *Desengaños* señala que el “realismo tan crudo y naturalista, a ratos incurre en el mismo horror y repugnancia; valga por caso aquella descripción que en *La inocencia castigada* hace de una mujer al sacarla de su terrible emparedamiento, pintura que el mismo Zola no hubiera trazado con rasgos más espantosos y espeluznantes.”⁹⁷

⁹⁵ *Apud* Eduardo Rincón, “Prólogo” María de Zayas y Sotomayor, *Novelas ejemplares y amorosas, o Decamerón español*, ed. de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza, 1968, p. 16.

⁹⁶ “Prólogo”, *Novelas amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Real Academia Española, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles), p.XII, *apud*, Vasileski, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁷ Amezúa, “Prólogo”, *op. cit.*, p. XIV.

George Ticknor apunta que una de sus novelas, *El prevenido engañado*, “aunque escrita por una señora de la corte, es de lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros.”⁹⁸

Pfandl continúa cuestionando a Zayas al decir que hace

una libertina enumeración de diversas aventuras de amor de un realismo extraviado [...] que con demasiada frecuencia degenera unas veces en lo terrible y perverso y otras en obscena liviandad. [...] Y en cuanto a su distinción interior y exterior, basta formular una sencilla pregunta ¿se puede dar algo más ordinario y grosero, más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas?⁹⁹

A lo cual Vasileski comenta que “tal parece que Pfandl no estaba al tanto de que no era exagerado el realismo de que se sirve María de Zayas, sino auténtico,” ya que la estudiosa sostiene que en la sociedad española del XVII había una gama de contrastes que Zayas había sabido aprovechar. Más adelante menciona que por amor a la verdad de Zayas y por el desarrollo lógico de la acción, había incluido situaciones obscenas:

situaciones escabrosas, las cuales han contribuido a que algunos críticos modernos tachan sus novelas de libres y licenciosas. A doña María la indulta el hecho de que jamás puso intención lúbrica ni lasciva, ni buscó a propósito estas situaciones, sino que éstas surgen como consecuencia lógica e inevitable de la acción.¹⁰⁰

⁹⁸ Ticknor, t. III, p. 346, *apud* Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 128.

⁹⁹ Pfandl, *op.cit.*, p. 370.

¹⁰⁰ Vasileski, *op. cit.*, p. 47.

Otro aspecto que ha sido muy debatido por los críticos es el efecto de realidad en las novelas de Zayas; de esta forma, tenemos opiniones encontradas entre Amezúa y Vasileski,¹⁰¹ por un lado, que sostienen que Zayas era una escritora que amaba la realidad de la vida española y que la supo retratar con toda precisión y detalle, y Juan Goytisolo, por otro lado, que dice que los relatos de Zayas eran inverosímiles y que cuando la autora decía que estaba narrando un caso real estaba siguiendo el canon literario que ayudaba a fijar una ilusión realista:

Si los episodios narrados resultan escasamente verosímiles y hasta el lector ingenuo se percata de su estrecha vinculación con las reglas del género, Amezúa pretende convencerlo argumentando que la autora es una mujer sin doblez, que se limita a copiar la verdad. [...] En vez de juzgar el verosímil zayesco respecto del género y la opinión común de su tiempo, nuestro académico, sin atender a las observaciones de Aristóteles y otros preceptistas clásicos, lo establece cándidamente en términos de “verdad”, por su relación con lo “real”.¹⁰²

Alessandra Melloni¹⁰³ también coincide con Goytisolo en la ausencia de realismo, por los tipos de personajes, los cuales están supeditados a la acción y a la función del relato y no “crean” su propia historia.

Por su parte, Yllera sostiene que a pesar de que la noción moderna de realismo es anacrónica al usarla para la

¹⁰¹ Véanse Amezúa, “Prólogo” a *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. XII; y Vasileski, *op. cit.*

¹⁰² Juan Goytisolo, “El mundo erótico de María de Zayas”, en *Disidencias*, México, Taurus, 1978, p. 80.

¹⁰³ Alessandra Melloni, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Quaderni ibero-american, Torino, 1976, p. 90-91.

literatura del siglo XVII, debe matizarse este aspecto, ya que si bien muchos relatos de Zayas resultan inverosímiles, las descripciones que se hacen en los relatos tienen un fin: “buscan no tanto mostrar un objeto cotidiano como destacar un elemento esencial para la orientación que la autora da a su relato.”¹⁰⁴ La estudiosa concuerda con Melloni y Goytisolo en que los personajes no están individualizados y excluye el posible valor psicológico que se les pueda atribuir, diciendo que más bien Zayas destaca “por su habilidad para pintar con fuerza ciertos estados anímicos, especialmente el carácter irresistible de la pasión amorosa o el desencanto de la mujer enamorada descuidada por el marido.”¹⁰⁵

Olivares habla de la ilusión de realidad en Zayas y dice que para construirla se vale del marco narrativo, los planos ficticios y la técnica de los desdoblamientos.

En cuanto al marco narrativo de la autora, estudiosos como Olivares, Yllera, Foa, y Monika Bosse¹⁰⁶ están de acuerdo, en líneas generales, en que está relacionado con el del *Decamerón* y que aquello en lo que destaca es en su independencia, es decir, que tiene una historia propia y distintita a la de los relatos que se cuentan dentro de él y, al mismo tiempo, se integra con éstos.

¹⁰⁴ Yllera, “Introducción”, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁶ Véase Olivares, “Introducción”, en *Novelas amorosas y ejemplares*, *op. cit.*, pp. 54-62; Yllera, “Introducción”, *Desengaños*, pp. 34-35; Foa, *Feminismo y forma narrativa*, *op. cit.*, pp. 118-131; y Monika Bosse, “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*, *op. cit.*, pp. 221-239.

En cuanto a la magia, el tratamiento de los sueños, lo fantástico y sobrenatural en las historias de Zayas, destacan estudiosos como Eva Lara Alberola, Yvette Cardaillac-Hermosilla y Kenneth Stackhouse.¹⁰⁷

Las novelas de Zayas son una defensa y reivindicación de la mujer, es por esto que constantemente repite que los ejemplos de sus relatos deben servir para que no caigan nuevamente en los embelecocos de los hombres; y por ello se ha denominado a Zayas como una escritora feminista; sin embargo, el término “feminismo” tiene connotaciones que implican conceptos del siglo XX y, en muchas ocasiones, los críticos han caído en el anacronismo al exigirle a la escritora posturas e ideas que eran imposibles para su época.

Melloni ha definido a Zayas de aristócrata y ha dicho que contradice sus propios principios por hacer la distinción entre mujeres buenas y malas:

Dà infatti in generale un'immagine sentimentale e idealizzata della donna, presentandola bella, delicada, raffinata, pura, i tipici attributi della “femminilità” di tutti i tempi; e quando in modo manicheo distingue fra dama virtuosa e seconda dama priva di scrupoli e immorale (*ángel/engañoso Circe*) dimostra di accettare il modello maschile di donna radicato nella cultura occidentale da secoli (angelo del focolare/prostituta), così fermamente

¹⁰⁷ Eva Lara, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Universitat de València, Valencia, 2010; Yvette Cardaillac-Hermosilla, “La magia en las novelas de María de Zayas”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico, op. cit.*, pp. 351-383; y Stackhouse, “Verosimilitude, magic and the supernatural in the *Novelas of María de Zayas y Sotomayor*”, *Hispanófila*, 62 (1978), pp. 65-76.

attacato dal movimento femminista degli ultimi cent'anni.¹⁰⁸

Melloni está exigiendo a Zayas una forma de pensar de las feministas del siglo XX al criticarla por hacer la distinción entre mujeres buenas y malas; sin embargo, en esta dicotomía Zayas no pretende hacer un contraste entre el ángel y la prostituta, sino hacer una crítica a la falta de unión y solidaridad entre las mujeres, que en vez de ayudarse para juntas volver por su dignidad, se separan uniéndose unas al otro sexo para desprestigiar al suyo, con lo que no llegan a la unión femenina que tanto deseaba la escritora. Esta unidad, junto con el dominio femenino se ven bien retratados en su única obra de teatro: *La traición en la amistad*, donde Marcia, Belisa y Laura se unen para recuperar su honra y escoger sus propios matrimonios.

Sobre la postura de Melloni, Andrea Blanqué sostiene que:

[...] Melloni cae, a mi modo de ver, en el resbaladizo terreno del cronocentrismo, esto es, en el error de exigir a mujeres que vivían fuertemente oprimidas en sociedades patriarcales intolerantes y cerradamente machistas, las mismas actitudes y concepciones de las feministas europeas de los años 70 y 80 [...] En cuanto a la dicotomía mujeres buenas/mujeres malas, con que Melloni argumenta en contra del feminismo de nuestra escritora, olvida esta estudiosa italiana, que en realidad, no es la ruptura del recato lo que repugna a María de Zayas de esas “engañosas Circes”, sino su falta absoluta de solidaridad con respecto a la “otra”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Melloni, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰⁹ Andrea Blanqué, “María de Zayas o la versión de ‘las noveleras’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX-2 (1991), pp. 921-950, p. 930.

Las ideas de Zayas sobre la mujer han sido consideradas por la crítica o como posturas conservadoras o, por el contrario, innovadoras, al adelantarse a su época. Sobre esta controversia, Yllera comenta que en el “feminismo” de la escritora

se ha visto un anuncio de posturas que sólo siglos más tarde serían replanteadas, o un reforzamiento de las posturas tradicionales. En cambio, las alabanzas son hoy unánimes para los aspectos que hicieron que en los años veinte fuese maltratada por parte de la crítica: su “atreimiento” a presentar la sexualidad femenina.¹¹⁰

Sin embargo, a pesar de los elogios a Zayas, Yllera la califica como una feminista conservadora por su aristocratismo y la añoranza del pasado “sus ideas acerca de las mujeres responden a su convencimiento profundo, difícil de deslindar –so pena de caer en la incompreensión– de otros aspectos del pensamiento de la autora, como son su profundo aristocratismo y su añoranza del pasado.”¹¹¹

Sobre las posturas de la autora respecto a la mujer, Pfandl apunta que el

feminismo es exacto hasta cierto punto, en cuanto la Zayas sabe encontrar no pocas frases bellas y acertadas contra los rígidos preceptos que regulaban las relaciones entre hombres y mujeres en la España de aquel tiempo. Pero no debe olvidarse en el entusiasmo de una tesis preconcebida, que la misma Zayas ya sea por descuido o con intención (*dulce sirena* la llama un poco ambiguamente su amigo Pérez de Montalbán) introduce

¹¹⁰ Yllera, “María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”, *op. cit.*, p. 222.

¹¹¹ Yllera, “Introducción”, *op. cit.*, p. 52.

una serie de figuras que ponen muy en duda la formalidad de sus teorías.¹¹²

Ante este debate sobre el “feminismo” de Zayas, tenemos la postura de Juan Diego Vila, entre los estudios más recientes, que se opone a las teorías anteriores y sostiene que no debemos entender su obra desde una posición feminista, puesto que estaríamos reduciendo su riqueza literaria y su trascendencia como escritora, además de mal comprender su narrativa, calificándola de contradictoria y conservadora:

Que Zayas sea una mujer y escriba no tiene por qué convertirse, necesariamente, en signo de feminismo y óptica divergente y de avanzada. Puede que para ciertas empresas preocupadas por historiar o hacer la memoria de las mujeres en una cultura tal falocéntrica como la española la existencia de una escritora como Zayas implique, obviamente un hito de trascendencia, pero ello no debería conducir a los mismos críticos a presuponer, que por ser mujer, su perfil biográfico y su producción sólo podría resultar ensalzado desde una posición feminista. Este prejuicio teórico es lo que ha desembocado, en muchas otras lecturas, en la aceptación, bastante extendida, de una predicación oximorónica con la cual se la suele definir. Zayas, para éstos, sería una feminista conservadora cuyo contrasentido, en definitiva, habla más de las limitaciones de ciertos enfoques que de los méritos literarios de la autora.¹¹³

¹¹² Pfandl, *op. cit.*, p. 370.

¹¹³ Juan Diego Vila, ““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*, Vervuert, Iberoamericana, 2009, pp. 75-94; p. 78.

En cuanto al tema del amor, la sexualidad y el erotismo en la narrativa de Zayas, quienes más lo han estudiado han sido Agustín de Amezúa, Alicia Yllera, Sandra Foa, Irma Vasileski, Eduardo Rincón, Julián Olivares, Juan Goytisolo, Margaret Rich.¹¹⁴

Todos han coincidido en líneas generales en que el amor y las relaciones entre el hombre y la mujer son los temas principales. El amor es el que moviliza la acción en las novelas de Zayas, ya que las protagonistas, con tal de amar, son capaces de hacer hasta lo imposible, como huir de sus casas, disfrazarse de hombres o esclavas, pasar peligros en altamar, practicar hechizos, anular el matrimonio impuesto por los padres, etc., porque Zayas plantea que la mujer es capaz de ser constante en el amor a diferencia del hombre, que se deja vencer por la lujuria y la lascivia, productos de un falso amor; y, en esta misma línea, los personajes femeninos son activos no sólo en la solución de su honra, sino en el amor, en el sentido de que el deseo de amar es lo único que les da autonomía y las hace actuar.

También coinciden en que el erotismo de sus novelas les brindó novedad y autenticidad. Valbuena Prat concuerda en este aspecto:

[Zayas] con toda la malicia sexual de muchos de sus relatos, con sus románticos derroches de crímenes y lágrimas, y precisamente por eso, creo en la interesante figura de mujer que ha adivinado conceptos más libres y modernos que los tópicos sociales [...] Distinguida, fina y

¹¹⁴ Margaret Rich Greer, *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2000. Resulta interesante este trabajo, ya que la estudiosa analiza la narrativa de Zayas desde el psicoanálisis.

exquisitamente erótica, supo dar vida a los cuadros realistas y a las desmelenadas aventuras trágicas.

El único que se aparta de las posturas anteriores es Rincón, al sostener, sin argumentos sólidos, que el amor no es un elemento esencial en la narrativa de la escritora y que sí lo son, por el contrario, la tragedia y la fantasía.

Pero si la picaresca aparece en sus novelas, no es, sin embargo el elemento esencial, como no lo es, aunque parezca contradicción, el amor, las relaciones amorosas y sus problemas, cosas que están presentes en todas sus novelas y forman el nudo argumental que sostiene y cierra todas ellas. Más bien me parecen elementos esenciales la tragedia y la fantasía, la intención analítica y moralizadora –no tanto moralizante, atención–, que la lleva a exponer toda una serie de ideas y reflexiones propias, que no son precisamente las usadas y manidas de su época [...] esas historias de amor o de relaciones amorosas que no son en sí mismas protagonistas únicos, esenciales, principio, medio y fin de lo que se narra.¹¹⁵

Las novelas de María de Zayas se inscriben en la tradición de la novela corta española creando un cariz propio, en el que se refleja una forma particular de comprender la sociedad del siglo XVII. Aborda la pasión amorosa de la mujer, así como las complejas relaciones sociales, económicas y sexuales que mantiene con el hombre, desde los paradigmas sociales de su época, por lo que no se le puede exigir el feminismo del siglo XX, ya que se llegan a conclusiones contradictorias, como apunta Juan Diego Vila.

¹¹⁵ Rincón, *op. cit.*, p. 10.

II. RECURSOS NARRATIVOS EN LAS NOVELAS DE MARÍA DE ZAYAS

Un recurso narrativo es el medio del que se valen los autores para crear un efecto determinado en sus creaciones artísticas. Los recursos que analizaré en la narrativa de Zayas son el uso de la violencia, el realismo minucioso, el disfraz femenino, lo sobrenatural y los sueños.

Si bien estos recursos eran usados también en la narrativa de la época, Zayas crea un estilo particular a partir de ellos que la diferencia de los demás escritores, porque los vincula con la mujer y su constancia en el amor, de modo que estos elementos contribuyen a lograr su propósito didáctico, esto es, avisar a la mujer de los engaños del hombre y motivarla a que vuelva por su propia dignidad a través de la razón.

Por medio de estos recursos Zayas busca una estética de la admiración, puesto que, a pesar de ser elementos comunes en la literatura del siglo XVII, comparten la característica de lo insólito, que siempre es un elemento que emociona al lector porque si bien guardan una relación estrecha con la realidad, tienen la esencia de lo fantástico.

En cada una de sus narraciones describió la conducta de la mujer y su constancia en el amor, así como las relaciones entre ambos sexos. En cada relato insistió en la igualdad intelectual, social y sexual que debía existir entre hombres y mujeres, argumentando que el alma carecía de sexo y que la sangre y los sentidos eran los mismos, por lo tanto no había razón por la cual hacer distinciones y considerar al hombre superior a la mujer.

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 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? (I, p. 159)

Siguiendo la teoría de Mijail Bajtín sobre la polifonía en la novela, vemos cómo María de Zayas crea sus relatos desde una perspectiva femenina construida por medio del dialogismo, es decir, un discurso que está “rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos”, y que muestra su ideología, la cual evoca en cada fragmento de sus novelas a través de la polifonía o la interacción de varias voces, que se unen y se entremezclan para dar una visión totalizante de la realidad; de manera que hay un pasaje armónico entre la voz de la autora, los distintos tipos de narradores y los personajes, sobre todo los femeninos, para conformar la idea de realidad.

El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de estas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas en una y otra medida). Esas correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y los discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su

dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco.¹

El recurso de la polifonía en la narrativa de Zayas está formado por la complejidad del sistema narratológico, en el que, como veremos, hay cuatro tipos distintos de narradores que se van pasando la voz de uno a otro, entablando un intercambio de voz que también interactúa con los personajes tanto del marco narrativo como de las novelas, lo cual enriquece el estado de realidad que Zayas crea desde su forma particular de concebirla.

Al escoger la novela corta como medio de expresión —por ser un género que ha calado en los lectores, como menciona Barella,² y especialmente entre las lectoras—, no pretende ser original y justo allí radica su valor, puesto que, respetando la tradición y las convenciones literarias, en cuanto a que el tema de sus novelas es el amor y hay tópicos y motivos característicos de la literatura del Siglo de Oro, presenta el reflejo de su contexto social visto y expresado por medio de múltiples voces femeninas, que muestran el dominio masculino en la sociedad. Este rico discurso de voces al mismo tiempo que afirma los códigos sociales, los transgrede, y con ello se busca otros caminos para la mujer.

Si bien no rompe con los moldes ni del género literario ni de los códigos sociales de la época —como muchos críticos hubiesen querido, malentendiendo tanto la intención de Zayas, como su contexto—, hay una voz

¹ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 65.

² Barella, “María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer”, *op. cit.*, p. 52.

predominante en su narrativa que transgrede lo que se esperaba socialmente de la mujer.

Esta transgresión, como apuntan Irene Albers y Uta Felten, no anula las normas sociales, sino que parte justo de los códigos de la sociedad para transgredir, pero conservando al mismo tiempo el sistema: “Este tipo de transgresión tiene una función establecedora y conservadora para el sistema: no puede abolir las normas que infringe, al contrario, justamente transgrediéndolas, las conserva al mismo tiempo.”³

Ahora bien, sobre la forma de contar sus narraciones, vemos que su estilo se caracteriza por ser sencillo, o al menos esto es lo que se manifiesta en el discurso del yo narrativo y de algunos personajes, que sostienen que no narrarán con tanto rebuscamiento. Se recalca, en varias ocasiones, que de esta forma cualquier receptor de la obra comprenderá el mensaje, así, los personajes y el narrador dicen que la prosa debe ser clara, con lo que Zayas determina las características de su propia poética.

Don Lope comienza su maravilla, *El imposible vencido*, diciendo que cada narrador del sarao ha utilizado un estilo llano y ha evitado la exageración, ya que no les interesa demostrar que son cultos, sino contar la verdad.

—No quiero, noble auditorio, encareceros de la maravilla que he de contar, ni la traza ni los versos ni la moralidad, porque, de lo más que en todas las que se han referido estas alegres noches se ha preciado quien las compuso, es de un estilo llano y una prosa humilde, huyendo de la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella

³ Irene Albers y Uta Felten (eds.), “Introducción”, *María de Zayas y su contexto literario cultural. Escenas de trasgresión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 17-31, p. 23.

opinión de cultos. Lo que de esta que os quiero decir habéis de estimar es que no os diré más que la verdad, porque en ella no se quita ni se pone cosa ninguna de cómo sucedió [...] (I, p. 445).

En esta cita notamos que hay una crítica al adorno excesivo, lo cual corresponde a la polémica existente entre el culteranismo y el conceptismo. La escritora utiliza el recurso de *captatio beivolentiae* para ser disculpada si los relatos han sido compuestos con llaneza, ya que la intención sólo es contar la verdad.

Al comienzo del último desengaño, Lisis expresa que no tiene como propósito que la consideren inteligente, sino que la entiendan todos, por lo que ha usado y usará un lenguaje natural, en el que evite las razones retóricas y cultas.

Y yo como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, de más de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego; porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra.

Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y deprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás; y dicen veces cosas que ellos mismos no las entienden; ¿cómo las entenderán los demás?, si no es diciendo como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansado el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo; “Muy bueno debe ser, pues yo no lo entiendo. (II, p. 470)

Zayas hace una crítica de los escritores que para diferenciarse de los demás, escriben de una forma complicada, en la que no se entiende el significado, haciendo pasar su texto por algo elevado, por la utilización de palabras complejas, cuando en el fondo no hay claridad. En el “Al que leyere” de las *Novelas amorosas* destaca este mismo aspecto, al hablar de la pureza de ingenio que debe haber para escribir un libro, así, reprueba la prosa oscura que engaña los sentidos y hace pasar por elocuente y de valor cuando en realidad es ambigua y pretenciosa. “Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tiene 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.” (I, p. 159)

La escritora opta por una prosa sencilla para que el mensaje de sus novelas pueda llegar tanto a la persona de estudios, como al que ignora; este recurso tiene un propósito didáctico y además le sirve para subrayar que escribe siguiendo su naturaleza, es decir, su propia intuición y no el arte, que está relacionada con la educación. “Si me tuviesen por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas, y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el cielo.”

Pone tanto énfasis en la importancia de una prosa sencilla para no engañar al lector, que Foa ha encontrado en este aspecto un elemento simbólico en el que la escritora destaca que su prosa es sincera y no engaña como los hombres. Para sostener esto dice que una acepción de la palabra “arte” desde la Edad Media es la de “engaño” o

“fraude”, “mientras la locución ‘sin arte’ significa ‘sin engaño’, ‘honestamente’. Así que, cuando Zayas subraya la naturalidad de su estilo, lo hace a la vez para afirmar y declarar su esencial integridad, y para criticar la ausencia de arte como consecuencia de la falta de educación en las mujeres.”⁴

Otra de las razones por las que posiblemente reitera el uso de este tipo de prosa, se pueda deber quizá a la oposición que intenta hacer Zayas, con su escritura, a la imagen que se había formado en el siglo XVII en torno a la mujer culta, que era sometida a constantes burlas y sátiras, y criticada por la forma oscura en la que hablaba y las lecturas que hacía. Tenemos como reflejo de esta burla representaciones de este tipo de mujer en personajes de comedias que parodian su comportamiento, como Beatriz de *El lindo don Diego*, por ejemplo. Tal vez por las críticas constantes a este tipo de mujer que, como dice Maria Grazia Profeti, intentaba formar una cultura,⁵ Zayas haga tanto hincapié en decir que su escritura es sencilla, desmitificando así la imagen de la mujer que anhelaba saber y conocer cada vez más.

El autor anónimo del “Prólogo a un desapasionado” de las *Novelas amorosas* elogia el ingenio de la autora, el cual se refleja en la gracia, la moralidad y el artificio con los

⁴ Foa, *Feminismo*, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Véase para la escritura de la mujer en el siglo XVII y la concepción que se tenía de ella, Maria Grazia Profeti, “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 235-285.

que está escrita su obra y, además, pide al lector que respete sus pensamientos.

Lector cruel o benigno, que en el tribunal de tu aposento juzgas atrevido o modesto las más leves menudencias de lo que lees, este libro te ofrece un claro ingenio de nuestra nación, un portento de nuestras edades, una admiración de estos siglos y un pasmo de los vivientes [...] La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio, con nombre de Novelas. La moralidad que encierran, el artificio que tienen y la gracia con que están escritas, son rasgos de su vivo ingenio, que en mayores cosas sabrá salir de más grandes empeños. Por dama, por ingeniosa y por docta debes, ¡oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas. (I, p.164)

Su escritura se centra, como hemos señalado, en la defensa de la mujer; sin embargo, para la construcción del efecto de lo real, muestra un deleite por las descripciones de los vestidos que llevan sus personajes, sobre todo en las protagonistas para representar su nobleza y hermosura, así como la exquisitez con la que van ataviadas, aspecto que podríamos vincular con la narrativa de Mariana de Carvajal.

Traía la dama sobre la camisa un faldellín de vuelta de tabí encarnado, cuya plata y guarnición parecían estrellas, sin traer sobre sí otra cosa más que un rebociño del mismo tabí, aforrado en felpa azul, puesta tan al desgaire que dejaba ver en la blancura de la camisa los bordados de hilo de pita (en que es Sevilla más extremada que otra ninguna tierra de España) sus dorados cabellos recogidos en una redecilla de seda azul y plata, aunque por algunas partes descompuestos, para componer con ellos la belleza

de su rostro; en su garganta dos hilos de gruesas perlas, conformes a otras muchas vueltas que llevaba en sus hermosas muñecas, cuya blancura se veía sin embarazo, por ser la manga de la camisa suelta a modo de manga de fraile. (II, p. 308)

María de Zayas utiliza el marco narrativo para darle cohesión a sus relatos, pero también para que sus ideas lleguen al lector, ya que debido a un juego de reflejos entre las novelas y la historia del marco narrativo, así como a la verosimilitud de los relatos contados, los personajes de la historia del sarao de entretenimiento, se conmoverán y con ello se logrará el mismo efecto en el lector, de modo que la historia funcionará ejemplarmente.

En cuanto a la utilización de recursos literarios funcionan como artificios que resaltan el carácter activo de la mujer y la fuerza de su amor, así como la crueldad del hombre. Zayas utilizará el recurso de lo violento y la descripción minuciosa para lograr un mayor realismo; el disfraz varonil en los personajes femeninos; lo sobrenatural y dentro de este elemento: la magia, los hechizos, la nigromancia, los milagros, los conjuros, el pacto con el Diablo, la utilización de objetos con poderes mágicos; y los sueños. Todos estos elementos unidos y vistos de manera aislada conforman el efecto que Zayas busca en sus novelas, a saber, prevenir a la mujer del engaño del hombre y crear la imagen de mujeres que, en líneas generales, intentan llevar a cabo su deseo.

2.1 MARCO NARRATIVO

El marco narrativo de las *Novelas amorosas y ejemplares* está dividido en cinco noches, que tienen ocasión debido a Lisis, una dama noble, que cae enferma a causa de una cuartana; de manera que sus amigas, para animarla y distraerla de la enfermedad, organizan una reunión. En cada noche se baila, se hacen entremeses, se toca música, se cantan romances, sonetos, madrigales, décimas, etc., se comen exquisitas cenas y suntuosas colaciones, y se cuentan dos “maravillas”.

Este primer sarao se lleva a cabo durante el invierno en un barrio noble de Madrid, en casa de Lisis, cuyos integrantes son las cuatro amigas de la protagonista: “la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis”; y cinco varones: don Juan, que es primo de Nise y “dueño de la voluntad de Lisis”, pero está enamorado de Lisarda; don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope. Al final, en la quinta noche, en la Pascua de diciembre, concluyen el sarao con una cena a petición de Lisis e invitan a “los padres de los caballeros y las madres de las damas, por ser todas ellas sin padres y ellos sin madres, que la muerte no deja a los mortales los gustos cumplidos” (p. 169).

La presidencia de la reunión debería estar a cargo de Lisis, pero debido a su enfermedad la cede a su madre, la cual organiza y dictamina cómo se deberán contar las historias y quiénes serán los narradores; de esta forma, establece que su hija tendrá que encargarse de los músicos y los romances, así como de las letras que debían cantar, y determina el orden de los narradores: la primera noche Lisarda y Matilde; la segunda noche, para que los caballeros

“no se quejasen de que las damas se les alzaban con la preeminencia”, escoge a don Álvaro y don Alonso; la tercera, a Nise y a Filis; la cuarta a don Miguel y don Lope; y la quinta y última se nombra a sí misma y escoge como acompañante a don Juan.

El sarao comienza en la Nochebuena y todos se reúnen en la habitación de Lisis, que está decorada suntuosamente en tonos verdes, deseado así por la dama para mostrar en el exterior lo que le hacía falta en el interior: la esperanza amorosa. Las descripciones de este espacio, así como la del vestuario de los personajes son detalladas y se realza en ellas el lujo de los decorados, la fina textura de las telas, los adornos de los muebles y el brillo de las joyas, que denotan la nobleza de los personajes.

Coronaba la sala un rico estrado, con almohadas de terciopelo verde, a quien las borlas y guarniciones de plata hermozeaban sobremanera, haciendo competencia a una vistosa camilla, que al lado del varío estrado había de ser trono, asiento y resguardo de la bella Lisis, que como enferma pudo gozar de esta preeminencia, era asimismo de brocado verde, con flecos y alamares de oro, que como tan ajena de esperanzas en lo interior, quiso en lo exterior mostrar tenerlas (169).

Ahora veamos un ejemplo de los accesorios y el color del vestuario y las emociones que provocan en el enredo amoroso de Lisis, Diego, Juan y Lisarda.

Estaba Lisis vestida de una lama de plata morada, y al cuello, una firmeza de diamantes, con una cifra del nombre de Diego, joya que aquél mismo día le envió su nuevo amante, en cambio de una banda morada que ella le dio para que prendiese la cruz verde que traía; dando esto motivo a don Juan para algún desasosiego, si bien Lisarda

con sus favores le hacía que se arrepintiese de tenerle. (I, p. 249)

La historia que se cuenta en el sarao es la de los amores y desdichas de Lisis, quien está enamorada de Juan, pero que no corresponde su amor porque desea a Lisarda, aunque ambas sean iguales en hermosura y nobleza. Lisis empeora cada vez más en su enfermedad a causa no de las calenturas de la cuartana, sino de la desesperación de los celos, ya que el desdeñoso caballero

negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor, sintiendo la hermosa dama el tener a los ojos la causa de sus celos y haber de fingir agradable risa en el semblante, cuando el alma, llorando mortales sospechas, había dado motivo a su mal y ocasión a su tristeza; y más viendo que Lisarda, contenta como estimada, soberbia como querida, y falsa como competidora, en todas ocasiones llevaba lo mejor de la amorosa competencia. (I, p. 168)

Así tenemos un triángulo de amor, desamor y celos que generará la acción en este nivel narrativo de la obra y se complicará con la aparición de don Diego, que pedirá a Lisis como esposa, la cual aceptará sólo para darle celos a don Juan, que, a pesar de no desear a la enferma, “gustaba de ser querido de Lisis”.

Lisis llora y sufre todo el tiempo; trata de ocultar lo que siente, pero casi todos los integrantes de la reunión conocen sus desdichas.

Pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor, aficionado a Lisarda, y naturalmente les pesó de ver tan mal pagada la voluntad de la dama y a don Juan tan ciego que no estimase tan noble casamiento [...] (p. 211)

Cada narrador debía sentarse en un trono especial para contar su maravilla y, cuando acabara, cederlo al siguiente narrador. Comenzaban su historia haciendo una pequeña introducción en la que indicaban la ejemplaridad de su narración y el origen de su relato para reiterar que era verdadero y lograr con ello mayor verosimilitud. La única maravilla en la que no se indica la procedencia al comienzo es la de *El jardín engañoso*, con la que se concluye el sarao. Laura, la madre de Lisis es la narradora de este relato y dice: “No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia [...] En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto, pues el decirla yo no es más de para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones.” (I, pp. 512-513)

La primera novela, *Aventurarse perdiendo*, es contada por Lisarda, que dice que en su maravilla se verá

cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo, no bastan ni ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírlo de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman [...] (I, p. 173)

Este recurso, como ya habíamos visto, aparece también en *Bandello*, que según Krömer, servía para darle autenticidad al marco narrativo “hacer un halagüeño retrato del narrador y de su exposición”. Del mismo modo, en el marco de *Zayas* se da información de los personajes que la forman y se indica porqué están escogiendo la historia que

van a contar, así se realza “la situación encuadrante descrita, la significación del primer narrador y del destinatario, son importantes por igual y arrojan suficiente luz sobre el autor mismo.”⁶

El sarao termina en la Pascua y se acuerda que “el día de la Circuncisión, que era el primero día del año” se casarían Lisis y Diego.

En los *Desengaños amorosos* se continúa la historia de la Primera parte del “Entretenido Sarao”, que se había quedado en la concertación de las bodas de Lisis. La historia de este marco comienza con la recaída de la dama en la enfermedad, que por sentirse “mal hallada con dueño extraño de su voluntad”,

amaneció otro día la hermosa dama con una mortal calentura, y tan desalentada y rendida a ella que los médicos, desconfiando de su vida, antes de hacerle otros remedios, le ordenaron los importantes al alma, mandándola confesar y recibir el divino Sacramento, como más cordial medicina [...] (II, p. 116)

Por deseo de Lisis, que en esta ocasión sí puede presidir el sarao, son las mujeres de la reunión las que cuentan desengaños verdaderos para volver por la fama de las mujeres, ya que al estar la sociedad bajo el dominio del hombre, sólo se cuenta las malas acciones de la mujer y no las buenas; “como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan” (II, p.118). Los hombres se enojan de no poder participar contando historias, por lo que se encontraban “mal contentos de que, por no serles concedido el novelar, no podían dar muestra de las intenciones.” (II, p. 120)

⁶ Krömer, *op. cit.*, p. 149.

En este segundo sarao vemos una subversión del orden social, puesto que la mujer toma papeles que habitualmente le correspondían al hombre, como el hecho de presidir y ordenar lo que se debe hacer; de esta forma, la mujer es la que tiene dominio sobre el sexo opuesto, pues los personajes masculinos actúan de manera pasiva y se someten a las decisiones de las damas, que tienen el poder de la palabra.

Este aspecto ya lo había abordado Zayas en su única obra dramática, *Traición en la amistad*, en la que tenemos la representación de dos personajes femeninos antagónicos y activos: Marcia y Fenisa, que aunque tienen funciones distintas, ambas presentan conductas atípicas en la mujer del siglo XVII, en el sentido de que subvierten el orden social, tomando papeles que habitualmente le correspondían al hombre. Marcia cumple con la función de la autoridad a lo largo de la obra, al ser la que restaura el orden e imparte justicia, y Fenisa tiene las características de la figura del seductor masculino en el tipo del don Juan, al seducir a todos los hombres que se atraviesan en su camino. En esta subversión, las mujeres son las que tienen el dominio sobre el sexo opuesto, debido a que los personajes masculinos actúan de manera pasiva y se someten a las decisiones que éstas toman.

Volviendo al análisis del marco narrativo, el grupo de mujeres de este sarao está conformado por siete jóvenes que no se han casado, dos viudas y una monja, y para las narraciones que cuentan escogen como protagonistas los modelos de mujer del siglo XVI y XVII de la deshonrada y la

desengañada, las cuales están “escarmentadas en las cuitas amorosas.”⁷

Lisis nombra para la primera noche a Zelima, la esclava que le ha regalado una tía suya de Valencia, para que ocupe el primer lugar, después a su prima Lisarda, luego a Nise y por último a Filis. En la segunda noche, elige primero a Laura, su madre, luego a Matilde y, después, a Luisa y Francisca, dos hermanas que se habían mudado recientemente a casa de Lisis. Para la tercera y última noche nombra a Estefanía, una prima religiosa, que había salido a curarse como Lisis de unas cuartanas con permiso de su convento; el último desengaño del sarao lo cuenta la protagonista, la cual, después de un año de enfermedad, se recupera por la alegría que le da la amistad de Zelima. La dama va vestida de negro con botones de oro para la primera noche y el narrador nos dice que si bien no era la más linda de las damas, las superaba en la gallardía y entendimiento.

A la reunión asisten todos los integrantes de la Primera Parte más otros que se integran sobre la marcha, ya que se van invitando unos a otros, por “la fama de la hermosa esclava”, por “la hermosura de las damas convidadas” y por ver quién contaba mejor los desengaños. La reunión comienza en un martes o domingo de carnaval de Carnestolendas, que en el día de inicio hay ambigüedad, debido bien a un descuido de la escritora, como explica Yllera, bien a un error del copista, como indica Montesa,⁸ dado que en la introducción se dice que comienza el

⁷ Julia Barella, “María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer”, *op. cit.*, p. 59.

⁸ Véase para esta imprecisión, Yllera “Introducción”, *op. cit.*, p. 509, nota 11.

domingo, y al final, que en martes. Tanto el primer sarao como el segundo se llevan a cabo en días festivos del año litúrgico, lo cual es un tópico desde *El Decamerón* hasta la literatura española del Barroco.

El sarao tiene lugar esta vez en la sala de casa de Lisis y las descripciones del espacio son igual de detalladas que las del primero, así se nos describe la tapicería, las vajillas, los olores, los manjares que comen, como el exquisito chocolate.

entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas perfumaderas, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías y sobre todo sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura). Todo tan en su punto, que la hermosa sala no parecía sino abreviado cielo [...] (II, p. 120)

Las “desengañadoras” se sentaban sobre dos almohadas que estaban en medio del estrado y en la introducción a su historia le decían a Lisis que seguirían el mandato que había pedido: contar un caso verdadero en el que se volviera por la fama de las mujeres y las previniera de los engaños de los hombres; a su vez, mencionaban de dónde provenía su relato, así pues, Zelima dice lo siguiente:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños 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 [...] Muchos desengaños pudiera traer en apoyo de esto de las antiguas y modernas desdichas sucedidas a mujeres por los hombres. Quiero pasarlas en

silencio, y contaros mis desdichados sucesos, para que escarmentando en mí, no haya tantas perdidas y tan pocas escarmentadas. (II, pp. 124-125)

Cada narradora adecua su desengaño a la situación que vive en el sarao; Zelima, por ejemplo, comienza su desengaño explicando su verdadera identidad, quitándose los falsos hierros del rostro, esto es, las marcas de la esclavitud, y explica cómo ha llegado hasta ahí y cuál es su verdadero nombre e historia: una dama noble, cuyo nombre es Isabel Fajardo y tuvo que disfrazarse de esclava para perseguir al hombre que la había deshonrado: “que estos hierros que veis en mi rostro no son sino sombras de los que ha puesto en mi calidad y fama la ingratitud de un hombre; y para que deis más crédito, veislos aquí quitados; así pudiera quitar los que han puesto en mi alma mis desventuras y poca cordura” (II, p. 127).

Estefanía, prima de Lisis ajusta su relato a su condición de religiosa, de este modo cuenta *La perseguida triunfante*, historia que representa el culto mariano, ya que la Virgen salva a la protagonista de todas las peripecias en las que se ve puesta por la maldad de Federico; sin embargo, la narradora previene a las mujeres de los engaños de los hombres, como se ha indicado que debe hacer, explicando que la protagonista se salvó sólo porque la Virgen intercedió por ella, pero que las demás tienen que estar alertas, porque no hay garantía de que les suceda lo mismo:

[...] quisiera ser poderosa de todas maneras para apartaros de tal vicio [caer en los engaños] y para defenderos de tales desdichas. Pues mirad cómo esta reina que, pues merecía tener el favor de la Madre de Dios, buena era; pues si siendo buena tuvo necesidad de que la Madre de Dios la defendiese de un hombre, vosotras, en guerra de

tantos y sin su favor, ¿cómo os pensáis defender? (II, p. 459)

Lisarda, la segunda narradora y enemiga de Lisis, dice que cumplirá con el mandato de su prima, pero no porque ella haya sufrido algún maltrato de los hombres, sino sólo por obediencia, por lo que desengañará sin agraviar a los hombres. El narrador del marco narrativo explica que dice esto porque no quiere ofender a su amante don Juan, que está escuchándola; “ocupó la hermosa Lisarda el asiento situado para las que habían de desengañar, temerosa de haber de mostrarse apasionada contra los hombres, estando su amante don Juan presente” (p. 171); por el contrario, Nise, la siguiente narradora, como no tiene atada su voluntad a ningún hombre, habla con entera franqueza y puede decir algo tan apasionado como “volvamos por nuestra opinión; mueran los hombres en nuestras memorias” (II, p. 222).

Al final de este sarao Lisis le anuncia a Diego que no se casará con él porque “sus temores han tenido principio” con los trágicos finales de las protagonistas de los relatos; así pues, la dama anula su boda y se va a un convento junto con su prima Estefanía e Isabel, y después, entra también la madre de esta última, que al saber dónde estaba su hija después de tantos años de estar separadas y no saber una de la otra, la alcanza; por último, la madre de Lisis toma también el hábito para no separarse de su “amada hija”.

El convento se presenta como un espacio donde la mujer puede refugiarse de la sociedad; “es indudable que el convento se ofreció para muchas como el único medio de integración y promoción social e incluso como forma de realización emocional [...] es en el entorno conventual

donde la mujer llega a detentar cierta forma de poder.”⁹ Resulta interesante ver cómo ninguna de las mujeres del sarao ni de las novelas entran al convento por vocación religiosa, sino verdaderamente por un anhelo de huida, que se aprecia mejor en la segunda colección.

El narrador del marco narrativo cuenta los desenlaces de Lisarda, Juan y Diego: la primera se casa con un caballero muy rico y deja a don Juan, a quien le viene una “peligrosa enfermedad, y de ella un frenesí, con que acabó la vida”; y el último, sin despedirse de nadie del sarao, se va desconcertado de la decisión de Lisis, y el narrador nos cuenta que dicen que el caballero se había ido a la guerra de Cataluña y que había muerto en batalla porque se ponía en los mayores peligros, con lo cual se da a entender que se deja morir por el rechazo de Lisis.

El yo narrativo concluye el relato del segundo sarao dirigiéndose a un misterioso Fabio,¹⁰ que no había aparecido en ninguno de los dos marcos narrativos y le dice que como le ha pedido que su historia tenga un final feliz, lo ha complacido:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda

⁹ Palma Martínez-Burgos, “Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna. El convento como horizonte”, en George Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. Del renacimiento a la Edad Media*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2006, t. III, p. 602.

¹⁰ La aparición de Fabio al final de la obra sirve para personalizar al lector; al respecto Melloni dice que Fabio es el destinatario expreso de las novelas “dove Fabio è il destinatario espresso che, se pure con un legame più intimo e personalizzato con l’autrice, ha la stessa funzione del ‘lector mío’ del prologo ‘Al que leyere’ della Prima Parte” (*Il sistema narrativo, op. cit.*, p. 16).

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 conocerlo ninguna le hace ventaja. (pp. 510-511)

La historia que forma el marco narrativo de las *Novelas amorosas* y los *Desengaños* es independiente de los relatos que cuentan sus narradores-personaje y se podría tomar como un relato aparte de las diez maravillas y los diez desengaños reunidos; sin embargo, se establece un juego de espejos en el nivel del marco, el nivel de los relatos contados y el nivel del lector.

Este juego especular está en la significación de las obras, aunque se vea de manera más clara en los *Desengaños*, ya que el mensaje de Zayas es mucho más directo y permanece a lo largo de la segunda colección; así pues, al haber verosimilitud y coherencia en la historia del marco, hay una simulación en la cual el mensaje de Zayas llega a los personajes del sarao, sobre todo a las mujeres, por medio de los relatos contados, de los que extraen un aprendizaje, que también llega al lector. Se entabla así un vínculo de identificación entre los personajes del sarao y el lector.

El marco narrativo le permite a Zayas conseguir de manera más efectiva su propósito ejemplar; el hecho de que Lisis entre a un convento como algunas de las protagonistas de las historias que se han contado, sirve como recurso didáctico, cerrándose así de manera perfecta aquello que la

escritora quería transmitir, porque si el mensaje ha trascendido del nivel de los relatos al nivel del marco llegará al nivel del lector, porque éste, gracias a la ilusión de realidad de la historia del marco, se siente identificado con la decisión final de Lisis y puede comprender el mensaje también.

La aparición final de Fabio contribuye al efecto de reflejos en los tres niveles de las obras, ya que este personaje funge como destinatario final y gracias al recurso retórico, en el que vemos que Fabio y Lisis ya se conocían, el lector puede acercarse mucho más a los personajes del sarao porque se está identificando con Fabio, en su función de personaje-lector.

Resulta interesante la complejidad de narratológica en la obra de Zayas, puesto que podemos distinguir varios niveles de narración (marco narrativo, relatos contados y personaje-lector en la figura de Fabio) y cuatro narradores: el yo narrativo; el narrador omnisciente del marco; los personajes-narrador de ambas reuniones, que podríamos llamar intradieéticos¹¹ cuando narran relatos de otros personajes y protagónicos cuando cuentan su propia historia; y por último los personajes que narran al interior de las historias contadas. Estos cuatro narradores van

¹¹ Siguiendo la nomenclatura de Genette y los ejemplos que usa para explicarla, los personajes-narrador de los saraos son equivalentes al ejemplo que da Genette de Sherezade de *Las mil y una noches*, ya que forma parte del relato como personaje y al mismo tiempo es narradora de una historia de otros personajes, por lo que sería un narrador intradieético: “Sherezade es un personaje intradieético porque es, ya antes de abrir la boca, un personaje dentro de un relato que no es el suyo; pero, dado que no cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, narradora heterodieética. (Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 58)

intercambiando sus voces y llegan a crear una polifonía, en la que tenemos una visión más completa de la realidad que nos quiere mostrar la escritora.

El pasaje de la voz narrativa es anfibológica en algunas ocasiones, así por ejemplo, al final de los *Desengaños*, cuando Isabel ha terminado de tocar la guitarra y cantar un romance y Lisis ha terminado de relatar su desengaño, *Estragos que causa el vicio*, comienza esta última un gran discurso, en el que explica cómo los hombres faltan a su obligación de caballeros al desprestigiar a las damas, y después de largas reflexiones interviene de pronto la voz del yo narrativo, mezclándose con la de Lisis:

Bien ventilada me parece que queda, nobles y discretos caballeros, y hermosísimas damas —dijo la bien entendida Lisis, viendo que doña Isabel había dado fin a su romance—, la defensa de las mujeres, por lo que me dispuse a hacer esta segunda parte de mi entretenido y honesto sarao; pues, si bien confieso que hay muchas mujeres que, con sus vicios y yerros, han dado motivo a los hombres para la mucha desestimación que hoy hacen de ellas, no es razón que, hablando en común, las midan a todas con una misma medida [...]

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. (II, p. 507)

La voz de Lisis queda de lado por un momento, cuando la voz del yo narrativo interviene en la frase: “yo he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada”, que la podemos identificar con la voz de Zayas por el oficio de escritora, y no con la Lisis, que no ha tomado ese papel.

La escritora utiliza la anfibología en los narradores como recurso para una finalidad ejemplar, de este modo no importa si estaba narrando Lisis e interviene de pronto el yo narrativo, porque las voces se funden en el mismo cauce de manera unánime para lograr un efecto ejemplar totalizante. Al respecto, Foa explica que a Zayas

no le interesa mantener una postura narrativa constante, sino que emplea la que le importa en un momento dado, y luego la abandona cuando ya no le sirve. [...] El efecto de esta libertad estilística es acentuar la presencia directa de la autora. En último término, ella es una escritora didáctica, y los recursos narrativos de que ella se sirve están subordinados a su propósito moralizador fundamental.¹²

La ejemplaridad está tanto en las *Novelas amorosas* como en los *Desengaños*, sólo que en la última obra, la autora es mucho más insistente, ya que, como vimos, cada narradora dice que desengañará a la mujer y la prevendrá de los daños de los hombres.

Hay un contraste evidente de tono entre las obras, que se ve tanto en la historia de los dos saraos, como en los relatos contados; esto se debe, según Monika Bosse, a “la grave crisis económica y social con restricciones, cada vez más estrictas e impuestas a la creatividad cultural, ya no

¹² Foa, *op. cit.*, p. 131.

caben idilios renacentistas”,¹³ en oposición a esta idea, Amezúa piensa que hay una continuidad entre las dos colecciones por el hecho de que si se comparan las dos obras no existen diferencias estéticas ni literarias “y por ello creo que estuvo muy acertada su autora al rotularlas de este modo y tenerla como una verdadera continuación.”¹⁴ Si bien no hay distinciones en la forma, sí las hay en el tono, dado que hay una distancia de diez años en la que tanto Zayas como su sociedad han cambiado; y esto se manifiesta en que en la segunda colección hay una búsqueda en cada relato de advertir a las mujeres y este aspecto se recalca al comienzo y al final de cada historia, lo cual no sucedía cuando se narraban las maravillas de la primera colección.

Estudiosos como Amezúa han pensado que la autora en este lapso de diez años pudo haber sufrido una fuerte vivencia con algún hombre que la condujo a escribir con tanto rencor hacia el sexo opuesto, “algún gran desengaño amoroso, que la hiciera cobrar la animadversión que muestra hacia los hombres, creyéndose obligada tomar a cargo suyo la defensa de la mujer.”¹⁵ No podemos comprobar este aspecto de su vida, pero es un hecho que el tono de la segunda parte ha cambiado considerablemente por el pesimismo general.

A pesar de que las narradoras del segundo sarao están mucho más resueltas que en el primero a defender a la mujer, en sus historias predomina la desesperanza, porque son más desencantadas y trágicas; en la primera colección todavía hay un hálito de esperanza para los personajes

¹³ Bosse, *op. cit.*, p. 267

¹⁴ Amezúa, “Prólogo”, en *Desengaños*, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁵ *Ibid.*, p. XVI.

femeninos, debido a la resolución de varios conflictos como el de Aminta, que consigue restaurar su honra por ella misma, o el de Leonor, que se casa con el hombre que ama y quien la corresponde con igual constancia; sin embargo, en la segunda parte, el desaliento y el fatalismo son mucho más fuertes, dado que ninguna de sus protagonistas consigue un final que deseado realmente, y por el contrario deciden el convento como la única solución a sus conflictos.

Aunque hay un contraste en el tono de las *Novelas amorosas* y los *Desengaños*, si los comparamos entre sí, se mantiene la unidad de tono al interior de cada obra, en el sentido de que la historia de ambos saraos es seria, al igual que las novelas contadas.

La unidad en cuanto al tono entre el marco y las narraciones era un aspecto importante en la tradición italiana previa a Boccaccio, y éste rompió con ella al establecer un contraste entre el marco narrativo y los cuentos que se relatan, puesto que la historia del primero es sombría por tratarse de la peste y, las otras, son irónicas y están llenas de júbilo.¹⁶ María de Zayas, en cambio, mantiene el mismo tono en los dos niveles, aunque de vez en cuando introduzca madrigales burlescos y haya relatos cómicos como *El castigo de la miseria* con la apariencia grotesca de Isidora, o *El prevenido engañado* con el amante que huye con una reja atorada en la cabeza, o en *El desengaño amando y premio de la virtud* con el gallo hechizado de los anteojos.

Por último, es importante notar que el marco narrativo, sobre todo el de la segunda parte, se crea como un espacio de discusión, en el que los personajes del sarao dan

¹⁶ Véase Pabst, *op. cit.*, p. 141.

sus puntos de vista sobre los casos planteados en los relatos, y juzgan los comportamientos de los personajes de las historias; sirva como ejemplo la discusión final de *El verdugo de su esposa*, en la que los hombres piensan que don Pedro queda sin culpa en el asesinato porque no sabía que su amante lo estaba engañando; y las mujeres sostienen lo contrario “[...] afirmando que no por la honra la había muerto, pues, qué más deshonorado y oscurecido podía ver su honor, que con haberse casado con mujer ajada de don Juan y después gozaba de él; sino que por quedar desembarazado para casarse con la culpada, había muerto la sin culpa” (II, p. 223).

En estas discusiones finales y en los preámbulos para contar la historia se manifiestan más a fondo las ideas principales de Zayas, como menciona Foa,¹⁷ porque es ahí donde aparecen largos discursos de reflexión sobre la condición del hombre y la mujer y sus relaciones.

2.2 VIOLENCIA Y REALISMO MINUCIOSO

La forma en la que Zayas representó la realidad ha sido un tema de controversia en la crítica, como vimos, dado que el realismo detallado con el que describió escenas eróticas y de violencia masculina contra la mujer ha sacudido los pensamientos decimonónicos (Ticknor, Pfandl, Amezúa y Pardo Bazán), de este modo, a pesar de que haya posturas diferentes, todos coinciden en su obscenidad.

La escritora utiliza el recurso de realismo sin paliativos, es decir, describe escenas en las que no oculta

¹⁷ Foa, *op. cit.*, p. 121.

ningún elemento por más terrible que sea, en función de crear un impacto en el lector que lo conmueva. Para Zayas no hay una exageración de la realidad, puesto que está reflejando de manera objetiva imágenes en las que tenemos desde violaciones¹⁸ hasta uxoricidios.

Zayas emplea el detallismo, sobre todo en escenas violentas para realzar la crueldad del hombre hacia la mujer; de modo que altera al lector con descripciones minuciosas en las que las protagonistas padecen a causa de la violencia masculina. Por este hecho, la obra de nuestra escritora recibió críticas que cuestionaban su moralidad. La más fuerte es la famosa de Pfandl que ya mencionamos, quien considera que Zayas degenera en lo obsceno, lo perverso y lo liviano, y reprehende, más que las descripciones, el hecho de que una mujer narre historias “sucias”, “lascivas”, “sádicas”, “inestéticas” y “moralmente corrompidas”.¹⁹

Existen varias opiniones sobre la razón por la cual Zayas empleó escenas donde el horror se intensifica. Vasileski, como vimos más arriba, sostiene que estas escenas no son buscadas a propósito por Zayas, sino que más bien están exigidas por la lógica de la acción; sin embargo, considero que sí está buscando un efecto con ellas, el cual consiste en mostrar la victimización de la mujer a causa de la crueldad del hombre y los cómplices que éste tiene en los castigos a la supuesta deshonra.

Zayas no deja de lado ninguna descripción, aunque pueda parecer obscena, en su afán por construir una ilusión de la realidad que sea totalizante, incluyendo todos los

¹⁸ Recordemos la de Isabel Fajardo-Zelima de *La esclava de su amante* y la de Camila de *La más infame venganza*.

¹⁹ Pfandl, *op.cit.*, p. 370.

aspectos que la conforman. Escenas tan violentas no se veían a diario en el tiempo de la escritora; sin embargo, aunque no eran una simple invención de su ingenio, se vale de un realismo detallado para impactar al lector y dar un efecto ejemplar a sus narraciones. “María de Zayas sigue las tendencias de su tiempo pero desarrolla considerablemente la estética de la admiración. Le interesa lo extraordinario y no rehúye, antes al contrario, a lo extraño y lo desagradable.”²⁰

En estas descripciones no hay matizaciones, los aspectos más desagradables son expuestos sin miramientos; de este modo, la escritora abre los ojos de sus lectoras y las hace tomar conciencia del entorno familiar y matrimonial que viven para estar prevenidas y poderse proteger a tiempo, así como decidir la vida que deseen.

Zayas, tal vez como justificación de escenas tan terribles, arguye, a lo largo de su obra, que sólo escribirá la verdad y que no esconderá ni minimizará los sucesos crueles. “Más también imagino que a las desengañadoras no se les daba mucho, que diciendo verdades, no hay que temer, pues pueden poner falta en lo hablado, tanto en verso como en prosa; mas en la misma verdad no puede haber falta, como lo dijo Cristo, nuestro Señor, cuando dijo: ‘Si verdad os digo...’” (II, p. 258)

A su vez, se queja de que el hecho de decir la verdad esté mal visto en su tiempo: “porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida que de la verdad desnuda” (II, p. 257).

²⁰ Yllera, “Introducción”, *op. cit.*, p. 43.

La minuciosidad realista permite a la escritora describir mujeres maltratadas física y psicológicamente por medio de insultos, violaciones y torturas, y con ello desestabilizar al lector.

Es en su segunda colección donde las descripciones de violencia a la mujer incrementan en el horror, puesto que en las *Novelas amorosas*, aunque encontramos algunas, no presentan la intensidad de las de los *Desengaños*; esto se debe al desencanto que muestra la escritora en la colección de 1647, en donde vemos que la victimización de la mujer se subraya y la representación del maltrato masculino aumenta, es por esta razón que Laura, una de las narradoras del sarao dice que “en cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre” (II, p. 264).

De las diez novelas de la segunda colección, seis terminan en la muerte de la protagonista (*La más infame venganza*, *El verdugo de su esposa*, *Tarde llega el desengaño*, *Amar sólo por vencer*, *Mal presagio casar lejos*, *El traidor contra su sangre*) y las otras cuatro en su entrada al convento, después de haber recibido maltrato psicológico y físico (*La esclava de su amante*, *La inocencia castigada*, *La perseguida triunfante*, *Estragos que causa el vicio*); lo cual es un reflejo de la injusticia y desigualdad social entre sexos.

El estoicismo de las protagonistas ante el sufrimiento llega a tal punto, que podríamos concebirlas casi como mártires, a las que sólo les queda esperar la entrada al convento o la vida celestial como premio a tantos sufrimientos, aspecto que se reforzaría en las novelas donde la intervención divina impide que la tortura de estas mujeres incremente, como en *La perseguida triunfante*, donde la

Virgen intercede por Beatriz en numerosas ocasiones para defenderla de los daños de Federico, o en *Mal presagio casar lejos* donde milagrosamente el cuerpo de Blanca no se muestra descompuesto después de la muerte, y luce bello, renovándose cada cuatro años.

En estos dos ejemplos podíamos encontrar un puente entre las torturas a las mujeres de Zayas y la de las santas en las hagiografías femeninas medievales, en cuyas descripciones se destacaba el dolor de la santa para resaltar el carácter ejemplar de su estoicismo en el sufrimiento, así como el ataque a los valores con los que se definía a la mujer medieval, esto es, la castidad, la maternidad y la belleza; valores que siguen estando presentes en la mujer y la sociedad del XVII.

Vanesa Hernández Amez explica que en las torturas de santas en la hagiografía medieval encontramos ataques a la castidad con “la desnudez y la violación; contra la maternidad, la tortura de los pechos; y contra la belleza, el corte de los cabellos.”²¹ En la narrativa de Zayas, tenemos ataques contra los valores de la castidad con los mismos agravios, es decir, la desnudez pública²² y la violación; y de

²¹ Véase Vanesa Hernández Amez, “El ataque a lo femenino: tortura y muerte de las mártires en la hagiografía castellana medieval”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Matos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, Alcantat, Institut Interuniversitari Filologia Valenciana, 2005, pp. 851-864; p. 852 y 857.

²² Recordemos el caso de Beatriz en la *Perseguida triunfante*, que la sacan desnuda a la calle para ser condenada públicamente por haber matado supuestamente al hijo de los emperadores: “Sacaron a la hermosa reina, así desnuda, como estaba, del palacio, y por llegar más presto [...] la entraron en un coche, y también porque no la matasen los

la belleza, no sólo con el corte de los cabellos, sino con la descripción minuciosa de partes del cuerpo representativas de la belleza femenina donde se ve el dolor y la deformidad a los que ha llegado el cuerpo de la protagonista, como en los ojos, las mejillas, los pies, las manos y la piel.

El efecto es más fuerte por el contraste que se hace de la belleza que poseían antes de la tortura con la fealdad del cuerpo después del maltrato. La escritora focaliza el cuerpo femenino y hace una pintura en la que dibuja cada detalle para mostrar los efectos de la violencia.

En este sentido, es importante mencionar el estudio de Lisa Vollendorf del cuerpo femenino como depositario de los abusos masculinos en las novelas de Zayas, y cómo los personajes masculinos encuentran justificación a sus actos al visualizar a la mujer como propiedad, y no como ser humano,²³ esto se debe, según la estudiosa, a las injusticias de la opresión del patriarcado, de este modo, para resaltar esta problemática, Zayas utiliza el cuerpo femenino como campo de batalla de la guerra entre sexos: “The violent ambiance of seventeenth century Spain validates and expands upon Zaya’s employ of the female body as the battleground in the war between sexes.”²⁴

Cabe mencionar que el recurso de la minuciosidad realista para describir la fealdad del cuerpo femenino no siempre es para provocar la compasión del lector, sino la risa; de esta forma, tenemos el ejemplo de *El castigo de la*

ciudadanos, que, dando voces andaban como locos, lamentando la muerte del príncipe” (II, p 453).

²³ Véase Lisa Vollendorf, “Reading the body imperiled: violence against women in María de Zayas”, *Hispania*, 78 (1995), pp. 272-282.

²⁴ *Ibid.*, p. 273.

miseria, donde doña Isidora está en la cama una mañana con su amante y éste se sorprende al no hallar a su mujer, sino a un “fantasma, o imagen de la muerte”, ya que esta pícara señora no era joven como pensaba su amante, sino vieja y fea:

[...] la buena señora mostró las arrugas de la cara por entero, las cuales encubría con el afeite, que tal vez suele ser encubridor de años, que a la cuenta estaba más cerca de cincuenta y cinco que de treinta y seis, como había puesto en la carta de dote, porque los cabellos eran pocos y blancos, por la nieve de los muchos inviernos pasados [...] 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 en la amistad que con el rostro de su mujer habían hecho. (I, p. 276)

Volvamos a las escenas donde este mismo recurso funciona para retratar la tortura como el grado máximo de maltrato e impresionar al lector. El narrador pide piedad y compasión frente a las descripciones en una de las escenas más terribles de las veinte novelas: la de Inés de *La inocencia castigada*. Cuando la narradora Laura cuenta cómo es liberada la protagonista del muro en el que estuvo emparedada durante seis años, dice que en ese punto debe entrar la piedad:

Aquí entra ahora la piedad, porque cuando la encerraron allí, no tenía más de veinte y cuatro años y seis que había estado eran treinta, que era la flor de su edad.

En primer lugar aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, u de llorar, ella no tenía vista. Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como

hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba dos surcos cavados de las lágrimas, que se le escondía en ellos un bramante oscuro; los vestidos hechos ceniza, que se le veían las más partes del cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no solo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar. No hay más que decir, sino que causó a todos tanta lástima, que lloraban como si fuera hija de cada uno (II, 287).

La manera de llegar a un realismo en donde lo violento se hace evidente es por medio de las sensaciones que crea en la descripción de cada parte del cuerpo, así como por medio de lo escatológico. Ésta es una de las escenas más siniestras de los relatos de Zayas; la descripción es verdaderamente conmovedora y consigue la compasión del lector por la forma realista en que se nos narra un cuerpo que ha padecido y que ya casi ni parece humano, porque ha perdido ya toda dignidad y belleza.

Otro ejemplo de estas descripciones lo encontramos en *El traidor contra su sangre*, en donde la crueldad de Alonso llega a tal punto, que después de haber asesinado a su hermana por una supuesta deshonra familiar, asesina a su esposa Ana por hartazgo en el matrimonio. Veamos las escenas de las dos mujeres después de su asesinato; comencemos con la de la hermana apuñalada, cuyo cuerpo es descubierto por su amado Enrique:

Y más admirado que antes, miró a ver de qué salía la luz, y vio al resplandor de ella la hermosa dama tendida en el estrado mal compuesta, bañada en sangre, que con estar muerta desde mediodía, corría entonces de las heridas, como si se las acabaran de dar, y junto con ella un lago del sangriento humor. (II, 382)

Pasemos ahora a la descripción de cómo Alonso degüella a su esposa Ana:

Hecho como él lo ordenó, y recogida el ama, estando descuidada doña Ana comiendo una empanada, fingiendo don Alonso levantarse por algo que le faltaba, se llegó por detrás, y con un cuchillón grande que él traía apercebido, y aquél día había hecho amolar, le dio en la garganta tan cruel golpe, que le derribó la cabeza sobre la misma mesa. (II, p. 394)

En *La más infame venganza*, Camila sufre primero una violación por parte de don Juan que se venga de este modo de Carlos por haber gozado a Octavia, hermana del primer caballero, dándole palabra de esposo. Así, pues, Juan viola a Camila, mujer con la que se casa Carlos, entrando a su casa disfrazado de señora principal; de esta forma encierra a la dama en un cuarto y lleva a cabo su venganza:

[...] teniéndole la daga puesta al pecho, tan junta, que aún matizó la punta con la inocente sangre de la desdichada dama, que medio muerta del temor de ver la muerte tan cerca y lo que estaba escuchando, conociendo a su traidor amante, que ya tenía el rostro descubierto, no tuvo fuerzas para defenderse, y si lo hiciera estaba ya tan resuelto y vencido del demonio, que la matara. (II, p.193)

La violencia sexual inflingida a Camila se enfatiza con la imagen de la daga en el pecho y la sangre que mana, así como con adjetivos que contrastan la inocencia de la

dama con la maldad de su adversario, que pareciera como si el demonio estuviera dentro de su cuerpo. En esta escena, Goytisolo, apunta que la violencia y el erotismo se unen. “El erotismo que embebe y activa el tejido narrativo de la autora aparece a menudo entreverado con ramalazos de crueldad y violencia. Los relatos de María de Zayas abundan en escenas brutales, llenas de efectos truculentos y, si se me excusa el anacronismo, marcadamente sádicos [...]”²⁵

El sufrimiento de Camila continúa cuando su esposo, al enterarse del agravio, la culpa de la afrenta y la envenena. La dama sobrevive al veneno, pero su cuerpo queda deforme: “Y fue el caso que no le quitó el veneno luego la vida, mas hinchóse toda con tanta monstruosidad, que sus brazos y piernas parecían unas gordísimas columnas, y el vientre se apartaba una gran vara de la cintura; sólo el rostro no tenía hinchado.” (II, p. 195)

Esta descripción se asemeja a la que hace Cervantes de la protagonista de *La amante inglesa* después de sufrir los mismos efectos por un veneno que le suministra una camarera:

Finalmente, Isabela no perdió la vida, que el quedar con ella la naturaleza lo conmutó en dejarla sin cejas, pestañas y sin cabello, el rostro hinchado, la tez perdida, los cueros levantados y los ojos lagrimosos. Finalmente quedó tan fea, que como hasta allí había parecido un milagro de hermosura, entonces parecía un monstruo de fealdad.²⁶

En ambas descripciones pareciera como si una cámara se acercara a cada parte del cuerpo y del rostro de las

²⁵ Goytisolo, *op. cit.*, p. 128.

²⁶ Cervantes, *La amante inglesa, Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007, t. I, p. 269.

damas para capturar la fealdad y después contrastarla por medio de la palabra con la belleza que poseían. Zayas establece este contraste dejando el rostro de Camila libre de la deformidad, ya que sólo las piernas, el vientre y los brazos son los que cambian a una forma antinatural. Además, dejar el rostro bello sirve para reflejar la bondad de Camila, porque, recordemos, que desde la Antigüedad se consideraba que la apariencia del cuerpo era un espejo de la condición del alma, por lo que la belleza física era reflejo de un alma virtuosa.

En *El verdugo de su esposa*, encontramos ecos de la muerte calderoniana de *El médico de su honra*, sólo que en este caso, tenemos a una mujer activa, Roseleta, en comparación con Mencía. La protagonista de Zayas en vez de ocultar el ataque a la honra, confiesa a su marido, sin ningún temor, las pretensiones amorosas de Juan, amigo de su esposo, y le pide que intervenga en el caso: “Ahora ved qué remedio se ha de poner, porque yo no hallo otro sino quitarle la vida” (II, p. 211).

En esta firme petición a su marido vemos cómo con determinación está dispuesta a resolver la ofensa del agresor de su honra; de este modo, una vez enterado don Pedro de la traición de don Juan, planea junto con su esposa una emboscada para matarlo, pero este último se salva gracias a la intercesión de la Virgen María, aprende la lección, pide perdón a su amigo don Pedro y huye a un convento carmelita. Podríamos pensar que ahí acaba la historia y el matrimonio regresa al orden habitual, pero no contento don Pedro con saber que su esposa era honesta, la comienza a odiar y busca una amante, la cual lo engaña diciéndole que don Juan sí había gozado a Roseleta. Es entonces que, junto

con su amante, decide matar a su esposa practicándole una sangría. Así, cuando su esposa cae enferma a causa de los problemas matrimoniales, aprovecha don Pedro para hacerle una sangría él mismo: “le quitó la venda de la sangría, y le destapó la vena, por donde se desangró, hasta que rindió la hermosa vida a la fiera y rigurosa muerte” (II, p. 221).

En el caso de *El verdugo*, don Pedro, que no es tan complejo como el Gutierre calderoniano, toma también como hechos las sospechas de adulterio de su esposa, partiendo de la mentira que le ha dicho su amante, sobre los inexistentes amoríos entre Roseleta y don Juan, sin embargo, la causa del asesinato no es la mentira, sino el hartazgo en el matrimonio.

Los personajes masculinos están movidos en lo aparente por la defensa y conservación de su honra, ya que este valor está vinculado estrechamente con la buena fama, que es un bien equivalente a la vida; así que si falta la honra, falta la fama y por tanto es como si el individuo estuviera muerto, por lo que para poder volver a vivir tiene que reparar su honra lavándola con la sangre del ofensor: “[...] el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida; consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que sigilar lo actos que puedan motivar mala reputación; y, en fin, cuando se llega a perder el honor, la venganza es empleada inmediatamente”.²⁷

En el caso de *El verdugo de su esposa*, Pedro organiza el crimen escrupulosamente para no salir culpado, como lo hizo don Gutierre de *El médico de su honra*, ya que

²⁷ Américo Castro, “Observaciones acerca del honor en los siglos XVI y XVII”, *Revista de Filología Española*, 3:1 (1916), pp. 1-50; p. 19.

si la gente se enteraba del supuesto adulterio, la desestima social crecería y por tanto aumentaría su deshonra, de este modo, castigan injustamente a sus esposas, sin vengarse, puesto que la muerte pasa como un accidente, haciendo que el crimen no sea público; sin embargo, detrás de la preocupación por la honra, lo que los mueve al asesinato son caprichos o enfermedades personales, así, no es una falta social aquello que los conduce al crimen, sino los celos y el hastío.

Lope de Vega en *La más prudente venganza* discute las soluciones de la deshonra, diciendo que no debe resolverse ni con la violencia ni con la muerte:

Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que la ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser y desatino creer que se quita, porque se mate al ofensor, la ofensa del ofendido. Lo que hay en esto es que el agraviado se queda con su agravio y el otro, muerto, satisfaciendo los deseos de venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida [...] Que querer que los que agravió le sufran a él y él no sufrir a nadie, no está puesto en razón; digo sufrir, dejar de matar violentamente, pues sólo por quitarle a él la honra, que es una vanidad del mundo, quiere él quitarles a Dios, si se les pierde el alma.²⁸

Además, en los casos de las novelas no hay ninguna deshonra que lavar, las mujeres son inocentes y con el abuso físico y la muerte no se ha resuelto nada, más que quitarles la dignidad y privarlas de la vida.

²⁸ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988, p. 180.

La tortura de Elena, por ejemplo, en *Tarde llega el desengaño*, es para que la protagonista sufra más que sólo con la muerte, y pague el supuesto adulterio. Su esposo la encierra en una jaula y por las noches la libera para que coma huesos y sobras debajo de la mesa, como un perro; la joven se debilita tanto que al final, cuando el marido por fin se entera –demasiado tarde– de que su mujer no lo ha deshonrado (a pesar de que ésta intentó decírselo en numeradas ocasiones sin éxito) y de que todo ha sido engaño de la esclava, la encuentran muerta en su cautiverio.

Cuando la esclava cuenta la mentira a Jaime –lo cual es un recurso recurrente en *Zayas* para desatar la violencia de los maridos, que torturan o matan a sus esposas sin comprobar el adulterio– no la castiga con la muerte, porque piensa que no es suficiente para lo que ha hecho:

No la maté luego, porque una muerte breve es pequeño castigo para quien hizo tal maldad contra un hombre que, sacándola de su miseria, la puso en el alteza que os he contado.

En fin, de la suerte que veis, ha dos años que la tengo, no comiendo más de lo que hoy ha comido, ni bebido, ni teniendo más de unas pajas para cama, ni aquél rincón donde está es mayor que lo que cabe su cuerpo echado, que aun en pie no se puede poner; su compañía es la calavera de su traidor y amado primo. (II, p. 249)

Aquí se introduce el elemento de la calavera para reforzar el terror, pues funciona como un recordatorio a la dama de la cercana muerte, después de ser torturada durante dos años y ser tratada como perro, perdiendo de esta manera su dignidad como ser humano.

En *Mal presagio casar lejos* tenemos varias escenas donde los narradores describen las distintas maneras en las

que matan a los personajes femeninos. La novela comienza describiendo cómo las dos hermanas de la protagonista fueron asesinadas por sus maridos: la primera con una espada, como correspondía a los nobles; y la segunda, ahorcada con sus propios cabellos. Por estos sucesos doña Blanca se rehúsa al matrimonio, pero esto no será posible porque su padre la casa por conveniencia con el príncipe de Flandes.

Doña Blanca fuera de su tierra, España, se siente sola, pero encuentra un refugio en la solidaridad de la amistad que entabla con Marieta, hermana del príncipe; sin embargo, el esposo de esta última la ejecuta dándole garrote por sospecha de adulterio, puesto que la simple sospecha es suficiente para castigar; de esta forma, la encierran en un cuarto dándole una muerte vil, puesto que la matan por medio del garrote que era la forma en la que ejecutaban a las personas de estamento bajo por haber faltado a la legislación del Estado:

Y se oyó por un espacio llorar a la señora Marieta, y después de esto llamar a Dios, y después quedar todo en silencio. Y fue que, a lo que después se vio, tenían atado al espaldar de una silla un palo, y haciéndola sentar en ella, su propio marido, delante de su padre, la dio garrote; que esta tan cruel sentencia contra la hermosa y desgraciada señora salió de acuerdo de los dos, suegro y yerno, de más de una hora que habían estado hablando a solas. (II, p. 356)

En el caso de esta novela, la muerte de Marieta es injusta, debido a que el narrador aclara, al final de la descripción de su muerte, su inocencia. La pena de muerte de Marieta es indigna en primer lugar, por la injusticia del

acto, y en segundo, por el empleo del garrote como forma de ejecución, ya que la dama es noble, y no del estamento llano.

Más adelante, el esposo de Blanca se harta del matrimonio, como Pedro en *El verdugo de su esposa*, y no se va con otra mujer como lo hizo aquél, sino que engaña a su esposa con su criado, así vemos una de las escenas más obscenas, en el sentido de que la narradora, por medio de la palabra –aunque le dé vergüenza pronunciar el acto–, nos deja ver una relación íntima entre hombres sin dejarla oculta. La narradora desearía que su público la entendiera sin tener que describir cómo el esposo y el criado tienen relaciones sexuales y son encontrados *in fraganti* por Blanca: “Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que, sin darme a entender, me entendiéades, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló [Blanca]. Vio acostados en la cama su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, más pensarlo” (II, 360).²⁹

Juan Diego Vila, al analizar esta escena apunta que la ocurrencia de la homosexualidad no es lo más descollante, sino el hecho de ser transmitida, esto es, narrada, “se construye como un dato cuya trasmisión memoriosa, pese a todo, se obtura.”³⁰ Además, analiza que esta práctica homosexual se sitúa en lo abyecto, puesto que se encuentra

²⁹ En otra versión de la novela se dice que hasta el demonio se avergonzaría de ver la escena: “teatro donde se comete su ofensa y la mía, con tan torpes y abominables pecados, que aun el demonio se avergüenza de verlos.”

³⁰ Juan Diego Vila, “La figuración abyecta de la escena homoerótica”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *María de Zayas y su contexto literario cultural. Escenas de trasgresión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 75-94; p. 91.

fuera de la ley del otro, entendiendo ley, como paradigma de pensamiento:

La escena homoerótica no puede autorizarse como una práctica lícita entre dos hombres y tampoco puede calificarse como propia del demonio. Su lugar es el territorio abyecto, un fuera de foco para cuya definición no hay habla posible. Los asedios y claudicaciones de las diversas oralidades rectoras pueden ser infinitos, pero hasta el mismo demonio se avergüenza por cuanto comprende que tal tipo de sexualidad cae fuera de la ley del otro y de la propia.³¹

Hasta el momento ningún narrador había pedido disculpas ante el sarao de poner en palabras la crudeza de alguna escena, es sólo hasta esta escena erótica-homosexual que la narradora prepara a su auditorio y pide la perdonen de tener que describir un hecho que está fuera de su paradigma de normalidad, puesto que en la época, como ahora, había un rechazo social en este tipo de desvíos sexuales, así la Iglesia católica lo nombraba como “pecado nefando” y lo castigaba con la muerte en la hoguera.³²

Blanca después de presenciar esta escena manda quemar la cama donde habían yacido los amantes y sabe que el hecho de haberlos visto le costará la vida; ante esto no lucha por vivir, pues que prefiere la muerte a la deshonra que su esposo le ha provocado. “Bien sé que lo que he visto me ha de costar la vida. Y supuesto que ya no se me excusa el morir, ya que esto ha de ser, será con alguna causa, o dejaré de ser quien soy” (II, p. 360). La protagonista espera su

³¹ *Ibid.*, p. 92.

³² Véase Fernando Díaz-Plaja, “La homosexualidad masculina”, en *La vida amoroso en el Siglo de Oro*, Madrid, Talleres Gráficos Peñalara, 1996, pp. 213-221.

muerte y deja todo dispuesto y listo para que su esposo lleve a cabo el crimen sin obstáculos:

Mandando salir fuera todas las damas y cerrando las puertas, mandaron al sangrador ejercer su oficio, sin hablar a doña Blanca palabra, ni ella a ellos, mas de llamar a Dios que la ayudase en tan riguroso paso, la abrieron las venas de entrambos brazos, para que por tan pequeñas heridas saliese el alma, envuelta en sangre, de aquella inocente víctima, sacrificada en el rigor de tan crueles enemigos. (II, p. 363)

La muerte de Blanca es un crimen perfecto, como lo fue el de Mencía en *El médico de su honra*, dado que, en la planeación escrupulosa del crimen, estos hombres buscan no salir culpados; de esta manera, desangrar a sus mujeres es la muerte más “dulce” y “perfecta”, en la que no se puede comprobar aquello que causó la muerte y, así, pueden librarse de la deshonor que conllevaría el supuesto adulterio de Mencía, en el caso del *Médico*, y la homosexualidad del príncipe, en el caso de *Mal presagio casar lejos*.

De todas las descripciones de muerte en esta novela, la de Blanca es la que se cuenta con mayor detalle y crea imágenes como la del alma envuelta en sangre; a su vez, utiliza adjetivos que denotan la maldad del padre y el marido y que contrastan con la bondad de la dama; se dice que son “cruels” y que la dama es “inocente”. Además, al describir cómo la dama se encomienda a Dios para que la ayude a sobrellevar el dolor de su muerte, Zayas busca que el lector se conmueva.

Ahora veamos la escena en la que la crueldad hacia Beatriz en *La perseguida triunfante*³³ llega al grado máximo de horror cuando le sacan los ojos y la echan en medio del monte para que las fieras la devoren.

Beatriz, junto con Inés de *La inocencia castigada*, es de las protagonistas que más sufre en toda la obra de Zayas; a lo largo de la novela caerá de peripecia en peripecia y sólo gracias a la intervención constante de la Virgen podrá salvarse.

El constante sufrimiento de Beatriz se debe a las mentiras que su cuñado cuenta al rey de Hungría, su esposo, en las cuales infama por despecho a la protagonista inventando que ha faltado a su matrimonio al proponerle ser su amante, cuando en realidad, la dama ha impedido a toda costa que se le acerque el cuñado, llegando al extremo de encerrarlo en una jaula mientras el rey estaba combatiendo en la guerra.

En la primer escena de violencia de esta novela se muestra cómo le sacan los ojos a la protagonista:

Los que llevaron a Beatriz caminaron con ella toda la noche, y otro día y noche siguiente, y al medio del tercero llegaron con ella a un monte de espesas matas y arboledas, distante de la corte más de diez leguas, y en una quiebra de las peñas, que parecía en la profundidad que bajaban a los abismos, sin tener piedad de su hermosura y mocedad,

³³ En esta novela encontramos algunos motivos de los libros de caballerías *El cavallero del Çisne*, *Otas de Roma*, *Una Santa Enperatrís*, y *Carlos Maines*, como la falsa acusación de adulterio y el destierro de la reina. Véase César Domínguez, “‘De aquel pecado que le acusaban a falsedat’ Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ynsoberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla)”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de Valencia, 1998, pp. 159-180.

ni de sus lágrimas, ni enternecerse de las lastimosas palabras que decía, con que les aseguraba su inocencia, y les pedía que ya que la habían de dejar allí, no ejecutasen del todo la rigurosa orden del rey, privándole la luz, siquiera por que viese su muerte, cuando las fieras la ejecutasen, le sacaron los más bellos ojos que se habían visto en aquel reino. Estaba en poder de hombres. (II, p. 430)

En el último desengaño, *Estragos que causa el vicio*, contado por Lisis, cabe mencionar, cómo la violencia que se desata no es a causa del hombre como hasta ahora ha sucedido, sino de una mujer, Florentina, amante de Dionís –marido de su media hermana Magdalena. Florentina trama un enredo, mal aconsejada por una criada, en el que le hace creer a Dionís que su esposa le es infiel, simulando que un criado de casa ha tenido relaciones sexuales con Magdalena para hacerle creer un supuesto adulterio.

Dionís no se detiene a verificar la veracidad de los hechos y, obnubilado por la ira, mata a su esposa y a todos los integrantes de la casa, y después se suicida. Dionís piensa que su honra está perdida, es por esta razón que mata a todos los personajes que conforman la estructura de la casa, incluyéndose él mismo, debido a que ésta funciona como símbolo de la integridad de la honra y por tanto del orden.

En el suicidio, Dionís está asumiendo su culpa en la desestructuración del orden. William H. Clamurro explica que en el acto del suicidio no sólo se manifiesta la deshonra sino el adulterio que él ha cometido, generándose un equilibrio entre el discurso del caballero y su suicidio como acto de justicia poética: “in the act of suicide Don Dionís does implicitly admit his own guilt (and not just his

deshonor), his language lays the greater part of the blame in the woman, and thus there is an imbalance of rethoric as well as of justice.”³⁴

Florentina se salva de las heridas de muerte porque la encuentra Gaspar, quien la cura y escucha todas sus confesiones. La escena en la que Gaspar encuentra a la protagonista es otra de las que muestran violencia mezclada con erotismo ya que, cuando la ve tirada y llena de sangre, la desnuda para curarla y ve que tiene una estocada entre los pechos, en los hombros y en la espalda:

[...] la desnudaron y pusieron en la cama, y hallaron que tenía una estocada entre los pechos, de la parte de arriba, que aunque no era penetrante, mostraba ser peligrosa, y lo fuera más, a no haberla defendido las ballenas de un justillo que traía. Y debajo de la garganta, casi en el hombro derecho, otra, también peligrosa, y otras dos en las partes de las espaldas [...] que lo que la tenía si aliento era la perdida sangre, que era mucha, porque había tiempo que estaba herida. (II, p. 479)

El cuerpo herido puede verse completo y las descripciones de la sangre junto con las partes del cuerpo que se van retratando, conforman un cuadro violento cargado de significaciones eróticas.

En relación a la violencia desatada por una mujer tenemos otros ejemplos en los que las protagonistas matan a los hombres que las han deshonrado; como muestra está Aminta en *La burlada Aminta* e Hipólita en *Al fin se paga*

³⁴ William H. Clamurro, “Madness and Narrative Form in ‘Estragos que causa el vicio’”, en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenak (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, United States of America, Associated University Presses, 1984, pp. 219-233; p. 227.

todo. La primera se venga de Jacinto y Flora, matándolos en la noche mientras están dormidos:

Y sacando una 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.

Al ruido despertó Flora, y queriendo dar voces, no la dio lugar Aminta, que la hirió por la garganta diciendo:

—¡Traidora, Aminta te castiga y venga su deshonra! (I, p. 245)

Hipólita también le da la muerte al hombre que abusó de ella sexualmente, haciéndose pasar por el marido. La protagonista al igual que Aminta mata al ofensor de su honra cuando éste está dormido:

[...] llegué hasta el mismo aposento de don Luis, al cual hallé dormido, no con el cuidado que su traición pedía, sino con el descuido que mi venganza había menester, porque como ya había cumplido sus deseos, dormía su apetito sin darle cuidado. Y 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. (I, p. 439)

La única forma en la que pueden matarlos es cuando no se pueden defender, porque la mujer no tiene la misma fuerza física del hombre. Si bien la crueldad también existe en estos casos, el narrador teje la historia a modo que el lector esté de lado de las protagonistas, además de que la muerte de estos hombres está justificada porque realmente han inflingido un daño, y la de las mujeres que analizamos más arriba, no, pues son inocentes.

Es importante mencionar en este punto que Zayas, a pesar de retratar la violencia masculina, no está

reprehendiendo a todos los hombres, ni está calificando a todas las mujeres de bondadosas, puesto que la maldad y la bondad no son inherentes a un solo sexo, sino al género humano; de manera que no establece generalizaciones por la conducta de tan sólo algunos, en este sentido, es congruente con aquello que está pidiendo al hombre: no atacar al sexo femenino en su totalidad tan sólo por los desviados comportamientos de algunas.

No hablo con los que no le fueren [malos], que de la misma manera que a la mujer falsa, inconstante, liviana y sin reputación no se le ha de dar nombre de mujer, sino de bestia fiera, así el hombre cuerdo, bien intencionado, y que sabe en los mismos vicios aprovecharse de la virtud y nobleza a que está obligado, no será comprendido en mi reprensión; mas hablo de los que, olvidados de sus obligaciones, hacen diferente de lo que es justo; estos tales no serán hombre, sino monstruos [...] (II, p. 118).

Podríamos seguir enumerando escenas en las por medio de un realismo detallado se representa el maltrato sexual, físico y psicológico del hombre hacia la mujer, dado que es uno de los recursos más utilizados en la narrativa de Zayas para desestabilizar al lector y enseñarle, sobre todo a la mujer, que debe luchar por su dignidad, volver por su fama y cuidarse de los posibles maltratos del hombre.

Entre más impactante fuera el dolor de una protagonista mayor efecto tendrían las enseñanzas de la escritora en sus receptoras; “bueno fuera que por una nave que se anega, no navegasen las demás” (II, 228). Aunque a veces pareciera que a pesar de las advertencias no hubiera remedio alguno para cambiar los destinos de las protagonistas, puesto que, en varias ocasiones, se dice que aunque existe el libre albedrío, pareciera que nada puede

hacerse contra un destino en el que la mujer sigue siendo el eslabón social más débil. “Y cierto, que aunque se dice que el libre albedrío no está sujeto a las estrellas, pues aprovechándonos de la razón las podemos vencer, que soy de parecer que si nacimos sujetos a desdichas, es imposible apartarnos de ellas” (II, 228).

Por eso, por más que se cuenten historias en donde los ejemplos de sufrimiento de otras mujeres deban servir como medio preventivo, y de esta forma impedir posibles conflictos con el sexo opuesto, razonando y tomando decisiones, como los hacen muchas de sus protagonistas, hay un camino de sufrimiento marcado del que no se pueden librar.

La pregunta que surge ante esta situación es cuestionarnos sobre cuáles son las causas verdaderas del sufrimiento de las protagonistas, es decir, ¿hay un fatalismo marcado en el que son víctimas de un destino que desemboca o en la muerte o en el convento?, o por el contrario, ¿ellas pueden construir sus vidas, aunque sea de manera restringida, y tener la culpa de lo que les sucede?, como en muchas ocasiones comentan las narradoras sobre las protagonistas de sus relatos.

En el penúltimo desengaño, *La perseguida triunfante*, Estefanía, la narradora, se rinde ante la tarea de prevenir a las mujeres de la violencia de los hombres y hacer que ellas mismas se estimen, para lograr con ello el respeto de los demás como sucedía en las “pasadas edades”; y da a entender que no todas serán rescatadas por la Virgen como Beatriz, de esta forma, desde su posición como religiosa de convento, le explica a su público:

Pues de mí digo que, con no ser comprendida en estas leyes, porque ni engaño ni me pongo en ocasión que me engañen, ni he menester de los desengaños, me afrento de manera que quisiera ser poderosa de todas maneras para apartaros de tal vicio y para defenderos de tales desdichas, ¡y que nada os obligue a vosotras para libraros de ella! [...] en lo demás yo pienso que me canso en balde, porque ni las mujeres dejarán de dar ocasión para ser deshonradas, ni los hombre se excusarán de tomarla, porque a las mujeres les huele mal el honor, y a los hombres el decir de ellas bien, que así anda todo de pie quebrado. (II, p. 459)

En los *Desengaños*, el destino de las protagonistas está en manos de sus esposos, sus padres y sus hermanos, y su capacidad de actuar y tomar decisiones está mucho más limitada que en la colección anterior, pues “[...] el mundo público es un territorio exclusivo de los hombres, que las leyes han sido hechas contemplando los valores masculinos en detrimento de las mujeres y, por último, que los destinos de éstas dependen de la voluntad de los varones, ya sea de la propia casa o los enamorados que vienen de ‘fuera’”.³⁵

Zayas intenta, por medio de lo violento, prevenir a la mujer de su tiempo sobre los peligros del matrimonio y las relaciones con el sexo opuesto, ya que a lo largo de su narrativa encontramos muy pocos ejemplos de hombres que no ya amen simplemente a la mujer, sino que la respeten realmente, por el contrario, muchos que las maltratan física y emocionalmente, puesto que ha habido un fracaso en el intento de amar, es decir, la mujer tiene esperanzas de ser correspondida en la fuerza de su amor, pero a cambio recibe

³⁵ José Amezcuá, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, p. 256.

no sólo la inconstancia de amor, sino, aún peor, violencia; por lo que al final de cada novela de los *Desengaños* hay una advertencia por parte de las narradoras. En *El verdugo de su esposa* la narradora resume la poca estima que el hombre le tiene a la mujer, ya que no importa cómo se comporte, pues será siempre desaprobada:

Vean ahora las damas de estos tiempos si con el ejemplo de las de los pasados se hallan con ánimo para fiarse de los hombres, aunque sean maridos, y no desengañarse de que el que más dice amarlas, las aborrece, y el que más las alaba, más las vende; y el que más muestra estimarlas, más las desprecia; y que el que más perdido se muestra por ellas, al fin la da muerta; y que para las mujeres todos son unos. Y esto se ve en que si es honrada, es aborrecida por lo que es; y si es libre cansa; si es honesta, es melindrosa; si atrevida, deshonesta [...] mueran los hombres en nuestras memorias. (II, p. 222)

2.3 EL DISFRAZ

El recurso del disfraz femenino fue muy usado en la literatura española del siglo XVII, de esta forma tenemos gran cantidad de protagonistas disfrazadas de hombre, que, generalmente, buscan el amor o reparar su honra con el cambio de apariencia.

El origen del motivo de la mujer disfrazada de hombre en la literatura española lo encontramos en la literatura latina –que años después estará presente en la tradición de la literatura de caballerías del siglo XVI– e italiana, en la que había dos tipos importantes de mujeres disfrazadas a lo varonil: “la mujer enamorada” y “la heroica guerrera”, los cuales fueron utilizados, primero, por Lope de Rueda, en el teatro; más adelante, por Montemayor, en la novela pastoril; y por dramaturgos posteriores, que “en lugar

de acudir a la primitiva fuente italiana, como hicieron Rueda y Montemayor, prefieren inspirarse en sus obras en modelos españoles más al alcance de la mano y difundidos.”³⁶

La verosimilitud del disfraz estaba tan arraigada en la cultura española de la época y tan bien cimentada que, como diría Bravo Villasante,³⁷ nos queda hoy la duda de si realmente existieron estas mujeres disfrazadas en la vida real, aunque sepamos no sólo de casos contados, como el de la monja Alférez, sino que era un artificio literario empleado para sorprender y divertir.

En el uso del disfraz varonil, no sólo encontramos una herramienta de divertimento, sino una trasgresión de los códigos sociales, puesto que hay un trastoque del orden establecido, en el sentido de que ni un hombre ni una mujer podían disfrazarse y cambiar simbólicamente su sexo para resolver sus conflictos, puesto que habría un riesgo potencial de perder la honra.

En las novelas de Zayas, la ruptura del orden social que representa el disfraz varonil se vincula con la deshonor como sucedía en la tradición literaria, ya que se renuncia a la propia condición y al decoro esperado de la dama, es por esta razón que, en varias ocasiones, los personajes hablan de la “indecencia” que conlleva la vestimenta varonil en la mujer. En la *Novela de Las dos doncellas* de Cervantes se explica que la “fuerza de un amor verdadero y la rabia de una mujer engañada”³⁸ llegan al extremo de hacer que las

³⁶ Carmen Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglo XVI-XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 188.

³⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007, t. II, p. 227.

dos protagonistas se disfracen a lo varonil, aunque se desdiga la honra; sin embargo esta libertad queda justificada, como explica el narrador al final, por el amor que han sentido las damas.

En el recurso del disfraz no hay novedad alguna por parte de Zayas, puesto que está siguiendo un modelo asumido por la tradición para generar, por un lado, tensión narrativa en sus relatos, que mantenga al lector atento e intrigado, y, por el otro, exaltar la fuerza en la mujer.

La escritora se vale del disfraz en sus novelas como un artificio que permite a sus protagonistas resolver conflictos como el riesgo de deshonra y el desamor. Por medio del disfraz la protagonista oculta su identidad personal y social –por esto Goytisolo ha dicho que este recurso provoca la antianagnórisis³⁹ y con ello supera las restricciones impuestas a causa de su sexo, moviéndose en un medio social más amplio.

Una vez que las protagonistas han cambiado de hábitos pueden tratar de restaurar su honra, viajar,⁴⁰ huir de la casa paterna, que funciona como símbolo del orden, y moverse por las ciudades y disminuir con ello los peligros; seguir a sus amantes, hacerse sus confidentes y conocer sus

³⁹ Goytisolo, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰ El disfraz en los personajes femeninos se relaciona con la idea de movimiento, de estado transitorio. Véanse los artículos de María del Carmen Marín Pina “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (I)”, en Armando López Castro y María Luzdivina Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005*, León, Universidad de León, 2007, pp. 817-825; y “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 221-239.

pensamientos más íntimos; ser virreyes y jueces de sus propios conflictos, en fin, hacer lo que difícilmente sería posible sin el disfraz.

En las novelas de Zayas encontramos cinco personajes femeninos que se disfrazan a lo varonil, pero cada una lo hace con propósitos diferentes, además de representar distintos tipos de hombre con la nueva apariencia: el primer caso es el de Jacinta en *Aventurarse perdiendo*, que se disfraza de pastor porque huye del desamor de Celio; el segundo, es el de Aminta en *La burlada Aminta y la fuerza del honor*, que se disfraza de paje para matar al que la deshonró; el tercero, está dentro de esta misma novela y es el de Flora, que representa el contraejemplo social y toma los hábitos de hombre para llevarle música a Aminta junto con su amante Jacinto y engañarla; el cuarto, es el de Estela en *El juez de su causa*, cuyo disfraz es de soldado y con el que puede viajar a Túnez, estar al servicio del emperador Carlos V y proteger a su amado Carlos del enjuiciamiento que se le hacía por haberla sacado de la casa paterna; dentro de esta novela, se encuentra el caso de Claudia, que –al igual que Flora representa comportamientos negativos– se disfraza de criado para contrarrestar el amor de Carlos por Estela y atraerlo a su voluntad; por último tenemos el ejemplo de Beatriz en *La perseguida triunfante*, que gracias a la milagrosa ayuda de la Virgen se disfraza de un médico prodigioso que va curando de la peste a la gente del reino de Hungría y con ello hace que su enemigo Federico confiese ante el Rey, su hermano, los daños que le había hecho a ella junto con el diablo.

Existe otro tipo de disfraz en las novelas de Zayas en el que se conserva la naturaleza femenina, representado por

Isabel-Zelima de *La esclava de su amante*, que se disfraza dos veces: la primera lo hace durante las carnestolendas de Zaragoza para acudir a la fiesta y al baile, puesto que narra que fue al cuarto de Eufrasia para “vestirse con ella de disfraz para una máscara que teníamos prevenida” (II, p. 137); y la segunda cambia sus atuendos y pasa de ser una dama noble a una esclava mora.

De este mismo tipo encontramos un caso menor en *La inocencia castigada*, con una moza que pide prestado a la protagonista, Inés, el vestido que usa a diario para hacerse pasar por ella y engañar a don Diego todas las noches, ya que éste piensa que goza a doña Inés por el efecto del uso de la misma vestimenta. Este embuste es pensado por una señora que tiene la función de Celestina, puesto que el caballero le da una cadena de oro para que le consiga a doña Inés, pero dicha mujer va a un prostíbulo y escoge a la muchacha más bella para robar la identidad de la protagonista con el vestido prestado. Haciendo este engaño estuvieron durante quince días, pero después las descubren porque no “se previnieron de hacer otro vestido como el que les servía de disfraz”, y la señora es castigada con doscientos azotes y con el destierro de la ciudad durante seis años por “infamadora de mujeres principales y honradas.”

En la narrativa de Zayas el hombre también puede disfrazarse y cambiar su atuendo. Tenemos los casos de Arnesto de *El imposible vencido*, el de Juan de *La más infame venganza* y el de Esteban de *Amar sólo por vencer*, en los que el primero se disfraza de fantasma, y los dos restantes cambian su traje varonil por uno femenino por causas y fines distintos. Juan se disfraza de señora principal para poder entrar a casa de Camila y violarla, vengándose de su

esposo Carlos –hombre que lo deshonró al abandonar a su hermana Octavia después de haber tenido relaciones sexuales con ella; y Esteban se disfraza de criada para estar cerca de la mujer que ama, enamorarla.

La mayoría de los ejemplos de mujeres disfrazadas de hombre está en las *Novelas amorosas* porque en los *Desengaños* sólo tenemos el caso de Beatriz en *La perseguida triunfante*. La falta de mujeres con disfraz varonil en la segunda colección de *Zayas* se deba quizá a la visión fatalista que caracteriza a los *Desengaños*, desde la que las protagonistas no pueden resolver sus conflictos de manera heroica, ni trastocar el orden social porque son presentadas como víctimas del hombre; en cambio, en las *Novelas amorosas* tenemos varios ejemplos donde la mujer por tener el disfraz varonil elimina la supuesta fragilidad que la caracteriza y se hace una mujer fuerte y autónoma.

Analicemos cada uno de los tipos de mujer disfrazada para ver cómo funcionan dentro de los objetivos de *Zayas*; comencemos por Jacinta en *Aventurarse perdiendo*, que, como hemos dicho, se disfraza de pastor para seguir a Celio a Salamanca –galán que rechaza los amores de la dama–, y se pierde por las peñas de Monserrat, en donde comienza a cantar sus desdichas y es escuchada por Fabio, que se sorprende de la belleza del pastor y se acerca hasta donde estaba, con dubitación, puesto que no sabía si era hombre o mujer. “Era la suspensión del hermoso mozo tal, que dio lugar a Fabio de llegarse tan cerca que pudo notar que las doradas flores del rostro desdecían del traje, porque ser hombre ya había de dorar la boca el tierno vello, y para ser mujer era el lugar tan peligroso, que casi dudó lo mismo que vía” (I, p. 177).

Es importante mencionar que Jacinta cambia de ropas hasta el momento en el que se ve sola por los caminos, ya que cuando comienza a seguir a su galán lo hace acompañada por un criado, pero como éste la traiciona robándole dinero y joyas y dejándola sola, debe cambiar de vestimenta, así pues, se compra un atuendo varonil con una sortija que por descuido le había dejado su ofensor y se corta los cabellos para seguir su camino sin peligro; después con su nuevo atuendo consigue trabajo de pastor, con lo que puede huir del fracaso amoroso con Celio.

[...] compré este vestido y me corté los cabellos, y de esta suerte me vine a Monserrat, donde estuve tres días, pidiendo a aquella santa imagen me ayudase en mis trabajos. Y llegando a pedir a los padres alguna cosa que comer, me preguntaron si quería servir de zagal para traer al monte este ganado que ves. Yo viendo tan buena ocasión para que Celio ni nadie sepa de mí, y pueda sin embarazo gozar sus amores y yo llorar mis desdichas, acepté el partido, donde ha cuatro meses que estoy, con propósito de no volver eternamente donde sus ingratos ojos me vean. (I, p. 207)

En este relato, el disfraz funciona como un medio de protección, aunque el peligro que conlleva ir sola siga presente; además le funciona para alejarse del desamor de Celio y llorar sus desdichas en el monte.

Jacinta, después de ser escuchada por Fabio en las peñas de Monserrat, se reintegra a la sociedad entrando al convento por segunda vez, ya que antes lo había hecho cuando huía de la casa paterna y tramitaba su casamiento con su primer amado Félix, que perdió la vida en un naufragio. Fabio es uno de los pocos ejemplos de bondad masculina encontrados en la narrativa de Zayas, puesto que

se compadece del sufrimiento de la dama y la ayuda con generosidad a reestablecer su vida porque, como él mismo le dice, estar en las montañas “ni es decente ni seguro”, de este modo le sugiere que escoja un mejor modo de vida:

Tu hacienda está perdida, tus deudos y los de tu muerto esposo confusos, y quizá sospechando de ti mayores males de los que tú piensas, ciega con la desesperación de amor y la pasión de tus celos, tanto que no das lugar a tu entendimiento para que te aconseje y que elijas mejor modo de vida. Yo, que miro las cosas sin pasión, te suplico que consideres y que pienses que no me he de apartar de aquí sin llevarte conmigo [...]” (I, p. 208)

Un caso distinto es el de Aminta en *La burlada Aminta y la venganza del honor*, que tiene una solución diferente a sus conflictos, es decir, no entra al convento como Jacinta, sino que mata al hombre que la abandonó después de haberle dado promesa de esposo, y huye con Martín (otro de los únicos ejemplos de personaje masculino bondadoso).

Desde el título de esta novela vemos, como diría Olivares,⁴¹ su estructura bipartita, dado que la protagonista pasa de ser pasiva –al dejarse engañar por Jacinto– a ser activa –al matar ella misma al hombre que la traicionó, por medio del disfraz de criado.

Aminta cae en las trampas de Jacinto, quien por medio de una mujer “entre señora y sierva”, que hace el papel de Celestina y de su amante Flora, va engañando poco a poco a la dama, que se enamora del caballero, y presa de la ceguera de la pasión está dispuesta a tener relaciones sexuales con Jacinto antes de que éste le prometa

⁴¹ Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 71.

matrimonio, ya que en un momento le dice a la supuesta hermana de Jacinto, Flora, que no le importaría perder la honra porque el amor la tiene vencida: “pues estoy dispuesta a no mirar honra ni opinión, tal efecto ha hecho en mí la vista de tu hermano. Y pues ya me he llegado a declarar, dime tú qué haré, pues no amarle es imposible, y remediarle también, que si atrevida no miro lo que pierdo, cuerda temo lo que ha de suceder” (I, p. 225). A la protagonista no le importan las consecuencias y aunque tenga temor de lo que vendrá, puesto que está yendo en contra del sistema de valores, se anega en el mar del deseo.

Después de que Jacinto ha gozado de ella, dándole palabra de esposo, la abandona; la protagonista está a punto de suicidarse para dar solución con la muerte a la deshonra, pero don Martín, que estaba detrás de la puerta escuchando a la dama decir: “¡pierda la vida quien perdió el honor!”, alcanza a impedir el suicidio y le promete vengar su deshonra matando a Jacinto y casándose con ella después. En este punto de la historia se da el cambio de actitud en Aminta, porque no le permite a don Martín resarcir su deshonra, explicándole que ella es la única que puede vengarse por haber sido ella la ofendida, en lo que se ve que la mujer puede cuidarse sola y no necesita de la protección masculina; se pondrá así el traje de hombre para poder llevar a cabo su cometido:

—No ha de ser así mi venganza —dijo Aminta— porque supuesto que yo he sido ofendida, y no vos, yo sola he de vengarme, pues no quedaré contenta si mis manos no restauran lo que perdió mi locura. Y así, aunque os doy palabra de esposa, no se ha de conseguir vuestro deseo hasta que yo quite la vida a este traidor, para lo cual no quiero otra cosa sino que me acompañéis para seguridad

de mi persona, que con vos, y mudando traje, pues de hombre es más seguro, si me pones en su tierra, yo sé traza para engañarle, como él me engañó a mí. (I, p. 236)

El disfraz de criado funciona como un elemento con el que la protagonista puede estar cerca de los que la ofendieron para después matarlos; además de que le aporta seguridad: “Y es de creer que fue necesario el ánimo que el traje varonil le iba dando para no mostrar su sobresalto y flaqueza” (I, p. 238).

Gracias al disfraz de hombre, Aminta puede tomar una medida extrema a la traición: matar a Flora y a Jacinto. Ya antes de dar comienzo al relato, Matilde, la encargada de contar esta historia, comenta esta resolución al sarao, diciendo que las mujeres “estamos obligadas 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 la ofendió sale” (I, p. 212); lo cual es un tópico de la literatura del siglo XVII, recordemos lo que dice Gutierre en *El médico de su honra* al rey, después de haber matado a su inocente esposa: “que el honor/ con sangre señor, se lava,” puesto que en la época, como explica Amezcua, “para el marido agraviado no había otra rehabilitación sino la muerte de los ofensores”.⁴² Sin embargo, aquí hay una subversión de papeles, ya que no es el hombre el que mata para rehabilitar su deshonra, como en la mayoría de los casos de la literatura de la época, sino la mujer agraviada.

Hay un cambio en los códigos sociales, puesto que es la mujer la que resuelve por sí misma el orden que ha sido

⁴² Américo Castro, *op. cit.*, p. 6.

modificado, y no el hombre. En esta resolución vemos cómo Zayas ha creado una alternativa a la solución de la deshonra que no existía en la época, dado que las soluciones eran el convento, el matrimonio y la muerte del agresor, pero esta última con la restricción de que sólo el hombre podía restaurar el orden y con ello su honra. “El hombre que limpia con sangre la mancha de la deshonra resucita su ser social y puede reintegrarse a la sociedad, la mujer no.”⁴³

Esta alternativa es cuestionada por Rafael Montesa: “La solución que propone Zayas es atrevida: la muerte, el convento o el matrimonio con el ofensor. Aquí se propone una distinta, inhabitual y chocante: el matrimonio con otro hombre que conoce su estado. [...] Y esto seguramente fue una de las causas de las críticas que recibieron las novelas de ciertos sectores, a las que se alude en la segunda parte del *Sarao*.”⁴⁴

El disfraz varonil en *Aminta* y la actitud que adopta a partir de éste subvierten “los esquemas mentales de una sociedad patriarcal sólidamente cimentada sobre formas de pensamiento que se sentían plena y científicamente justificadas [...] La representación de la realidad que contradecía y disfrazaba los presupuestos ideológicos del momento podía crear fisuras en ese mismo esquema de pensamiento [...]”⁴⁵

⁴³ Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁴ Montesa, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981, p. 221, *apud*, Olivares, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵ Monserrat Mochón Castro, “*El alcalde mayor* de Lope de Vega: destino de una doncella que iba para casada”, en Aurelio González, Serafin González y Lillian von der Walde (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, El Colegio de

Pasemos a Flora cuando se disfraza de hombre para llevarle música a Aminta junto con Jacinto. Este tipo de disfraz no es tan importante como el de Aminta; sin embargo, representa el uso del disfraz varonil con fines de engaño, en lo que vemos un contraste, como ya hemos dicho, entre la bondad de la protagonista que utiliza el disfraz para restaurar su honra y la maldad de Flora, que llega a tal extremo que, a costa de tener a su amante Jacinto cerca y conseguir que la ame, hace un papel celestinesco entre éste y Aminta.

Aquí vemos cómo, en las novelas de Zayas, no sólo es el hombre el enemigo de la mujer, sino la mujer misma, que trata de hundir a la otra con engaños y comportamientos como los de Flora. Al finalizar esta escena, la voz del yo narrativo dice: “¡Oh infamia de mujeres, y quién oirá tu enredo que no aborrezca a todas por ti! Difícil será de creer que hay mujer que quiera ver lo que ama, y no sólo lo que ama, mas sólo lo que aborrece, en brazos de otra; y así llamarán fábula lo que es caso verdadero” (II, p. 219). Esta comparación entre mujeres bondadosas y aquellas que van en contra de su propio sexo es un recurso bastante empleado por Zayas; ya desde *La traición en la amistad*, su única obra dramática, hace énfasis en la importancia de la solidaridad que debe haber entre las mujeres, la ayuda y protección que se deben entre ellas, y no desacreditar su condición de mujer como lo hacen los hombres, pues la falta de apoyo sólo conseguirá empeorar su fama, que, según la escritora, se

México, Universidad Autónoma Metropolitana, Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, México, 2010, p. 532.

encuentra “tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas” (II, p. 118).

En estas comparaciones Zayas busca prevenir a la mujer no sólo ya del hombre como lo hace constantemente a lo largo de su narrativa, sino de la mujer misma, que en vez de ser solidaria con su propio sexo se le opone, es por esta razón que el yo narrativo, en varias ocasiones, reprehende los comportamientos del personaje femenino antagónico negativo, de manera similar a la que vimos.

Sigamos con el disfraz de Estela en *El juez de su causa*, que cambia de atuendo y se transforma en un caballero –después de haber sido cautiva del moro Amete y de Claudia, su enemiga y ser salvada por el príncipe de Fez– para emprender el viaje a Túnez, donde se pone al servicio del Emperador, quien le da el cargo de Capitán de Caballos. Estando en batalla se reencuentra con su amado Carlos y, más adelante, por los cargos políticos que tiene, es juez de su propio conflicto, ya que ella y su amado son buscados por la justicia por haber huido de la casa paterna, al ver que sus padres la querían casar con un conde italiano, “codiciosos por verla condesa”.

Sabiendo, pues, Estela esto, mudando su traje mujeril en el de varón, cortándose los cabellos, acompañada sólo de su cautivo español que el Príncipe de Fez le mandó dar, juramentando de que no había de decir quién era, habiéndose despedido de los dos caballeros moros que la acompañaban, se fue a Túnez, hallándose en servicio del Emperador, y siempre a su lado en todas ocasiones, granjeando no sólo la fama de valiente soldado, sino la gracia del Emperador, y con ella el honroso cargo de Capitán de Caballos. (I, p. 502)

Al principio de la novela la protagonista muestra debilidad y es fácil de engañar, dado que cuando está por huir a Barcelona con su amado Carlos, cae en las trampas de Claudia (mujer que, como vimos, se disfraza de criado para estar cerca de Carlos y enamorarlo), que había planeado con el moro el rapto de la dama, de modo que le hacen creer que su amado la espera en la marina para raptarla en una galeota que se dirige hacia Valencia. La traición de Claudia a Estela, como menciona la narradora de la historia, no fue difícil, porque la dama “dando crédito, pensando que se ponía en poder del que había de ser su esposo, cargada de joyas y dineros, antes de las doce de la siguiente noche, ya estaba embarcada en la galeota [...]” (I, p. 493).

Más adelante, la protagonista cae por segunda ocasión en los engaños de Claudia quien a petición del moro, que al ver que no podía enamorar a Estela, pide a Claudia que le lleve a la dama para que “usando la fuerza pudiese gozarla;” así, su enemiga le hace creer que huirán del moro y podrá reencontrarse con su amado; sin embargo, a pesar de haber caído en el engaño por anhelar su libertad, cuando Amete la encuentra y le reclama la traición del escape, la dama se defiende con una valentía que hasta ese momento no había mostrado: “—No es traición, Amete, procurar cada uno su libertad, que lo mismo hicieras tú si te vieras de la suerte que yo, maltratada y abatida de ti y de todos los de tu casa” (I, p. 498).

La fuerza de la dama se intensifica en el momento en que el moro la intenta violar, puesto que lucha contra él hasta que la vence y no le queda más remedio que gritar; sin embargo, cuando su valentía se muestra mucho más es en batalla, cuando ha ocultado su identidad con el hábito de

soldado. El disfraz de caballero hace posible que Estela sea primero Capitán de Caballos, por su valentía, y, después, por defender al Emperador Carlos V en batalla, es honrada con el hábito de Santiago⁴⁶ y el cargo de virrey de Valencia.

Estando al servicio del Emperador, Estela se reencuentra con don Carlos, pero no le revela su identidad porque bajo el disfraz puede proteger a su amado de la justicia que lo persigue. Los papeles sociales del hombre y la mujer se subvierten, puesto que en vez de que el hombre proteja a la mujer, es Estela quien cuida la vida del caballero, que representa ahora el elemento débil; además, estando disfrazada le aconseja tener en buena estima a Estela y a la mujer en general, porque el caballero pensaba que lo había engañado con su criado y que por eso no aparecía; de este modo, la dama le dice a su nuevo protegido:

Lo que yo te pido es que mientras estuvieres en la guerra acudas a mi casa, que si bien quiero que seas en ella mi secretario, de mí serás tratado como amigo. Por tal te recibo desde hoy, que yo sé que con mí acaparo, pues todos saben la merced que me hace el César Carlos, tus contrarios no te perseguirán, que acabada esta ocasión, daremos orden para que quedes libre de sus persecuciones; y no quiero que me agradezcas esto con otra cosa, sino que tengas a Estela en mejor opinión que hasta aquí, siquiera por haber sido tú la causa de su perdición, y no me mueve a esto más sino de que soy muy amigo de que los caballeros estimen y hablen bien de las damas. (I, p. 504)

El virrey de Valencia está apunto de condenar a muerte al caballero cuando le es dado a resolver el caso,

⁴⁶ Cabe recordar que el padre de María de Zayas había recibido en 1628 el hábito de la orden de Santiago.

puesto que todo apunta hacia su culpabilidad, pero, después de llevar el cuestionamiento al extremo, lo perdona porque confiesa que siempre ha adorado a Estela; es hasta entonces, que la dama revela su identidad frente a todos y cuenta su historia. Al ser juez de su causa valiéndose del disfraz masculino, tiene un beneficio más, esto es, conocer los sentimientos más profundos de su amado y comprobar el amor que le tiene.

Al final del relato, el Emperador premia los servicios y la valentía de Estela, nombrándola Princesa de Buñol, y a Carlos, virrey de Valencia, el cargo anterior de la dama.

En *El juez de su causa* Zayas presenta una alternativa en la que la mujer puede tener cargos que no eran usuales para ella; de este manera, le está otorgando simbólicamente el poder que tenía el hombre en el siglo XVII.

En esta novela es evidente la presencia de *Las fortunas de la Diana* de Lope de Vega, en donde también vemos la separación de los amantes y cómo la protagonista, por medio del disfraz varonil, también toma el cargo de virrey, sólo que en este caso es de América, donde libera a su amado de la prisión en que se encontraba por haber matado al hombre que provocó su separación.

En esta misma novela de Zayas tenemos el disfraz de Claudia que celosa de ver que los amantes se casarán, aprovecha que a don Carlos se le ha muerto un paje y se disfraza de hombre para ser su nuevo lacayo y conocer sus pensamientos más íntimos, mal aconsejarlo, enamorarle e impedir las bodas. “Venció la industria los imposibles y en pocos días se halló Claudia paje de su amante, granjeando su voluntad de suerte que ya era archivo de los más escondidos pensamientos de don Carlos, y tan válido con él que sólo a él

encomendaba la solicitud de sus deseos, granjeando Claudia sus favores con muchos servicios y agrados que le hacía” (I, p. 489).

El atuendo varonil en Claudia funciona para el engaño, puesto que este personaje representa a la mujer cuyos comportamientos están mal vistos socialmente en la novela. Cuando Claudia utiliza el disfraz se subraya la deshonor que conlleva, así el moro Amete le dice: “Mujer eres y dispuesta a cualquier acción, como lo juzgo en haber dejado tu traje y opinión por seguir tu gusto.” (I, p. 492).

La maldad en Claudia empeora, porque, según la narradora del relato, se ha convertido de religión y ha pasado de ser cristiana a renegada, por lo que si no se podía esperar nada bueno de ella, menos se podría ahora que había renunciado a su religión. “¡Quién le dijera a Estela: inocente dama, ¿qué haces?, ¿cómo no miras de quién te fías? Si la primera vez te engañó Claudia cristiana, ¿qué puede hacer ahora Claudia renegada?” (I, p.497)

Es importante mencionar que Zayas, cuando emplea el recurso del disfraz varonil en sus personajes femeninos se vale de la escritura misma para construir la ilusión de la realidad, como menciona Margo Glatz, ya que hay “un juego sintáctico que acompaña al travestismo”,⁴⁷ es decir, mientras las protagonistas están disfrazadas de hombre son denominadas según su traje, de este modo, cuando Estela es virrey, por ejemplo, es nombrada como tal hasta que revela su identidad, por lo que al haber un cambio aparente de sexo

⁴⁷ Margo Glatz, “Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 221-238; p. 47.

con el disfraz, también se dará con el género gramatical para dar verosimilitud.

Ahora veamos el disfraz varonil de Beatriz en *La perseguida triunfante*, que es quizá la protagonista que más peripecias sufre de las dos colecciones, y que utiliza el atuendo de médico que la Virgen le da al final de la novela para volver al reino de Hungría con el rey, su esposo, y comprobar su inocencia, haciendo que su enemigo Federico confiese sus pecados y revele la verdad ante el rey.

La tensión narrativa que provocan los aprietos ante los que se ve por la maldad de Federico y el doctor, que es la representación del diablo, generan en el lector la certeza de que no logrará salir con vida de ellos, sobre todo en la trampa final, en la que llega al palacio de los emperadores, donde cuida al hijo pequeño que ellos tienen y Federico mata al niño durante la noche, simulando que el asesinato ha sido a manos de la dama, por lo que los emperadores la sacan desnuda a la calle y declaran que le cortarán la cabeza públicamente; sin embargo, Beatriz está protegida por la Virgen, que desde que empiezan sus desgracias, la salva milagrosamente de la muerte en varias ocasiones y en esta última, le desata las manos, la hace desaparecer del lugar en el que la iban a sentenciar y la resguarda en una cueva, donde vive durante ocho años, para al fin regresar a Hungría disfrazada de un médico prodigioso que cura a todo el reino de la peste que los ha invadido; así, la Virgen le da su nuevo atuendo y las hierbas mágicas con las que curará a los apestados: “Toma este vestido de varón y póntele, dejando ahí los que te han servido en tus penas y quietudes, y estas hierbas.” (II, p. 460)

Por el disfraz de médico es que se presenta la oportunidad de curar a Federico, quien ha caído enfermo y está a punto de morir. Las hierbas que le da la Virgen sólo surten efecto si el enfermo confiesa todos sus pecados, por lo que Federico confiesa ante el rey la inocencia de la reina y los daños que le había hecho, a pesar de que le había prometido al diablo no revelar la verdad jamás, puesto que si no confesaba hasta el último pecado, en el momento que tomara la primer gota de la pócima, perdería la vida. Después de este suceso se da la anagnórisis en la que la reina revela su identidad y el rey le pide perdón por haber dudado de su inocencia: “¡Ay, santa mártir!, perdona mi mal juicio en dar crédito contra tu virtud a tal traición.”

Se restaura con ello el orden y la honra de la dama, pero ésta, siguiendo la pauta de los finales de la segunda colección, decide meterse a un convento para estar cerca de su Esposo celestial, en vez del terrenal, lo cual es respetado por el rey, que se inspira a tomar la misma decisión entrando también al convento.

Otro ejemplo es el caso de Zelima-Isabel en *La esclava de su amante*, que en vez de disfrazarse a lo varonil como las demás, lo hace de esclava para seguir a su amante. La protagonista, como hemos mencionado, utiliza dos veces el disfraz, pero cada una de manera distinta. Al principio de la novela, se disfraza con una máscara para ir a las fiestas del carnaval, y en la segunda parte, se disfraza de esclava mora para seguir al hombre que la ha deshonrado.

Durante el tiempo de carnestolendas, su enemigo don Manuel aprovecha el alboroto y el estado de liberación de la fiesta, puesto que todos iban “sin reparar los unos en los

desaciertos inaciertos de los otros” (II, p.137), para violar a Isabel.

[...] me detuvo a la puerta de su aposento, que, como he dicho, era a la entrada de los de su madre, dándome la bienvenida, como hacía en toda cortesía otras veces; yo, descuidada, o, por mejor, incierta de que pasaría a más atrevimientos, si bien ya habían llegado a tenerme asida por una mano, y viéndome divertida, tiró de mí, y sin poder ser parte a hacerme fuerte, me entró dentro, cerrando la puerta con llave. Yo no sé lo que sucedió, porque del susto me privó el sentido un mortal desmayo. (II, p. 137)

Cuando Isabel vuelve en sí, en vez de llorar, como cuenta en el sarao de Lisis, cobró tanta rabia que tomó la espada para matar a Manuel, pero éste alcanzó a esquivar el golpe. A partir de este suceso, la protagonista odia a su adversario, pero aconsejada por una criada, que le dice que Manuel es dueño ahora de su honor, la hace cambiar de opinión y trueca el odio por el amor.

El caballero se aleja de Isabel, después de haberle prometido palabra de esposo y emprende el viaje; la dama, al verse abandonada, cambia de atuendos para ser esclava de Manuel y seguirlo de cerca por los viajes que hace, con lo cual está buscando que cumpla su palabra.

Y entre otras cosas, me contó un día cómo el mayordomo buscaba una esclava, y que aunque le había traído algunas, no le habían contentado. En oyendo esto, me determiné a otra mayor fineza, o a otra locura mayor que las demás, y como lo pensé lo puse por obra. Y fue que, fingiendo clavo y S para el rostro, me puse en hábito conveniente para fingirme esclava y mora, poniéndome por nombre Zelima, diciendo a Octavio que me llevase y dijera era suya, y que si agradaba, no reparase en el precio. Mucho sintió Octavio mi determinación, vertiendo lágrimas en

abundancia por mí; mas yo lo consolé con advertirle este disfraz no era más de para proseguir mi intento y traer a don Manuel a mi voluntad, y ausentarme de España, y que teniendo a los ojos a mi ingrato, sin conocerme, descubriría su intento. (II, p. 153)

En esta novela, la protagonista al principio es una mujer fuerte y valiente, y paradójicamente, con el cambio de atuendo, en vez de aumentar su fuerza e intensificar su comportamiento activo, como sucede en Aminta y Estela de las *Novelas*, estas características disminuyen porque se vuelve sumisa y frágil ante el hombre que sigue; de este modo, el disfraz le ayuda a seguir a su amado, pero la vuelve pasiva por no poder construir por ella misma su vida y depender de que Luis, un enamorado que la sigue a su vez, resuelva su deshonra al final, matando a don Manuel.

El disfraz en Isabel se hace interior, es decir, la esclavitud se metafORIZA y se convierte en una esclava de amor que sufre, así, las marcas que lleva en el rostro para simbolizar la esclavitud, las lleva en realidad en el alma. Los hierros que supuestamente le quemaron la cara y se la transformaron, son los engaños con los que Manuel ha destruido la integridad de su honra; de esta forma, cuando es descubierta por el caballero en su artificio y éste le comienza a decir que por atreverse a usar el disfraz y engañarlo menos cumplirá con lo que había prometido, la dama se defiende respondiendo: “Estos hierros y los de mi afrenta tú me los has puesto, no sólo en el rostro, sino en la fama” (II, p. 157).

Después de la muerte de Manuel, la protagonista tiene tres opciones para reintegrarse a la sociedad: meterse a un convento, regresar con su madre a Murcia o seguir de esclava herrada. Es la última opción la que escoge, puesto

que deja que los efectos del disfraz construyan su vida, pues los hábitos de esclava ya no los lleva sólo por fuera, sino por dentro, de manera que pide nuevamente al criado de su padre que la venda, como lo había hecho antes, sin fijarse en el precio.

El disfraz en Isabel funciona como un recordatorio más de Zayas de la desdicha que puede ocasionar el hecho de no estar prevenida en la maldad del hombre y caer en sus engaños; de esta forma, cuando Isabel cuenta su historia en el sarao, espera que sirva de ejemplo a las demás, que admiradas de su cambio de identidad, reaccionen y estén alertas de cómo relacionarse con el sexo opuesto.

Ya, señores [...] pues he desengañado con mi engaño a muchas, no será razón que me dure toda la vida vivir engañada, fiándome en que tengo de vivir hasta que la fortuna vuelva su rueda en mi favor; pues ya no ha de resucitar don Manuel, ni cuando esto fuera posible, me fiara de él, ni de ningún hombre, pues a todos los contemplo en éste engañosos y taimados para con las mujeres (II, p. 267),

por lo que decide entrar en un convento de clausura, explicando que si ha sido esclava de un desconocido cómo no lo será de Dios: “por un ingrato y desconocido he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y nombre de su esclava, ¿cuánto mejor es serlo de Dios, y a Él ofrecerme con el mismo nombre de Esclava de su Amante?” (II, p. 167)

Veamos ahora a los hombres que se disfrazan, comenzando por Arnesto de *El imposible vencido*, que se disfraza de fantasma para poder entrar a casa de Beatriz durante las noches y con el miedo que provocaban sus cadenas y gritos, ahuyentar a las criadas y exponerle a Beatriz a solas su amor; todo esto sin frutos y además con

peligro de perder la honra –ya que era un hombre casado– y la vida, pues cuando se enteran de su delito, lo decapitan, como castigo por haber intentado deshonrar a Beatriz.

Veamos el disfraz de Juan en *La más infame venganza*, que se hace pasar por una señora principal “con un vestido de los mejores que tenía su hermana, y tocándose y componiéndose de suerte que pudiera parecer mujer”; finge que necesita resolver un caso de riesgo y después de mil ruegos logra entrar en la casa de Camila mientras su esposo, Carlos, está de caza.

El recurso del disfraz femenino en el hombre era utilizado en el teatro del Siglo de Oro de manera cómica, pero en estas dos novelas es más bien trágico, puesto que al final de *La más infame venganza* la protagonista, Camila, es envenenada por su esposo, porque no cree en su inocencia y, en *Amar sólo por vencer*, la protagonista, Laurela, también es asesinada, porque después de que el disfrazado le revela a la dama su verdadera identidad, huyen de la casa paterna y es abandonada por su amante, que la goza dándole palabra de esposo, por lo que el padre planea junto con su cuñada y su hermano, una muerte accidental, haciendo que las paredes de la habitación en la que se encontraba su hija se derrumben y quede aplastada.

El fin de Juan en *La más infame venganza* es, como el título de la novela indica, vengarse de Carlos –que ha gozado a su hermana y la ha abandonado– y la forma que encuentra es violando a su esposa. Primero la comienza a seducir en algunos bailes, pero después se vale del artificio del disfraz femenino para tener un acceso fácil a casa de Camila y violarla; de este modo, cuando ya ha logrado entrar y está frente a ella, saca una daga y le dice:

—A la primera voz que des, Camila, te tengo de esconder ésta en el pecho [...] Mirame y conóceme por don Juan, [...] no el que te enamoraba como tú juzgabas, cuando te hablaba y escribía en los festines, sino el que deseaba vencerte, para que publicando tu flaqueza, quedara vengada mi desdichada hermana Octavia, a quien Carlos, tu marido, burló y deshonró debajo de la palabra de esposo, que faltó por casarse contigo, y con su afrenta vengarme de la mía, y después matalle. Mas pues fue tan dichoso que tiene mujer que sabe guardar su honor, que no mi liviana hermana el mío, haga la fuerza lo que no ha podido la astucia. (II, p. 193)

Sólo con el disfraz de mujer puede entrar en la casa y romper con el orden y la honra que ésta simboliza, pues, como él mismo explica, Camila sabe guardar el honor de su marido y hasta ese momento no le había sido fácil a Juan vencer a la dama, pues ya lo había intentado con papeles y cortejos, pero ella se rehusaba todo el tiempo; es sólo hasta cambia de atuendo que puede encerrarse con la dama y violarla.

Analicemos ahora el último tipo de disfraz, esto es, el de Esteban en *Amar sólo por vencer*, que se trata de un hombre que se disfraza de mujer para ser la criada de la dama que ama y poder enamorarla y engañarla después casi sin justificación, como apunta Goytisolo, debido a que a lo largo de la novela muestra un amor verdadero pero el abandono inesperado sirve para la función ejemplar que desea lograr Zayas.

En el transcurso de la novela el disfraz femenino usado por Esteban-Estefanía sí es un elemento cómico, como lo era en el teatro, ya que, en varias ocasiones, le declara su amor a Laurela, y esto provoca la risa en los integrantes de la

casa; sin embargo, la deshonra que provoca genera un final trágico.

Por medio del recurso del disfraz, el caballero puede tocar a Laurela, dormir con ella y hasta verla desnuda: “Se fueron, y Estefanía con su señora, asistiéndola hasta que se puso en la cama, gozando sus ojos, en virtud de su engaño, lo que no se le permitiera menos que con su engañoso disfraz, enamorándose más que estaba, juzgando a Laurela aún más linda desnuda que vestida.” (II, p. 309)

Esta novela es una donde más se reflexiona sobre el amor a partir de la extrañeza que provoca el supuesto amor de mujer a mujer. Se entabla una discusión en torno a la esencia del amor verdadero, —que se relaciona con la contraposición que establece Andreas Capellanus entre “amor puro” y “amor mixto”⁴⁸— en la que Estefanía-Esteban argumenta que sólo lo es el que proviene del alma y no del cuerpo; y que mientras no muera el alma no podrá morir el amor. Estas reflexiones sobre el amor puro y su contraste con el mixto prueban con mayor eficacia su falsedad y la distancia que existe entre la palabra y el acto.

⁴⁸ “El amor ‘puro’ es el que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión; consiste en la contemplación del espíritu y de los sentimientos del corazón; incluye el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico, pero púdico, con la amante desnuda, con exclusión del placer último, pues éste está prohibido a los que quieren amar puramente.”

“Se llama placer ‘mixto’ al que incluye todos los placeres de la carne y llega al último acto de Venus. ¿Cómo es este tipo de amor?: [...] cesa rápidamente y dura poco tiempo y uno se arrepiente de haberlo practicado.” Véase Andreas Capellanus, *Tratado de amore*, trad. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984, p. 229.

Resulta paradójico que Estefanía sea la que razone que el verdadero amor es el del alma, y que si es corporal, no es amor sino apetito, porque al final contradice sus argumentos al abandonar a Laurela después de gozarla. El caballero disfrazado no sólo engaña con su atuendo, sino con razones que ocultan sus verdaderas intenciones.

Veamos una muestra de la lógica que sigue la discusión que se entabla:

—Y aún así como así —dijo Estefanía—, pues para amar, supuesto que el alma es toda una en varón y en la hembra, no 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; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito, y de esto nace arrepentirse en poseyendo; porque como no estaba el amor en el alma, el cuerpo como mortal, se cansa siempre de un manjar, y el alma, como espíritu, no se puede enfasiar de nada.

—Sí; mas es amor sin provecho amar una mujer a otra —dijo una de las criadas.

—Ése —dijo Estefanía— es el verdadero amor, pues amar sin premio es mayor fineza.

—Pues ¿cómo los hombres —dijo una de las hermanas de Laurela— a cuatro días que aman le piden, si no se le dan, no perseveran?

—Porque no aman —respondió Estefanía—; que si amaran, aunque no los premiaran, no olvidaran [...] (II, p. 317)

El cambio de identidad que conlleva el disfraz de Esteban funciona para reforzar la falta de constancia en el amor del hombre, debido a que contradice los argumentos que había dado sobre el amor, cuando revela su verdadera identidad y muestra las intenciones de su seducción: alcanzar a Laura sexualmente; de este modo, no sentía un amor puro

como decía, sino puro apetito, que después de conseguir, se acaba por su esencia efímera, como bien había explicado él mismo a las damas. Con Esteban cerramos los ejemplos del disfraz utilizado por el hombre, que en todos los casos tiene una función de engaño, a diferencia del uso del disfraz en la mujer que en la mayoría los casos vistos, funciona como un medio que le permite moverse en la sociedad disminuyendo los posibles riesgos que había para una mujer que andaba sola, además de reforzar la libertad.

2.4 LO SOBRENATURAL

Consultas mágicas, pequeños ritos secretos
y acciones votivas no están ausentes
de la vida del sujeto amoroso, sea cual
fuere la cultura a la que pertenezca.

Roland Barthes

El recurso de lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas es abundante y está representado por medio de la magia⁴⁹ la hechicería y los milagros marianos. Este recurso está presente en casi el 50% de sus novelas y funciona para

⁴⁹ “La magia comprende un conjunto de creencias y prácticas basadas en la idea de que existen unos poderes ocultos que hay que conciliar o conjurar para conseguir un beneficio o provocar una desgracia.”

“La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diablo para realizar pactos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano.”
Eva Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Universitat de València, Valencia, 2010, pp. 20-23.

captar la atención del lector, además de ser una moda literaria en el siglo XVII.

Lo sobrenatural es un elemento clave para el desarrollo de la trama amorosa, ya que los personajes o bien acuden al Demonio, hechiceras y hechiceros para controlar la voluntad amorosa de los seres que aman, o bien practican por ellos mismos hechizos y conjuros para idénticos fines, puesto que tienen conocimientos de las artes de la hechicería, como Lucrecia en *El desengaño amando y premio de la virtud*.

Los personajes de las novelas de Zayas se valen de prácticas mágicas como la magia negra en la que intervienen fuerzas negativas en beneficio del interés propio; la magia amatoria, que es una variante del maleficio y en la que el deseo está por encima de todo; la nigromancia, que es otra variante del maleficio y que consiste en la comunicación con los muertos para conocer lo oculto o las cosas venideras; las invocaciones, en las que se llama al Diablo o a seres del más allá por medio del conjuro; los pactos con el Diablo; la utilización de objetos mágicos como anillos, filtros, hierbas olorosas, huesos de muertos o animales hechizados, como el gallo; las figurillas de cera que controlan el cuerpo y la mente de un personaje; y los hechizos para la captación amorosa o *philocaptio*, en los que intervienen cuatro elementos básicos: el Diablo, el mago o la maga, el maleficio y el destinatario.⁵⁰ Estos elementos están presentes en *El jardín engañoso*, *La fuerza de amor*, *El desengaño amando y premio de la virtud*, *El imposible vencido* y *El*

⁵⁰ Véase Pedro Cátedra, “Amor y magia”, *Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 106.

castigo de la miseria, también está el caso de *La inocencia castigada*, sólo que aquí, es un hombre el que usa la magia amatoria para hechizar a una mujer.

Los hechos que pertenecen a lo sobrenatural pueden ser reales, es decir, que en verdad tienen poder y efecto, o ser engaños para estafar a otros personajes, como en *El castigo de la miseria*. Algunas veces el narrador deja clara la verdad o falsedad de la magia, pero otras lo mantiene en el terreno de la ambigüedad.

Zayas también utiliza milagros marianos como elemento sobrenatural, en los que la Virgen auxilia a distintos personajes, como en *El verdugo de su esposa*, *El traidor contra su sangre* y *La perseguida triunfante*.

La escritora entabla puentes entre la vida y la muerte, seres del más allá se relacionan con los del más acá, intervienen fenómenos mágicos y milagrosos; sin embargo, es muy cuidadosa en el uso de estos elementos, ya que toma distancia en cuanto a la postura desde la que aborda la creencia en lo sobrenatural, además de que deja claro lo que piensa por medio de sus narradores: la magia y la hechicería son “enredos y supersticiones” (II, p. 361).

no define ni compadece, en ningún momento, a aquellas mujeres que hacen uso de la hechicería. Su postura al respecto es bastante ortodoxa y aprovecha la inclusión de estos temas para dejar clara su opinión. Nos referimos a las propias hechiceras que son requeridas, no a las amantes activas que se deciden a reclamar ayuda mágica, fruto de su desesperación. Una joven como Laura no espera pasivamente el regreso de su marido, lucha enérgicamente, hasta el punto de verse envuelta en una terrorífica y macabra visita. Para ella no habrá castigo, pero sí lección, arrepentimiento y decepción respecto al

amor. De ahí que se decida por Dios y que rechace a su marido.⁵¹

Para Laura, en *La fuerza del amor*, no habrá castigo como apunta Lara, por su condición de amante; sin embargo, los personajes que practican la magia recibirán un castigo en todos los casos, lo cual forma parte de las ideas que enumera Stackhouse sobre lo sobrenatural en la narrativa de Zayas: “those who employ magic pay an extreme penalty.”⁵²

Judith A. Whitenack opina que el hecho por el cual María de Zayas disminuyó el poder de la magia fue porque la escritora consideraba que nadie podía ser hechizado si se iba totalmente contra su voluntad: “It seems to me that the most obvious reason why Zayas was not willing to concede all power to magic is the belief, just mentioned, that no one can be enchanted entirely against her or his will”⁵³ Cuando Zayas introduce elementos de hechicería y brujería, no sólo advierte sobre el valor del alma, por medio de sus narradores, sino que deja claro que se trata de superstición e ignorancia, dado que reitera en numeradas ocasiones la mentira que hay detrás de estas creencias.

La magia se convierte en un elemento crucial de la trama amorosa debido a que refuerza el amor de los

⁵¹ Lara, *op.cit.*, p. 131.

⁵² Kenneth A. Stackhouse, “Verisimilitude, magic and the supernatural in the *novellas* of María de Zayas y Sotomayor”, *Hispanófila*, 62 (1978), pp. 65-75.

⁵³ Judith A. Whitenack, “‘Lo que ha menester’: Erotic Enchantment in ‘La inocencia castigada’”, en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, Unated States of America, Madison-Teaneck / Fairleigh Dickinson University Press / London Associated University Press, 1984, p. 185.

personajes que la utilizan, aunque Zayas, por medio de los narradores, se muestre distante de la creencia en la hechicería.

Según Maria Grazia Profeti “la magia no es banal en la producción literaria femenina: la mujer recurre a ella porque no puede oponerse de otro modo al poder masculino. Es este sentido, la función de la magia en piezas escritas por mujeres sería la de liberar a la fémina [...]”⁵⁴ En esta misma línea, Cardaillac sostiene que la magia en la mujer es “un modo de pensar en un mundo liberado de las estructuras tradicionales.”⁵⁵ Por el contrario, para Eva Lara “[...] en María de Zayas esta ciencia no contribuye al éxito de la mujer, más bien representa una práctica deplorable a la que es mejor no acercarse.”⁵⁶

En sus novelas, Zayas no utiliza este recurso como medio de liberación, ya que tiene para ello otros elementos, como la escritura misma, más bien la magia está al servicio del tema amoroso y funciona, no como simple ornamento, sino como parte integral para realzar la fuerza del amor en los personajes y lo que son capaces de hacer para controlar la voluntad del ser amado.

En las novelas de Zayas se refleja la polémica que había en siglo XVII, vigente desde la Antigüedad clásica, en torno a la efectividad de la magia, es decir, la discusión

⁵⁴ Maria Grazia Profeti, “La magia en los Siglos de Oro: signos antropológicos y signos literarios”, en *Tropelias*, 7-8 (1996-97), p. 320, *apud* Eva Lara, *op. cit.*, p. 329.

⁵⁵ Yvette Cardaillac-Hermosilla, “La magia en las novelas de María de Zayas”, en Mónica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 351-383; p. 360.

⁵⁶ Lara, *op. cit.*, p. 329.

sobre si el individuo era libre o podía estar sometido al poder de las artes mágicas. Ya Ovidio discutía este tema diciendo que las artes de la magia no servían para vencer la voluntad amorosa de nadie:

Se engaña aquel que acude a las artes Hemonia y da a tomar lo que arranca de la frente de un potro recién nacido. Las hierbas de Medea no harán que el amor perviva, ni los conjuros de los marsos acompañados de mágicos sonos. La mujer de Fasis hubiera retenido al Ecónida y Circe a Ulises, si con sólo los conjuros pudiera el amor conservarse.⁵⁷

Estas discusiones mantenidas durante siglos se reflejaron en la literatura y cada escritor sostuvo posturas distintas, cuestionándose hasta qué punto el personaje actuaba con libertad o bajo sometido por la hechicería de la que era víctima. El narrador del *Licenciado Vidriera* de Cervantes, por ejemplo, hace una crítica de aquellos que creen que la magia puede cambiar la voluntad amorosa de alguien:

Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás unos destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla: como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman *veneficios*; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones.⁵⁸

La magia es un acto concreto, es decir, se activa en un momento preciso para una causa específica y no

⁵⁷ Ovidio, *op. cit.*, libro II, 100, p. 204.

⁵⁸ Cervantes, *op. cit.*, p. 52.

constituye una simple creencia, como menciona Priani, sino “una forma de sentir y de vivir y experimentar el mundo”;⁵⁹ es en este sentido una estructura por medio de la cual el individuo descifra la realidad para comprenderla.

La credulidad en un hecho sobrenatural en la narrativa de *Zayas* puede ser total –porque se le atribuye a su significado un poder absoluto–, matizada o ambigua –porque no hay límites claros para definir las causas de las acciones en los personajes–, o por lo contrario, haber una incredulidad evidente por parte de los personajes o del narrador. Esta problemática es eco de un conflicto real, esto es, la efectividad de la magia era un tema discutido en la realidad y era condenada por la Inquisición, ya que se consideraba que estaba relacionada en todas sus variantes con el Diablo.

En estas novelas tenemos distintos personajes con poderes que se pueden clasificar en diferentes tipos, los cuales corresponden a los usados en la época; de este modo encontramos a la hechicera celestinesca, la hechicera mediterránea,⁶⁰ el bachiller, el Demonio y el nigromante. Ahora veamos cómo se combinan los elementos mágicos con los tipos de personajes que practican la magia en las novelas que analizamos.

Comencemos por la hechicera celestinesca, que aparece en *La fuerza de amor* y es una mujer vieja que ayuda a Laura a recuperar a su marido, por medio de la

⁵⁹ Ernesto Priani, “Mínima magia”, en Aurelio González y Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 32.

⁶⁰ Eva Lara en su libro *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro* define los distintos tipos de mujeres que practican las artes negras de este período, clasificándolas en hechicera celestinesca, hechicera mediterránea, hechicera étnica y bruja.

magia amatoria, con hechizos de *remedia amatoria* como oficio. Estas hechiceras

[...] se definen por sus oficios. Desempeñan varios, como pueden ser: alcahueta, hechicera, labradora (costurera), perfumera, física, partera, zurcidora de virgos, maestra de hacer afeites, vendedora de baratijas... Sin embargo, las ocupaciones de alcahueta y hechicera son constantes. La primera es obligatoria, la segunda le sigue en importancia. Estas actividades las obligan a mantener unas amplias relaciones sociales, de manera que la palabra se transforma en una herramienta. No pueden más que ser parleras. Con excusas como las de comerciar o labrar entran en todas las casas y de todos son conocidas y por muchos requeridas.

Laura en su desesperación amorosa acude a ella y establecen una complicidad femenina propia de las relaciones entre las alcahuetas y sus clientas; sin embargo, el narrador señala que el oficio de esta mujer es un engaño como consecuencia de personas que están cegadas por la pasión, además de que califica la creencia en estas prácticas –que aparentan ser verdaderas– como supersticiones.

Causa para que en oyendo decir que en aquella tierra había mujeres que obligaban con fuerza 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.

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, no les amedrentan, porque en Italia lo más ordinario es castigar la bolsa. (I, p. 361)

La protagonista, en el engaño de su pasión, es capaz de venderse a ella misma con tal de conseguir el amor de su esposo; aquello que la impulsa a buscar ayuda mágica es el amor o la pasión frustrada, como menciona Yvette Cardaillac, que “la lleva a romper con todas las normas sociales existentes”⁶¹ y no sólo las sociales, sino las religiosas, ya que estas prácticas van en contra de la fe católica.

Pasemos a la hechicera mediterránea que aparece encarnada en Lucrecia de *El desengaño amando y premio de la virtud* y se define, según Eva Lara, como una mujer madura y bella que practica la magia amatoria en beneficio propio y que tiene como característica principal la seducción. Las hechiceras mediterráneas tienen su origen en Tesalia y provienen directamente de las hechiceras clásicas: Circe y Medea.

físicamente agraciadas, bellas y seductoras; presuntuosas, orgullosas y altivas, y muy conscientes de que están muy por encima del resto de los mortales. No en vano son semidiosas y esa divinidad las eleva a otro rango. [...] Ese contexto mágico-encantado, que suele ser esplendoroso, nubla los sentidos, sumado a la belleza y juventud de las hechiceras, contribuye a la seducción, ya que estas mujeres se mueven por un interés amoroso-sexual [...] Su talón de Aquiles será el enamoramiento.⁶²

Lucrecia se enamora de Fernando y por medio de unos hechizos, que se mantienen ocultos tanto para los personajes de la novela como para el lector, interfiere en el

⁶¹ Cardaillac-Hermosilla, *op. cit.*, p. 354.

⁶² Eva Lara, *op. cit.*, pp- 210-211.

amor que se tienen el caballero y Juana para deshacer la relación de los amantes.

Leyó don Fernando el papel, y como era vario de condición, y los tales tienen el remudar por aliño, porque cansados de gozar una hermosura, desean otra y tal vez apetecen una fealdad; que fuese esto o el interés de tener que gastar y jugar, o lo más cierto, que le inclinasen las artes y conjuros de Lucrecia, aceptó el partido que le hacía, acudiendo desde el mismo día a su casa [...] (381)

Saber hasta qué punto podemos separar el influjo de los hechizos de Lucrecia en el caballero y la voluntad de éste para explicar sus acciones, resulta ambiguo y mantiene la discusión planteada sobre la voluntad y las prácticas mágicas.

El narrador deja ambigua la opción por la cual el caballero se enamora de la hechicera, aunque se inclina por pensar que la causa se debe a los hechizos de Lucrecia, por lo que la efectividad de la magia está matizada.

Este tipo de hechiceras podían producir la muerte, la locura y otras enfermedades por medio del maleficio; del mismo modo, Lucrecia trastorna la voluntad del caballero, transformando sus potencias anímicas y manteniéndolo enajenado, además de tenerlo enfermo y curarlo usando los poderes de la “contramagia”. Al final, lo mata, enterrándole una daga a una figura de cera que tiene de él.

Lucrecia encarna el erotismo y la seducción, características propias de la hechicera mediterránea, como mencionamos.

[...] mujer de más de cuarenta y ocho años, si bien muy traída y gallarda, y que aún no tenía perdida la belleza que en la mocedad había alcanzado a todo punto, animándolo todo 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, si bien esta habilidad no era conocida de todos, porque jamás la ejercitaba a favor de nadie, sino en el suyo [...] (I, p. 380)

El hecho de que no practique la magia más que para beneficiarse ella misma la diferencia de la hechicera celestinesca que usa la magia como oficio. Por otro lado, se da a entender que Lucrecia está aliada con el Demonio, o es el Demonio mismo, como correspondía a la creencia de la época; de esta forma, –cuando se nos describe la alienada voluntad del caballero, en el momento en el que no sabe a dónde dirigirse, si a la casa de Juana o de la hechicera y al final se decide por la de la última– se da a entender que es por sus poderes y por tener al Demonio de su lado, hecho que la acercaría al concepto de bruja.

[...] verle tan distraído para ir a ver a doña Juana, y como aquí le tiraba alguna voluntad, que aún había algunas brasas entre las muertas cenizas, y acullá los encantos y embustes, estaba parado en la calle, batallando con amor y hechizos, sin saber dónde acudir; más al fin podía más Lucrecia, o por mejor decir el demonio, a quien ella tenía muy de su parte. (I, p. 382)

Eva Lara analiza a esta hechicera y apunta que:

no se trata de una hechicera de estirpe celestinesca, ya que se especifica que nunca pone sus conocimientos al servicio de terceras personas y es una mujer acomodada. Lucrecia es una fémica caprichosa que se mueve por amor y utiliza sus artes para conseguir lo que desea. En el texto presenciaremos un hechizo amatorio con una efectividad pasmosa. Lucrecia es una hechicera mediterránea

actualizada, situada en la sociedad contemporánea, procedente, significativamente, de Roma.⁶³

El lector no puede ver los hechizos y conjuros de Lucrecia por lo que se trata de “magia narrativa y no representativa”,⁶⁴ ya que esta última muestra el proceso del hechizo parte por parte y en este caso, sólo se menciona.

Los hechizos de Lucrecia se mantienen de manera constante a lo largo de la novela, funcionando como un eje conductor de la trama; de este modo, cuando Juana entra al convento, parecería que la historia acaba, pero viene la segunda parte, en la que Fernando se casa con otra mujer, Clara, y Lucrecia lo sigue hechizando, ya enfermándolo, ya enamorándolo, por lo que el caballero se aleja de su esposa y se va a Sevilla con su Circe, que así es nombrada en algunas ocasiones por el narrador. Si Fernando hubiera sabido que debía coger una camisa de Lucrecia y orinarla por la abertura de la cabeza y por la manga derecha para anular el hechizo, como aconseja Agripa,⁶⁵ tal vez hubiera corrido otra suerte.

Clara no encuentra a su esposo por ningún lado, pero un día le llega la noticia de que se encuentra en Sevilla, por lo que deja a su hija encargada con Juana en el convento, en lo que vemos la solidaridad entre mujeres en la que tanto insistía Zayas, y va en busca del caballero. Se hace pasar por criada para entrar en casa de Lucrecia y Fernando, y allí comprueba cómo esta mujer lo tiene hechizado por medio de un gallo, en lo que hay una metamorfosis, puesto que es la

⁶³ Eva Lara, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, op. cit., p. 201.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁶⁵ Enrique Cornelio Agripa, *Filosofía oculta. Magia natural*, Madrid, Alianza, 1992, p. 195.

representación del caballero. Este animal tiene unos anteojos puestos que le hacen ver la realidad distorsionada, es decir, desde los deseos de la hechicera que controla su voluntad amorosa, y lo tiene rendido sólo a ella, debido a que Fernando la ve hermosa y lozana a pesar de que los años pasan y esta mujer envejece. Clara, a pesar de las indicaciones de la hechicera de no retirar por ningún motivo los anteojos, pues su “vida estaba en ello”, no hace caso por sentir que en el gallo estaba el alma de su marido y le quita los lentes; es entonces que su marido la reconoce.

Lucrecia, cuando ve la traición de su criada, se enfurece y mata a Fernando por medio de una figurilla de cera que tiene de él, así que atraviesa un alfiler por la cabeza hasta el cuerpo, y el caballero cae enfermo y muere. Después ella se suicida enterrándose una espada en el corazón.⁶⁶ Lucrecia fracasa amorosamente, como Circe, Medea y todas las hechiceras mediterráneas.

La elección de un animal como el gallo para los hechizos amorosos es importante, ya que esta ave es uno de los animales que escoge el diablo en sus metamorfosis, además de que es utilizado en algunos carnavales como símbolo de Satán, por creer que es lascivo y que tiene “poderes sobrenaturales relacionados con espíritus, tragos y fuerzas infernales a los que invoca con su canto para alejarlos de sus idólatras o atraerlos para castigo de sus detractores.”⁶⁷

⁶⁶ En la narrativa de *Zayas* sólo tenemos dos casos de suicidio: éste de Lucrecia y el de Dionís de *Estragos que causa el vicio*.

⁶⁷ Ofelia-Eugenia de Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 226.

El episodio del gallo es un elemento cómico, ya que a la misma Clara le causa risa ver a este animal, y también a los personajes del sarao, porque cuando vienen las autoridades a comprobar los efectos de los hechizos del gallo, le quitan y le ponen los anteojos para ver las reacciones en Fernando, que cobra y pierde el sentido repetidamente una vez que hacen esta acción.

La hechicería, según Eva Lara,⁶⁸ tiene una doble cara, pues puede ser tanto grandiosa, como ridícula; de esta forma, el suceso del gallo –a pesar de predominar el tratamiento serio en la novela– es cómico por su imagen con anteojos y por la ridiculización de don Fernando en los cambios psíquicos provocados por la presencia y ausencia de los lentes en el gallo.

El humor en el uso de la magia también está presente en *El castigo de la miseria*, con el episodio del gato torturado y el falso encantador que estafa a don Marcos, haciéndole creer que conocerá dónde se encuentra su esposa con el dinero que le robó, así hace que el gato salga disparado en medio de truenos y chispas y arañe al ingenuo protagonista; lo cual, según Stackhouse, sirve para que Marcos parezca tonto: “[...] the episode serves to make the miser Marcos look foolish in his efforts to use magic to find his wife and fortune.”⁶⁹

Otro personaje con conocimiento de la magia en la narrativa de Zayas es el bachiller o estudiante, que representa a un grupo de la época que efectivamente practicaba la magia, o decía practicar la magia, usando

⁶⁸ Lara, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ Stackhouse, *op. cit.*, p. 70.

términos y conocimientos que aprendía en la universidad, de manera que iba estafando a la gente de los pueblos. Este tipo de personaje está en *El desengaño amando y premio de la virtud*, representado en un estudiante de Alcalá que interviene en los intentos de Juana por retener el amor de Fernando.

En un estrato intermedio y ambiguo entre la sólida formación elitista y la cultura popular, se situaba un extraño grupo que, participando de los más altos niveles de preparación intelectual desarrollaba sus actividades [...] A través de extrañas fórmulas incomprensibles para el auditorio, pretendían garantizar una supuesta protección contra la brujería y sus hechizos. [...] Su magia, pese a constituir un fraude, era de origen elitista. Hundía sus raíces en lo aprendido en las aulas [...] ⁷⁰

El estudiante explica a Juana que debe tratar el tema del matrimonio con Fernando para saber su voluntad, pero para este menester le da unos anillos mágicos que debe usar cuando tenga esta plática:

[...] 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 de las suyas le tratase de su casamiento, y que advirtiese en la respuesta que le daba; que él [el bachiller] sería con ella dentro de ocho días y le diría lo que había de ser en eso, como si él tuviera consultado el pecho de Dios, a quien sólo está reservado el saber de esas cosas. Mas que le advertía que se quitase luego los anillos y se los guardase como los ojos, porque los estimaba en más de un millón (I, p. 382)

⁷⁰ Lara, *op. cit.*, p. 235.

El narrador cuestiona el saber del bachiller porque dice que el conocimiento del futuro sólo le está reservado a Dios, y más adelante lo llamará embustero. Se menciona que el bachiller recibe unos regalos por parte de la dama que se los da en agradecimiento. Parece que sus artes sí tienen efecto, ya que el poder de los anillos hace que Fernando acceda al matrimonio, puesto que cuando la dama trata su casamiento con éste le contesta, con “millares de caricias”, que sí desea casarse con ella; sin embargo, el narrador explica que el caballero se comporta tierno porque Lucrecia no “apretaba entonces con sus hechizos”, a sabiendas de que Juana había estado fuera. Así que se deja a consideración del lector si ha sido por los anillos, por la disminución de los hechizos de Lucrecia o porque Fernando realmente quiere casarse con la dama. La ambigüedad en saber el origen del comportamiento de Fernando, y de los hechos sobrenaturales, en general, es un elemento que da valor literario, pues la credulidad varía desde las distintas perspectivas desde las que se mire el hecho, enriqueciendo lo que se narra.

Los anillos tienen poderes mágicos gracias a unos genios que habitan en ellos y que –como Juana no los cuida y se los da a guardar a una criada que los lleva puestos para hacer todas las faenas de la casa– golpean al estudiante y le reclaman su descuido advirtiéndole que Fernando no se casará con Juana, lo cual, resulta bastante cómico, como la escena del gallo:

—Bellaco, traidor, que nos entregaste a una mujer que nos puso en poder de una 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 ha de pagar. ¿Qué respuesta piensas darle?

¿Piensas que se hade casar con ella? No por cierto, porque juntos como están acá, están ardiendo en los infiernos, y de esta suerte acabarán, sin que ni tú ni ella cumpláis vuestro deseo. (I, p. 384)

El anillo como objeto mágico es un tópico que está presente en la tradición folclórica y puede lograr con su poder efectos distintos en quien lo use, como conceder deseos, controlar la voluntad, como en esta novela, o la invisibilidad, como en el caso de *La perseguida triunfante*, en donde el Diablo, entre los poderes que brinda a Federico, le da un anillo que le permite ser invisible o cambiar de rostro para no ser reconocido, lo cual le sirvió para entrar al castillo de los duques donde se encontraba Beatriz y ponerle en la manga una carta en la que se evidenciaba una supuesta alianza de la dama con un enemigo del duque para matarlo.

Ahora que aparecen los atributos del Diablo en escena, debemos decir que su figura está representada en la narrativa de Zayas de maneras distintas; sin embargo, coincide en dos aspectos en las novelas que aparece (*La perseguida triunfante* y *El jardín engañoso*): el primero, en que ambos acuden sin una invocación previa, es decir, que su intervención es voluntaria para “tentar a los humanos en las circunstancias más propicias para él en uno u otro momento de la vida amorosa de los personajes literarios”;⁷¹ y segundo, el pacto que hacen con los personajes queda anulado y desaparecen posteriormente en medio de explosiones.

El pacto que se hace con el Demonio es una de las características de la brujería en el Siglo de Oro, en el que se

⁷¹ Cátedra, *op. cit.*, p. 93.

trata de un pacto de “carácter personal y voluntario, lo que implicaba un cambio de conciencia respecto al de la Edad Media, que cristalizó en el paso de una mentalidad reacia a la *hechicería*, a una asunción conciente y comprometida de la misma.”⁷²

El Diablo de *La perseguida triunfante* está encarnado en un hombre que se hace llamar “doctor” y cuando se presenta ante Federico, le explica que practica la magia y que su poder es altísimo, ya que conoce todo lo que ha pasado, pasa y pasará, además de que puede cumplir todos sus deseos con la única condición de que mantenga en secreto hasta el final de su vida la relación maligna que llevan.

—¿Qué estás pensando, príncipe? ¿En quién soy, o cómo te conozco? Pues más sé yo de ti que tú de mí, pues sólo por saber con el cuidado en que estás y remediártele, vengo de muy extrañas y remotas tierras, no habiendo un cuarto de hora que estaba de esa parte de los montes Rifeos, donde tengo mi morada y habitación, por ser la más conveniente para ejercitar mis artes. Soy, para que no estés suspenso, un hombre que ha estudiado todas las ciencias, y sé lo pasado y por venir, he andado cuantas provincias y tierras hay del uno al otro polo, porque soy mágico, que es la facultad y ciencia que más me precio, pues con ella alcanzo y sé cuánto pasa en el mundo; (I, p. 436)

Federico se entrega a él y hace todo lo que le pide el diablo para que le cumpla su deseo: encontrar a Beatriz, gozarla, matarla y tener el trono de Hungría. El poder de este Diablo es semejante en valor al de la Virgen, con la única restricción de que no puede conocer la identidad del ser que

⁷² Ofelia-Eugenia de Andrés Martín, *op. cit.*, p. 122.

está ayudando a Beatriz, es por esto que cuando el doctor ve que Beatriz siempre es salvada por una fuerza, le revela al príncipe que desconoce su identidad: “[...] tú y yo tenemos fuerte enemigo, porque no puedo por más que lo procuro, alcanzar qué deidad defiende esta mujer, que no valen nada mis artes y astucias contra ella” (p. 449). Además se da cuenta de que sus poderes, a pesar de su valor, no pueden contra los del ente que protege a la dama: “[...] contra esa mujer ni tu acero puede cortar, ni mis artes tienen fuerza por una sombra que la ampara, que no puedo alcanzar quién se la hace, ni mis familiares tampoco; porque hay cosas que hasta a los demonios las oculta Dios por secretos juicios suyos [...]” (p. 449); desconoce si el poder que la protege proviene de Dios o de algún demonio y aunque conoce hasta lo que pasa “en las profundas cavernas del infierno” aquel secreto se mantiene oculto a su entendimiento.

Al final el Demonio es derrotado por los poderes de la Virgen y desaparece en la oscuridad en medio de explosiones y humo, diciendo: “¡Venciste, María, venciste! ¡Ya conozco la sombra que amparaba a Beatriz, que hasta ahora estuve ciego!” En la descripción de esta escena, Zayas hace un contraste entre la luz y la oscuridad para reforzar la lucha entre el poder divino y el poder demoníaco. “Desapareció, dejando la silla llena de espeso humo, siendo la sala un asombro, un caos de confusión, porque a la parte que estaba Beatriz con su divina defensora era un resplandeciente paraíso, y a la que el falso doctor y verdadero demonio, una tiniebla y oscuridad” (p. 465).

El Diablo de esta novela es mucho más astuto que el del *Jardín engañoso*, y la justificación de que desaparezca sin hacerle daño a Federico está en que su pacto no consistía

en la entrega del alma, sino solamente en mantener el secreto de los poderes del doctor y sus beneficios en Federico.

El Diabolo de *El Jardín engañoso* ayuda a Jorge a construir un jardín como el de Babilonia de la noche a la mañana,⁷³ puesto que esa es la petición que hace Constanza al caballero –pensando que sería imposible realizarlo– para que ceda en sus pretensiones amorosas. Constanza está casada con Carlos, pero antes de su matrimonio la pretendía Jorge; sin embargo, este último tiene que huir de Zaragoza por haber matado a su hermano, al pensar, por engaños de Teodosia, la hermana de Constanza, que pretendía a su amada; de este modo, la protagonista se casa con Carlos y cuando regresa su antiguo pretendiente no sabe qué hacer, ya que lo ama, pero también a su esposo, además de que sabe que no debe faltar a la honra de su marido, es por esto que pide a Jorge que le construya, para el día siguiente, un jardín lleno de maravillas enfrente de su casa:

—Hagamos, señor don Jorge, un concierto; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a la mañana, un jardín tan adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni belleza, ni en la diversidad de pájaros que en él haya, desdiga de los nombrados pensiles de Babilonia que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuanto deseáis. (I, p. 527)

Jorge se rinde ante tal empresa y se pone a llorar debajo de un árbol, es entonces cuando el Demonio sale en escena para cumplir sus deseos a cambio de su alma. Cuando

⁷³ Esta historia se encuentra en el *Decamerón* (X, 5) y el motivo de crear un jardín imposible tiene su origen en la tradición folclórica. Zayas mantiene el motivo de la tarea casi imposible y la generosidad y compasión de todos los personajes entre sí.

el caballero vende su alma y firma una cédula en la que se compromete a dársela si crea el jardín, el narrador interviene para juzgar su decisión y advertir que dio algo eterno a cambio de algo efímero, además de que estará condenado por siempre: “ni que por precio de un desordenado apetito daba una joya tan preciada y que tanto le costó al divino Criador de ella. [...] ¡Mira cuánto pierdes y cuán poco ganas, que el gusto que compras se acabará en un instante, y la pena que tendrás será eternidades!” (528). Por medio de la postura del narrador, subyacen las ideas de Zayas, que mantiene la mentalidad de sus contemporáneos, ya que los actos relacionados con el Diabolo son punibles y condenables “porque apartan de Dios a quienes los practican y a quienes los han solicitado.”⁷⁴

En este caso, la postura de Zayas se deja ver desde la elección del título para su novela: *El jardín engañoso*, y cuando se narra cómo Jorge está feliz de que el demonio creará mágicamente el jardín, Laura, la narradora, dice que el demonio y su obra son falsos: “viendo la más hermosa obra que jamás se vio, que a no ser mentira, como el autor de ella, pudiera ser recreación de cualquier monarca” (529); sin embargo, la creación del jardín es real, es decir, todos los personajes lo pueden ver y maravillarse.

Esta novela junto con *El juez de su causa* y *El Imposible vencido* conforman los únicos casos, de las veinte de Zayas, en donde hay un final feliz en boda y los personajes buscan el bien del otro. En la novela que nos ocupa, el mismo Demonio se compadece del dolor ajeno y movido por la condescendencia de Jorge, al librar a la dama

⁷⁴ Cátedra, *op. cit.*, p. 88.

de su obligación, y por la del marido, al quererse quitar la vida para dejar que su mujer cumpla su palabra, deja libre a Jorge y le devuelve su alma. La compasión está en cada personaje porque se conmueve del dolor del otro, lo cual toca hasta al mismo Demonio, que al comienzo de su discurso parece que no perdonará a Jorge, pero conforme va hablando se muestra bondadoso y deshace el pacto:

—No me habéis de vencer, aunque más hagáis, pues donde un marido, atropellando su gusto y queriendo perder la vida, se vence a sí mismo, dando licencia a su mujer para que cumpla lo que prometió; y un loco amante, obligado de esto, suelta la palabra que le cuesta no menos que el alma, como en esta cédula se ve que me hace donación de ella, no he de hacer menos yo que ellos. Y así, para que el mundo se admire de que en mí pudo haber virtud, toma don Jorge. Ves ahí tu cédula; yo te suelto la obligación, que no quiero alma de quien tan bien se sabe vencer. (I, p. 532)

El comportamiento de este Demonio ha sido cuestionado por varios estudiosos, ya que consideran que es inverosímil; Talens, por ejemplo, dice que “un demonio que rompe sus propios compromisos por respeto a quien ha sabido vencer su pecaminosidad es un demonio demasiado bueno para ser creíble”⁷⁵ Sobre su personificación, Olivares explica que hay un guiño por parte de Zayas, debido a que con una “punzante ironía” pone al demonio más bondadoso y caballeroso que los hombre de su tiempo.⁷⁶

⁷⁵ Jenaro Talens, “El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos”, *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977, p. 165, *apud* Montesa, “Introducción”, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁶ Lara, *op. cit.*, p. 98.

La concepción cristiana del Demonio tiene una connotación maligna, puesto que va en contra del designio divino; sin embargo, este Demonio nos recuerda al de los griegos, que no siempre era maligno y “aunque puede ser malo o neutro, suele ser benévolo. Puede ser considerado genio, dios inferior, alma de los muertos, mediador entre los hombres y los dioses;”⁷⁷ así como sucede con el Diablo de muchos cuentos folclóricos en donde al final, a pesar de haber hecho un pacto, queda como un tonto. Además la bondad de este diablo corresponde a que Zayas mantiene el objetivo del cuento del *Decamerón*, que consiste en destacar la generosidad de los personajes.

Ahora pasemos a la nigromancia, y a los personajes que la practican en las novelas de Zayas, cuya esencia es definida por Giordano Bruno como el conocimiento de lo ausente y lo futuro por medio de las almas de los difuntos: “Está la abjuración o invocación, no de los demonios y de los héroes, sino mediante éstos, de las almas de los difuntos, para por sus cadáveres y partes de cadáver recibir, adivinar, conocer algún oráculo sobre las cosas ausentes y futuras; y a esta especie, por su materia y finalidad, se le llama nigromancia.”⁷⁸

La nigromancia y sus practicantes los encontramos en *El desengaño amando y premio de la virtud* y *El traidor contra su sangre*, aunque también en *La inocencia castigada*, sólo que aquí el que hace los hechizos se nombra como nigromante, pero no tiene ningún trato con los muertos ni practica las artes de la nigromancia.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ Giordano Bruno, *Mundo, Magia y Memoria*, apud *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, op. cit., p. 31.

En la primera novela, entre los hechizos de Lucrecia y los del estudiante, que pugnan por ganar cada cual, aparece en escena Octavio, caballero que pretende a Juana y que, posteriormente, se le aparecerá después de haber muerto para advertirle sobre cómo debe llevar su vida. El estudiante, en su papel de hechicera celestina, le recomienda a la dama que Octavio es el hombre adecuado para casarse, así, cuando éste último parte al verse amenazado de muerte por Fernando, Juana pide al estudiante que lo traiga de vuelta con sus “enredos y conjuros” y que le pagará cien escudos por ello.

Juana pronuncia un conjuro, que permanece oculto para el lector por contener palabras “escandalosas” y se le aparece Octavio, que ya muerto, como ánima en pena y envuelto en llamas, le advierte a Juana que la salvación de su alma corre peligro. La nigromancia que usa Juana por medio del conjuro, entabla un puente de comunicación con el mundo de los muertos, que le permite conocer un futuro que puede llegar a vivir si sigue usando prácticas demoníacas.

Tres serían pasadas, cuando, o que las palabras del papel tuviesen la fuerza que el embustero estudiante había dicho, o que Dios, que es lo más cierto, quiso con esta ocasión ganar para sí a doña Juana, haciendo instrumento al demonio y sus cosas para que fuese el mismo la causa de su conversión. Estaba, pues, doña Juan haciendo su conjuro con la mayor fuerza que sus deseos la obligaban, cuando sintió ruido en la puerta, habiéndole pasado primero un aire muy frío por el rostro, y algo temerosa por verse sola, puso los ojos en la parte donde sintió el rumor; y vio entrar por ella, cargado de cadenas y cercado de llamas de fuego y dando temerosos suspiros, a Octavio. (I, p. 387)

Juana ha faltado a Dios por usar las artes del Demonio para lograr su deseo amoroso, pues la hechicería atentaba contra el cristianismo, pues estaba considerada como un acto de herejía que la Inquisición castigó por hacer pactos con el Diablo y conformar una especie de religión aparte; se creía que por las noches muchas mujeres acudían a aquelarres con el Diablo, representado en figura de macho cabrío, y tenían una orgía en la que le rendían culto y adoración.

El alma de Juana por tanto se encuentra en los infiernos, así que decide, a partir de ese momento, llevar una vida de religiosa en un convento; sin embargo, se da a entender que, a pesar de que la hechicería esté en contra del cristianismo, hay veces que el mismo Dios la permite para poner en boca del Demonio verdades que conduzcan al hombre por el buen camino, es decir, tomarlo como un genio benéfico que funciona como intermediario de Dios y la Virgen para salvaguardar el alma de sus fieles.⁷⁹ Octavio le explica esto a Juana cuando se le aparece:

—[...] Cánsate ya de la mala vida ñeque estás, teme a Dios y la cuenta que le has de dar de tus pecados y destraintos, 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 [...] (I, p. 387)

En *El traidor contra su sangre* también hay una comunicación entre los vivos y los muertos, en la que vemos de igual manera una advertencia por parte del ánima, ya que

⁷⁹ Véase el estudio de Pedro Cátedra para este motivo del Diablo como genio benéfico en la literatura medieval, *op. cit.*, p. 97.

doña Mencía, después de haber sido asesinada por su hermano, le advierte a su amado Enrique, cuando la ve desangrada, que debe cuidar su vida.

—Ya, esposo, no tienes que buscarme en este mundo, porque ha más de nueve horas que estoy fuera de él, porque aquí no está más de este triste cuerpo, sin alma, de la suerte que le miras. Por tu causa me han muerto; más no quiero que tú mueras por la mía, que quiero me debas esta fineza. Y así, te aviso que te pongas en salvo y mires por tu vida, que estás en muy grande peligro, y quédate a Dios para siempre. (II, p. 383)

Enrique en agradecimiento a la Virgen por haberle guardado la vida, porque el hermano de la dama lo iba a matar, construye un convento, en el que pone el cuerpo de su esposa, y se explica que a pesar de que ya ha pasado un año de su muerte, su cuerpo sigue tan bello como cuando tenía vida, además de que sigue saliendo sangre de su cuerpo como si la acabaran de apuñalar: “[...] el cuerpo de su esposa, habiendo muchos testigos que se hallaron a verle pasar, que, con haber pasado un año que duró la obra, estaban las heridas corriendo sangre como el mismo día que la mataron, y ella tan hermosa, que parecía no haber tenido jurisdicción la muerte en su hermosura” (II, p. 385).

La muerta sigue comunicándose con los vivos, así, se le aparece en sueños a su hermano con cuchillo en mano, para recordarle que su muerte sigue impune, así como la de su esposa Ana: “[...] había más de dos meses que, apenas se dormía, cuando le parecía ver a su hermana que le amenazaba con un cuchillo.” (II, p. 397) Finalmente sentencian a don Alonso y, cuando está apunto de morir degollado, se arrepiente de haber matado a su hermana y a su

esposa y dice al hombre que lo había ayudado en el asesinato de su mujer: “—Ay, Marco Antonio, y como que si supiera qué era morir, no matara!” (398) Antes de llegar al cadalso pide que le traigan la cabeza de su esposa para pedirle perdón y cuando la desentierran encuentran que está intacta a pesar de que han pasado seis meses.

El hecho de mostrar los cuerpos incorruptos de las dos damas refuerza su bondad e inocencia, lo cual está asociado con los cuerpos de las santas, que de manera milagrosa, permanecen hermosos a pesar del paso del tiempo.

Veamos ahora el caso de *La inocencia castigada*, en donde se presenta la hechicería unida con la complejidad psicológica de la protagonista, en la que se manifiesta el deseo y la duda. En esta novela se mezclan la magia negra y la amatoria, practicadas por un nigromante moro a petición de un hombre y no de una mujer, como hemos visto hasta ahora, en el que la narradora subraya que el hechicero no es católico y que por tanto puede practicar el arte de la hechicería y hacer pactos con el demonio. Alfonso X, en sus *Siete partidas* prohíbe las prácticas mágicas: “Otrosi defendemos que ninguno non sea osado de facer imágenes de cera, nin de metal nin de otros hechizos malos para enamorar los homes con las mugeres, nin para partir el amor que algunos hobiesen entre sí. Et aun defendemos que ninguno non sea osado de dar yerbas nin brebage á home o á muger por razon de enamoramiento.”⁸⁰

⁸⁰ Alfonso X, *Las siete partidas*, apud Judith A. Whitenack, “‘Lo que ha menester’: Erotic Enchantment in ‘La inocencia castigada’”, en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *María de Zayas*.

Don Diego manda traer un moro hechicero y nigromante “para obligar con encantos y hechicerías a que le quisiese doña Inés” (II, p. 276). El hechicero le promete que tendrá a su dama en tres días y da al caballero una figurilla de cera con la forma de la protagonista, como la que había hecho Lucrecia de Fernando en *El desengaño amando y premio de la virtud*, sólo que aquí tiene una mecha en la cabeza, que Diego debe encender por las noches para que la dama acuda a su cama. La figurilla de la dama es tan parecida a ella, que el narrador cree que el caballero olvidará a la original.

El nigromántico agareno le prometió que, dentro de tres días, le daría con que la misma dama viniese a su poder, como lo hizo; que como ajenos de nuestra católica fe, no les es dificultoso, con apremios que hacen al demonio, aun en cosas de más calidad; porque, pasados los tres días vino y le trajo una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes le había copiado al natural, como si la tuviera presente. Tenía en el remate del tocado una vela, de la medida y proporción de una bujía de un cuarentón de cera verde. 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. (II, p. 276)

De manera simbólica está clavada una saeta en el corazón con lo que entendemos que se está practicando la magia amatoria, además pareciera que la figura de cera representara no sólo el cuerpo exacto de la dama, sino lo que

realmente está sintiendo, pues sugiere con las manos que quiere arrancarse la saeta del corazón.

La voluntad de doña Inés está controlada por el hechizo que le hace cada noche don Diego, así, la dama sale de su casa para ir a la del caballero y tener relaciones sexuales con él, sólo que acude casi como si estuviera muerta, está en trance y no puede responder a lo que le pregunta don Diego ni hablar, ni oír; la dama actúa sin sentido, el hechizo cae sobre ella como un manto tan espeso que cree que todo lo que vive durante las noches es un sueño del que se aterroriza. Cuando despierta por las mañanas, porque la vela que tiene controlada su voluntad se apaga y puede salir de la posesión del hechizo, se asusta de que esas imágenes tengan cabida en su imaginación y se reprochaba a sí misma la falta de castidad que se genera en su mente.

[...] vamos a doña Inés, que como estuvo en su cama y la vela se apagó, le pareció, cobrando el perdido sentido, que despertaba 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 reprendía a sí misma, diciendo:

—¡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 de ellos hayan nacido tan enormes y deshonestos efectos? ¡Ay de mí!, ¿qué es esto, o qué remedio tendré para olvidar cosas semejantes? (II, p. 278)

Inés es un personaje que duda, es complejo, y el narrador nos deja ver sus procesos psicológicos. La dama desconoce de dónde provienen las imágenes, tiene un saber inconsciente, puesto que no sabe el origen de los

pensamientos ilícitos que la desconciertan y que le son intolerables.

Ante su conflicto, nos preguntamos si Inés está reprimiendo un deseo sexual, ya que su marido la tiene abandonada y no está cumpliendo el debdo carnal exigido en el matrimonio. Ella se siente culpable de las imágenes representadas y de desear de manera inconsciente a don Diego, porque está sometida a las leyes del honor. La protagonista cuando se casa sale de un “cautiverio”, el familiar, para entrar a un “martirio”, lo cual corresponde al tópico cortés en el que se presenta el matrimonio como una institución que priva a los individuos del amor y de la libertad, en este caso, se enfoca esta carencia en la mujer.

En cuanto al abandono del marido y el “martirio” del matrimonio, Whitenack apunta, que es un elemento clave en la novela que habla de la insatisfacción sexual de Inés: “The fact that the enchantment episode is set during her husband’s lengthy absence in Seville strongly suggests the possibility that Inés is suffering from both emocional and sexual deprivation.”⁸¹

En su soliloquio, Inés da a entender que en el estado de conciencia ha pensado en Diego. Inés se siente tan culpable de los supuestos sueños que va con un confesor y se encomienda a Dios: “la pobre señora andaba tan triste y casi asombrada de ver que no se podía librar de tan descompuestos sueños, que tal creía que eran, ni por encomendarse, como lo hacía, a Dios, ni por acudir a menudo a su confesor, que la consolaba, cuanto era posible,

⁸¹ Judith A. Whitenack, *op. cit.*, p. 178.

y deseaba que viniese su marido, por ver si con él podía remediar su tristeza” (279).

La conciencia de Inés está escindida, puesto que queda una reminiscencia de las vivencias nocturnas, pero en un saber que no entiende y no puede descifrar, por lo que lo resuelve en sueños, pero que contienen imágenes vagas e inaprehensibles.

Si no fuera por la magia amoratoria, la dama no iría conscientemente a casa de don Diego para tener relaciones sexuales con él, y éste lo sabe, ya que Inés va sin conciencia y sería incapaz, estando en sus cinco sentidos, de hacer tal cosa, por las leyes del honor; de hecho, cuando se entera de los hechizos de los que fue víctima y de que perdió la honra, pide la muerte, porque la mujer debía ser casta en cuerpo y mente; sin embargo, es importante preguntarnos sobre el verdadero deseo de doña Inés. La magia quizá sea un medio para liberar los deseos de su inconsciente.

A esto y otras muchas cosas que don Diego le decía, doña Inés no respondía palabra; que viendo esto el amante, algo pesaroso, por parecerle que doña Inés estaba fuera de su sentido con el maldito encanto, y que no tenía facultad para hablar, teniendo aquéllos, aunque favores, por muertos, conociendo claro que si la dama estuviera en su juicio, no se los hiciera, como era la verdad, que antes pasara por la muerte [...] (II, p. 278)

Pasemos ahora a los milagros que están en *El verdugo de su esposa* y *La perseguida triunfante*, con la intervención de la Virgen María, y, en *El imposible vencido*, de Dios directamente.

En la primera, a pesar de la maldad de Juan por no frenar con la razón su deseo –“desenfrenado caballo de su

voluntad”– e intentar quebrantar el matrimonio de Roseleta y Pedro, su amigo, la Virgen evita su muerte por haberse encomendado a ella. Roseleta y Pedro idean una emboscada para matar a Juan, porque la protagonista avisa a su marido de las pretensiones de su amigo: “Ahora ved qué remedio se ha de poner, porque yo no hallo otro sino quitarle la vida” (II, p. 211).

Juan, gracias al milagro mariano, se salva; y antes de ir al falso encuentro con Roseleta se persigna en una capilla y le reza a la Virgen, pidiéndole que no mirara en la ofensa que le hacía y “le librase de peligro y le alcanzase perdón de su precioso Hijo”. La Virgen María se apiada de su devoto y le salva la vida de manera milagrosa, ya que cuando está en camino para gozar supuestamente a Roseleta, se encuentra a tres hombres ahorcados y uno de ellos resucita y desde el árbol donde estaba ahorcado comienza a llamar a don Juan y lo convence de no acudir a la finca donde lo esperaba Roseleta, evitando así su muerte.

En *La perseguida triunfante* –que nos recuerda el motivo de las reinas injustamente acusadas de la tradición literaria, frecuentemente usado en los libros de caballerías, así como otros motivos de la tradición folclórica, como el cuento de Blanca Nieves– vemos una serie de milagros, en los que la Virgen cura los ojos que le habían sacado a Beatriz o la salva de la muerte, apareciéndosele sin revelar su identidad. “[...] tocándole con la manos los lastimados ojos, luego quedaron tan sanos como antes de sacárselos los tenía, y aun muy más hermosos; que como Beatriz se vio con ellos, miró por quién le había hecho tan gran bien, y vio junto a sí una mujer muy hermosa [...]” (II, p. 431)

Es importante en esta novela la oposición entre el bien y el mal, representados respectivamente por la Virgen y el Diablo. La dama está protegida por Dios y por la Virgen, de esta forma, cuando se encuentra por segunda vez abandonada en el bosque, Federico la encuentra e intenta violarla, pero Beatriz adquiere una fuerza inesperada, en la que parecía que el caballero “luchaba con un gigante”; ante lo que Federico le dice que no se podrá librar de su poder y que ni el Cielo podrá salvarla; “ni el Cielo es poderoso para librarte”. En respuesta a estas palabras aparece la Virgen para demostrar lo contrario y salvar una vez más a Beatriz, pues se la lleva volando y la aleja del peligro.

Otra de las veces que la salva es cuando la van a condenar a muerte en la plaza pública, porque Federico a instancias del doctor, se metió al palacio de los emperadores que acogieron a Beatriz, después del suceso del duque, y entró a la habitación de la dama para matar al niño de los emperadores y poner la daga en manos de Beatriz provocando así que la culparan de la muerte. Cuando ve al niño y a Beatriz dormidos en la cama, cuenta la narradora que no se detiene en su crueldad al contemplar tanta belleza, y pone unas hierbas mágicas debajo de la almohada que la harían dormir durante seis días, y más adelante, para comprobar si era verdad la poderosa protección que tenía su enemiga, como le había explicado el doctor, intenta matarla, pero al no serle posible mata al niño.

Cuando ya están apunto de matar a Beatriz, que se encuentra en el cadalso desnuda ante todo el pueblo que acude a ver el espectáculo de muerte, mira hacia el Cielo encomendándose a Dios, entonces se acerca la Virgen, abriéndose paso entre el tumulto “y desatándole las manos,

tomándole por una de ellas, por entre toda la gente, paso a paso, la sacó de entre todos, hallándose Beatriz a este tiempo con los mismos vestidos que salió de su casa y se le habían quedado en el palacio del Emperador, y la llevó muy distante de allí, poniéndola entre unas peñas muy encubiertas [...]” (453), donde se queda haciendo vida de santa durante ocho años, en un proceso que culminará en una vida espiritualmente superior con la entrada al convento, tras la anagnórisis final. Más adelante, milagrosamente, resucita el hijo de los emperadores y le cuenta a todos la verdad, con lo que se comprueba la inocencia de Beatriz.

Después de estar escondida en la cueva durante ocho años, la Virgen se le aparece de nuevo y le dice que es tiempo de regresar a Hungría para desvelar el daño que le ha hecho Federico todo este tiempo y comprobar su inocencia ante el rey; de modo que la Virgen aprovecha una peste que está acabando con todos los ciudadanos de Hungría, incluido el príncipe Federico, para que Beatriz, disfrazada de un médico prodigioso, cure a todos con unas hierbas mágicas, así, le explica cómo deberá utilizarlas:

[...] el herido de este mal que quisiere ser sano se ha de confesar de todos sus pecados, sin reservar ninguno, por feo que sea, delante de ti y otra persona que tú señalares. Y hecho esto, habiendo sacado el zumo de esta hierba, le darás a beber una sola gota, con que al punto quedará sano. Mas, adviértote, y así lo hagas tú a los que curares, que en dejando de confesar algún pecado, o por vergüenza o malicia, al punto que beba el salutífero licor, le será riguroso veneno que le acabará la vida, con gran peligro de su alma. (II, p. 461)

Durante el siglo XVII se pensó que para curar por medios mágicos era requisito indispensable hacer pacto con

el diablo, ya que la Iglesia tenía por iguales tanto la magia baja negra de carácter maléfico, como la magia baja blanca de carácter curativo, argumentando que ambas eran de naturaleza diabólica, pues las brujas que curaban, por ejemplo, eran consideradas diabólicas y se creía que curaban enfermedades que ellas mismas habían creado.⁸² Por la relación de la cura con el diablo, es que el doctor le pregunta al mágico médico la virtud por medio de la cual sana, si es por ciencia, es decir, medicina natural, por hierbas, esto es, medicina tradicional, o bien por palabras, o conjuros, o sea, magia negra.

El sacerdote Pedro Ciruelo condena la cura con el conjuro: “Y esta ya provado que toda sanidad que se procura con solas palabras es pecado de supersticion: y aun pecado de tentar a dios en las enfermedades [...] Excepto quando esto hazen hombres santos siervos de dios: de quien se cree que tienen virtud y gracia espiritual de dios para ello.”⁸³ Los ensalmos de la reina contra la peste están justificados por ser una enviada divina y provenir su poder de curación de la Virgen y de Dios.

El príncipe finge confesar todos sus pecados y el mágico médico, le recuerda que si no revela la verdad absoluta, la gota de las hierbas lo matará al instante y su alma estará condenada eternamente; en lo que vemos la directa relación que había entre el comportamiento moral y la enfermedad, así como de la cura con la confesión.

⁸² Véase el apartado de “Magia y medicina” de Ofelia de Andrés Martín, *op. cit.*, pp. 215-219.

⁸³ Pedro Ciruelo, *Reprovacion de las supersticiones y hechicerias*, ed. Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978, p. 103, *apud* de Andrés Martín, *op. cit.*, p. 216.

Federico, duda porque tiene al doctor en la cabecera deteniéndolo por el pacto que habían hecho, sin embargo, confiesa la difamación que le había hecho a la reina y todos los daños cometidos, con lo que el rey se da cuenta de la verdad y Beatriz revela su identidad. Vemos en este punto, que se llega finalmente a la justicia divina, que se asemeja a la ordalía de los libros de caballerías, la cual consiste “en un proceso judicial de búsqueda de la verdad siempre a través de una manifestación superior –Dios–”.⁸⁴ Lo cual corresponde a que todos los personajes que practican la magia de manera injustificada son castigados de una u otra manera en la narrativa de Zayas.

En el *Imposible vencido*, Leonor muere de la impresión de ver a su amado Rodrigo, ya que éste había estado ausente durante cuatro años y ella pensaba que ya estaba casado, por engaño de sus padres, y que ya la había olvidado; sin embargo, Rodrigo regresa a Salamanca por ella, ya que es uno de los personajes masculinos más constantes en el amor (de hecho esta novela es la única donde el sentimiento amoroso tiene más fuerza y triunfa, a pesar de todas las complicaciones), y entra a la capilla donde tenían el cuerpo de la dama para contemplarla y llorarle sus desdichas, para después pedirle devotamente a Dios que le devuelva la vida a su amada.

La petición es concedida al instante y de manera sobrenatural Leonor vuelve a la vida después de haber estado muerta durante treinta y seis horas. La dama resucita y en el resto de su vida conservará un color pálido en el

⁸⁴ Domínguez, “De aquel pecado que le acusaban falsedat”, *op. cit.*, p. 173.

rostro como reminiscencia de la muerte. El fallecimiento de Leonor anula el matrimonio que tenía con Alonso, caballero que le habían impuesto sus padres, con lo que de manera legal puede casarse con Rodrigo y sublimar en el matrimonio el amor que se han tenido desde la infancia.

¡Oh piadoso Dios, que así oyes a los que de veras te llaman! Pues apenas acabó don Rodrigo de pedir con piadoso y devoto afecto, cuando fue oído con misericordia, porque sintiendo ruido en el ataúd en que estaba doña Leonor, volvió la cabeza y vio que, alzando la dama las manos, se las puso en el rostro con un ¡ay! muy debilitado. A cuyo sentimiento acudió don Rodrigo y el sacristán, y vieron que aunque no había abierto los ojos, empezaba a cobrar aliento [...] (I, p. 475)

Rodrigo es constante en el amor y es por esta razón que Dios le concede el milagro de resucitar a su dama, además de que la narradora explica que la voluntad de Dios estaba en que se anulara el matrimonio que Leonor tenía con Alonso, para que se pudiera cumplir el primer pacto que habían hecho los amantes Leonor y Rodrigo desde la infancia: “[...] teniendo por sin duda de que Dios había vuelto a doña Leonor a este mundo para que cumpliera la primera palabra. ¡Qué ejemplo para los que jamás cumplen ninguna! (I, p. 476)

El recurso de lo sobrenatural funciona en los relatos de Zayas para crear un efecto de admiración en lector, como sucedía en la literatura de la época; sin embargo, al formar parte integral de la narración, permite enfatizar, por un lado, la intervención divina y milagrosa en algunos personajes, y por el otro, la construcción activa de los personajes femeninos que se valen de la práctica de la magia negra, conjuros, nigromancia y hechizos para alcanzar su deseo en

el amor, de forma que en el uso de la magia por parte de la mujer subyace su carácter perseverante y activo en el amor.

2.5 LOS SUEÑOS

María de Zayas utiliza el recurso del relato onírico en su primer novela, *Aventurarse perdiendo*, en *La fuerza del amor*, en *El traidor contra su sangre* y, de modo distinto, en *La inocencia castigada*, pues en este caso la protagonista no tiene un sueño en sentido estricto, pero sí resuelve la confusión y angustia de lo que vive por las noches, en sueño, es decir, traduce las imágenes nocturnas del estado de trance en imágenes oníricas para poder comprenderlas.

Los sueños aparecen cinco veces en las dos colecciones con funciones diferentes. En *Aventurarse perdiendo* hay dos sueños, ambos pertenecientes a Jacinta: en el primero vemos su deseo sexual, ya que encontramos símbolos con significación erótica y una premonición del hombre que amará en la realidad, que además funciona como resorte de la acción en la historia y el amor; y en el segundo, el elemento premonitorio se mantendrá como suceso extraordinario para avisarle de la muerte de su esposo. En *La inocencia castigada*, aunque no hay un sueño como tal, la protagonista resuelve las imágenes inexplicables del hechizo nocturno en significaciones oníricas, en las que se manifiesta también su deseo sexual. Los sueños de Jacinta e Inés funcionan para construir de manera verosímil la complejidad psicológica de las damas, que son de los personajes femeninos más interesantes en la narrativa de Zayas.

El sueño también funciona para manifestar el miedo y las emociones del estado de vigilia de los personajes en *La burlada Aminta* y *El traidor contra su sangre*; y como una

forma de comunicación enigmática entre personajes que se encuentran lejos en *La fuerza del amor*.

El contenido de estos sueños no puede suceder en la realidad, pero al manifestarse en los sueños, Zayas está dándole cabida a todas las emociones de sus personajes, así como a formas de percepción que no podrían generarse en la vida despierta.

Las fantasías de la noche, como también llamaban a los sueños durante este período,⁸⁵ sirven como resorte para la acción, pues hacen que los personajes se muevan por las pulsiones manifestadas. Cardaillac menciona que en las novelas de Zayas el sueño “produce acción, determina la elección de un tipo de vida y permanece pobre en cuanto a la descripción”;⁸⁶ sin embargo, no en todos los casos será escueta la descripción de los elementos presentes, tomemos por ejemplo el famoso sueño de Jacinta, tan citado por los estudiosos de la obra de Zayas, en el que vemos la representación del deseo sexual por medio de imágenes simbólicas.

Se ha dicho que las novelas de la escritora contienen elementos de la psique humana y que en este sentido estaría adelantándose a las teorías freudianas, por la complejidad psicológica de algunas de sus protagonistas y por el recurso onírico que utiliza. Ángel Valbuena Prat señala que los atisbos psicológicos de los personajes de Zayas son “anticipaciones del mundo del subconsciente hoy puestos en

⁸⁵ Para las distintas formas de nombrar el sueño en el siglo XVII, véase, James O. Crosby, “Introducción”, en Quevedo, *Sueños*, Madrid, Castalia, 1993, p. 20, donde enumera: “disparates”, “burlerías”, “ficción”, “fábula”, “mentira”, “quimeras”, “fantasías”, “imaginaciones” y apunta qué escritores las utilizaron y en qué obras.

⁸⁶ Cardaillac, *op. cit.*, p. 368.

primer plano en la escuela de Freud.”⁸⁷ A esta opinión Vasileski agrega que “estas anticipaciones freudianas aparecen en la mayoría de las novelas de nuestra autora, haciéndose tan significativas en algunas que parece mentira que fueran escritas por una mujer española del siglo diecisiete.”⁸⁸ En concordancia con esta postura, Rincón sostiene que “quizá pueda llamarse a esto intuición freudiana, aunque yo diría que es ante todo una demostración más de la extraordinaria capacidad de análisis y penetración psicológica de que era capaz.”⁸⁹

Sin embargo, desde mi punto de vista estas posturas no podrían sostenerse, debido a que Zayas no se anticipa a las teorías freudianas, sino que utiliza los sueños para darle verosimilitud al relato y a la complejidad psicológica de sus personajes, puesto que el sueño ha sido un elemento perteneciente al hombre de todas las culturas y todos los tiempos como una forma de expresión de sus anhelos y miedos, es, de esta forma, una manifestación universal de la psique del individuo, que Freud analizará desde una perspectiva sexual posteriormente. En la interpretación de los sueños en las novelas de Zayas, cuando se manifiestan elementos sexuales, las teorías de Freud son de mucha ayuda para comprenderlos, ya que los personajes son un reflejo del hombre y en este sentido podemos analizarlos desde las bases que sentó Freud para comprender los procesos mentales del hombre cuando sueña.

⁸⁷ *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1964, *apud* Vasileski, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁸ Vasileski, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁹ Rincón, *op. cit.*, p. 12.

La verosimilitud con la que crea personajes complejos psicológicamente, ya que no son ni monolíticos ni inestables, se ve claramente en Jacinta e Inés, puesto que tienen confusiones y cuestionamientos constantes sobre su forma de actuar y sobre lo que les sucede en la vigilia. Tanto en el sueño de Jacinta, como en el supuesto de Inés, se manifiesta su deseo sexual por medio de imágenes que representan los verdaderos impulsos originados dentro de su ser y que no se han mostrado en el estado de conciencia, sino que están latentes y se liberan a través de símbolos oníricos que revelan su subconsciente. Razón por la que Luis Martín de la Plaza, un poeta español del Siglo de Oro, expresa en un soneto que durante los sueños se manifiesta lo que el estado de conciencia no se atreve todavía a vislumbrar: “Durmiendo yo soñaba (¡ay gusto breve!)/ que mereció gozar mi atrevimiento/ la hermosa ocasión de mi tormento,/ a quien mi pensamiento aun no se atreve.”⁹⁰

Una de las formas que utiliza la escritora para construir la complejidad psicológica de sus personajes, como explica Foa, es la de narrar los procesos mentales ya sea por medio de un narrador omnisciente, que narra los pensamientos del personaje, o de un sueño, o de un soliloquio.

Una técnica es la de entrar directamente en la mente del personaje y narrar sus pensamientos. A veces el narrador omnisciente revela el proceso mental del personaje, mientras que en otras ocasiones éste se da a conocer mediante el empleo de un elemento externo como un sueño. La tercera técnica para presentar el mundo interior

⁹⁰ *Apud* Antonio Alatorre, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 111.

del personaje es el monólogo interior. María de Zayas utiliza este recurso con frecuencia, y es como un soliloquio mudo del personaje, que discute consigo mismo, generalmente para presentar el nacimiento del amor, o para dramatizar el conflicto entre el deseo y el deber.⁹¹

La situación que vive Inés durante la noche, en la que, como vimos, acude encantada a casa de Diego, podemos equipararla con el estado del sueño, puesto que no está del todo consciente, sino que permanece en un estado parecido al de duermevela, presente en la tradición literaria de este período.

El sueño es una comunicación con el interior del ser, es por esta razón que Quevedo diría que su ser servía como teatro para la puesta en escena de las fantasías de su alma: “siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro.”⁹² En el estado del sueño es donde se construye el escenario en el que el deseo y los miedos del hombre tendrán cabida de manera libre. El sueño, al ser una manifestación de la psique humana, se vincula constantemente con el erotismo, como veremos en el caso de Jacinta, puesto que el erotismo, según Bataille, es una forma de conocer el interior del ser de manera profunda:

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad.

⁹¹ Foa, *Feminismo y forma narrativa*, op. cit., p. 113.

⁹² Francisco de Quevedo, *Sueños*, M105, apud James O. Crosby, “Introducción”, en Quevedo, *Sueños*, Madrid, Castalia, 1993, p. 20.

[...] El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. [...] El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que se moviliza la vida interior.⁹³

En el sueño de Jacinta, que podemos interpretar en clave erótica por los símbolos sexuales que contiene, nos adentramos a su psique y vemos los procesos de su interior, los cuales revelan su deseo sexual por medio de símbolos que imbrican la muerte y el amor, de manera que vive una muerte amorosa. La dama al caer en los brazos de Morfeo sueña que va caminando por un bosque y se encuentra de pronto con un ser encapuchado que, cuando ella se acerca a quitarle la tela del rostro, le clava una daga en el corazón:

[...] soñaba que iba por un bosque amenísimo, en cuya espesura hallé un hombre tan galán que me pareció (ay de mí, y cómo hice despierta experiencia de ello!) no haberle visto en mi vida tal. Traía cubierto el rostro con el cabo de un serrucho leonado, con pasamanos y alamares de plata. Paréme a mirarle, agradada del talle y deseosa de ver si el rostro confirmaba con él; con un atrevimiento airoso, llegué a quitarle el rebozo, y apenas lo hice, cuando sacando una daga, me hizo un golpe tan cruel en el corazón que me obligó el dolor a dar voces, a las cuales acudieron mis criadas, y despertándome del pesado sueño, me hallé sin la vista del que me hizo tal agravio, la más apasionada que puedas pensar, porque su retrato se quedó estampado en mi memoria, de suerte que en largos tiempos no se apartó ni se borró de ella. (I, p. 180)

Zayas utiliza tópicos y símbolos recurrentes en la literatura del siglo XVII para la representación del sueño, como el bosque, que funciona como *locus amoenus* –donde

⁹³ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, pp. 22-33.

se proyectarán las imágenes de la soñante y se encontrará con su amado; la daga, que produce una herida física, pero que también tiene connotaciones sexuales y amorosas; y el enamoramiento que surge a partir del ser que aparece en el sueño, y que posteriormente, en el estado de conciencia, la protagonista nombrará como “sombra”, lo cual aparece con frecuencia en la poesía amorosa de los Siglos de Oro, y que encontramos ya desde Petrarca.

Las imágenes que aparecen en el sueño, a pesar de ser precisas, son inexplicables porque no son las que corresponderían a las acciones que la protagonista tendría en su vida real; no obstante, a partir de su sueño comenzará a amar al hombre de su fantasía, y a pesar de que en la vigilia trata de reprimir este deseo, puesto que dice: “las reprensiones que me daba, créeme que eran muchas, y así mismo que miraba con atención los más galanes mozos de mi patria con deseo de aficionarme de alguno que me librase de mi cuidado; mas todo paraba en volverme a querer a mi amante soñado”, no lo logra y recurre constantemente a su “adorada sombra”, se enamora “sin saber de qué”, se enamora de un ser desconocido, pero en él está plasmado su anhelo, él es una proyección de ella, por lo que en el fondo, a pesar de la extrañeza que le producen su sueño y el amor a esta “sombra”, sabe la significación y la verdad que el sueño está encerrando; ya la bruja Cañizares de *El coloquio de los perros* lo decía: “todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo en cuando vemos real y verdaderamente.”⁹⁴

⁹⁴ Cervantes, *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001, t. II, p. 296.

Para la existencia del amor, como dice Bravo Villasante, no hacía falta un elemento concreto, de este modo, el amor

no necesita de la presencia, de la corporeidad ni del conocimiento de la persona, éste adquiere el carácter de ley fatal que empuja a un ser hacia otro desconocido. La sola contemplación de un retrato basta para que el corazón se inflame. Un rostro entrevisto en sueños puede dar origen a una pasión incurable, y un elogio oído al azar turba ya para siempre al que lo escucha.⁹⁵

El amor entra en Jacinta primero por el corazón, por medio de la daga, y después por los ojos, cuando ella, tomando un papel activo en la acción amorosa, le quita el velo al ser desconocido de su sueño. Ella tiene la parte activa en el amor, tiene un deseo por ser muerta, esto es, enamorarse.⁹⁶

Uta Felten apunta que la protagonista “no sólo desempeña el papel de objeto del dolor amoroso. Ella misma provoca el ataque del amante-Cupido al sacarle el rebozo para ver su rostro [...] instaura un discurso activo del deseo subvirtiendo así los códigos convencionales e integrándolos en un discurso nuevo, el de la autonomía del deseo femenino.”⁹⁷

⁹⁵ *La mujer vestida de hombre, op. cit.*, p. 130.

⁹⁶ En el símbolo de la daga se vinculan el erotismo y la muerte, dado que se simboliza quizá el orgasmo que siente la protagonista cuando el hombre clava la daga en el corazón; no olvidando que el orgasmo ha estado relacionado con la muerte. Recordemos que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia”, véase Bataille, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁷ Uta Felten, “En torno a la escoptofilia femenina en María de Zayas”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión*.

La protagonista proyecta un símbolo fálico, ya que el hombre de sus sueños le entierra una daga en el corazón, lo cual simboliza su deseo sexual “el sueño le manifiesta a Jacinta el eros de su subconsciente: la daga no puede ser menos que una imagen fálica que le da una muerte erótica. En su sueño Jacinta no se ve como es sino en la imagen de su propio deseo.”⁹⁸

Este sueño, según Uta Felten, se inscribe en la tradición ovidiana del discurso amoroso, dado que el hombre encapuchado funciona como Cupido y con su daga provoca la herida amorosa.⁹⁹

En el proceso de dilucidar la causa de las imágenes oníricas para darles sentido, Jacinta compone unos versos a la “sombra” que ama y en ellos deja ver que el hombre de sus sueños es una proyección de lo que su alma recrea en la vigilia; además de la angustia que siente por saber a este hombre inalcanzable, por lo que, en el estado de conciencia, Jacinta deseará la muerte por no tener físicamente al ser que ama. Ante la “herida del corazón” desea morir para darle fin a la pasión que siente y más adelante, en los últimos versos, pide al cielo que le dé a este caballero que su voluntad desea.

Dame, cielo, si has criado
a este ser que deseo,
de mi voluntad empleo,
y antes que nacido, amado.
¿Mas qué pide un desdichado
cuando si suerte nació?,
porque, ¿a quién le sucedió
de amor milagro tan nuevo

María de Zayas en su contexto literario-cultural, Vervuert, Iberoamericana, 2009, pp. 65-73; p. 72.

⁹⁸ Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁹ Felten, *op. cit.*, p. 72.

que le ocupase el deseo
amante que en sueños vio?

Este poema alude al soneto de Petrarca¹⁰⁰ en donde aparece el tópico de abrazar una sombra inaprensible, que, según Alatorre, es un tópico clásico presente en la *Odisea* y la *Eneida*; así como el deseo de la muerte por sentir al ser amado inalcanzable. Asimismo, este poema tiene elementos presentes en otros de la época, como el de Boscán, “Dulce soñar y dulce congojarme”, el de Martín de la Plaza, “Cuando a su dulce olvido me convida”, y otro de Quevedo, “A fugitivas sombras doy abrazos”, en los que también se muestra el mismo tópico de la sombra que se desvanece, el anhelo por soñar de nuevo para ver a la amada y la ansiedad por alcanzar a la mujer de los sueños en la realidad.¹⁰¹

María de Zayas invierte los tópicos oníricos de estos poemas, como la ausencia de la amada y la idealización de la

¹⁰⁰ Feliz en sueños, de penar contento,
de abrazar sombras e ir tras la aura estiva,
en mar sin fondo o playa, aro agua viva,
edificio en arena, escribo en viento;
y al sol sigo mirando, aunque bien siento
que ya ha apagado mi virtud visiva;
y a una cierva errabunda y fugitiva
cazo con un buey cojo, enfermo y lento.
Noche y día buscando voy mi daño,
que para el resto estoy ciego y cansado;
sólo a Amor, a ella y a la Muerte anhelo.
Afanándome veinte, año tras año,
lágrimas y suspiros he mercado:
en tal astro piqué cebo y anzuelo.

Petrarca, *Cancionero*, Madrid, Alianza, 1995, p. 412.

¹⁰¹ Para el estudio de estos poemas véase María del Mar Vique Domene, “El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro”, *Philologica Urcitana*, 4 (2011) pp. 121-134.

mujer y los traslada a la visión femenina, de esta forma, es ahora el hombre el ser idealizado, y el yo lírico lamenta la intangibilidad del hombre que ama.

El sueño de Jacinta es una manifestación de su deseo sexual, pero también una premonición del amor que tendrá por don Félix, pues éste aparece en la realidad más adelante y el amor que está por venir aparece en el mundo onírico. En la mentalidad de los hombres de la Antigüedad clásica y de muchos pueblos antiguos, se ha observado, según Freud, que se atribuían significaciones a los sueños para interpretar el futuro. “Sabemos asimismo que todos los pueblos antiguos han atribuido a los sueños un importante valor y los han considerado como prácticamente utilizables, hallando en ellos indicaciones relativas al futuro y dándoles significado de presagios.”¹⁰²

Pareciera como si Jacinta le hubiese dado vida al ser de sus sueños y el misterio de estas premoniciones ha sido un motivo folclórico en la literatura por las raíces que tiene en las tradiciones populares de todos los tiempos.

El primer sueño de Jacinta funciona como resorte de la historia y de la trama amorosa, así como una forma verosímil de crear un personaje complejo psicológicamente. Más adelante, Jacinta ya casada con Félix, volverá a soñar con él, pero en este sueño habrá una comunicación entre la vida y la muerte y será un sueño premonitorio que servirá como medio para que la protagonista se entere de la muerte de su marido. Jacinta sueña que recibe una caja con la cabeza de su esposo dentro y, al despertar, después de llorar

¹⁰² Sigmund Freud, “Los sueños”, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1982, p. 84.

por el impacto de la escena, se entera de que Félix se ha ahogado en altamar.

[...] una noche, que parece que el sueño se había apoderado más de mí que otras (porque como la fortuna me dio a don Félix en sueños, quiso quitármelo de la misma suerte), soñaba que recibía una carta suya, y una caja que a la cuenta parecía traer algunas joyas, y en yéndola a abrir hallé dentro la cabeza de mi esposo. (I, p. 200)

De manera inexplicable Jacinta presiente la muerte del ser que ama, y como ella misma dice en la narración que le hace a Fabio de su vida, el sueño fue el medio por el que se apareció su amado y por el que desapareció. Podríamos decir que Jacinta y Félix en este sueño se comunican telepáticamente por medio del sueño, en el sentido de que no se puede explicar cómo las imágenes oníricas coinciden de manera simbólica con la realidad, y le hacen intuir la muerte de su amado. Se manifiesta en el sueño de la protagonista una forma de percepción que no tiene explicaciones lógicas y que sólo al estar en el estado de los sueños se puede sentir aquello que en la vigilia no se podría.

Esta forma secreta de comunicación la encontramos también en *La fuerza del amor*, cuando Carlos sabe por medio de un sueño que su hermana está en peligro, por estar en un humilladero buscando huesos de muertos para remediar mágicamente la ausencia de su esposo; de modo que el hermano, que desde el principio de la novela se dice que amaba con mucha ternura a Laura, va en su búsqueda, y es su caballo el que lo guía de manera inexplicable hasta Nápoles, al lugar exacto donde se encuentra la protagonista, para salvarla del peligro.

Tenemos también otros ejemplos en los que aparecen las quimeras o fantasías de los personajes con apariciones breves en *La burlada Aminta* y *El traidor contra su sangre*, que ya habíamos visto en el apartado anterior. En el primer caso, Aminta tras enterarse de los engaños de Jacinto y resolverse a vengarse matándolo, sueña una noche antes de emprender el viaje que tendrá problemas, “habiendo soñado mil impedimentos y disgustos en ellos”, lo cual es reflejo de la angustia que siente. En el segundo caso, se representa la culpa que siente Alonso por haber matado a su hermana y a su esposa, así, durante dos meses sueña a su hermana amenazándolo con un cuchillo.

Son los sueños en la narrativa de Zayas un recurso que refleja el interior de sus personajes dándoles, de manera verosímil, complejidad psicológica para mostrar sus emociones, por medio de otro lenguaje, esto es, de imágenes oníricas que simbolizan aquello que el alma experimenta en estado de vigilia.

La narrativa de Zayas presenta una gran riqueza de recursos literarios enfocados en la situación social de la mujer y la manera en la que experimenta el amor. La variada gama de recursos está en función de la arquitectura de los personajes femeninos y del deseo amoroso-erótico, el cual genera en ellas un carácter activo que transgrede los códigos sociales.

III. EL AMOR Y LA MUJER EN MARÍA DE ZAYAS

3.1 EL AMOR

3.1.1 AMOR CORTÉS

El amor o el concepto del amor cortés comienza a partir del siglo XII, así como el cambio en la condición social de la mujer, ya que hubo una rejerarquización en la sociedad, en la que la mujer se convirtió en un ser superior al hombre, que merecía recibir todas las cortesías y atenciones por parte de éste.

Andreas Capellanus en su *Tratado de amor* define este sentimiento como una pasión que surge a partir de la percepción de la belleza: “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor.”¹

En este período, la ocupación guerrera de los caballeros disminuyó debido a la estabilidad que alcanzó el sistema feudal, por lo que el tiempo de estancia en la corte aumentó, y se generaron modificaciones en la organización social y económica, así como en la relación entre el hombre y la mujer.²

El hombre tenía tiempo de sobra y el ocio fue lo que provocó que pudiera construir un concepto distinto del amor,

¹ Capellanus, *Tratado de amor*, *op. cit.*, p. 55.

² Véase Aurelio González, “El amor en la literatura medieval: la dama y el caballero”, en Pilar Gonzalbo (ed.), *Amor e historia*, México, El Colegio de México [en prensa].

porque al estar el espíritu libre de preocupaciones del mundo material, como apunta Lafitte-Houssat, “el corazón puede cumplir su función inherente, que es amar;”³ de esta forma, comenzará a idealizar a la mujer y a cortejarla convirtiéndola en el centro de atención de las cortes y substituyendo, como explica Aurelio González, la imagen que tenían de ella los padres de la Iglesia del siglo V al VIII, como fuente de pecado.

La concepción de este sentimiento, así como los comportamientos que conlleva, se llamó posteriormente “amor cortés”, término que aparece empleado por primera vez por Gaston Paris en “Lancelot du Lac. *Le Conte de la Charrette*”⁴ para referirse a la obra de Chrétien de Troyes. Se originó en la Corte y sólo los nobles podían sentir esta expresión del alma. “Lo esencial es que tal amor cortés no podía aplicarse más que a un reducido número de refinados, cuya iniciación exigía el conocimiento, y el aprendizaje de un arte difícil, con reglas estrictas y complejas.”⁵ Comenzó siendo un modelo heterodoxo –en el sentido de que iba en contra de la concepción judeo-cristiana que se tenía de la mujer–, que se expandió de tal manera que llegó a convertirse en el sentimiento supremo de la cultura occidental de manera ortodoxa.

Sin embargo, el hecho de haber nacido en el seno de una familia noble no era garantía de su cortesía, ya que para ello debía entrenarse en el amor, como un arte que se practica. Regine Pernoud lo explica señalando que las

³ Jaques Lafitte-Houssat, *Trovadores. Cortes de amor*, trad. Eugenio Abril, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 108.

⁴ Véase González, *op. cit.*

⁵ *Idem.*

maneras de la cortesía las propicia el amor y que pertenecen a un código que va más allá de las reglas por pertenecer a un ideal en la cultura, que enriquece el espíritu de las personas.

De modo que aunque nacida en las cortes, en el castillo, la cortesía no es cuestión de nacimiento; sino más bien de maneras, de educación, de finura adquirida, que el amor desarrolla porque es fundamentalmente el amor quien la suscita. [...] Un código, diríamos, si ese término no excluyera esa suerte de refinamiento y también de movimiento que va más allá de las reglas; o también un ideal que podríamos calificar de cultural, artístico; un cuidado de orfebre en cuidar su espíritu, a su persona para acceder a la elegancia deseada.⁶

El pacto vasallático que había en el feudalismo entre el señor feudal y el vasallo se traslada a la relación entre la dama y el caballero, siguiendo códigos de comportamiento bien definidos, desde una ética en la que tanto el hombre como la mujer desean mejorar su persona y dominarse a sí mismos. El hombre rinde a la amada una serie de servicios y ella pone pruebas rigurosas al pretendiente e imparte justicia, como lo haría el señor feudal, de este modo desempeña una función judicial, como diría Regine Pernoud, en el terreno amoroso; lo cual resulta interesante en su manifestación en las famosas cortes de amor “la transformación de la mujer en soberana se había vuelto familiar para la mentalidad de la época.”⁷

La mujer se convierte, en sentido figurado, en el señor y, el hombre, en el vasallo de amor. “[...] el cortejo amoroso se codifica a partir del servicio de amor que implica

⁶ Regine Pernoud, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Granica, 1982, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

la relación entre el vasallo y el señor feudal. El enamorado, quien se convierte en el siervo de amor, se coloca en una posición jerárquicamente inferior en relación con la amada; por lo que debe rendirle homenaje y demostrar que es merecedor de su amor.”

En este traslado de la relación vasallática, propia del feudalismo, a las relaciones amorosas se sigue conservando el mismo gesto en el que el siervo besa la mano del señor en demostración de la lealtad y amor que los une; del mismo modo que el caballero besará la mano de la dama, reconociendo en ese gesto el culto que le tiene y la soberanía que ésta posee.

Los servicios de amor que el caballero ofrece a la dama, como sostiene Pedro Cátedra, tienen reminiscencias de la tradición amorosa de *El arte de amar* de Ovidio y de *El tratado de amor* de Andreas Capellanus;⁸ así como de toda la poesía trovadoresca que inició en Provenza, con Guillermo de Aquitania, especialmente, que en su poesía hizo una “transposición del servicio señorial al servicio de amor”;⁹ sin embargo, la significación del amor fue cambiando a lo largo de los siglos y adquirió formas de realización distintas en cada época y cultura.

El caballero corteja a la dama porque, en la contemplación de su belleza y en la aceptación de su superioridad, se ha enamorado y desea servirla de manera sincera porque considera que es merecedora de ello; en cambio, en la Antigüedad clásica, esto no sucede, ya que Ovidio, en su preceptiva de *El arte de amar*, aconseja que se

⁸ Pedro Cátedra, “Amor y pedagogía en la corte”, en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, *op. cit.*, pp. 161-184; p. 168.

⁹ Pernoud, *op. cit.*, p. 126.

debe seducir a la mujer para conseguir el gozo sexual, satisfaciendo así sólo deseos propios, que corresponden a un profundo individualismo, como diría Lillian von der Walde, en donde no existe “una sublimación del sentimiento o la profundidad emocional que caracterizan al sistema de pensamiento amoroso de mayor éxito en la literatura de la baja Edad Media: el amor cortés.”¹⁰ Esta segunda forma de amar es la que predominará en las novelas de María de Zayas, debido a que los caballeros seducen a las damas para luego abandonarlas.

La forma de amar ovidiana, es decir, en la que la mujer no está idealizada y es solamente carnal, se manifiesta en los goliardos, que eran jóvenes clérigos que andaban por los caminos cantándole al amor, pero desde un enfoque puramente erótico, en cuya significación se consuma el amor sexualmente. El amor no se concibe como algo sublime, sino como algo “fundamentalmente público y sexual. Se le ve como una experiencia deleitosa, regocijada y lúdica, a la que obliga la propia naturaleza de los seres humanos.”¹¹

En la concepción idealizada de la mujer propia del amor cortés, debemos comprender que, a pesar de que el amor es trascendente y sublime y hay pruebas en las que el caballero demuestra su poder de contención sexual –como el *asag*, en la que éste se quedaba vestido durante toda la noche en la misma cama con la dama que ama–,¹² la mujer es sexualmente asequible, ya que este arte de amar contiene

¹⁰ Lillian von der Walde Moheno, “El amor”, en Aurelio González y María Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹² Véase von der Walde, *op. cit.*, p. 74.

tanto lo sexual, como lo espiritual, debido a que el gozo o alegría de amar funde el deseo sexual con una trascendencia espiritual.

Entre más pruebas de amor sufra el caballero, mayor valor tendrá el amor y su persona, independientemente de haber o no haber una recompensa final, puesto que el rigor de la dama en el proceso amoroso ennoblece al caballero. “La conciencia de su mejoramiento moral gracias al amor de la dama da al amante ese estado del alma que se llama *alegría de amar*, sin el cual ningún bien es posible.”¹³

Este engrandecimiento en el valor del caballero por amar a la dama proviene de la idealización de ésta, ya que existía la concepción de que Dios había dado a la mujer la fuente de todo bien y perfección, y que si el hombre la amaba estaría influido a actuar con la misma virtud, bondad y generosidad, contagiándose del comportamiento de ese ser iluminado al cual ama.

Es interesante en este período los puentes que se crean entre la literatura y la realidad, ya que, como explica Aurelio González, a pesar de que “la realidad es el punto de partida para la creación literaria, la obra creativa, concretamente la novela de caballerías, influirá en la realidad ya que las damas y caballeros reales tomarán en muchas ocasiones como modelo de comportamientos lo que sucede en las novelas [...]”¹⁴

3.1.2 PETRARQUISMO

¹³ Lafitte-Houssat, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴ González, *op. cit.*, [en prensa].

Esta etapa se origina con el período de los *Cancioneros*, sobre todo el de Petrarca, que es el fundamento para una nueva concepción del amor, en la que la mujer será ideal, es decir, inalcanzable sexualmente y se mostrará siempre fría con su amante, sin que en ningún momento éste pueda tener esperanzas, a pesar de los cortejos, de enamorarla, por lo que se le llama “*belle dame sans merci*”.

La mujer es perfecta, como lo era la mujer del período anterior, sólo que aquí su perfección radica en su inaccesibilidad, pues, como explica Aurelio González, “la mujer no puede ser alcanzada por el enamorado pues, de ser así, en ese mismo momento ya no es ‘ideal’”.

Francesco Petrarca, humanista, filólogo, poeta latino y en lengua vulgar, autor del *Cancionero*, muestra en su obra no sólo su erudición sino su inalcanzable amor por Laura. En su pensamiento intenta unir la filosofía pagana y el cristianismo e infundir en los corazones de quienes lo leen el amor a la virtud y el rechazo del mal.

En su obra, no sólo hizo reflexiones de carácter moral, sino una introspección en la esencia del amor, que es ideal y neoplatónico en contraposición con el amor cortés. Sobre este cambio en la concepción de la mujer y el amor, Mario Marti apunta que corresponde a una renovación de la mentalidad moral-cristiana, que proviene del interior del poeta, gracias a la cual pudo crear “la primera imagen femenina del mundo moderno: Laura.”¹⁵ Esta mujer como modelo de belleza y virtud debe ser laureada – significativamente en su nombre–, esto es, recibir la corona

¹⁵ Mario Marti, *Storia dello stil nuovo*, Lecce, 1973, t. I, pp. 181-182, *apud* Crespo, “Introducción”, *op. cit.*, p. 96.

de laurel como signo de su perfección, porque su “alma se desentendiende de toda preocupación a ras de tierra y se enciende en deseos celestiales,”¹⁶ en los que sacrifica sus instintos, como menciona Crespo,¹⁷ para salvarse ella misma y a su amante.

En el *Cancionero* se manifiesta una sublimación del amor que se acerca más al amor cristiano, puesto que el poeta nunca llega a la consumación de éste y repudia la concepción que tenía Ovidio del amor, esto es, sumamente carnal y sexual. Asimismo, Petrarca deja ver en sus sonetos una tensión constante, como dice Crespo, entre el amor sensual y espiritual; la pasión y la razón; lo dionisiaco y lo apolíneo.¹⁸

El petrarquismo comenzó en España a finales del siglo XV y principios del XVI gracias al marqués de Santillana, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, que introdujeron las formas italianizantes del *Cancionero* de Petrarca en la Península hasta convertirse en patrimonio esencial de la literatura nacional, como menciona Joseph Fucilla, en el que el modelo proveniente de Italia se había adaptado tan fuertemente a la literatura de los españoles, que éstos ya habían creado un estilo propio. “Después de 1625 la influencia directa de los petrarquistas italianos cesa como factor de importancia primaria. Pero como el petrarquismo es ya una parte esencial del patrimonio poético español continúa manifestándose en la poesía lírica, la comedia del

¹⁶ Petrarca, *Familiarium*, trad. Carlos Yarza, t. II, 9, p. 102, *apud* Crespo, “Introducción”, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

Siglo de Oro y otros géneros casi siempre por vía indirecta.”¹⁹

3.1.3 AMOR Y MATRIMONIO

El matrimonio se opone al amor por ser una institución en la que intereses económicos, sociales, políticos e ideológicos, así como una sexualidad que sólo tiene fines de reproducción, impiden el amor y la libertad. La pasión y los sentimientos que se viven en el amor cortés no pueden experimentarse de manera libre, puesto que, ni la mujer ni el hombre eligen al ser que aman de forma voluntaria, además de que las normas sociales y eclesiásticas no permiten que haya pasión y deseo sexual entre marido y mujer; de esta manera, no hay una sublimación del amor en el matrimonio como final virtuoso.

El proceso de pruebas amorosas del amor cortés es sumamente sensual y está cargado de sentido erótico, ya que en el amor cortés los amantes anhelan llegar al acto amoroso, pero en el camino la relación entre dama y caballero está llena de galanteos, abrazos, obsequios, caricias y besos, que cada amante brinda al otro sin la espera de recibir nada a cambio, es decir, se entregan totalmente en el sentimiento amoroso, porque “el amor no puede negar nada al amor”,²⁰ y en esa entrega no hay obligación o compromiso alguno, como sucedía en el matrimonio, en el que cada uno debía cumplir con su papel obligado sin que hubiera espontaneidad; así, el deseo y la pasión –surgidos a partir de

¹⁹ Joseph Guérin Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, p. 308.

²⁰ Capelanus, *op. cit.*, p. 365.

complicaciones, como celos, enojo o desdén, en los que la dificultad hará que aumente estas emociones— terminan en el matrimonio.²¹

El amor ilegítimo es aquel que podemos llamar amor verdadero, por su oposición al amor legítimo, es decir, el que pertenecía a la institución del matrimonio, como único medio posible para una sexualidad legal y autorizada. “[...] se trata de amor *ilegítimo*, único en aquella época que merecía el nombre de amor.”²²

El matrimonio va en contra de la libertad que existe en el amor, que se ve truncado por razones económicas familiares en la elección de los cónyuges; es por esta razón que el adulterio, como vía para sentir la libertad del amor, fue tan frecuente en esta época y posteriormente, hasta llegar al paradójico e inexplicable punto, visto desde nuestra época y cultura, de existir amantes legales en las cortes, como Alienor de Aquitania o María de Champagne, su hija, que de hecho envía una carta a una de las cortes de amor, en la que le habían preguntado si podía existir amor en el matrimonio, diciendo que el matrimonio es ajeno a recibir la corona del amor:

Decimos y aseguramos con firmeza que el amor no puede manifestar su poder entre esposos, porque quienes se aman establecen uno con otro una relación gratuita, sin ninguna razón de necesidad. [...] Razón por la cual y en virtud de esta argumentación aseguramos lo que nos enseña el precepto del amor, a saber: que ninguna situación conyugal permite recibir la corona del amor,

²¹ Véase Capellanus, “Cómo debe incrementarse un amor ya alcanzado”, *Tratado de amor, op. cit.*, p. 293.

²² Lafitte, *op. cit.*, p. 109.

salvo que se hayan añadido vínculos ajenos al matrimonio en el seño de la milicia del amor.²³

En el matrimonio, el cuerpo, la persona y la fidelidad material de la mujer le pertenecían al marido; en cambio, su alma y vida espiritual, al amante, conservando en los encuentros con éste el carácter secreto y furtivo que caracterizaba al amor verdadero.²⁴

La estabilidad que da el matrimonio inhibe la emoción que provoca la incertidumbre del amor, es decir, el amante siente en todo momento fragilidad en la posesión del ser amado, ya que en cualquier instante lo puede perder y eso lo incentiva a seguir perseverante en el galanteo. Hay un temor constante en el amor.²⁵ “La posesión pacífica y pública de un ser que os pertenece, y la quietud sin riesgo que proporciona esa posesión no son amor.”²⁶

Sara Matthews resume esta oposición diciendo que la sexualidad durante los siglos XVI y XVII tenía sólo dos estereotipos de conducta sexual: “La relación sexual moderada, y a menudo sin amor que se daba en el

²³ *Apud* Pernoud, *op. cit.*, p. 123.

²⁴ Véase Laffite, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ En uno de los poemas intercalados en las novelas de Zayas, uno de los personajes manifiesta este miedo característico de la condición de los enamorados:

Amo y temo, y si temo es porque amo,
que sin tener temor, amor no fuera;
quisiera ser valiente, si pudiera,
y si lo soy, mi firme amor desamo.

[...]

Temer perderos mi temor ha sido
porque siempre el amor fue desdichado,
y no dudéis que temo porque quiero. (I, p. 466)

²⁶ Laffite, *op. cit.*, p. 110.

matrimonio tenía por finalidad la producción de un heredero varón, mientras que las relaciones extramatrimoniales proporcionaban un escenario, tanto para el amor sentimental como para el placer sexual.”²⁷

El amor es la fuente de todas las virtudes y la esencia de la cultura por ser la manifestación de la búsqueda constante en el individuo del deseo; así como un impulso de vida, ya que el deseo de amar a alguien es aquello que mueve al ser a vivir de manera sublime, es decir, enaltecendo su espíritu cada vez que va en busca de ese deseo. Es por esta razón que María de Zayas canta también al amor y sus protagonistas aman, se arriesgan a amar y en este sentimiento entregan su cuerpo y alma; sin embargo, habrá consecuencias en ello y saldrán lastimadas física y espiritualmente. En este sentido, la mujeres de Zayas no serán ya ni ideales, ni idealizadas, sino reales.

A pesar del terrible desengaño, la mujer no puede quedarse sin amar porque la vida ya no tendría sentido, por lo que, ante las experiencias que ha vivido, recurre al amor a Dios, depositando en éste la esencia del amor, esto es, un sentimiento superior y eterno.

El amor cortés, como diría Aurelio González se mantiene en nosotros y aparece “en los momentos más insospechados, como expresión de ese deseo profundo de creer en ideales superiores, en formas de relación humana

²⁷ Sara F. Matthews Grieco, “El cuerpo, apariencia y sexualidad”, en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Media*, trad. De Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2006, t. III, pp. 75-120; p. 120.

intensas y, sobre todo, de creer en el amor, ese invento del siglo XII.²⁸

El proceso que seguimos en la forma de comprender el amor, la transformación de la mujer y las relaciones afectivas y sexuales entre ésta y el hombre, haciendo clasificaciones *grosso modo* desde tópicos culturales y literarios es, en primer lugar, en la Antigüedad clásica, una mujer carnal sin ninguna superioridad con respecto al hombre con una concepción del amor puramente sexual; después a partir del siglo XII, la mujer es idealizada y superior al hombre, por lo que se le debe cortejar y servir, integrando el amor tanto lo sexual como lo espiritual y trascendente; y posteriormente, a partir del *Cancionero* de Petrarca (1342-1343), la mujer es ideal e inalcanzable y el amor es neoplatónico y puro.

Más adelante, en el siglo XVII, el amor adquirirá distintos códigos de expresión que oscilan entre las reminiscencias del amor a la manera pagana de la Antigüedad clásica, el amor cortés, y el petrarquismo, alcanzando un despliegue de posibilidades en el que tendremos desde el amor carnal y sexual hasta el amor espiritual.

3.2 LA MUJER Y LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

En España, durante los Siglos de Oro, y desde tiempo atrás se intentó moldear a la mujer sobre el papel que debía cumplir en la sociedad, desde una perspectiva masculina, sosteniendo que era inferior al hombre y que debía ser

²⁸ González, *op. cit.*

honestas, respetuosas, obedientes y sumisas, y estar bajo su servicio como mandato de Dios. La mujer “será objeto principalísimo de ese control y a este fin van encaminadas las obras didácticas, que pretenden mantener a las mujeres inmóviles en una situación de inferioridad y dependencia.”²⁹

Al estudiar la condición social de la mujer debemos de tener en cuenta que hay una gran diferencia entre lo que se quería de ella y lo que ésta hacía en realidad, como menciona Teresa Cacho; en este sentido, los textos sobre la educación femenina durante el siglo XVII muestran “no cómo eran, sino cómo creían ellos que debían ser.”³⁰

La mujer fue considerada un ser lujurioso que había que controlar para que no condujera al hombre al pecado; por esta razón, más adelante, tendremos distintos consejos sobre qué debía hacer la mujer para calmar su ímpetu lascivo, entre los que están: mantenerse encerrada en casa, no condimentar demasiado su comida, ya que con las especias se añade fuego al fuego, dormir en cama dura, vestirse recatadamente y con ropa áspera, y mantenerse ocupada trabajando en casa ya fuera limpiando, cosiendo, labrando o administrando las ganancias del marido;³¹ sobre este último consejo, Gaspar de Astete opinaba lo siguiente: “Así como es gloria para el hombre la pluma en la mano y la

²⁹ María Teresa Cacho, “Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 177-213; p. 178.

³⁰ *Ibid.*, p. 177.

³¹ Véase Cacho, *op. cit.*, p. 194-197.

espada en la cinta, así es gloria para la mujer el huso en la mano, la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla.”³²

Así, pues, a lo largo de la historia occidental ha habido reacciones por parte de la moral eclesiástica sobre el valor de la mujer, en las que intentan “imponer la ideología clerical sobre los asuntos mundanos, bajo la amenaza de una doctrina que muestra la vida terrena como un lugar de penitencia y un camino para la eternidad.”³³

La idea de concebir a la mujer como un ente inferior e incompleto se ha reproducido a lo largo de la historia, partiendo de que Eva se desprendió de la costilla de Adán y lo condujo después al pecado, con lo que fueron expulsados del paraíso terrenal; de este modo, la mujer no sólo carece de un valor íntegro desde el punto de vista clerical, sino fisiológico. Recordemos como ejemplo las teorías biológicas y médicas de Huarte de san Juan sobre los humores del hombre y la mujer, que determinarán su condición, en su obra *Examen de ingenios para las ciencias*. La mujer tiene un humor frío y húmedo por lo que será un ser irracional y pasivo, puesto que este humor no permite que se forme bien el ánimo, además de que inhibe el raciocinio y genera la putrefacción interna, como la menstruación.

Los cuatro humores, como se sabe, están formados por cuatro condiciones básicas elementales: la frialdad, la sequedad, el calor y la humedad. Según Galeano, la determinación del sexo del feto se realiza por obra de la conjunción del calor y la sequedad –si el producto ha de ser varón- o de la fusión de la humedad y el frío –si ha de ser mujer; así queda caracterizada la fisiología femenina

³² *Apud* Cacho, *op. cit.*, p. 198. A esta idea se opondrá Zayas diciendo que antes prefiere leer y escribir que hacer las tareas del hogar.

³³ *Ibid.*, p. 181.

por su condición húmeda y fría, idea de enormes consecuencias, como veremos. Se llega así a la visión de que la energía activa por antonomasia es la masculina, en tanto que la pasividad es concebida como cualidad esencial de las mujeres [...]³⁴

Durante los siglos XV y XVI, la idea de superioridad del hombre se mantuvo postulando que éste era el único que podía poner orden en la sociedad, ya que la mujer “se contempla como factor de disolución y desorden.”³⁵

Juan Luis de la Cerda, por ejemplo, en su *Política de todos los estados de mujeres*, dice que es “verdad muy averiguada, que el sexo masculino es más principal y más noble, que el sexo femenino.”³⁶

También Luis Vives sostenía ideas similares:

Lo primero que debe considerar la mujer es que el marido es superior y que a ella no le está permitido lo que a él; que las leyes humanas no exigen en el marido la honestidad que imponen a la mujer; que en todos los órdenes de la vida los hombres tienen más anchura y libertad; que los maridos deben atender a muchos negocios; la mujer no más que a uno: a su castidad.³⁷

³⁴ José Amezcua, “Mujer y enfermedad en *El médico de su honra*”, *Nueve Revista de Filología Española*, XLII-1 (1994), pp. 87-98; p. 91.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Juan Luis de la Cerda, *Política de todos los estados de mujeres*, Alcalá, BU-V, 1599, p. 323 v., *apud* Carmen Solana Segura, “Las heroínas de *Las novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 27-33; p. 30.

³⁷ Luis Vives, *Obras completas*, ed. L. Ruber, Madrid, Aguilar, 1947, pp. 1113, 1114, *apud* Carmen Solana Segura, “Las heroínas de *Las novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 27-33; p. 32.

Veamos otra idea de este mismo humanista, en la que sostiene que la moral del mundo está fundamentada en las mujeres, por lo que con mayor razón se deberá tener sumo cuidado en su educación, porque, desde su perspectiva, las acciones tanto buenas como malas de la sociedad dependen de la mujer: “Cuánto mayor cuidado debemos poner en la crianza y vida de la mujer cristiana, siendo tan importante al vivir humano, que todo el bien y el mal que en el mundo se hace, se puede sin yerro decir ser causa de las mujeres.”³⁸

En el siglo XVII nos encontramos ante una sociedad patriarcal, en el sentido de que había un dominio masculino, desde el que se generaron los paradigmas sociales, culturales, económicos, políticos, sexuales, etc. Las posibilidades de la mujer para comportarse desde una perspectiva propia están restringidas, ya que la visión masculina de la realidad y la imagen que se crea a partir de ello de la mujer, llega al extremo de que ésta se comprende a sí misma, muchas veces, desde esta perspectiva y no desde una propia; por lo que las novelas de Zayas tienen tanta importancia, pues la escritora trata de comprender la condición de la mujer desde el punto de vista femenino, sin por ello salirse del sistema de pensamiento del siglo XVII.

La mujer era considerada un ser inferior, dependiente y débil, que debía obedecer, ser honesto y conformarse con su estado humilde respecto del hombre antes del matrimonio y durante éste, así como cumplir con la función reproductora. A su vez, se creía que la mujer era propensa al desorden, por lo que el hombre debía ayudarla a ir por un

³⁸ Luis Vives, *Instrucción para la mujer cristiana*,

camino correcto, ya que ella, por naturaleza, estaba desviada, por lo que éste debía protegerla y guiarla.

Tales son los postulados de fray Luis de León:

Porque, como la mujer sea de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal y de su costumbre e ingenio una cosa quebradiza y melindrosa [...] para que tanta flaqueza salga con victoria [...] cuanto el sujeto es más flaco, tanto para abrir con una carga pesada, tiene necesidad de mayor ayuda y favor.³⁹

Esta idea se mantuvo vigente desde las epístolas de san Pablo, que Erasmo difundió y que, como apunta Cacho,⁴⁰ subyace en la mayoría de los textos educativos: la mujer debe someterse a la voluntad de su marido, que se considera la cabeza de ésta, así como Cristo es la cabeza de la Iglesia.

En el sometimiento de la mujer, sus educadores piden que guarde silencio, que sea discreta y que no intente ni enseñarle al marido ni dominarlo, como tampoco deberá reprocharle ninguno de sus comportamientos. San Pablo dice lo siguiente a este respecto: “La mujer aprenda en silencio, con plena sumisión. No consiento que la mujer enseñe, ni domine al marido, sino que ha de estar en silencio.”⁴¹ Este silencio implica que la mujer debe soportar los malos tratos del hombre y no defenderse porque eso le ha sido enviado por Dios:

Si el marido es una fiera, debe soportarlo con humildad y paciencia y, si la engaña, no debe reprochárselo, ni hacerle entender siquiera que lo sabe (Vives da, incluso, ejemplos de mujeres que han llevado a casa a la amante del marido,

³⁹ Fray Luis de León, *Proverbios*, apud Cacho, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁰ Cacho, *op. cit.*, p. 190.

⁴¹ Apud Cacho, *op. cit.*, p. 192.

por complacerlo). Si el marido le pega, debe pensar que es castigo de Dios, que recibe de su mano y estos sufrimientos que se pasan en la vida, no se pasarán en la otra.⁴²

En el contexto social de María de Zayas, que es el que nos interesa estudiar para el análisis de la construcción de sus personajes femeninos y su relación con los masculinos, vemos que una mujer noble debía estar bien educada para cumplir adecuadamente su función en el matrimonio: procrear, criar, cuidar el hogar, ser fiel y obedecer. En este proceso de preparar a la mujer, se le enseñan normas de comportamiento siempre en relación con el hombre, es decir, como hija, como esposa y como madre;⁴³ en este sentido, la mujer no tiene valor por ella misma, sino en función del sexo opuesto, por lo que debe mantenerse sujeta a éste, por ser inferior física y moralmente, lo cual, como explica Cacho, se comprueba desde la ley divina, la ley natural, la ley de la Iglesia y la ley social.⁴⁴

Las únicas vías en las que podía desarrollarse la mujer en la edad adulta eran la familia, el matrimonio o el convento, porque ya se quedara soltera o viuda o ya se opusiera al matrimonio que le habían impuesto sus padres, debía meterse de religiosa o estar bajo la sujeción familiar.

La importancia que se le dio a la honra también juega un papel significativo en el control de la mujer, puesto que sobre ésta recaía el valor social más alto para la vida de un hombre del siglo XVII, debido a que si la perdía, su

⁴² *Ibid.*, p. 200.

⁴³ Cacho, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 190.

existencia no tenía ningún sentido. “[...] el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida; consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que sigilar lo actos que puedan motivar mala reputación; y, en fin, cuando se llega a perder el honor, la venganza es empleada inmediatamente.”⁴⁵

La honra se extendía hasta el eslabón más débil y frágil de la sociedad, esto es, la mujer, que debía cuidar todos los comportamientos que le eran exigidos en el matrimonio para no deshonorar a su marido, y fuera de éste para no deshonorar a su padre o hermano. Su virtud y deber como esposa le hacían seguir códigos de conducta morales y éticos, como fidelidad absoluta, encierro, obediencia total, pureza y moralidad, en cuyo acatamiento se juzgaba socialmente al marido, porque la dignidad de un hombre y la estima que de él se tenía en la sociedad estaban representados en la firmeza, lealtad y honestidad que su mujer le debía; de este modo, la honra era casi como un cristal delicadísimo que ante cualquier temblor de tierra podía quebrarse, ya que el rigor exigido para cumplir con estas obligaciones resultaba casi imposible.

En cuanto a la enseñanza de las letras en las mujeres, hubo distintas posturas. Alfonso X el Sabio sostuvo que era importante que la mujer estudiara y leyera textos religiosos acompañada de ayas convenientes; sin embargo, la postura de Talavera es completamente distinta, puesto que dice que si la mujer lee puede enloquecer.

⁴⁵ Castro, “Observaciones acerca del honor en los siglos XVI y XVII”, *op. cit.*, p. 19.

La lectura en las mujeres era signo de peligro, ya que la secreta realidad que se abría en las páginas de la literatura podría crear espacios que deseaba mantener cerrados, como la razón y con ello la libertad en la mujer. Si la mujer se mantenía en la ignorancia se podría controlarla más fácilmente.

La función social de la mujer era tan reducida en el matrimonio que, como apunta Barella, sólo existían en función del hombre, y leer y escribir eran actividades que podían poner en duda el dominio masculino:

[...] servir, honrar y obedecer a su marido, para esto debían haber sido previamente educadas. Además se les formaba para que voluntariamente dedicaran su vida a ese servicio, ejercitándose y gozando con ello. Una vez asumida esta preparación y este *rol* social, leer y escribir eran tareas obviamente prescindibles, y por muchos consideradas actividades que podían convertirse en fuentes de problemas y peligros.⁴⁶

La figura de Isabel la Católica cambiará un poco el panorama de la mujer, dado que su interés por las letras hará que por lo menos las mujeres nobles tengan acceso al aprendizaje de la lectura y la escritura; sin embargo, los autores de los manuales de educación posteriores no apoyarán esta idea sobre la enseñanza de la lectura y la escritura en la mujer.

La configuración de la imagen femenina en la Edad Media y en las épocas posteriores estará construida desde la perspectiva masculina, en la que la mujer debe someterse al hombre por una supuesta condición de inferioridad, así, se intentó controlarla a lo largo del tiempo, por el miedo que

⁴⁶ Barella, *op. cit.*, p. 55.

provoca conocer al otro, como un ente ajeno e incomprensible, por lo que ante este temor, se intenta subyugar en lugar de comprender para alcanzar un equilibrio de igualdad, en cuya búsqueda María de Zayas exhortará a sus lectores.

Ana M. Rodado Ruiz, al hablar sobre la visión masculina de la mujer en los *Cancioneros* medievales, explica que tiende al arquetipo, en el que la mujer está concebida de manera plana, ya que así “resulta menos inquietante. La mujer es la gran desconocida para el caballero (y, viceversa, desde luego, pero son ellos los que escriben mayoritariamente); de ahí que la fosilización de su imagen, la figura preestablecida sea también más previsible o, si se quiere, más fácil de definir”.⁴⁷

Es por esta razón que son tan importantes las novelas de María de Zayas, puesto que se crea una imagen de la mujer desde la visión de la mujer misma, generando una imagen compleja vista desde todos los ángulos posibles. La mujer en la narrativa de Zayas, en la mayoría de las novelas, no será sumisa y no se mantendrá en silencio, como ejemplo de ello tenemos, desde el comienzo, las narraciones que hacen las mujeres del primer sarao, y mucho más claro, las del segundo, puesto que, significativamente, son las únicas que narran, ya que primero narran historias de mujeres, y posteriormente, dan su opinión al respecto, lo cual deja ver que Zayas iba en contra de la idea de que la mujer debía

⁴⁷ “La costilla de Adán: la *trobairitz*, el amor cortés y el matrimonio”, en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 [en prensa].

guardar silencio, empezando por ella misma, que como escritora, rompe con el silencio que se le quería imponer a la mujer.

Una de las ideas más constantes en la narrativa de Zayas es la igualdad intelectual, social y sexual entre el hombre y la mujer, por lo que exige educación y acceso al conocimiento para la mujer, ya que sólo por medio de la razón podría ser autónoma y tomar decisiones para construir la vida que deseara.

El argumento que utiliza para fundamentar que el hombre y la mujer son iguales intelectualmente, y con el que abre su primera obra, es que la materia de la que está formada el alma es la misma para los dos, por lo que no deben establecerse distinciones:

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 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 hombre ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (I, p. 159)

Sólo por medio del conocimiento la mujer podrá razonar y con ello ser autónoma, es por esto que hay una voz femenina constante que denuncia la ignorancia en la que se pretende mantener a la mujer, y la exhorta a no dejarse engañar del hombre, para lo que debe abrir los ojos, estar consciente:

Ay, hombres!, y ¿por qué siendo hechos de la misma masa y trabazón que nosotras, no teniendo más nuestra alma que vuestra alma, nos tratáis como si fuéramos hechas de

otra pasta, sin que os obliguen los beneficios que desde el nacer al morir os hacemos? [...] ya lo tengo conocido a costa mía, que no lleváis otro designio sino perseguir nuestra inocencia, aviltar nuestro entendimiento, derribar nuestra fortaleza, y haciéndonos viles y comunes, alzaron con el imperio de la inmortal fama. Abran las damas los ojos del entendimiento y no se dejen vencer de quien pueden temer el mal pago que a mí se me dio, para que dijese en esta ocasión y tiempo estos desengaños, para ver si por mi causa cobrasen las mujeres la opinión perdida y no diesen lugar a los hombres para alabarse, ni hacer burla de ellas, ni sentir mal de sus flaquezas y malditos intereses, por los cuales hacen tantas, que en lugar de ser amadas, son aborrecidas, aviltadas y vituperadas. (II, p. 136)

La escritora expone que el hombre mantiene en la ignorancia a la mujer, negándole el acceso al conocimiento y manteniéndola en el recinto del hogar. Además de atemorizarla con el cuidado de la honra, desde que es pequeña, para poder ejercer control sobre ella, ya que se consideraba que tenía tendencia al pecado y al vicio, por lo que se le debía vigilar de cerca para mantener la honra matrimonial o familiar intacta, dado que la conservación de este valor dependía de las conductas sociales públicas y privadas de la mujer.⁴⁸

Zayas manifiesta la preocupación de que la mujer permanezca limitada, haciendo tan sólo quehaceres domésticos en los que se mantenga ocupada, porque el ocio

⁴⁸ Véase Georges Duby, Dominique Barthélemy y Charles de la Roncière, “Cuadros”, en Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 55-173.

podía provocar que se desataran los comportamientos pecaminosos a los que era propensa; Zayas lucha por mejorar la situación de la mujer; sin embargo, en algunas ocasiones se rinde ante la empresa de enmendar estos comportamientos sociales, de manera retórica, diciendo que no se puede remediar lo irremediable.

¿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? Yo aseguro que si entendiérais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlárais como os burláis. 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 rucas, y por libros almohadillas. ¡Más triste de mí! ¿De qué me sirven estos pensamientos, pues ya no sirven para remediar cosas tan sin remedio? (I, p. 364)

Esta cita sintetiza las ideas de Zayas sobre la mujer y la sociedad de su tiempo y la denuncia que hace al respecto. Si la mujer tuviera desde pequeña los mismos derechos en la educación, podría tener los mismos cargos que el hombre, así como la misma movilidad social, pero como su función la reduce el hombre sólo a la procreación y a los quehaceres del hogar, la mantiene ignorante, y no puede ni defenderse ni ser libre para decidir la vida que desea. El hombre la priva del acceso al conocimiento porque teme perder el dominio que tiene sobre ella.

Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónelas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer

que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos; según esto, temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras. (II, p. 228)

En las novelas de Zayas vemos una incompreensión del hombre hacia la mujer como reflejo social, en el que se manifiesta un temor que se resuelve en la denigración, ya que la mujer no es tratada como un ser humano digno, sino que la desprestigian, haciendo de los errores de algunas un mal generalizado en todas, queja que ya se venía oyendo desde Ovidio: “Dejad ya de hacer extensivo a todas el delito de unas pocas; que cada mujer sea valorada según sus méritos individuales.”⁴⁹

En el sarao, Juan plantea que el desprestigio hacia la mujer es un vicio como fumar tabaco, que aunque se sabe que es dañino, la gente lo hace porque se estila y no por tener fundamentos razonables:

[...] verdaderamente parece que todos hemos dado en el vicio de no decir bien de las mujeres, como en el tomar tabaco, que ya tanto le gasta el ilustre como el plebeyo. Y diciendo mal de los otros que le toman, traen su tabaquera más a mano y en más custodia que el rosario y las horas, como si porque ande en cajas de oro, plata o cristal dejase de ser tabaco, y si preguntan que porque lo toan, dicen que

⁴⁹ *El arte de amar*, Intr., trad. y notas Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos, 2010, libro III, 10, p. 236.

porque se usa. Lo mismo es el culpar a las damas en todo, que llegando a ponderar pregunten al más apasionado por qué dice mal de las mujeres, siendo el más deleitable vergel de cuantos crió la naturaleza, responderá, porque se usa. (II, p. 290).

3.3 LA MUJER Y EL AMOR EN LA NARRATIVA DE MARÍA DE ZAYAS

3.3.1 LA MUJER ACTIVA Y CONSTANTE

El tema fundamental de las novelas de Zayas es el amor, puesto que todos sus relatos tienen como unidad de significación mayor y como eje de acción este sentimiento supremo, pues aquello que mueve los sucesos son los personajes que aman, y sobre todo los femeninos, que con su constancia en el deseo de amar, y muchas veces con la complejidad psicológica que va ligada a ello, darán vida no sólo a la novela, sino a su alma, ya que el amor es el único sentimiento que las hace sentirse vivas, aunque, como veremos, haya después un desengaño.

La mayoría de los personajes femeninos son activos en el sentido de que harán todo con tal de lograr que el hombre amado las ame; de manera que no esperan a que el hombre las busque y sean, por tanto, en objeto de deseo, como habitualmente sucedía, sino que buscan al hombre que aman, convirtiéndose en sujetos de deseo; lo cual, como hemos dicho, se verá más claramente en *Las novelas amorosas*.

La mujer activa en el amor implica una transgresión en los códigos de comportamiento social, debido a que hay un trastrueque en el papel amoroso de la mujer, en el que

toma la iniciativa en el amor, que correspondía al hombre habitualmente. Sobre el aspecto de subversión en el amor, Goytisolo señala que:

La autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les confiere a veces el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón. En otras palabras, mientras la protagonista se viriliza, el hombre desempeña un papel pasivo y se convierte en el objeto erótico de su *partenaire*, con lo que la diferencia de sexos tiende a confundirse, borrarse e incluso desaparecer.⁵⁰

Las mujeres son activas en la vía amorosa, y si bien muchas veces el amor les provoca una melancolía o enfermedades que las mantienen sin seguir en busca del dueño de su amor, una vez recuperadas, persisten. Asimismo, a pesar del sufrimiento que les provoca el amor, como consecuencia de su condición, perseveran amando, porque es lo único que le da sentido a su existencia. “El amor es lo más grande, lo único que hace a la vida digna de ser vivida, y todos repetirán con Bernard de Ventadour: ‘No me parece que el hombre valga nada si no busca Amor y Gozo... En verdad está muerto aquél que no siente dentro de su corazón el sabor dulce del amor. ¿Qué es la vida sin amor?’⁵¹

En la búsqueda del amor, las mujeres no repararán, en general, ni en la vergüenza que produce acercarse por primera vez al amado, ni en el cuidado de su alma al practicar la magia negra o conjurar, ni en el decoro que se esperaba de ellas, ni en el miedo por no tener al que aman, ni

⁵⁰ Goytisolo, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ Laffite, *op. cit.*, p. 108.

en los códigos de honor, ni en la ausencia del amado, ni en el matrimonio que les hubiesen asignado sus padres, pues el amor es en ellas una obsesión incontenible que las hará actuar enseguida y que no desaparecerá hasta que lo alcancen, o como sucede en las segunda colección, hasta que se desengañen y entren al convento o mueran asesinadas. Esta intensidad en el amor no se reduce a su dueño, es decir, no sólo está en función del hombre, sino que proyecta un autoconocimiento en el que las mujeres van descubriendo su interior, enriqueciéndose como personas.

Veamos un ejemplo de cómo la fuerza de amor en una mujer es incontrolable y la conduce a buscar al hombre que desea, así Elena de *Tarde llega el desengaño* le dice al que ama: “No juzgues a desenvoltura esto que has visto, sino a fuerza de amor de que he querido muchas veces librarme, y no he podido, aunque he procurado armarme de la honestidad y de la calidad que tengo; mas tu gala y bizarría han podido más, y así han salido vencedoras [...]” (II, p. 241)

Sobre esta actitud en las mujeres, Barella apunta que: “estamos ante un tipo de personajes femeninos agresivos, vengativos, pero también capaces de satisfacer sus propios deseos, activos en la relación con el otro sexo, con un gran poder de seducción y a los que no parecen importar las convenciones sociales.”⁵²

Irma Vasileski dice que la forma de amar de los personajes femeninos es trágica e irresistible, por amar sin control y sin mirar los códigos sociales de comportamiento:

⁵² Barella, *op. cit.*, p. 64.

La vida amorosa se desliza en una trayectoria rígida, casi fatal. Sus enamoradas se entregan a los galanes por dictado del amor que no perdona. No sólo es un apetito sexual, sino un rendimiento pleno e impetuoso del cuerpo y del alma. No parecen hombres y mujeres cristianos, y así, algunas de las novelas de María de Zayas son como una temporera evasión al paganismo; libre el alma de toda clase de frenos, despéñase en una grandeza trágica, en la que la mujer, presa de la pasión, abandona todo, hogar, padre, recato, honra familiar, en pos de un amor desesperado e irresistible.⁵³

El amor se manifiesta por medio de múltiples voces que se construyen desde la perspectiva de la mujer, puesto que ésta es la que ama verdaderamente y la que, por ello, será virtuosa. La idea más reiterada sobre la condición del amor en la mujer es la firmeza y constancia que la caracterizan, ya que la fuerza con la que aman es tan intensa que difícilmente se darán por vencidas; en cambio, el hombre no se podrá mantener por mucho tiempo amando, porque, generalmente, lo único que desea es el placer inmediato del gozo sexual, el cual es efímero, y una vez que lo consiguen, olvidan. El hombre no sabe amar porque su condición en este sentimiento es falsa y por tanto inconstante, es por esta razón que tenemos innumerables casos de mujeres abandonadas por hombres que simulaban los comportamientos corteses y les dieron palabra de esposos para satisfacer tan sólo su deseo sexual.

Recordando el engrandecimiento en el valor del caballero por amar a la dama, que apuntamos arriba, del cual proviene la idealización de la mujer –por la idea de que Dios

⁵³ Vasileski, *op. cit.*, p. 52.

había dado a la mujer la fuente del bien y la perfección, de modo que si el hombre la amaba estaría influido a actuar con la misma bondad y generosidad, contagiándose del comportamiento de ese ser iluminado al que ama—, vemos en el comportamiento de los hombres de Zayas que no hay tal ennoblecimiento en su persona y que, por el contrario, a lo largo de sus comportamientos constatamos cómo su valor personal va en detrimento, conforme el de la dama va en aumento por ser verdadera en el amor, aspecto que le permite conocerse a sí misma y darle sentido a su vida con arte y esmero.

Otros escritores de novela corta, como Montalbán, no manifestaban lo mismo en sus obras; de esta forma, en *La prodigiosa* se sostiene justo lo contrario, por medio del personaje Gesimundo, que dice que la mujer no es constante en el amor porque su condición no se lo permite:

Muchas veces me pongo a considerar que eres mujer – aunque noble— y como tal te habrás mudado, y así el primer año me tendrías amor, el segundo te consolarías y al tercero de todo punto me arrojarías de tu pecho. Mas también reparo en que algunas ha tenido el mundo que no fueron mujeres en las costumbres ni en la poca firmeza, y tú pudiste ser una dellas.⁵⁴

Idea que manifiesta la concepción que se tenía sobre la infidelidad de la mujer y su falta de palabra, aspecto que se expresa de manera totalmente opuesta en Zayas, ya que los hombres son los que faltan a su palabra de amor, por no haber firmeza en su alma para amar.

⁵⁴ Pérez de Montalbán, *La prodigiosa*, en *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, *op. cit.*, p. 203.

Es en los soliloquios donde los personajes femeninos exponen las emociones que les causa el amor y donde se construye el personaje con varios matices y facetas de forma verosímil; de este modo, vemos en su discurso el libre fluir de sus sentimientos, donde dudan, se quejan, tienen esperanza, se recriminan, desean morir por la ausencia del amado, y no obstante, concluyen que seguirán amando, puesto que su voluntad está sometida a los dictados de Amor, que es al que, en muchas ocasiones, comienzan por dirigir sus palabras, reclamándole su contradicción, pues no le importa que sean constantes pues igual se quedarán sin poseer al amado. En estos soliloquios también se dirigen al hombre y reclaman su falta de palabra y los juicios negativos sobre la mujer y su forma de amar.

Veamos el soliloquio de Leonor de *El imposible vencido*:

—¿Qué rigores y castigos son éstos, amor, con que así consumes y acabas mi paciencia? ¿Cómo tratas tan mal a los que te sirven y atormentas a los que te obedecen? ¿En qué te ofende mi constancia? ¿En qué te desagrade mi firmeza, que así gustaste de traerme al punto en que estoy, derribándome del dichoso estado que gozaba [...] ¿Con qué crecéis, deseos, y con qué aumentáis, pasiones amorosas, si ya no solamente ausente vuestro dueño no vuelve a cumplir la promesa que hizo en su partida [...] yo estoy metida en un caos de confusión, donde amor y obediencia, ausencia y constancia combaten, consumen y amenazan mi vida. [...] Si nos rendimos y negándonos a nosotras mismas os ponemos en posesión, luego desestimáis y entibáis el gusto, pensáis, desabrimientos y nos tratáis con despegos. [...] Contradiré a mis padres, sufriré sus rigores, no huiré sus castigos, y si muriere, moriré constante. (I, pp. 468-470)

La constancia en el amor trae consecuencias que aunque provoquen obstáculos y sufrimientos, no impedirán que la mujer persista, puesto que el “amor no mira en inconvenientes cuando es verdadero.” (I, p. 211). En el amor sufre mucho más el que ama verdaderamente que aquel que se desentiende y se toma el amor como una gran levedad, así, aunque el hombre en la novelas de *Zayas* también dé muestras de amar, nunca lo hará como las mujeres; de esta forma, el narrador de *El desengaño amando y premio de la virtud* explica esta situación diciendo que a pesar de que don Fernando esté enamorado de doña Juana no alcanza a entregarse completamente, dado que su condición de amante no es verdadera como la de ella, por tratarse de un amor falso, que no le provocará el dolor de Juana:

[...] don Fernando el que se dejaba amar y servir (condición de hombre amado y ventura de mujer rendida); porque aunque don Fernando quería bien a doña Juana, no de suerte que se rematase ni dejase por su amistad las demás ocasiones que le venían a las manos (suerte de amante falso), porque ya se sabe que los que gozan y poseen son los que saben más de engaños y menos de amor, pues nunca se vio mudable desdichado ni firme dichoso. (I, p. 379)

Es de esta manera que a lo largo de la narrativa de *Zayas* las distintas voces darán cuenta del comportamiento activo de los personajes femeninos por su perseverancia en el amor y su atrevimiento en hacer hasta lo imposible por alcanzarlo, tan sólo por el deleite de “amar sólo por amar”, como concluye Lisis con unos versos *La perseguida triunfante*:

No desmaya mi amor con vuestro olvido,
porque es gigante armado de firmeza;

no os canséis en tratarle con tibieza,
pues no le habéis de ver jamás vencido.
Sois mientras más ingrato, más querido,
que amar sólo por amar es gran fineza;
[...]
amar sólo por amar es premio honroso.

(I, p. 211)

3.3.2 EROTISMO Y MUJER

Lo erótico en las novelas de Zayas es aquello que más caracteriza su narrativa, ya que ahí están imbricados tanto la mujer como la condición activa y constante en su forma de amar. Este elemento es la manifestación del deseo sexual de las protagonistas, así como de la actitud activa en el amor, que como vimos, es el camino que siguen y en el que se presenta una lucha en busca de ese deseo, pues es lo único que las mantiene vivas, y desde un aspecto naratológico da vida al relato, en el sentido de que es el resorte de la acción.

Sobre el deseo sexual femenino y su relación con el manejo de la acción, Olivares apunta que es el elemento que moviliza el conflicto del relato, además de que es un elemento que libera a la mujer: “[...] lo que pone en movimiento varios de los elementos y conflictos de la obra es el deseo femenino, elemento clave de la búsqueda de autonomía. La concepción del deseo como medio de liberación de la mujer es una de las aportaciones más originales de Zayas a la literatura española.”⁵⁵

El erotismo en los personajes femeninos funciona como la manifestación de la búsqueda de la sexualidad, así como una forma de autoconocimiento. Asimismo, es la

⁵⁵ Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 69.

expresión de la fuerza con la que aman las protagonistas; aunque, cabe mencionar, que también funciona, en muchos casos, como una forma para obtener del hombre algo a cambio, es decir, como un medio más que como un fin en sí mismo.

La sexualidad femenina funciona como un mecanismo en el que se manifiesta el poder que le otorga Zayas a la mujer, y en este sentido hay una transgresión, porque quien tenía un dominio por medio de la sexualidad era el hombre, y en la narrativa de nuestra escritora, por medio de la polifonía de su narrativa, se manifiesta el poder de la mujer en el papel activo de la sexualidad, así como por llevarla a cabo con los mismos códigos de comportamiento que el hombre.

En la forma de expresión del erotismo en la obra de Zayas hay un juego con el lenguaje, así como un juego con la luz y la oscuridad para crear un ambiente que refuerza la sensualidad y la belleza de los personajes femeninos.

En *Las novelas amorosas* es donde aparecen más circunstancias en las que las mujeres pueden experimentar el erotismo, dado que está vinculado directamente con su actitud activa en el amor y la sexualidad; de este modo, llevan a cabo su deseo sexual de manera consciente. En los *Desengaños* también tenemos un ejemplo de erotismo consciente: el de Elena de *Tarde llega el desengaño*, porque el de Inés de *La inocencia castigada* es un erotismo inconsciente, en el sentido de que tiene relaciones sexuales porque está hechizada.

Los casos en los que se manifestará el erotismo femenino serán fuera del matrimonio, relacionando esto con el hecho de que la institución matrimonial, como vimos,

inhibe la expresión del amor y el erotismo, que es la expresión del amor carnal y espiritual, pero desde el placer por el placer mismo.

En este reflejo de cómo la mujer vive la sexualidad hay una transgresión, ya que el erotismo es uno de los aspectos más importantes de la vida interior del hombre, como apunta Bataille,⁵⁶ y en su expresión hay prohibiciones, que no permiten que se manifieste sin tropezarse con tabúes, por lo que Zayas al expresarlo, al mismo tiempo de que parte de un sistema de comportamiento social, está haciendo rupturas en los códigos sociales y literarios que dictan que hay que mantener el elemento erótico en silencio.

Hay una subversión evidente en los papeles sexuales del hombre y la mujer, pues ésta toma los que le correspondían habitualmente al hombre, siendo activa sexualmente y satisfaciendo sus deseos.

Si bien el erotismo se manifiesta por medio de alusiones, (ya que nunca será explícito y cuando está a punto de serlo como en el caso de los personajes homosexuales de *Mal presagio casar lejos*, la narradora, como vimos, se excusará de contar la escena diciendo que preferiría que comprendieran sin que tuviera que narrar) éstas transgreden y encuentran un espacio en el discurso por medio de descripciones metafóricas que alumbran el deseo sexual de los personajes femeninos.

El elemento erótico en la narrativa de Zayas aparece en cada una de sus novelas haciendo énfasis, sobre todo, en el deseo sexual femenino, que se busca satisfacer a toda costa. La mujer es activa sexualmente y sigue su deseo hasta

⁵⁶ Bataille, *op. cit.*, p. 33.

llevarlo a cabo, lo cual implica una serie de complicaciones que harán mucho más evidente el esfuerzo de la protagonista por seguir el camino hasta alcanzar al hombre que ama o desengañarse en el intento.

Un ejemplo maravilloso es el de Elena, más tarde llamada Lucrecia, de *Tarde llega el desengaño*, que manda traer todas las noches al hombre que desea a su casa para tener relaciones sexuales con él, manteniendo oculta su identidad; se menciona, además, que paga por los favores, en lo que vemos una vez más la subversión de los papeles sexuales de la mujer y el hombre. Respecto a este personaje Julia Barella, apunta que

Lucrecia es distinta a otras heroínas de Zayas. La princesa Lucrecia es una viuda, es independiente económicamente, por lo tanto no está sometida a ningún hombre. Lucrecia es la que escoge al joven por su lindo talle. [...] Aquí, la mujer es la cazadora y el hombre el cazado, ya que es la dama la que elige al hombre que le gusta para mantener relaciones sexuales con él. La originalidad de esta situación radica en el hecho de que ella, además, paga. [...] Zayas quizá intente mostrar que la mujer con fortuna propia puede conseguir dominar, no estar sujeta al hombre, demostrando con ello, que el factor monetario es la base de la dependencia de la mujer.⁵⁷

La atmósfera que crea el erotismo en las novelas es misteriosa y secreta, dado que encierra una prohibición que se sitúa fuera de la vida de todos los días y que permite a los amantes conocerse, en el sentido de que buscan anular los límites que hay entre ellos para alcanzar la fusión eterna. El erotismo en los personajes propicia el conocimiento de sí mismos, así como del otro, en busca de romper la

⁵⁷ Barella, *op. cit.*, p. 62-63.

discontinuidad, como explica Bataille,⁵⁸ que existe entre los dos.

Zayas no duda en aludir el contacto físico y las caricias de los amantes, con lo que intenta reflejar no sólo el deseo sexual de los amantes, sino los primeros puentes que entablan para conocerse. Veamos unas de las escenas de los encuentros de los amantes de *Tarde llega el desengaño*: “Yo, agradeciéndole 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” (II, p. 241).

Un aspecto interesante en el erotismo de Zayas es el efecto del claroscuro para describir las escenas eróticas, en el que contrasta la luz y la oscuridad y logra con ello realzar la belleza de la mujer y su deseo sexual. En *Tarde llega el desengaño* este efecto se logra a partir de la luz del un candelil que ilumina sólo el rostro y el cuerpo de la dama, quedando el resto del espacio a oscuras; de esta forma, la belleza de la mujer sobresale de la oscuridad.

[...] yo me quedé con mi dama, con la cual, haciéndole nuevas caricias y mostrándole mayores rendimientos, pude alcanzar, aunque contra su voluntad, dejarse ver, y así ella misma fue por la luz, y saliendo entre sus hermosos dedos con una bujía de cera encendida, vi, no una mujer, sino un serafín. (II, p. 244)

Otro ejemplo de este efecto está en *El prevenido engañado*, cuando Fadrique está de voyeurista y observa cómo Beatriz va a buscar a su esclavo para tener relaciones

⁵⁸ Bataille, *op. cit.*, p. 113.

sexuales con él, así la luz de un candil ilumina la belleza de la dama:

De todo pudo el granadino dar bastantes señas, porque doña Beatriz traía en una de sus blanquísimas manos una bujía de cera encendida en un candelero de plata, a la luz de la cual estuvo contemplando en tan angélica figura, juzgándose dichoso si fuera él el sujeto que iba a buscar. (I, p. 308)

Así como el lenguaje da luz y crea por medio de la palabra, el erotismo de igual modo alumbra y crea por medio del juego del contacto físico, dejando ver la belleza física de las mujeres que aman y llevan a cabo su deseo.

La novela en la que encontramos la manifestación del erotismo de manera más acentuada es en *El prevenido engañado*, novela que causó tanto desagrado a George Ticknor,⁵⁹ en la que una pasarela de mujeres —Beatriz, Violante, Ana y Gracia— demuestra una fuerte actividad sexual y agudeza de ingenio. Esta novela, así como el tipo de mujeres que presenta es muy parecida a los relatos de Boccaccio y Bandello, por la comicidad generalizada en el relato y por la forma astuta con la que se burlan del hombre, así como el deleite y placer que demuestran en la sexualidad.

Gracia, por ejemplo, que al principio es ingenua en la sexualidad, llega después a ser tan astuta y cínica que le dice a su marido que gozaba más con su amante que con él: “—Andad, señor —dijo la dama—, qué vida de casados ni qué nada. Harto mejor me iba a mí con el otro marido, que me acostaba con él y me regalaba más que a vos” (I, p. 339).

⁵⁹ Ticknor, *apud* Olivares, “Introducción”, *op. cit.*, p. 128.

Según Carmen Solana, el hecho de que la sexualidad tenga tanta importancia en la narrativa de Zayas se debe a la influencia de los *novellieri*: “En este ambiente de libertad en que se mueven los personajes femeninos, Zayas no duda en mostrar una sexualidad explícita. Tal vez por el peso de los *novellieri* que mostraban un mundo erótico sin pudor donde se escarmentaban maridos y amantes”,⁶⁰ sin embargo, la razón por la cual la escritora puso tanto énfasis en la sexualidad femenina, no es simplemente por influjo de los *novellieri*, aunque su presencia sea evidente, sino para señalar que la mujer también puede ser activa sexualmente y puede conocerse a sí misma por medio del erotismo, que funciona en sus novelas como la manifestación de la búsqueda del deseo sexual; lo cual está presente en todas las protagonistas que actúan de manera activa en el amor y se manifiesta tanto en su vida diurna, como en la realidad onírica.

Un caso que ha sido interpretado de otra manera por algunos estudiosos de Zayas es el de Beatriz en *El Prevenido engañado*, cuyo deseo sexual llega al extremo de tener un esclavo sólo para tener relaciones sexuales, el cual se muestra harto de tener que satisfacer los deseos insaciables de la dama y prefiere ya morir antes que seguirla complaciendo:

—¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aun estando yo acabando la vida me persigues? 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.

⁶⁰ Carmen Solana Segura, “Las heroínas de *Las novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 27-33; p. 28.

Cásate, señora, y déjame ya a mí, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero, pues ya no estoy para otra cosa. (I, p. 310)

Luisa Cotoner, Carmen Riera⁶¹ y Osvaldo Parrilla⁶² al estudiar el caso de Beatriz han dicho que Zayas la presenta como una ninfómana, que a causa de su enfermedad fuerza al esclavo a tener relaciones sexuales; sin embargo, al entender los comportamientos de este personaje como producto de la ninfomanía, se parte del hecho de que las mujeres que llevan a cabo una sexualidad libre o violenta (como lo es muchas veces en el hombre, que tienen como esclavas sexuales a sus esposas, ya que la institución matrimonial puede convertirse en una prisión metafórica en la que la mujer sólo es objeto sexual), lo hacen por enfermedad y no por voluntad. Se piensa que su conducta es patológica por no vincularla con los comportamientos violentos del hombre en la sexualidad, de este modo, su forma de actuar se justifica y puede quedar libre de toda responsabilidad; sin embargo, la dama actúa con entera conciencia, y allí radica la transgresión, ya que la mujer tiene derecho a ejercer su sexualidad libremente tal y como lo hace el hombre, de manera que recorre todos los caminos posibles, incluso, yendo fuera de los paradigmas sociales.

⁶¹ Véanse Luisa Cotoner y Carme Riera, “Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina”, en Myriam Díaz Diocaretz y Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer: desde Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 281-303, p. 293; y Osvaldo Parrilla, *Comparación y contraste del Erotismo en la ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Pliegos, 2003, p. 102.

La multiplicidad de voces en las novelas de Zayas no se reduce a expresarse de igual manera en todos los casos, sino que encuentra formas distintas que enriquecen la forma de reflejar la realidad, la cual está comprendida desde la perspectiva de la mujer; de este modo, en una de las facetas de esta realidad, la del erotismo, podemos encontrar casos como el de Beatriz, que aunque parezcan inauditos, son posibles; así el hecho de que este personaje ejerza su poder, por medio de la sexualidad implica una transgresión del dominio patriarcal.

El juego del erotismo se refleja en la narrativa de Zayas en el juego del lenguaje que la escritora crea para fundir fondo y forma creando una sola unidad sémica. En *Al fin se paga todo*, Hipólita lleva a casa a su amante, el cual tiene que huir por que ha llegado el marido, y la dama dice: “Yo, conociendo su temeridad en tal caso, le pedí por señas que se fuese, lo cual hizo viendo mi temor, llevando en prendas con mis brazos las flores de mis labios, fruto diferente del que él pensó coger aquella noche” (I, p. 425).

Las descripciones eróticas se expresan por medio de metáforas de flores y frutas que son olidas y saboreadas por los amantes, las cuales manifiestan el goce de la sensualidad de manera poética en lo lúdico del uso del lenguaje y el erotismo. “Mas como el granadino se cobrase de su turbación, dándoles lugar doña Ana, cogió el fruto de las flores que había sembrado, gozando con su dama muy regalada vida” (I, p. 326).

En el mismo sentido en que el lenguaje está perdiendo su función primigenia: informar para sólo experimentar el deleite de la palabra misma, el erotismo es el resultado de la pérdida de la función principal de la

sexualidad: la reproducción; así el lenguaje y aquello que nombra: el erotismo, se reflejan constantemente al compartir la virtud del placer por el placer mismo; fondo y forma crean una sola unidad por medio de un juego especular.

El erotismo femenino funciona no sólo como la forma en la que se manifiesta una actitud activa en el amor, sino como un medio de control, es decir, la mujer, a veces, sólo seduce al caballero que desea y después tiene relaciones sexuales con él para tenerlo seguro, aunque en la mayoría de los casos sucede lo contrario, ya que el hombre después de conseguir sexualmente a la mujer, la deja; sin embargo, a pesar de esto, los personajes femeninos piensan que entregando su cuerpo podrán controlar al amado. Jacinta de *Aventurarse perdiendo* dice, por ejemplo: “[...] le di posesión de mi alma y cuerpo, pareciéndome que así le tendría más seguro” (I, p. 187).

El erotismo en *Zayas* es una subversión de los papeles sociales del hombre y la mujer y cómo éstos se manifiestan en la sexualidad. La mujer es activa eróticamente, cuando lo esperado era que mostrara una actitud pasiva social y sexualmente, ya que tenía poca libertad para decidir sobre su deseo. Goytisolo señala a este respecto que: “la reivindicación del Eros femenino adopta de inmediato un matiz subversivo en toda comunidad establecida sobre los mitos del predominio viril y el culto místico de la virginidad.”⁶³

⁶³ Goytisolo, *op. cit.*, p. 113.

3.3.3 EL FRACASO DEL AMOR FEMENINO

La mujer no triunfa en el amor porque los hombres faltan a su palabra de caballeros y no pueden amar como los personajes femeninos; lo cual desemboca, en numerosas ocasiones, en la violencia, puesto que hay un desprestigio físico y moral hacia la mujer. Es por esta razón que las protagonistas optan por entrar al convento como refugio del mundo y de la hostilidad masculina, ya que este lugar funciona como un espacio en el que la mujer puede moverse con mayor libertad y sublimar el sentimiento amoroso en Cristo como esposo eterno e ideal. Sin embargo, debemos reiterar que no entran por vocación religiosa, sino como una forma de huir de una realidad social que resulta difícil de enfrentar, por la marginalidad en la que se encuentran y por el fracaso que sufren en el amor. Así pues, el fracaso en el amor conlleva al fracaso en la sociedad.

En esta decepción podemos percibir el pesimismo y la visión de desengaño que caracterizaba a la literatura del siglo XVII; sin embargo, en María de Zayas hay una diferencia decisiva, como apunta Margot Brink, dado que esta desesperanza general se manifiesta en particular en las relaciones de amor y de sexo.⁶⁴

El amor está planteado, en varias ocasiones, como un enemigo mortal, sobre todo para las mujeres: “¡Oh amor, enemigo mortal de las gentes! Y qué de males han venido por ti al mundo, y más a las mujeres que, como en todo

⁶⁴ Margot Brink, “‘No es tan trágico fin, sino el más felice que se pudo dar’. Renuncia y amor en las novelas de María de Zayas y Marie-Madelaide de Lafayette”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *María de Zayas y su contexto literario cultural. Escenas de trasgresión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 225-239, p. 229.

somos las más perdidosas y las más fáciles de engañar, parece que sólo contra ellas tienes el poder, o por mejor decir el enojo” (I, p. 363). De esta manera, el amor más que ser un amor ideal es, por contrario, real, en el sentido de que la mujer se enfrenta al desdén del hombre antes del matrimonio y, durante éste, con un sentimiento de impotencia que ve su final o en el convento o en la muerte: “Amantes olvidáis, maridos aborrecéis, queridos agraviáis, y en fin, a la menor niñería no sólo hacéis suerte en la honra, sino en la vida” (I, p. 469).

En cuanto a la huida al convento, José María Díez Borque indica que más que funcionar como una retirada del mundo, es un tópico literario: “Creo que el terminar en un convento tiene, en Zayas, mucho más de solución convencional que no implica una retirada del mundo ni una purificación por la penitencia”.⁶⁵ En la discusión que se entabló después de la comunicación de Díez Borque, José Antonio Maravall retomó el tema de la solución conventual, comentando que al estar la sociedad organizada por estamentos, en los que cada individuo debía cumplir con la función que le pertenecía a cada uno, difícilmente se podría inventar un nuevo papel para la mujer, por lo que el convento es

[...] una solución de recambio para la mujer, a fin de devolverla a un puesto en el repertorio de ellos de que dispone la sociedad estamental, con las consecuencias de *rol* y *status* que le son propios. La sociedad de estamentos

⁶⁵ José María Díez Borque, “El feminismo de doña María de Zayas”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (G.E.S.T.E). Tolouse, 16-17 noviembre 1978*, Tolouse, Université de Tolouse-Le Mirail, 1978, pp. 63-88; p. 82.

está formada por individuos que no están dotados de una capacidad de invención de papeles frente a aquélla y que siempre han de existir en uno de los modos de vida [...] que ordenadamente constituyen a aquélla.⁶⁶

La postura de Maravall me parece acertada, ya que la mujer, y su reflejo en los personajes femeninos de Zayas, no tenía otra solución al fracaso del amor o a la deshonra más que el convento, cumpliendo las nuevas exigencias que éste ofrecía en la sociedad, es decir, las religiosas, aunque no hubiera una verdadera vocación; imposible resulta pensar otra alternativa en una sociedad con jerarquías estamentales tan rígidas.

Haciendo un recuento de las novelas en donde las protagonistas al final entran a un convento, vemos que en las *Novelas amorosas* se da en cuatro novelas, así pues, tenemos que Jacinta en *Aventurarse perdiendo*, Laura en *La fuerza del amor*, Juana en *El desengaño amando y premio de la virtud* e Hipólita en *Al fin se paga todo* deciden entrar al convento como un medio en el que podrán solucionar la deshonra, la falta de amor y la dificultad que encuentran para desenvolverse en el matrimonio y en la sociedad; de esta forma doña Juana, por ejemplo, explica a Fernando, su marido, que prefiere entrar al convento para evitarse el sufrimiento que le provoca el mundo y le aconseja que se preocupe por cómo está llevando su vida, ya que está actuando bajo el influjo de los hechizos de Lucrecia:

[...] me ayudéis con lo que faltare y negociéis mi entrada en la Concepción, que este sagrado elijo para librarme de los trabajos y desdichas de este mundo. Y como mujer desengañada de las cosas de él, os pido que miréis por

⁶⁶ *Ibid.*, p. 87.

vos, y creáis que no tiene muy segura la salvación quien en medio de los vicios no tiene algún trabajo o castigo, pues es cierto que Dios lo libra todo para el Infierno. (I, p. 389)

Ahora veamos el número de apariciones en los *Desengaños*, que aparece en cuatro novelas: Isabel-Zelima en *La esclava de su amante*, Octavia en *La más infame venganza*, Inés en *La inocencia castigada*, Beatriz en *La perseguida triunfante*, Florentina en *Estragos que causa el vicio*. Sólo el caso de Beatriz es por vocación religiosa, ya que en las demás es a causa de la deshonra, y la renuncia a la sociedad y al amor. Lo interesante de la elección de entrar al convento es que no es por obligación, si no por su propia voluntad; si bien no hay muchas opciones para que la mujer pueda continuar su vida después de los desengaños que han sufrido, llegan a la conclusión de que lo mejor es meterse de religiosas después de razonarlo y darse cuenta de los engaños de los hombres. Lisis, después de que Isabel anuncia que entrará al convento, dice a su supuesta esclava: “La elección que habéis hecho, en fin, es hija de vuestro entendimiento, y así yo la tengo por muy justa, y excusado es pedirme licencia, pues vos la tenéis para mandarme como a vuestra” (II, p. 167). Recordemos también a las mujeres del sarao, que inspiradas en las decisiones de las mujeres de los relatos, optan por el espacio conventual.

Es importante hacer una comparación entre los finales de ambas colecciones y la huida al convento, ya que en las *Novelas amorosas* las mujeres que no van al convento se casan y subliman su amor en el matrimonio, como Aminta, Constanza, Clara y Estela; en cambio en los *Desengaños*, las mujeres que no entran al convento mueren

asesinadas por sus esposos, y no encontramos ningún ejemplo de alguna que se case y pueda sublimar su amor en el matrimonio.

El amor no funciona ni fuera del matrimonio ni dentro de éste, sólo en casos contados tendremos dos amantes que se amen realmente; podemos mencionar como únicos ejemplos a Jacinta y a Félix en *Aventurarse perdiendo*, a Aminta y a Martín en *La burlada Aminta*, Constanza y Carlos en *El jardín engañoso*, y Leonor y Rodrigo en *El imposible vencido*,⁶⁷ que pertenecen a las *Novelas*, porque en los *Desengaños* no hay casos de amor verdadero en los amantes, sino más bien incomprensión y maltrato. El amor no es posible, sólo en pocos casos es duradero, porque en la mayoría se presenta un fracaso ineludible; esto se expone claramente en *La fuerza del amor* cuando casi al principio de la novela, Laura y Diego se van a casar y todo parece indicar que serán felices en el matrimonio, puesto que el amor será el reinante, pero la narradora interviene para negar esta realidad:

¿No será fácil de creer que este amor había de ser eterno?
Y lo fuera si Laura no fuera como hermosa, desdichada, y

⁶⁷ Esta última pareja es en la única en la que el amor tanto en el hombre como en la mujer tiene la misma fuerza y constancia, ya que desde que eran pequeños ambos se prometieron estar juntos, así, a pesar de una serie de complicaciones, —en las que se separan durante cuatro años, ella se casa con otro hombre por imposición de los padres, llegando incluso a la muerte de la dama y su posterior resurrección— subliman su amor en el matrimonio. El amor que viven nos recuerda las reflexiones que hace Lope de Vega en *Las novelas a Marcia Leonarda* sobre el sentimiento amoroso en los amantes: “Cuando yo llego a pensar por dónde comienzan dos amantes el proemio de su historia, me parece el amor la obra más excelente de la naturaleza, y en esto no me engaño, pues bien sabe toda la filosofía que consiste en él la generación y conservación de todas las cosas” (p. 156).

don Diego como hombre mudable, pues a él no le sirvió el amor contra el olvido ni la nobleza contra el apetito; ni a ella le valió la riqueza contra la desgracia, la hermosura contra el desprecio, la discreción contra el desdén ni el amor contra la ingratitud; bienes que en esta edad cuestan mucho y se estiman en poco (I, p. 353).

Retomando la contraposición entre el amor y matrimonio que abordamos más arriba, vemos que en la narrativa de Zayas se manifiesta esta relación antitética en casi todas sus novelas, pues se describe el matrimonio como una cárcel que impide la libertad y el amor.

La imposibilidad del amor se debe, según Sandra Foa, al conflicto entre el hombre y la mujer, de esta forma, Zayas como “consecuencia de su visión sombría de las relaciones entre los sexos, niega más o menos claramente la posibilidad de amor verdadero, y por extensión, de felicidad en el matrimonio.”⁶⁸

Violante, una de las mujeres de *El imposible vencido* que se caracterizan por ser libre en el amor, no pretende casarse porque está consciente de los beneficios que goza al estar soltera y no tener que guardarle a nadie decoro: “Violante jamás trató nada acerca de esto, porque verdaderamente aborrecía el casarse, temerosa de perder la libertad que entonces gozaba.” (I, p. 322) “Violante, que, ya enseñada de su libertad, no quería tener a quien guardar el decoro” (p. 327).

⁶⁸ Sandra M. Foa, “María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-135, p. 130.

En la novela en la que se presenta con mayor claridad esta oposición es en *Mal presagio casar lejos*, ya que la protagonista, a pesar de que sus padres la obligan a casarse a la fuerza con el príncipe de Flandes, y sabe que lo tendrá que asumir, pide a su futuro esposo que la corteje y la galantee al uso del amor cortés, desde una idea en la que pretende unir amor y matrimonio. Esta petición provoca la risa en su familia y en el príncipe, pero a pesar de esto ella es vehemente, como muchas de las heroínas zayescas.

¡Cuánto más acertado es que, galán, le granjee la voluntad, y ella, bien hallada con ella, se la pague, que no, como hemos visto a muchas, que se casan sin gusto, y viviendo sin él, se pasan de la vida a la muerte, sin haber vivido el tiempo que duró el casamiento, o que, viéndose galanteadas de otros que supieron con finezas granjearlas la voluntad, como no se la tenían a sus esposos, caer en muchas liviandades, que no cayeran si los amaran! No hay, doña María, más firme amor que el del trato; con él se descubren los defectos o gracias de que ha de tener por compañero toda la vida. Ya los que se valen del adagio vulgar, ‘que quien se casa con amor vive con dolor’ tengo por ignorante, pues su misma ignorancia le desmiente, porque jamás se puede olvidar lo que de veras se amó, y amando, no sienten ni las penas, ni las necesidades, ni las incomodidades; todo lo dora y endulza el amor. Y si tal vez hay desabrimientos, lo causan las desigualdades que en los casamientos por amores hay; mas, si son iguales en la nobleza y en los bienes de fortuna, ¿qué desabrimientos ni dolor puede haber que no lo supla todo el amor? (II, p. 341)

A tal punto quiere hacer equivalente lo imposible: la unión entre matrimonio y amor, que dice que a pesar de que el matrimonio esté arreglado, puede darse el amor porque la pareja comparte la característica de la nobleza, así como la

de los bienes materiales, y este estado junto con el trato de todos los días logrará que los amantes se amen siempre y el amor sea la cura del dolor y las penas de la vida diaria. Blanca sostiene que el matrimonio por amor no vale, porque si no hay igualdad en riqueza y estamento, el amor no puede prosperar; aspecto que no se podrá sostener ni en esta novela ni en las demás, debido a que aunque se comparta el rasgo de nobleza y de riqueza, el amor fracasará.

Los argumentos de Blanca sobre el amor y el matrimonio reflejan un ideal en el que se intenta sublimar en la institución matrimonial el amor prematrimonial o “ilegal”. Blanca construye estos argumentos con base en su situación, a saber, la obligación del casamiento con el príncipe y un intento malogrado de negar el trágico final que vivieron sus hermanas en el matrimonio, puesto que ella experimentará lo mismo. La protagonista se encuentra en toda la disposición de triunfar en el amor matrimonial; sin embargo, a pesar de sus férreos pensamientos, apunta una excepción a sus hipótesis, diciendo que si el marido no cumple con lo prometido, es decir, el cariño y la protección, ella tampoco cumplirá con su palabra, y se opondrá al casamiento entrando a un convento. “Y para eso hay conventos, pues no me tengo yo de cautivar con otro diferente del que me dijeron, y me puedo llamar a engaño, diciendo que yo me prometí a un hombre perfecto, y que supuesto que me le dan imperfecto, que no es el que me ha de merecer” (II, p. 341).

Posteriormente, Blanca se dará cuenta de cómo funciona realmente en la sociedad el sentimiento de amor, ya que su esposo se hartará del matrimonio –como muchos hombres en las novelas de Zayas– llegando al extremo de engañarla no ya con otra mujer, sino con un hombre, para

después desangrarla, porque la característica del matrimonio, como vimos arriba con los planteamientos de Hussat, es que la estabilidad que da la posesión anula la emoción primera del amor. La narradora de esta novela explica esta razón y menciona que el príncipe, conforme iba avanzando el tiempo, se mostraba cada vez más enojado “porque como ya estaba en posesión, se iba cansando de los gustos que en esperanza le había agradado” (II, p. 349).

Zayas urde esta novela de manera que el desengaño quede claro, es decir, su protagonista comienza con una serie de ideas preconcebidas sobre el amor y el matrimonio que irá cambiando conforme vaya enfrentando la realidad y se dé cuenta de las implicaciones que conlleva estar casada y soportar los desdenes del marido; de este modo, cuando ve que el príncipe ya no la procura y la trata con desprecio, pide que se anule el matrimonio, que describe como “el lazo que tan dulcemente aprieta”, y que la envíen de regreso a España donde entrará de religiosa.

El amor en los *Desengaños* sólo podrá lograrse respecto a Dios, que será el esposo eterno de las protagonistas, pues los hombres de este mundo han mostrado que no pueden comprometerse en el amor ni tratar a la mujer con respeto; así, Zelima explica:

Tengo elegido Amante que no me olvidará, y Esposo que no me despreciará, pues le contemplo ya los brazos abiertos para recibirme. Y así, divina Lisis –esto dijo poniéndose de rodillas–, te suplico como esclava tuya me concedas la licencia para entregarme a mi divino Esposo, entrándome en religión [...] Esto no es razón me lo neguéis, pues por un ingrato y desconocido amante he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y nombre de su esclava, ¿cuánto mejor es serlo de Dios, y a

Él ofrecerme con el mismo nombre de la Esclava de su Amante? (II, p. 167)

La mayoría de los hombres de las novelas prometen el matrimonio a las mujeres que pretenden para poder satisfacer sus deseos sexuales y después librarse de ellas; de este modo, la deshonra en las protagonistas las conduce o al convento o a la muerte. Predomina en los *Desengaños* un amor lascivo y falso que provoca finales trágicos. Lisis al final del sarao hace un recuento de los desenlaces de cada una de las protagonistas de los relatos para concluir que el hombre es enemigo de la mujer y que la única solución viable es la renuncia al mundo con la entrada al convento.

El amor se manifiesta no de manera ideal, sino concebido desde una perspectiva realista, en la que la relación conflictiva con el sexo opuesto es más poderosa que la fuerza del amor en los personajes femeninos: “¿Qué le faltaba a Laura para ser dichosa? Nada, sino haberse fiado de amor y creer que era poderoso para vencer los mayores imposibles, que harto lo era pedir a un hombre firmeza” (I, p. 353).

Esto se debe a que el amor está visto desde una perspectiva realista que refleja una faceta de lo que sucedía en la sociedad española del siglo XVII y en la de nuestros días, en la que difícilmente pueden hacerse homologaciones del amor y el matrimonio.

Zayas construye personajes masculinos que no son capaces de amar por la ignorancia que muestran en la práctica del arte del amor: “Os diré lo que os perdió: vuestra

ignorancia en el amor. Os faltó arte; el amor se hace duradero gracias al arte.’⁶⁹

Las distintas voces construidas desde una visión femenina crean una realidad en la que tanto los personajes femeninos, como todos los narradoras y la voz de la autora se unen con acentos diversos para conformar una misma esencia, que evoca en cada momento del relato la manera desde la que Zayas descodifica la realidad y escribe, distinguiéndola de los demás escritores de novela breve.

Los personajes femeninos son activos, no se reducen a una sola forma de expresión monofacética, sino que encuentran modos diversos de actuar y manifestar su constancia en el amor y la manera de vivir el erotismo, así como el desengaño en el amor, en el que encuentran como fin la muerte o el convento. De este modo, en las novelas de María de Zayas, la multiplicidad de voces permite descodificar la realidad desde una perspectiva en la que prepondera la voz de la mujer con una gama variada de matices.

⁶⁹ Ovidio, *op. cit.*, libro III, p. 239.

CONCLUSIONES

Las aproximaciones de esta investigación amplíen quizá la perspectiva desde la que se ha estudiado la obra de María de Zayas, debido a que el método de análisis utilizado contribuye al estudio no sólo de las novelas en sí, sino de su estrecha relación con el contexto social en el que fueron creadas.

Las novelas de Zayas presentan una rica variedad de voces que se manifiesta en el complejo sistema de narradores, en la galería de personajes femeninos y en la escritora misma, alcanzando una sola voz de manera armónica, en la que subyacen tanto la forma específica desde la que la escritora descodifica la realidad, como las ideas sobre la sociedad de su tiempo, enfocándose en la mujer en sí misma y en relación con el hombre.

La novela corta española es un género flexible que permitió a los distintos escritores que hicieron uso de él reflejar el estado de la vida del siglo XVII en España, desde una visión propia; de esta forma, Zayas manifestó la necesidad de establecer relaciones de igualdad entre el hombre y la mujer, por lo que su obra representa una transgresión al sistema de los códigos sociales, que si bien parte de ellos como base, establece una subversión en los papeles que debían cumplir el hombre y la mujer en la sociedad, en la sexualidad y en el amor.

En las *Novelas amorosas y ejemplares* y en los *Desengaños amorosos* se combinan los recursos literarios del marco narrativo, la violencia, el realismo minucioso, el disfraz, lo sobrenatural con elementos de magia y milagros, y los sueños, que si bien siguen las pautas de la novela corta,

así como tópicos y motivos representativos de la literatura de los Siglos de Oro, presentes también en los demás escritores del género, conforman en Zayas una realidad en la que están focalizados el cuerpo, la razón y el sentir de la mujer, así como su condición en el amor y el erotismo, espacios que le permiten no sólo ser sujeto autónomo, sino el autoconocimiento.

En cuanto a los recursos narrativos, en el estudio del marco narrativo encontramos que es una estructura narrativa que le permite a Zayas crear un sistema especular con función ejemplificadora. Los personajes femeninos del marco narrativo se reflejan en las experiencias de las mujeres de las novelas, y es por ello que los lectores pueden identificarse y descodificar el mensaje de la escritora, a saber, no caer en los engaños de los hombres para evitar el sufrimiento.

El dolor de las protagonistas se expresa por medio del recurso de lo violento, que funciona para prevenir a la mujer de su tiempo sobre los peligros del matrimonio y las relaciones con el hombre. Ante estas escenas surge el cuestionamiento sobre las causas verdaderas del sufrimiento de las protagonistas, es decir, hasta qué punto hay un fatalismo marcado en el que son víctimas de un destino que desemboca o en la muerte o en el convento, o por el contrario, hasta dónde existe el libre albedrío, en el que puedan construir sus vidas, aunque sea de manera restringida.

Una de las únicas vías de movilidad en la sociedad para la mujer es el disfraz varonil, el cual funciona no sólo como un mecanismo de intriga, sino como un recurso que refleja la libertad de la mujer.

Lo sobrenatural es el recurso literario más recurrente en las novelas de Zayas, el cual no sólo crea un efecto de admiración en lector, sino que, al formar parte integral de la narración, hace hincapié, por un lado, en la intervención divina y milagrosa, y por el otro, en la construcción activa de los personajes femeninos que se valen de la práctica de la magia negra, conjuros, nigromancia y hechizos para alcanzar su deseo en el amor. El uso que hace la mujer de la magia refleja su carácter perseverante y activo en el amor.

El recurso de lo onírico refleja el interior de los personajes femeninos y sirve para construir de manera verosímil su complejidad psicológica, la cual se expresa con mayor intensidad en dos mujeres de la rica galería de personajes femeninos que posee Zayas: Jacinta en *Aventurarse perdiendo* e Inés en *La inocencia castigada*, las cuales ya no responden a tipos heredados por el canon literario, sino que se configuran de manera verosímil a partir de que el narrador deja ver sus procesos mentales a través del sueño y la magia. Complejidad psicológica que genera una transgresión social por la significación erótica y el deseo sexual expresados de manera sobresaliente en estos dos casos.

La mayoría de los personajes femeninos son activos; no se reducen a una sola forma de expresión, no son monofacéticos, sino que encuentran modos diversos de actuar y manifestar su constancia en el amor y la manera de vivir el erotismo, así como el desengaño en el amor, en el que encuentran como solución la muerte o el convento.

El amor es la fuente de todas las virtudes y la esencia de la cultura por ser la expresión suprema de la búsqueda constante del deseo en el individuo; es por esta razón que

María de Zayas cantó al amor en sus novelas e hizo que sus protagonistas amaran y se arriesgaran entregando su cuerpo y alma para alcanzar lo único que les daba sentido a sus vidas; sin embargo, a pesar de enriquecerse como seres humanos en la experiencia del amor, saldrán maltratadas física y espiritualmente, de manera que las mujeres de Zayas no serán ni ideales, ni idealizadas, sino reales.

El amor femenino tiene como cariz la constancia y la entrega. La función del amor en relación con las ideas sobre la mujer son esenciales en la poética de María de Zayas. El amor es la esencia de la cultura por ser la manifestación de un anhelo constante en el individuo de creer en algo superior. El amor en las novelas de Zayas es el hábito de vida pues el deseo de amar en sus protagonistas es aquello que las mueve a vivir de manera sublime.

Las mujeres de sus novelas son capaces de hacer hasta lo imposible por amor y esa fuerza vital también se manifiesta en la forma en la que experimentan el erotismo y la sexualidad, los cuales les permiten, junto con la perseverancia en el amor ser activas y autónomas.

El amor fracasa dado que es mucho más fuerte la relación conflictiva entre sexos que la fuerza del amor femenino, y la mujer o bien muere a manos de sus padres y maridos, o bien entra al convento como un espacio en el que renuncia al mundo; esta última faceta del amor se verá mucho más claramente en los *Desengaños* que en las *Novelas*, ya que en la segunda colección el discurso que predomina está influido por completo de un fatalismo en el que ya no hay remedio para el dolor de la mujer, a causa de la crueldad del hombre.

El estudio de la función narrativa del amor y la mujer en las novelas de María de Zayas permitió la aproximación a la esencia de su poética, en la que si bien utiliza los mismos temas, motivos y recursos literarios que otros escritores españoles del género de la novela corta, llega a otros resultados, puesto que construye una realidad totalizante en la que la mujer es el centro de atención, de modo que los problemas sociales que vive se reflejan en cada novela de Zayas, buscando con ello dar un ejemplo de la situación social de otras mujeres para que las mujeres del siglo XVII, así como las actuales y las venideras, cobren conciencia de su condición y busquen la libertad en cualquier ámbito de su vida.

La narrativa de Zayas es de gran importancia porque revela la comprensión de la mujer desde una perspectiva femenina con base en los paradigmas mentales del siglo XVII, pero estableciendo nuevos senderos para ésta, en el sentido de que las posibilidades de la mujer para concebirse y comportarse desde una perspectiva propia están restringidas, puesto que la visión masculina de la realidad y la imagen que se crea a partir de ello de la mujer, llega al extremo de que ésta se comprenda a sí misma desde una perspectiva ajena; sin embargo, Zayas crea una imagen de la mujer desde la mujer misma.

Nuestra escritora sublima lo que la mujer no podría haber hecho, probablemente, en la realidad del siglo XVII y, tal vez, tampoco en la de hoy todavía.

BIBLIOGRAFÍA

- AYLLÓN, Cándido, “Cervantes y Lope: la *novella*”, *Romanische Forschungen*, 75 (1963), pp. 273-288.
- AGRIPA, Enrique Cornelio, *Filosofía oculta. Magia natural*, Madrid, Alianza, 1992.
- ALBERS-UTAFELTEN, Irene y Uta FELTEN (eds.), *María de Zayas y su contexto literario cultural. Escenas de transgresión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- AMEZCUA, José, *Lectura ideológica de Calderón. El médico de su honra*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- _____, “Mujer y enfermedad en *El médico de su honra*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLII-1 (1994), pp. 87-98.
- AMEZÚA GONZÁLEZ, Agustín de, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- ARREDONDO, María Soledad, “Novela corta, ejemplar y moral: *Las novelas morales* de Ágreda y Vargas”, *Critción*, 46 (1989), pp. 77-94.
- AYLLÓN, Cándido, “Cervantes y Lope: la *novella*”, *Romanische Forschungen*, 75 (1963), pp. 273-288.
- BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARELLA, Julia, “María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer”, *Edad de Oro*, XXVI

- (2007), pp. 51-65. BATAILLE, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- BLANQUÉ, Andrea, “María de Zayas o la versión de ‘Las noveleras’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39 (1991), pp. 921-950.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il Decameron*, ed. di Charles S. Singleton, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1955.
- _____, *Decamerón*, ed. y trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2007.
- BANDELLO, Matteo, *Barbarina*, en *Cuentos de la Toscana*, trad. de Francesc Sampere, Barcelona, Montesinos, 1982.
- BONILLA, Rafael, *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BOSSE, Mónica, “El Sarao de María de Zayas y Sotomayor: una razón (femenina) de contar el amor”, en Mónica BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 221-239.
- BOURLAND, Caroline B., *The short story in Spain in the Seventeenth Century with a bibliography of the “Novela” from 1576 to 1700*, Northampton, Massachusetts, Smith College, 1927.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglo XVI-XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- BRINK, Margot, “‘No es tan trágico fin, sino el más felice que se pudo dar’. Renuncia y amor en las novelas de María de Zayas y Marie-Madelaide de Lafayette”, en Irene ALBERS y Uta FELTEN (eds.), *María de Zayas y su contexto literario cultural. Escenas de*

- trasgresión*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 225-239.
- CACHO, María Teresa, “Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)”, en Iris M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 177-213.
- CAMERINO, José, *Novelas amorosas*, ed. de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955.
- CARVAJAL, Mariana de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. de Catherine SORIANO, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y Maestro de embelecadores (1637)*, ed. de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986.
- _____, *Las harpías de Madrid*, ed. de Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1985.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore. Tratado de amor*, ed. de Inés Creixall y Vidal-Quadras, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- CARDAILLAC-HERMOSILLA, Yvette, “La magia en las novelas de María de Zayas”, en Mónica BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reicherberger, 1999, pp. 351-383.
- CASTRO, Américo, “Observaciones acerca del honor en los siglos XVI y XVII”, *Revista de Filología Española*, 3:1 (1916), pp. 1-50.

- CÁTEDRA, Pedro, “Amor y magia”, *Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- _____, “Amor y pedagogía en la corte”, en *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184.
- CERDA, Juan de la, *Política de todos los estados de mujeres*, Alcalá, 1599.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo, *Las historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Yves René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1969.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1992, t. I.
- _____, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2007, t. II.
- CLAMURRO, William H., “Madness and Narrative Form in ‘Estragos que causa el vicio’”, en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenak (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, United States of America, Associated University Presses, 1984, pp. 219-233.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- CONDE, Juan Carlos, “Un aspecto de la recepción del *Decamerón* en la Península Ibérica, a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda”, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° extraordinario (2001), pp. 351-371.

- COTONER, Luisa y Carme RIERA, “Zayas o la ficción al servicio de la educación femenina”, en Myriam DÍAZ DIOCARETZ y Iris M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer: desde Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 281-303.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua española*, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- CROSBY, James O., “Introducción”, en Francisco de QUEVEDO, *Sueños*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, *La vida amorosa en el Siglo de Oro*, Madrid, Talleres Gráficos Peñalara, 1996.
- DÍEZ BORQUE, José María, “El feminismo de doña María de Zayas”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre el Teatro Español (G.E.S.T.E). Tolouse, 16-17 noviembre 1978*, Tolouse, Université de Tolouse-Le Mirail, 1978, pp. 63-88.
- DOMÍNGUEZ, César, “‘De aquel pecado que le acusaban a falsedat’ Reinas injustamente acusadas en los libros de caballerías (Ynsoberta, Florençia, la santa Enperatrís y Sevilla)”, en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universitat de Valencia, 1998, pp. 159-180.
- Duby, Georges, Dominique BARTHÉLEMY y Charles DE LA RONCIÈRE, “Cuadros”, en Philippe ARIÈS y Georges DUBY (dirs.), *Historia de la vida privada. De la*

- Europa feudal al Renacimiento*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 55-173.
- DUBY, Georges y Michelle PERROT (dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, trad. De Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2006, t. III.
- ETIEMBLE, R., “Problemática de la novela corta”, *Ensayos de literatura (verdaderamente general)*, Madrid, Taurus, 1977.
- FELTEN, Uta, “En torno a la escoptofilia femenina en María de Zayas”, en Irene ALBERS y Uta FELTEN (eds.), *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Vervuert, Iberoamericana, 2009, pp. 65-73.
- FOA, Sandra M., “María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-135.
- _____, *Feminismo y forma narrativa estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Gráficas Soler, 1979.
- FREUD, Sigmund, “Los sueños”, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1982.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GLANTZ, Margo, “Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas”, en Monika BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 221-238.

- GREER, Margaret Rich, *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men*, Pennsylvania, Pennsylvania State University, 2000.
- GÓMEZ, Jesús, “Boccaccio y Otálora en Orígenes de la novela corta en España”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI (1998), pp. 23-46.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El amor en la literatura medieval: la dama y el caballero”, en Pilar GONZALBO (ed.), *Amor e historia*, México, El Colegio de México [en prensa].
- GOYTISOLO, Juan, “El mundo erótico de María de Zayas”, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- GUERÍN FUCILLA, Joseph, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Menéndez y Pelayo-Instituto Miguel de Cervantes, 1960.
- HERNÁNDEZ AMEZ, Vanesa, “El ataque a lo femenino: tortura y muerte de las mártires en la hagiografía castellana medieval”, en Rafael ALEMANY, Josep LLUÍS MATOS y Josep Miquel MANZANARO (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alcantat, Institut Interuniversitari Filologia Valenciana, 2005, pp. 851-864.
- HUARTE, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- KRÖMER, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.
- LAFITTE-HOUSSAT, Jaques, *Trovadores. Cortes de amor*, trad. Eugenio Abril, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

- LARA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Universitat de València, Valencia, 2010.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, *La novela corta española. Cervantes y Lope de Vega*, tesis de Licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- MARÍN PINA, María del Carmen, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: antecedentes y delimitación del tipo (I)”, en Armando LÓPEZ CASTRO y María Luzdivina CUESTA TORRE (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005*, León, Universidad de León, 2007, pp. 817-825
- _____, “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)”, *eHumanista*, 16 (2010), pp. 221-239.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, “Experiencia religiosa y sensibilidad femenina en la España Moderna. El convento como horizonte”, en George DUBY y Michelle PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres. Del renacimiento a la Edad Media*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2006, t. III.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F., “El cuerpo, apariencia y sexualidad”, en Georges DUBY y Michelle PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Media*, trad. De Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 2006, t. III, pp. 75-120.

- MCKENDRICK, Meleveena, *Woman and society in the Spanish Drama of the Golden Age: A study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MIÑANA, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de Oro. Cervantes y la novela*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- MELLONI, Alessandra, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni Iber-Americani, 1976.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, Bally, Ballière e hijos, 1907, t. II.
- MOCHÓN CATRO, Monserrat, “*El alcalde mayor de Lope de Vega: destino de una doncella que iba para casada*”, en Aurelio GONZÁLEZ, Serafin GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana-AITENSO, 2010, pp. 521-532.
- 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.
- MONTESA, Rafael, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- NOEMI JIMÉNEZ, Lourdes, *La novela corta española en el siglo XVII. María de Zayas y Sotomayor y Mariana de Caravajal*, Tesis (Ph. D.), Michigan, University Microfilms International, 1993.
- OROZCO, Emilio, “*Barroco y manierismo*”, en Bruce Wardropper (ed.) y Francisco Rico (dir.), *Historia y*

- crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, t. III.
- OVIDIO, *El arte de amar*, intr., trad. y notas de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos, 2010.
- PABST, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para las antinomias en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.
- PARRILLA, Osvaldo, *Comparación y contraste del Erotismo en la ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Pliegos, 2003.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro, 1999.
- _____, *La prodigiosa*, en Rafael Bonilla Cerezo, *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 201-244.
- PERNOUD, Regine, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona, Juan Granica, 1982.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed., intr. y notas de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1995.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- PRIANI, Ernesto, “Mínima magia”, en Aurelio González y Teresa Miaja (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- PROFETI, Maria Grazia, “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en Iris M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura*

- española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1993-1998, pp. 235-285.
- RINCÓN, Eduardo, “Prólogo”, en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas ejemplares y amorosas, o Decamerón español*, ed. de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza, 1968.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca bio-bibliográfica, 1620-1700*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- RODADO RUIZ, Ana M., “La costilla de Adán: la *trobairitz*, el amor cortés y el matrimonio”, en Concepción COMPANY, Aurelio GONZÁLEZ y Lillian VON DER WALDE MOHENO, *Aproximaciones y revisiones medievales. Historia, lengua y literatura*, México, El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México, 2012 [en prensa].
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986.
- _____, “La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo*, 1 (1996), pp. 27-46.
- _____, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1903-1905.

- SOLANA SEGURA, Carmen, “Las heroínas de *Las novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 27-33.
- STAKHOUSE, Kenneth, “Verosimilitude, magic and the supernatural in the *Novelas* of María de Zayas y Sotomayor”, *Hispanófila*, 62 (1978), pp. 65-76.
- TALENS, Jenaro, “El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos”, *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1950.
- VASILESKI, Irma, *María de Zayas y Sotomayor, su época y su obra*, New York, Plaza Mayor, 1972.
- VEGA, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988.
- _____, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- 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*, Vervuert, Iberoamericana, 2009, pp. 75-94.
- VIQUE DOMENE, María del Mar, “El sueño como lugar de encuentro con la amada en la poesía del Siglo de Oro”, *Philologica Urcitana*, 4 (2011) pp. 121-134.
- VOLLENDORF, Lisa, “Reading the body imperiled: violence against women in María de Zayas”, *Hispania*, 78 (1995), pp. 272-282.

- WALDE MOHENO, Lillian von der, “El amor”, en Aurelio GONZÁLEZ y María Teresa MIAJA (eds.), *Introducción a la cultura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 67-78.
- WHITENACK, Judith A., “‘Lo que ha menester’: Erotic Enchantment in ‘La inocencia castigada’”, en Amy R. WILLIAMSEN y Judith A. WHITENACK (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, United States of America, Associated University Presses, 1984.
- YLLERA, Alicia, “Las novelas de María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”, en Mónica BOSSE, Barbara POTTHAST y André STOLL (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 221-239.
- ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2007.
- _____, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2006.
- _____, *María de Zayas y Sotomayor. Narrativa completa*, ed. de Estrella Ruiz Gálvez, Madrid, Biblioteca Castro, 2001.
- _____, *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto de doña Marías de Zayas y Sotomayor*, edición y prólogo de Agustín de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1950.
- _____, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, selección, prólogo y notas de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza, 1968.

_____, *Novelas amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor, ed. de Agustín de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1948.

_____, *Tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos*, ed. de Alicia Redondo Goicochea, Madrid, Castalia, 1989.