



UNIVERSIDAD DE LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Filología Hispánica y clásica

La narrativa de
María de Zayas y Sotomayor

Djidiack Faye

León, 2009



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología Hispánica y Clásica

La Narrativa de María de Zayas y Sotomayor

Tesis Doctoral realizada por D. Djidiack Faye, bajo la dirección del
Dr. D. Juan Matas Caballero

Vº Bº

Dr. D. Juan Matas Caballero



Universidad de León

**INFORME DEL DIRECTOR DE LA TESIS
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005)**

El Dr. D. JUAN MATAS CABALLERO como Director de la Tesis Doctoral titulada “LA NARRATIVA DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR” realizada por D. DJIDIACK FAYE en el Departamento de FILOLOGÍA HISPÁNICA Y CLÁSICA, informa favorablemente el depósito de la misma, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en
León a ___ de
_____ de _____



Universidad de León

**ADMISIÓN A TRÁMITE DEL DEPARTAMENTO
(Art. 11.3 del R.D. 56/2005 y
Norma 7ª de las Complementarias de la ULE)**

El Departamento de FILOLOGÍA HISPÁNICA Y CLÁSICA en su reunión celebrada el día ___ de _____ de _____ ha acordado dar su conformidad a la admisión a trámite de lectura de la Tesis Doctoral titulada “LA NARRATIVA DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR”, dirigida por el Dr. D. JUAN MATAS CABALLERO, elaborada por D. DJIDIACK FAYE, y cuyo título en inglés es el siguiente “THE NARRATIVE OF MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR”.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al art. 11.3 del R.D. 56/2005, en León a _____ de _____ de _____.

La Secretaria,
Mª Luzdivina Cuesta Torre

Fdo.: _____

Vº Bº

El Director del Departamento,
José Mª Balcells Doménech

Fdo.: _____

A mi difunto padre, a mi madre y toda mi familia cuyo apoyo nunca me faltó.

Agradecimientos:

Al Dr. D. Juan Matas Caballero cuyos consejos y colaboración han hecho posible este trabajo.

A la A.E.C.I. (Agencia Española de Cooperación Internacional) que me otorgó la beca de doctorado.

A toda mi familia, mis profesores y todos mis amigos que me apoyaron.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PRIMERA PARTE: EN TORNO A LA NOVELA CORTESANA, LA VIDA DE LA ESCRITORA Y SU OBRA.....	9
I.- EN TORNO A LA NOVELA CORTESANA.....	11
1.-Orígenes de la novela corta.....	11
2.-Las características de la novela cortesana.....	20
II.- LA VIDA DE LA ESCRITORA.....	37
III.- LA OBRA DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS.....	51
1.- Sobre las estructuras de las dos Partes y la continuidad unitaria entre ellas.....	52
2.- Resumen de las novelas.....	64
SEGUNDA PARTE: LA RECEPCIÓN CRÍTICAS DE LA OBRA ZAYESCA.....	91
I.- LA POLÉMICA CUESTIÓN DEL REALISMO ZAYESCO.....	93
II.- MARÍA DE ZAYAS Y LA MORAL DE LA CRÍTICA.....	115
III.- ESPECULACIONES SOBRE LAS FUENTES LITERARIAS DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS.....	130
IV.- ACERCA DEL ROMANTICISMO DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS.....	150
TERCERA PARTE: UNIVERSO TEMÁTICO E IDEOLÓGICO.....	163

I.- LAS CREENCIAS ESPIRITUALES: LO DEMONÍACO	
Y LO RELIGIOSO.....	165
1.- Lo demoníaco.....	165
2.- Lo religioso.....	182
II.- EL HONOR.....	202
1.- La pérdida del honor.....	203
2.- La venganza del honor.....	209
III.- EL AMOR.....	220
CUARTA PARTE: LA TÉCNICA NARRATIVA.....	243
I.- FUNCIÓN DE LA INTERPOLACIÓN DE LOS RELATOS	
SECUNDARIOS Y LOS POEMAS.....	245
1.- Función de la interpolación de las novelas.....	245
2.- La función poética.....	251
II.- LA NARRACIÓN.....	257
1.- Los niveles narrativos.....	257
2.- Los narradores.....	263
2.1.- Los narradores heterodieéticos.....	265
2.1.1.- La narradora del marco.....	265
2.1.2.- Los narradores heterodieéticos de los	
relatos insertados.....	273
2.2.- Los narradores homodieéticos.....	279
3.- Zayas y sus narradores o la cuestión de identidades.....	282
4.- El monólogo interior.....	289
III.- LOS ARTIFICIOS ESTILÍSTICOS.....	294
1.- El anticlismo.....	294
2.- Prolepsis, analepsis y transiciones.....	298
3.- La <i>admiratio</i> o la manipulación del lector.....	302
4.- La habilidad descriptiva.....	307
IV.- LOS PERSONAJES, EL TIEMPO Y EL ESPACIO.....	312

1.- Los personajes.....	312
1.1.- Las damas.....	313
1.2.- Los caballeros.....	320
1.3.- Los criados.....	322
2.- El tiempo.....	326
2.1.- El tiempo de la escritura.....	327
2.2.- El tiempo histórico.....	330
2.3.- El tiempo narrativo.....	332
2.4.- El tiempo climático.....	335
3.- El espacio.....	337
CONCLUSIÓN.....	347
BIBLIOGRAFÍA.....	353

INTRODUCCIÓN

Si, a pesar de las cuatro centurias que nos distan del Siglo de Oro, la literatura de aquella época sigue suscitando mayor interés en las esferas universitarias y de la investigación en general, como demuestran los numerosos trabajos intelectuales que salen de la estampa universal y que versan sobre Cervantes y sus epígonos, es porque todavía queda una importante materia por explorar en las obras de aquellos ingenios que universalizaron la literatura española y le dieron sus letras de nobleza. El presente trabajo se ha acuñado en esta dinámica de bucear en la inagotable narrativa de aquel siglo a fin de encontrar elementos que puedan resultar provechosos para la investigación orientada hacia la novela corta. Sin embargo, la envergadura y la fecundidad de las plumas en quienes el género novelesco tuvo su santo y seña nos obligan a ser más realistas y, por lo tanto, a centrar nuestro estudio en una sola figura de las que protagonizaron el esplendor literario de aquellos tiempos: doña María de Zayas y Sotomayor. Ésta, y más precisamente su obra, ha sido ya objeto de varios estudios, pero el nuestro pretende ser uno más, capaz de arrojar más luz a las ficciones de la más famosa novelista post cervantina del siglo XVII. Llegar a esta meta no puede ser fácil, para nosotros, porque la relevancia de las aproximaciones a las narraciones zayescas que algunos especialistas han hecho anteriormente, añadida a la poca experiencia que caracteriza a cualquier investigador principiante, son dos dificultades nada nimias que tendremos que superar a lo largo de este trabajo.

Doña María de Zayas es, a nuestro parecer, uno de los máximos representantes de la llamada novela cortesana, cuya obra sigue brindando al mundo de la crítica una ubérrima sustancia literaria que no se agota, a pesar de los importantes trabajos que ya se le ha consagrado. La mayoría de los estudios realizados sobre esta ilustre pluma que, en el género novelesco, estuvo sólo por debajo de Miguel de Cervantes, el manco sano, autor de las *Novelas ejemplares*,

presenta enfoques selectivos que no integran todo el aluvión de elementos temáticos, estructurales y narrativos que concurren en la plasmación de la obra zayesca. Los que hicieron, quizá, hasta ahora, los trabajos que abarcaron un más amplio campo de análisis sobre las novelas de María de Zayas, fueron Salvador Montesa Peydro¹ y Sandra M. Foa², aunque esta última forjó su trabajo casi enteramente sobre la única turquesa del feminismo. Todos los demás documentos que, hoy, el mundo de la crítica dispone sobre la escritora madrileña y su producción literaria son estudios parciales que hacen hincapié en determinados aspectos temáticos y estructurales. Por eso, nos hemos propuesto, en este trabajo, estudiar la narrativa de doña María de Zayas en su conjunto para que, aunando nuestras aportaciones con los trabajos ya realizados por otros investigadores, consigamos un documento que pueda contribuir a un mejor conocimiento de la escritora y sus novelas. Eso nos llevará a recordar en la primera parte de nuestro estudio, lo que se llama comúnmente novela cortesana, la vida de la escritora y su obra.

El detenimiento en la novela cortesana nos brindará la ocasión de establecer los orígenes del género y los rasgos distintivos que lo estereotipan y que nos permitirán, en los momentos de desmenuzar con profundidad los temas que componen nuestro trabajo, poder parangonar los planteamientos de doña María de Zayas con los de otros novelistas contemporáneos suyos. Todo eso constituirá una base de datos a la cual acudiremos, de vez en cuando, para establecer la línea divisoria que separa lo convencional de lo que se puede

¹ Salvador Montesa Peydro, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigación- Subdirección General de la Mujer), 1981.

² Sandra M. Foa, *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila ediciones, 1979.

NB: Ph. D. Lena E. V. Sylvania, (*Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her works*, New York, Columbia University Press, 1922.) e Irma V. Vasileski. (*María de Zayas y Sotomayor: Su época y su obra*, Madrid, Playor, 1973.) han publicado también obras sobre la narrativa de María de Zayas, pero, aunque han aportado datos importantes, no consideramos que hayan planteado con suficiente detenimiento todas las cuestiones temáticas y técnicas que encierran las novelas zayescas.

considerar, en Zayas, como remodelación de los cánones previamente concebidos por sus predecesores, o la negación de seguir *ad pedem literae* las normas definidoras de la novela cortesana.

Lo que se supone que era su biografía nos interesará en el segundo capítulo de esta primera parte, no porque hayamos despejado la incógnita que la misteriosa vida de doña María de Zayas plantea a la crítica, sino porque nos permitirá colegir, en nuestro estudio, la escasísima información que se dispone sobre ella y las conjeturas de los estudiosos. Así, frente al hecho de que ciertos documentos sobre la novelista ya no se editan y, por consiguiente, resultan cada vez más difícil de encontrar, nuestro estudio podrá, tal vez, ser una alternativa.

No sería, acaso, inútil completar esta parte, preliminar al análisis propiamente dicho, con un capítulo recordatorio de la prosa de doña María de Zayas. Se tratará, sobre todo, de dar una visión global de las diferentes obras que constituyen la bibliografía de la novelista, insistiendo en las peculiaridades de cada una y las distintas conexiones que se pueden destacar entre ellas.

Mentábamos que la narrativa de doña María de Zayas no era desconocida en el mundo de la investigación que le dedicó muchas reflexiones de mayor monta. Por eso, para no caer en la trampa de hacer una inocente repetición de los demás, en la segunda parte de nuestro trabajo, enfatizaremos la recepción crítica de la obra zayesca. Nos esmeraremos en hacer una valoración de la crítica literaria versada sobre la autora y sus ficciones, es decir, una confrontación de las diferentes aproximaciones. Lo cual nos sumará, en cierta medida, a la polémica que rodea algunos de los materiales con los que doña María de Zayas ha urdido sus relatos.

El realismo de la novelista será el primer eje de reflexión sobre los múltiples enfoques que han relacionado la realidad ficticia de las novelas con la vida real de los españoles del Siglo de Oro. Eso nos ofrecerá la posibilidad de replantear el asunto, analizándolo, primero, desde el punto de vista de la teoría literaria de la época y luego, desde las teorías de la crítica literaria contemporánea, a fin de descubrir lo que podríamos considerar como errores de aproximación cometidos por ciertos críticos. La sociocrítica será el método de

análisis del cual, con más frecuencia, nos valdremos para trazar la frontera entre el mundo real y el de la ficción.

La escritura rebelde en que se envuelven las narraciones de María de Zayas ha levantado, en la crítica, una polémica acerca de la moralidad de su discurso narrativo. El segundo capítulo de esta parte colocará a la novelista ante el tribunal moral de la crítica e intentará aclarar si las acusaciones de impúdica que sus detractores enarbolan para desvalorar su obra tienen un fundamento sólido en el contexto social y religioso de su época.

La concepción de la literatura como un conjunto de discursos literarios sobre otros discursos anteriormente pronunciados ha germinado un enfoque crítico que consiste en remontar las fuentes literarias de los escritores. La exploración de la cantera literaria donde doña María de Zayas embebe sus ficciones ha sido la médula espinal de algunos estudios, y nos inspirará, en esta parte, examinarla en tercera posición. Serán, para nosotros, momentos para reflexionar con minuciosidad sobre si Zayas hace una copia callada de las obras de sus predecesores, si se trata de una influencia natural o si estamos, simplemente, en el caso de nuestra novelista, ante la canonización de un tópico de época. En este capítulo campearán meditaciones con ecuanimidad sobre la originalidad de María de Zayas y se cruzarán las distintas opiniones de los panegiristas del espíritu creador de la escritora y de los que llegaron a restarle todo mérito artístico.

Relegaremos a última instancia de esta segunda parte la visión crítica sobre lo que ha sido calificado, por los estudiosos, de romántico en la narrativa de la novelista madrileña. Aunque doña María de Zayas es escritora del siglo XVII, se ha considerado que sus ficciones desprenden un olor idéntico al que, siglos más tarde, se husmeará en las obras del romanticismo decimonónico. Intentaremos ahondar las reflexiones sobre este matiz para llegar a despejar todo el valor literario que la crítica sigue dándole.

Sin embargo, la aproximación a la recepción crítica de la obra de doña María de Zayas no se ceñirá al feminismo. Creemos que este tema está tan trillado en el mundo crítico que no nos parece relevante detenernos en ello. Y,

tampoco concebimos el feminismo como tema que hay que estudiar en solitario, puesto que es la esencia misma de toda la novelística de María de Zayas; todo el material temático y técnico con que se han hilvanado sus novelas conlleva su ideología feminista.

Una inmersión en el universo temático e ideológico de María de Zayas nos ocupará en la tercera parte de nuestro trabajo y responderá a una exigencia metodológica que consistirá en examinar en profundidad sus planteamientos temáticos para ver con más claridad si se ajustan a los paradigmas preestablecidos por la teoría de la novela cortesana. La sociocrítica también será otro método de análisis que nos proporcionará posibilidades de diseccionar la obra zayesca desde un punto de vista de su relación con la realidad social de aquella época. Nuestra intención es extraer la riquísima materia social que yace en las novelas, a fin de demostrar hasta qué punto éstas ofrecen una imagen del panorama social de aquellos tiempos.

En un primer momento, nos interesaremos por el enfoque narrativo de las creencias espirituales, es decir, cómo lo mágico y lo religioso combinados en un discurso narrativo fuertemente ideológico toman cuerpo y calor en las novelas de María de Zayas. El énfasis se pondrá en la dualidad entre la magia y la religión; en otros términos, la batalla campal entre el demonio y la Divinidad Suprema.

El sentimiento del honor, más importante valor social en la España del Siglo de Oro, y tema predilecto de la novela cortesana, es una de las columnas sobre las que se asienta la trama de las novelas de María de Zayas. El honor es la palanca que transmite fuerza a la narración; su pérdida y su recuperación son los principales motivos que estimulan a los protagonistas. Por eso, el planteamiento de la temática del honor será nuestro segundo foco de atención después de las creencias espirituales.

Sin embargo, el honor nunca es, en la narrativa cortesana, un sentimiento aislado porque está estrictamente emparejado con el amor, piedra angular del género. El último capítulo de la tercera parte será un espacio de reflexión sobre el asunto amoroso, las diferentes formas que cobra, las perspectivas desde las cuales está enfocado y el dinamismo que genera en el desarrollo de la intriga.

Esta parte sólo constará de las creencias espirituales, el honor y el amor porque, a nuestro modo de ver, constituyen el trío temático sobre el cual María de Zayas ha edificado toda su narrativa para vehicular su ideología y desvelar su visión del mundo que la rodea.

Para producir un estudio más completo de la obra zayesca, dedicaremos la última parte de nuestro trabajo a la técnica narrativa. Se tratará, para nosotros, de aportar reflexiones sobre el uso que la escritora hace de todo el material que compone el arsenal técnico con el que ha plasmado sus novelas. La aproximación a la técnica narrativa se hará desde una perspectiva propensa a la narratología³, una vereda de análisis hasta ahora poco explotada en doña María de Zayas y Sotomayor. Entablaremos este reto con dilucidar el valor narrativo de la estructura textual. La macroestructura de su narrativa en forma de cajas chinas configuradas por la interferencia de relatos secundarios de corte boccacciano merecerá nuestro detenimiento, poniendo el énfasis en su función en la textura general de las *Novelas amorosas* y los *Desengaños*. Es decir que intentaremos poner en claro el uso zayesco de la fórmula del “todos juntos y cada uno de por sí” tomada del autor del *Decamerón*. En otros términos, se tratará de ver cómo en la diversidad espacio-temporal y de asuntos, todas las historias narradas forman un todo coherente. Una diversidad más es la introducción de poemas dentro de la narración y que encasilla a doña María de Zayas en los adeptos de la *variatio* que estaba en boga en la literatura de aquel entonces. Pero, ¿hasta qué punto se puede aseverar la miscelánea de géneros en sus ficciones y cuáles serán los motivos? Aducir respuestas a esta pregunta será nuestra preocupación en el apartado que dedicaremos al cometido de la poesía dentro del texto prosaico. Ese encajonamiento, en la estructura de las novelas, crea una polifonía discursiva y, por lo tanto, una narración multidimensional.

En el segundo capítulo intentaremos analizar con profundidad los diferentes componentes de la narración propiamente dicha, empezando por destacar, desde

³ Precisamos aquí que en el análisis de algunos aspectos de la técnica narrativa de María de Zayas, el método narratológico no es exclusivo y en estas ocasiones podemos valernos de la sociocrítica para una mejor aproximación al asunto tratado.

un punto de vista narratológico, las diferentes escalas narrativas que componen el tejido de su obra, valiéndonos del concepto de niveles narrativos tal como fue teorizado por Gérard Genette. Luego, nos aplicaremos a una categorización de las diferentes voces que cuentan los eventos ficcionalizados, y nos esmeraremos en resaltar las complejas relaciones autora-narradores y ver en qué medida se puede hablar de una proximidad entre Zayas y sus narradores, es decir que nos tocará determinar los límites de la identidad de los narradores y el comienzo de la de la autora. La fuerte presencia en sus obras del monólogo o flujo interior más conocido en los personajes de las tablas, nos llevará a preguntarnos si, más allá de sus funciones puramente narrativas, no se vislumbran huellas del teatro, género literario no ignorado por nuestra novelista.

De la narración pasaremos a los artificios estilísticos movilizados por doña María de Zayas para la accesibilidad de sus ficciones. Su apego a lo sencillo, dimanado de su opción de hacer literatura de masas, hace del anticultismo una prioridad estilística en sus dos colecciones como se verá en nuestro estudio. La mayor preocupación por la recepción de sus escritos —lo que no es de extrañar a la luz de su didactismo— genera la presencia del lector en el texto y el recurso a fórmulas estilísticas como la prolepsis, la analepsis y las transiciones que analizaremos con minuciosidad. El estudio del principio de la *admiratio*, que fue el denominador común de las renombradas plumas del Siglo de Oro, y la habilidad descriptiva de la novelista entrarán en esta rúbrica estilística.

Y, por fin, una categorización de los personajes que actúan en las ficciones y el tratamiento de los diferentes aspectos espacio-temporales completarán esta última parte de nuestro trabajo.

PRIMERA PARTE:

**EN TORNO A LA NOVELA CORTESANA, LA
VIDA DE LA ESCRITORA Y SU OBRA.**

I- EN TORNO A LA NOVELA CORTESANA

1- Orígenes de la novela corta

La llamada novela corta forma parte de la categoría de los textos narrativos que Aristóteles oponía a los textos dramáticos. Y, siguiendo el razonamiento del filósofo, la novela, igual que el cuento, proceden de la *diegesis* por oposición a la *mimesis* o imitación que abarca el género dramático. En la literatura española, sus orígenes más antiguos se remontan a la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso a principios del siglo XII, pasa por los breves relatos inspirados o traducidos de los cuentos orientales que florecieron en los siglos XIII y XIV, y termina su etapa embrionaria en *El Conde Lucanor* (1330-1335), donde se enriquece con más elementos estilísticos y morales que la hicieron un género ya acabado. Se encuentran también algunos de sus rasgos en ciertos textos de Ramón Lull y en la *Disputa del asno* (1417) de Fray Anselmo de Turmeda.⁴ Pero, a partir de este momento, el relato corto conoció su mayor éxito en Italia con los *novellieri* de Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinthio y Straparola, entre otros; el *Decamerón*, escrito por el propio Boccaccio, es el primer y más importante libro sacado de la estampa peninsular en forma de novela. Esas narraciones italianas invadieron toda la península y fueron pasadas a otros idiomas, principalmente al catalán, al español y al francés, fueron imitadas en el dechado y algunas veces en los argumentos por las otras nacionalidades.

Es a partir de los comienzos de la segunda mitad del siglo XV cuando en España empezó a manifestarse directamente, en las obras que se publicaban, la

⁴ Ésos son los más remotos orígenes de la novela corta en la historia de la literatura española, según Marcelino Menéndez Pelayo en *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, S. A. de Artes Gráficas, MCMXLIII, Edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes, Director de la biblioteca Menéndez Pelayo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo III (Cuentos y novelas cortas), 1905-1910, pp. 3-4.

influencia boccacciana, aunque hubo ya traducciones catalanas y castellanas de sus obras. La primera huella de los *novellieri* de Boccaccio en el mundo de la literatura española fue la versión catalana de la vida de Griselda (la última novela del *Decamerón*) realizada por Bernat Metge. Sin embargo, no se apoyó el prosista catalán en la versión original de esta novela de Boccaccio sino en su traslado al latín por Petrarca. Salió a la luz bajo el título de *Historia de las bellas virtuts* y se ignora la fecha precisa.⁵ Menéndez Pelayo señala otra breve narración calcada en la décima novela de la última jornada del *Decamerón* que se halla en un libro anónimo que lleva el título de *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas*.⁶ Con la aparición de ediciones castellanas⁷ de las novelas de Boccaccio, el *Decamerón* se transformó en la primera fuente literaria de origen extranjero para los escritores españoles de los siglos XVI y XVII, como Antonio de Torquemada en *Coloquios Satíricos*, Juan de Timoneda, cuya *Patraña segunda* procede de la versión latina de la *Griselda*, y Lope de Vega, que se inspiró en la novela novena de la quinta jornada del *Decamerón* para componer su comedia *El halcón de Federico*.⁸ Todos los grandes escritores españoles de esos siglos dignos de mención (Tirso de Molina: *Los Cigarrales de Toledo*, Pérez

⁵Menéndez Pelayo supone que esta versión catalana de la historia de Griselda es anterior a 1403. Así, escribe: “Bernat Metge, secretario del rey don Martín de Aragón y uno de los más elegantes y pulidos prosistas catalanes, puso en lengua vulgar aquel sabroso [el aludido relato de Boccaccio] aunque algo inverosímil cuento, para obsequiar con él a Madona Isabel de Guimerá. No se conoce exactamente la fecha de esta versión, que en uno de los dos manuscritos que la contienen lleva el título de Historia de las bellas virtuts, pero de seguro es anterior a 1403, en que el mismo autor compuso su célebre *Sueño*, donde atestigua la gran popularidad que la novela de la marquesa de Saluzzo había adquirido ya, hasta el punto de entretener las veladas del invierno, mientras hilaban las mujeres en torno del fuego.” *Op. cit.*, pp.6-7.

⁶ La narración en cuestión es reproducida por Menéndez Pelayo (pp. 7-11) y añade que su autor también usó la versión latina de Petrarca (p. 7). Marcelino Menéndez Pelayo saca su información de un “Manuscrito de la Biblioteca Escorialense (a-IV-5), dado a luz por Herman Knust en un tomo de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, *Dos obras didácticas y dos leyendas...* Madrid, 1878. *Vid.* pp. 260-265. (Ver la nota nº 3 de la página 7 de *Orígenes de la novela*).

⁷ A propósito de las ediciones castellanas de los cuentos que componen el *Decamerón*, Menéndez Pelayo precisa: “Por extraño que parezca, ninguna de estas primitivas ediciones de las *Cien Novelas* sirvió de texto a la española, publicada en Sevilla en 1496 y reimpresa cuatro veces hasta mediar el siglo XVI (Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1543; Valladolid, 1550)” *Op. cit.*, p. 21.

⁸ Menéndez Pelayo apunta: “Y del Petrarca [su *Griselda* latina] proceden también por vía directa o indirecta la *Patraña 2.ª*, de Timoneda; la *Comedia muy ejemplar de la Marquesa de Saluzia*, del representante Navarro...”, *Op. cit.*, p. 11. Y de Lope dice: “Por mi parte, atendiendo a la antigüedad, no al mérito de la versión, pongo en nota la 9.ª de la quinta *giornata*, de donde tomó Lope de Vega el argumento de su comedia *El halcón de Federico*.” *Op. cit.*, pp. 16-17.

de Montalbán: *Para todos*, Salas Barbadillo: *Casa del placer honesto*, Alonso de Castillo Solórzano: *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Noches de placer*, *Huerta de Valencia*, *Alivios de Casandra* y *Quinta de Laura*, María de Zayas: *Novelas amorosas*, Mariana de Carvajal: *Navidades de Madrid*, etc.) emprendieron la senda que les llevó a la obra boccacciana para bucear allí con qué saborear sus narraciones.⁹ El único icono de la literatura española de aquellos tiempos que escapó de la influencia expresa de Boccaccio fue Cervantes como él mismo escribió en sus *Novelas ejemplares*:

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.¹⁰

La verdadera novela corta como género literario conoció su mayor cultivo en el siglo XVII y fue codificada por Miguel de Cervantes. La gran mayoría de los relatos breves que se publicaron en la Europa del Siglo de Oro imitaban en cierta medida las narraciones cortas del inigualable autor del *Quijote*. El relato corto de tipo boccacciano ha conocido una evolución considerable con la publicación de las *Novelas ejemplares* cervantinas.

⁹ Menéndez Pelayo establece: “Antonio de Torquemada, en sus *Coloquios Satíricos* (1553), y Juan de Timoneda, en su *Patrañuelo* (1566), son los primeros cuentistas del siglo XVI que empiezan a explotar la mina de Boccaccio. Después de ellos, y sobre todo después del triunfo de Cervantes, que nunca imita a Boccaccio directamente, pero que recibió de él una influencia formal y estilística muy honda y fue apellidado por Tirso “el Boccaccio español”, los imitadores son legión. El cuadro general de las novelas, tan apacible e ingenioso, y al mismo tiempo tan cómodo, se repite hasta la saciedad en *Los Cigarrales de Toledo*, del mismo Tirso; en el *Para todos*, de Montalbán; en la *Casa del placer honesto*, de Salas Barbadillo; en las *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres*, *Noches de placer*, *Huerta de Valencia*, *Alivios de Casandra* y *Quinta de Laura*, de Castillo Solórzano; en las *Novelas amorosas*, de doña María de Zayas; en las *Navidades de Madrid*, de doña Mariana de Carvajal; en las *Navidades de Zaragoza*, de don Matías de Aguirre; en las *Auroras de Diana*, de don Pedro de Castro y Anaya; en las *Meriendas del ingenio*, de Andrés de Prado; en los *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, de Ginés Campillo, y en otras muchas colecciones de novelas, y hasta de graves disertaciones, como los *Días de jardín*, del Dr. Alonso Cano.” *Op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁰ Ver el prologo de sus *Novelas ejemplares*.

Con Cervantes— escribe Alicia Yllera— la novela breve se ha convertido en un género muy distinto al boccacciano: ha aumentado su extensión, hasta el punto de que cada novela cobra entidad e independencia, por lo que el autor prescinde del marco introductorio. Desaparece la noción de relato construido en torno a un único suceso. Se incorporan elementos y técnicas procedentes de otros géneros, como la novela bizantina y picaresca, etc.¹¹

El uso del vocablo *novela* como designación de un relato breve no fue simultáneo en el mundo de las letras europeas. Sus primeros empleos fueron en Italia con los *novellieri* y entró en Francia en 1462 con la publicación del anónimo libro *Cent nouvelles nouvelles* de inspiración italiana. En España, en cambio, tardó mucho en pasar a la terminología literaria corriente de la época por su ambivalencia y su sentido cambiante según los escritores que lo empleaban. Significando primero *historia* o *anécdota*, *novella* conoció un desplazamiento semántico y se asimilaba a *favola*.¹² La voz *novela* en los diferentes sentidos que cobró a lo largo de su evolución, dejó de ser sinónimo de *noticia*, *novedad* y llegó a tener el mismo valor que *maraña*, *mentira*.¹³ Esa connotación peyorativa de la

¹¹ Alicia Yllera, “Introducción a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”, Edición de Alicia Yllera, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004⁵, p. 25.

¹² Walter Pabst escribe a propósito de los orígenes de la palabra novela: “...no podría comprobarse mucho más que, por ejemplo —y pese a Boccaccio— el siglo XIV veía como “novella”, en muchos modelos, el simple detalle histórico o anecdótico (por ejemplo, Giovanni Fiorentino en el *Pecorone* o Franco Sacchetti en las “trecentonovelle”), que Masuccio Salernitano, en el XV, designaba a sus novelas como “istorie”, que en el XVI, Matteo Bandello fingía o pretendía informar constantemente sucesos verídicos de la vida diaria y no ficciones literarias, mientras Grazzini (Lasca) se declaraba abierto partidario de la “favola”, esto es, de la invención, y gustaba asimismo de llamar “favole” a las novelas cortas de Boccaccio, que Straparola llamaba también “favole” a las historias de sus “*Piacevoli Notti*”, aun en el caso de que no fuesen verdaderos cuentos, mientras que en el XVII, Giambattista Basile consideraba sus cuentos populares barrocos en el *Cunto delli Cunti* o *Pentameron* como “novelle”. Por último, un historiador de la literatura, confundido por la ambivalencia del término y la pretendida veracidad comprobada de las “Novelle antiche”, consideraba en el siglo XVIII a estas anécdotas como documentos históricos, que apartó a un lado con gesto despreciativo, mientras que otro historiador, a comienzos del XIX y bajo el peso de los mismos falsos presupuestos, las estimaba como singularmente valiosas.” *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972, p. 93.

¹³ Agustín G. de Amezúa apunta acerca de la evolución semántica de la palabra *novela*: “el mismo Timoneda, otro rancio vulgarizador de la voz *novela*, hácela término equivalente a maraña. *Novelar* y *mentir* son conceptos sinónimos para retórico tan progresivo entonces como Cristóbal de Villalón. *Novela*, también, en la acepción de *mentiras*, léese en otro texto viejo contemporáneo: la traducción anónima de las *Horas de recreación* de Ludovico Guicciardino. “Ciertas patrañas o

palabra hizo que algunos escritores huyeran de su uso de modo que Juan de Timoneda prefirió el término *Patraña* (*El Patrañuelo*) para nombrar sus narraciones; Cervantes añadió el adjetivo *ejemplares* a sus *novelas*, Céspedes y Meneses empleó *historias* (*Historias peregrinas y ejemplares*) en vez de *novelas* y doña María de Zayas y Sotomayor tituló la *Primera Parte de su Sarao literario Novelas amorosas y ejemplares* —inspirándose tal vez en Cervantes—, pero en el discurso narrativo reemplazó la palabra *novela* por *maravilla*¹⁴; y en la Segunda Parte procede a una supresión total del vocablo para llamar a sus relatos *desengaños* (*Desengaños amorosos*). Lope de Vega fue el primer gran escritor español que llamó *novelas* a sus relatos sin añadirles ningún calificativo, (*Novelas a Marcia Leonarda*). Sin embargo, a pesar del matiz peyorativo de la voz *novela* cuyo empleo esquivaban ciertos escritores, es en el siglo XVII cuando la novela corta como género literario conoció sus letras de nobleza en España. Cervantes la teorizó y sus contemporáneos y seguidores consolidaron las reglas novelísticas del género que él fijó en sus *Novelas ejemplares*.

La novela cortesana española se puede considerar como un género cien por cien del XVII. Nació con esta centuria con la publicación de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613, en ella conoció su mayor éxito, pero según este siglo iba tocando a su fin, arrastraba con él la mejor corriente novelística que lo inmortalizó hasta que ambos desaparecieron por completo. Ya antes de finalizar la primera mitad del siglo XVII, empezaron a manifestarse los síntomas de la degeneración de la narrativa cortesana. Agustín G. de Amezúa señala la muerte de Salas Barbadillo como punto de partida de la decadencia del género.

consejas propias del brasero en tiempo de frío, unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras son las novelas al uso”, en sentir de crítico tan representativo y tan dómine como Suárez de Figueroa.” *Formación y elementos de la “novela cortesana”, Opúsculos Histórico-literarios* del Dr. D. Agustín G. de Amezúa y Mayo, (De la RR. Academia Española, de la Historia y de la Jurisprudencia y Legislación), tomo I, Madrid, 1951, p. 252.

¹⁴ Escribe Zayas: “...contasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso, que ya en todas partes le aborrecen.” (I, p.31). NB: De aquí en adelante, designaremos por el símbolo **I** la *Primera parte* de las novelas de Zayas y por **II** la *Segunda parte*, de las ediciones de Agustín G. de Amezúa ya citadas.

Mas, a partir de la muerte de Salas Barbadillo (1635), que significa el triunfante apogeo de la novela cortesana, y hecha excepción de doña María de Zayas, comienza a perder su genuino carácter objetivo y realista, para convertirse, degenerada, en un artificio retórico, en un rebuscado comodín literario: se urde a la ligera para ello una trama vulgar, una ficción sin nervio, sin verosimilitud ni interés, e ingiéransen en la fábula extemporánea, pero deliberadamente, poesías adocenadas y conceptistas, entremeses y comedias endebles que no hallaron ventura en los *corrales* dramáticos; elementos, en suma, extraños a la pura novela, que la desnaturalizan y deforman. Con ello la novela se precipita por la pendiente de una falta, de una irreprimible decadencia.¹⁵

Al parecer del académico, la intromisión de otros elementos pertenecientes a distintas ramas de la actividad literaria (poesías, entremeses y comedias), géneros de carácter menos realista que la novela, ha alejado la narrativa cortesana de sus primitivas preocupaciones literarias para transformarla “en un artificio retórico, en un rebuscado comodín literario”.

Sin embargo, al mencionar la muerte de Salas Barbadillo como límite de la verdadera novela cortesana, algunos críticos han manifestado su desacuerdo con Amezúa. Por ejemplo, Begoña Ripoll en su *Novela Barroca* (1991), sitúa la degeneración de la narrativa cortesana a finales del siglo XVII, y Miguel Ángel Teijeiro parece no estar convencido del itinerario de la novela cortesana tal cual lo traza el académico, “pues limita el género a la frontera de 1635 y olvida la decisiva figura de Castillo Solórzano”¹⁶. A nuestro sentir, Alonso de Castillo Solórzano es, sin duda, el autor más fecundo en este género; no obstante, es de notar que sus mejores novelas cortesanas se publicaron antes de la muerte de

¹⁵ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, *Op. cit.*, p. 272. Para completar su argumento, el académico pone al pie de la misma página la siguiente nota: “Fue uno de los iniciadores de esta viciosa costumbre Salas Barbadillo, en la segunda parte de *El caballero puntual...* (Madrid, 1619), donde dio cabida a la comedia de *Los prodigios de Amor*, separadamente de su fábula. Años después degeneró en práctica corriente y usual en las obras del mismo Salas y en las de Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Matías de los Reyes: *Para algunos...* (Madrid, 1640); *Persecuciones de Lucinda...* (Valencia, 1641); Barrionuevo y Moya: *Segunda parte de la Soledad entretenida...* (Valencia, 1644); Bernardo de Quirós: *Obras y aventuras de Don Fruela...* (Madrid, 1656), y algún otro.”

¹⁶ Miguel Ángel Teijeiro, Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Eneida Punto de Vista/10, 2007, p. 442.

Salas Barbadillo (*Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* (1627), *Lisardo enamorado* y *Noches de placer* (1631), *Los amantes andaluces: historia entretenida* (1633), *Fiestas del jardín* (1634)...). Casi todas sus obras posteriores a la desaparición de Salas Barbadillo, con excepción de *Los alivios de Casandra* (1640), han dejado mucho terreno a elementos importados de otras corrientes novelísticas, y esencialmente picarescos, por lo cual se han tildado de “apicaradas”.

Díez-Echarri y Roca Francesca, por su parte, fechan la decadencia de la novela cortesana hacia la misma época que Agustín G. de Amezúa, escribiendo que:

Las colecciones de novelas de Cervantes, Castillo Solórzano y la Zayas, llenas de fresca inventiva o al menos de vida palpitante y cordial, quedan sustituidas por la serie de producciones en las que se pretende suplir la falta de argumentos y de arte narrativo con golpes malabaristas del peor gusto y alardes de virtuosismo. Aparecen novelas sin determinada vocal o escritas desde el principio al fin con “equivocos burlescos”, como la anónima *El caballero invisible*, de cuya calidad literaria puede juzgarse por las líneas con que empieza: “En lo bajo de Andalucía, y veinte luego, había un caballero, a quien llamaban y no respondía; era nacido de un brazo, gentilhomme en la ley, y de su color blanco donde tiran...”¹⁷

La degeneración de la novela cortesana es la consecuencia de una coyuntura político-social que sumió España en una crisis a finales de la primera mitad del siglo XVII. El levantamiento de Cataluña y la desunión política que el apartamiento de Portugal causó en la península, tuvieron una repercusión en la

¹⁷ Díez-Echarri, Roca Francesca, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1968, p. 269. Añaden que “De este mal gusto general apenas se salvan dos o tres escritores de novelas, como DOÑA MARIANA DE CARVAJAL, que dio a la estampa (Madrid, 1663), una colección de ocho narraciones, *Navidades de Madrid y novelas entretenidas*, dignas de mención por el profundo conocimiento que revelan del corazón femenino; y ANDRÉS DE PRADO, natural de Sigüenza, a quien se ha confundido con su homónimo del siglo XVI, autor de la farsa *Cornelia*. Prado publicó en Zaragoza, el mismo año que la Carvajal (1663), su colección titulada *Meriendas del ingenio y entretenimiento del gusto*, con unas pocas novelitas, entre las que destaca como más aceptable *La vengada a su pesar*, con elementos copiados de *La burlada Aminta*, de la Zayas.” *Ibidem*.

mentalidad española y engendró una nueva concepción de la realidad en sus diferentes contornos sociales y literarios.¹⁸

Agustín G. de Amezúa ha señalado que, a partir del segundo tercio del siglo XVII, el barniz moralizador de la ficción cortesana iba perdiendo su brillo, y, a medida que iban pasando los últimos años de la centuria, el cuadro moral del género ganaba en palidez, el propósito literario del aviso bajaba de calibre en las novelas que se sacaban a la luz, y el espíritu creador de los escritores afectado por la crisis, ya no era capaz de invenciones de la gama de las cervantinas.¹⁹ El académico tiene para él que al ultimar el siglo que vio nacer la novela cortesana, ésta se divide en tres ramas:

¹⁸ Amezúa sitúa las causas de la degeneración de la novela cortesana de esta manera: “A la declinación de la novela contribuye, de una parte, el estancamiento de la vida nacional, que se inicia en el año terrible de 1640; faltos desde entonces de aquel espíritu ardido y vigoroso que vibra en la pasada centuria, escuela y forja del carácter, húndese España poco a poco como en una pereza colectiva, en una indolencia general, atónica y morbosa, que nos hace ineptos para las grandes empresas hasta entonces coronadas; las energías nacionales afluyen, se reconcentran y sumen en la Corte; y aun cuando esta circunstancia pudiera parecer propicia al fomento de nuestra novela, no basta que se repitan cada día amoríos, escalos, pendencias y aventuras, de que tan pródiga cosecha nos dejarán los *Avisos* de Pellicer y Barrionuevo, si falta lo principal: el alma creadora, el espíritu brioso de constante renovación, que da perpetuidad a las cosas, que temple y remoza las obras del ingenio, que ataja su corrupción e impide su caída en el adocenamiento y la vulgaridad. Las continuadas guerras de aquel siglo, esta vez ya en nuestro propio suelo, contra el sagaz y previsor designio de Felipe II, nos aíslan más aún del mundo; vivimos únicamente para miserables discordias intestinas, para torpes intrigas palaciegas, sin practicar aquella profunda máxima de Cervantes, según la cual «el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos». Rota, por otra parte, la cohesión ibérica con la separación de Portugal y el levantamiento de Cataluña, piérdese la unidad espiritual de la centuria anterior, secreto de tantos triunfos, madre fecundísima también de las obras literarias, de las grandes creaciones del genio español.” En *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, p. 273.

¹⁹ El académico escribe: “El excesivo prurito moralista de nuestra novela cortesana desde el segundo tercio del siglo XVII engendra en ella resultados parecidos. Ya no es la teoría de Montalbán, quien, con prudente eclecticismo estético, recomendaba mezclar “los avisos, sentencias y conceptos, de modo que, sin apartarse de la narración, produjeran su efecto”; ya es la absorbente tesis moral la que se enfrenta con el lector apenas abre éste las primeras páginas, y le quiere y acobarda. Y a la vez que aquel siglo se ensombrece y atrista, y un vaho crepuscular y melancólico rodea instituciones, gustos y costumbres, la producción novelística imprégna también de él, y a las obras chistosas y regocijadas de Agustín de Rojas, de Gaspar Lucas Hidalgo, de Castillo Solórzano, sucede una caterva de novelas pobres de invención y ayunas de donaires, trocados infelizmente en sentencias, moralidades y filosofías. Tan fuera de su centro está ya la novela en aquella sociedad, que el aprovante de una de ellas, las *Navidades de Madrid*, de doña Mariana de Carvajal, impresas por vez primera en 1663, habrá de decir en su censura: “no hallo en este libro advertencia digna de reparo... , antes bien, es de admirar que en estos tiempos haya quien emplee el tiempo en este ejercicio”. ¡Cuán lejos estaban ya para la novelística los días luminosos de Cervantes y de Mateo Alemán!” En *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, op. cit., pp. 276-277.

la novela casera, familiar, zozca y prosaica, de que son ejemplo insípido las [...] *Navidades de Madrid* de doña Mariana de Carvajal, émula inhábil de doña María de Zayas; la novela ascética, de fin puramente religioso y correctivo, que encuentra la más insoportable de sus maneras en los *Engaños y desengaños del profano amor* del lúgubre Zatrilla; y la novela alegórica, con tendencia al apólogo y fines pedagógicos y eruditos, de Cosme de Tejada en su *León prodigioso*, obra valiente en el concepto y loable por su estilo nervioso y senequista, pero que comunica también en su lectura mortal tristeza y melancólica opresión.²⁰

La narrativa cortesana nunca se restablecerá de su temprana degradación porque el culteranismo la invadirá en la segunda mitad de ese siglo y la ajará en una de sus características más relevantes, a saber la sencillez del discurso narrativo que había hecho que esas narraciones breves se saboreaban con mucho gusto y fluidez.²¹

Pero, hablar de la decadencia de la novela cortesana por la desaparición de algunos de sus rasgos fundamentales o la filtración de artificios nuevos que traen sus orígenes de otros géneros ya es confirmar que estamos frente a una narrativa estereotipada con códigos en general canonizados por buena parte de los escritores españoles del XVII. Por eso, intentaremos, a continuación, destacar las notas distintivas de la denominada novela cortesana.

²⁰ *Ibidem*, p. 277.

²¹ Al respecto diserta el mismo Amezúa: “Finalmente, lo que causó grave e incurable daño a la novela cortesana, infiltrando en ella gérmenes que la hacen estéril durante cerca de dos siglos, fue la espantosa corrupción, el general contagio culterano, que a su lenguaje, como a las demás muestras del ingenio español, corroe desde mediados del siglo XVII. Todos los más lastimosos y reprobables vicios de dicción van cayendo día tras día sobre nuestros novelistas, estragando sus producciones. Quienes, como Icaza, las fiscalizan y reprueban por este pecado, tienen parcialmente motivo. No pueden escribirse más extravagantes y monstruosos galimatías que los que por necio alarde de novedad lingüística se ostentan y pululan en algunas de las llamadas *obras de pasatiempo* de la segunda mitad de aquella centuria. Cuantos casos y ejemplos se requieren de voces bárbaras que aspiraban a ser neologismos, de metáforas absurdas, de transposiciones violentas, de estilo, en fin, oscurísimo, crespo y depravado, se hallarán por doquier en las novelas de Piña, de Aguirre, de Peralta, de Campillo y otros afines. La lengua castellana padeció, por las plumas de estos perversos prosistas, dolores y tormentos infinitos.” *Ibidem*, pp. 277-278.

2- Las características de la novela cortesana

El término *cortesana* fue inventado por Agustín G. de Amezúa para relacionar el nombre que da al tipo de narraciones breves de aventuras amorosas del siglo XVII español con la menuda ambientación de sus acciones en la Corte y las grandes ciudades.

Por *novela cortesana* –escribe el académico– comprendo yo [...] una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres*, locución ésta, a mi parecer, impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las costumbres de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata; conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vió nacer, para no resucitar por entonces.²²

Sin embargo, cabe precisar, de paso, que la fórmula “*novela cortesana*” acuñada por Amezúa no hace unanimidad entre los filólogos cuyas investigaciones han versado sobre la corriente de la llamada novela corta, alegando los que matizan la expresión que en esos tipos de relatos se hallan también acciones escenificadas fuera de la Corte, a veces en ciudades pequeñas e incluso se pueden protagonizar en un decoro espacial pastoril. Ludwig Pfandl prefiere hablar de “*novela corta romántica*”; Evangelina Rodríguez titula su obra *Novela corta marginada del siglo XVII español* (1979); Isabel Colón Calderón maneja las dos expresiones (*novela corta* y *novela cortesana*) en el mismo sentido pero teniendo también en cuenta las matizaciones de algunos críticos²³.

²² G. de Amezúa, Agustín: *Ibidem*, p. 198.

²³ En su obra sobre la novela corta, Isabel Colón escribe: “Por mi parte, emplearé “novela corta” y “novela cortesana” como sinónimos, con todas las matizaciones que se hicieron a la segunda, y teniendo desde luego en cuenta que novela corta es una expresión mucho más amplia que, en principio, en cuanto término de género no vinculado a una época determinada, engloba no sólo las novelas de Cervantes y las de Castillo Solórzano, sino también textos como el *Lazarillo* o *El tajo*,

Sin inmiscuirnos en la polémica de terminologías, emplearemos ambas denominaciones para mentar la novela breve del periodo que va de las *Novelas ejemplares* de Cervantes hasta finales del siglo XVII.

La principal característica de la novela cortesana es su brevedad; las historias se cuentan en un tiempo récord, es decir, de una manera compendiada, y las reglas de la narración tienen algún entronque con las del cuento. Su carácter compresivo facilita la agrupación en un mismo libro de varios relatos sin conexión temática directa, por lo cual se publican casi siempre en colecciones (*Decamerón*, de Boccaccio; *Novelas ejemplares*, de Cervantes; *El Patrañuelo*, de Juan de Timoneda; *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina; *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega; *Novelas amorosas y ejemplares y Desengaños amorosos*, de María de Zayas; etc.). En algunas compilaciones, las diferentes narraciones tienen una relación estructural asumida por un marco que puede consistir en una congregación de amigos para distraer a una mujer enferma (*Novelas amorosas*, de María de Zayas, *Los alivios de Casandra* de Alonso de Castillo Solórzano), para celebrar una fiesta (Navidades: *Noches de placer*, de Solórzano; Carnestolendas de Madrid: *Tiempo de regocijo*, del mismo Castillo Solórzano, *Desengaños amorosos* de María de Zayas), en otras ocasiones son “alivios de caminantes” para amenizar un largo viaje (*Jornadas alegres*, dos novelas interpoladas en las *Aventuras del bachiller Trapaza*, una insertada en *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, de Solórzano).

Isabel Colón ha señalado que el marco podía ser también de tipo académico haciendo alusión a las similitudes en la organización de los saraos y de las tertulias en las academias literarias.²⁴

de Francisco Ayala, por poner dos ejemplos bien alejados en el tiempo. *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, S.L., 2001, p. 14

²⁴ Escribe ella: “El marco de las novelas podía ser de tipo académico: en las reuniones se imponían unas normas más o menos parecidas a las de las academias literarias del momento; se señalaba el organizador, la duración de las sesiones, el orden de los participantes, el lugar, etc. Castillo Solórzano, José Camerino, Gabriel Bocángel, Lope de Vega, tal vez Lizarazu, Zayas, etc., fueron algunos de los escritores de novelas que asistieron a academias de Madrid, Zaragoza o Barcelona; se especula incluso con la posibilidad de que algunas obras se compusieran a consecuencia de las reuniones académicas o precisamente para ellas. En todo caso, en las novelas con marco académico se suele subrayar esa condición; así, Castillo Solórzano dice, en la *Huerta*

A esas diferentes maneras de enmarcar las novelas, hay que añadir el modelo lopesco en las *Novelas a Marcia Leonarda* que consiste en dirigir el novelista sus narraciones a una persona bien determinada. Sin embargo, en la mayoría de los casos, el marco sólo desempeña el papel de soporte, es un pretexto para encuadernar conjuntamente varios textos cuyos contenidos son independientes unos de otros (quitar el marco no tiene repercusiones en la comprensión ni el valor literario de los relatos interpolados). Es decir que entre el cerco y las novelitas no existe una relación de interdependencia, es como un tronco sin ramificación natural que se usa para el injerto de ramas procedentes de distintas plantas. Entre los numerosos autores de novelas cortas, doña María de Zayas es casi la única que ha logrado una nítida concatenación argumentativa del marco con los *Desengaños* de la Segunda Parte de su *Sarao* literario. En efecto, la decisión que ha tomado Lisis, la heroína del marco, al final de la obra, de ingresar en un convento, sólo se puede explicar por el discurso disuasivo en materia de matrimonio de las novelas referidas por los contertulianos. Así, el personaje de Lisis promotora del sarao, a través de ese acto con que se desenlaza los *Desengaños amorosos*, constituye el cordón umbilical que une el marco y las novelas.

No obstante, se ha indicado a otros novelistas en cuyas obras se puede arrastrar alguna vinculación del marco con los cuentos intercalados. En su ya citado estudio, Isabel Colón hace un breve repaso de esas colecciones de novelas estructuradas con cierta imbricación de la historia general y las historias secundarias, aludiendo a los *Cigarrales* de Tirso y las *Auroras de Diana* de Castro y Añaya.²⁵ Pero, en ninguno de esos escritores la conexión entre el marco y las novelas ha alcanzado el sentido e interés ideológico-literario que cobra en la última compilación de doña María de Zayas. Es que, como apunta Alicia Yllera:

de Valencia, que unos amigos se reunieron para celebrar un “remedo” de las academias italianas. Otras veces se fijan las condiciones, el lugar, el momento, o el orden, aunque no se hable directamente de academia.” Isabel Colón Calderón, *Op. cit.*, p. 52.

²⁵ Isabel Colón Calderón, *Op. cit.*, p. 54.

...Zayas inaugura una interacción más estrecha entre los personajes del marco y los relatos, [...] pero, además, convierte a los personajes del marco en primeros destinatarios del mensaje que desea transmitir a sus lectoras. El marco tradicional cobra un nuevo sentido en sus novelas.²⁶

Ahora, vamos a pasar de ese rasgo puramente estructural de la novela cortesana al ámbito ideológico y temático.

El género literario que aquí vamos estudiando se sirve de la Corte como espacio predilecto para ambientar sus escenas. Sobre todo en el siglo XVII, la Corte, por su grandeza, su población, la vida que en ella llevaban caballeros y damas, ofrecía una riquísima materia novelable que los escritores de la época supieron aprovechar para la acuñación de sus obras. La corte ya no se reservaba sólo a la gente noble en la sangre y en los actos, y pasó a ser receptora de toda la fauna humana que vino a vivir en ella. Así, cambió de cara y pierde su noble reputación. Suárez de Mendoza ya daba la alarma cuando lamentaba en su *Historia moscovita de Eustorgio y Clorilene* que

...en la Corte no hay hombre para hombre y todos para sí. Cada cual en su género va a perderse a la Corte: el poderoso y señor, la hacienda y crédito; la mujer, la honestidad y la vergüenza; el casado, la honra; el mozo, la salud, y el jugador, el dinero y la paciencia, y así todos los demás. [La Corte] es obra que la malicia inventó para quitar a los hombres la edad de oro; mala para todos y peor para cada uno; de donde no se halla alguno que saliese como entró: porque el que entró rico, salió pobre; si pobre, pobrísimo; si entró honesto, salió torpe y lascivo; si entró clemente, salió cruel; si entró liberal, salió mezquino; si entró verdadero, salió mentiroso y embustero...; porque allí, entre la multitud y variedad de gentes, andan los vicios más libres y sueltos que en nuestras aldeas y campiñas. Triunfa la vanidad, reina la codicia, priva la mentira, manda la envidia, no se escucha la razón, no se conoce la verdad, porque anda huída y temerosa y entre los rincones escondida.²⁷

²⁶ Yllera Alicia, *Op. cit.*, pp.35-36.

²⁷ Suárez de Mendoza es citado por G. de Amezúa en *Formación y elementos de la "Novela cortesana"* *op. cit.*, pp. 217-218.

Alonso de Castillo Solórzano en *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas* alude a este caos social que reinaba en la corte, diciendo de Madrid que “era un maremagnum, donde todos campan y viven”²⁸.

El desarrollo de las novelas en ambientes urbanos es el correlato del hecho de que los héroes y las heroínas de la narrativa cortesana son caballeros y damas apiñados en la corte, lugar idóneo donde sus nobles prosapias los obligaban a vivir. Casi todas las ficciones tildadas de cortesanas arrancan en las grandes ciudades y en ellas también se suelen rematar aunque haya episodios ubicados fuera de las mismas. Hay una descripción espacial genérica en las novelas cortas de aventuras amorosas. En general son descripciones laudatorias de las ciudades y desempeñan el cometido de encajar el lustre del espacio con la nobleza de los personajes principales. Doña María de Zayas, en sus *Desengaños amorosos*, se exhibe en su retrato de la corte madrileña.

En la Babilonia de España; en la nueva maravilla de Europa; en la madre de la nobleza; en el jardín de los divinos entendimientos; en el amparo de todas las naciones; en la progenitora de la belleza; en el retrato de la gloria; en el archivo de todas las gracias; en la escuela de las ciencias; en el cielo tan parecido al cielo, que es locura dextarle si no es para ir al cielo, y, para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo), nació la hermosísima Laurela...
(II, pp. 212- 213)

En las *Novelas a Marcia Leonarda*, Lope de Vega abre su novelita *La prudente venganza* con una alabanza de Sevilla, ciudad natal de Lisardo el protagonista principal.

En la opulenta Sevilla, ciudad que no conociera ventaja a la gran Tebas (pues si ella mereció este nombre porque tuvo cien puertas, por una sola de sus muros ha entrado y entra el mayor tesoro que consta por memoria de los hombres haber tenido el mundo),

²⁸ Alonso de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas* en *La Novela Picaresca*, edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1956, p. 1530.

Lisardo, caballero mozo, bien nacido, bien proporcionado, bien entendido y bienquisto....²⁹

Alonso de Castillo Solórzano, por su parte, introduce la primera novela que intercala en *La garduña* de esta manera:

Valencia, ciudad insigne de las que tiene nuestra España, madre de nobilísimas familias, centro de claros ingenios y sagrario de cuerpos de gloriosos santos...³⁰

Se puede alargar la lista de los ejemplos de descripciones de este tipo; descripciones genéricas que desempeñan en la narrativa cortesana el papel de presentar a los protagonistas poniendo el énfasis en sus orígenes nobles. Ese procedimiento novelístico que consiste en encabezar los relatos con una presentación laudatoria de las procedencias espacial y social de los héroes es la vertiente noble de la manera de introducir las novelas picarescas.³¹

Las ciudades españolas son las que con más frecuencia sirven de escenario a las aventuras amorosas que se traman en ese tipo de novela corta. El espíritu aventurero de los españoles del Siglo de Oro llevará, sin embargo, a los protagonistas, en sus andanzas, a ciudades extranjeras de la península, particularmente italianas como Nápoles, Sicilia, etc. El hecho de que buena parte de esas tierras fue administrada en aquel entonces por el reino de España engendró en los caballeros el entusiasmo de acudir allá en busca del honor-

²⁹ Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Marco Presotto, Madrid, Clásicos Castalia, 2007, p. 152.

³⁰ Alonso de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, p. 1551.

³¹ Una similitud entre la Novela Cortesana y la Picaresca en el modelo estructural de la historia ha señalado también Miguel Ángel Teijeiro escribiendo: "Consiste en comenzar la historia a la manera de la Novela Picaresca, es decir, desde el principio, con su planteamiento, nudo y desenlace. Para ello, el autor nos facilita la "prehistoria" de los protagonistas, remontándose a sus orígenes, a la calidad de sus padres o al encuentro primero que ha propiciado el nudo de la intriga y resume la situación presente en la que los personajes se encuentran. La explicación de este pasado no es vana excusa para dar comienzo al relato, sino que aporta algunos datos imprescindibles para una mejor interpretación y comprensión de la historia." Miguel Ángel Teijeiro, Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 371.

recompensa a coste de sus hazañas en las guerras³². Flandes también era tierra de peregrinación de los españoles de los siglos XVI y XVII porque, como escribe Miguel Herrero García:

Flandes se ofrecía a los ojos de los españoles como un país emporio de riqueza, lugar de lujos y placeres, en duro contraste con la sociedad castellana. De entonces provino la frase con honores de refrán: “No hay más Flandes”.³³

Ciertos relatos se ambientan en otros países europeos como Hungría donde transcurre la historia de la reina Beatriz, heroína de *La perseguida triunfante* de María de Zayas, o en tierras africanas (los relatos africanos de Cervantes, ciertos episodios de las novelas de Zayas).

El descubrimiento de América y los viajes hacia el Nuevo Mundo provocaron en España una efervescencia en la navegación marítima; un fenómeno que ha legado a la literatura española del Siglo de Oro una tradición novelística que hace cobrar al mar, como espacio narrativo, un valor estructural. En la novela cortesana, los naufragios en alta mar son un pretexto para que un héroe o un grupo de personajes lleguen al azar a tierras desconocidas y topen con otros personajes que, desde entonces, asumirán una función importante en la intriga de la historia como participantes directos en las acciones, como narradores u oyentes de otras historias. Por ejemplo, en la novela *Tarde llega el desengaño*, de María de Zayas el naufragio de don Martín y su compañero por causa de la tempestad es pura coartada inventada por la escritora para tener una relación de causalidad en el encuentro de éstos con el caballero don Jaime de Aragón que les contará la trágica vida de Elena. Anteriormente a nuestra novelista, en la *Novela*

³² Isabel Colón en su aproximación al espacio en la novela corta apunta: “La elección de las ciudades y los países en muchas narraciones es indiferente: las características no varían demasiado se desarrolle la acción en Valencia, Madrid, Zaragoza, Toledo, Sevilla, Cartago o Nápoles; aunque se busca cierto exotismo con ubicaciones extranjeras, sea en el norte de África, en Tracia o en Hungría. Italia fue un país frecuentado por las novelas (Nápoles en *Los alivios* de Castillo y en *Añaya*), se habla de soldados que van a Italia o vienen de ella; algo similar ocurre con Flandes, aunque en *Tarde llega el desengaño* Zayas se detiene algo más en narrar los sucesos que allí ocurrieron y que afectaron al protagonista.” *Op. cit.*, pp. 63-64.

³³ Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, S. A., 1966, pp. 417-418.

de *Lucendra y Rugero* que Alonso de Castillo Solórzano introduce en las *Aventuras del bachiller Trapaza*, Filipo, uno de los protagonistas principales, es el único superviviente de una violenta tormenta, y por eso llega por casualidad a una ciudad donde se enamora de la heroína Lucendra.

Dentro de la esfera geográfica de la ciudad, son los palacios, las quintas, los jardines, y las iglesias que constituyen esencialmente los lugares que sirven de escenarios para las aventuras amorosas.

El amor es el zócalo que sirve para elevar los basamentos de la novela cortesana; de hecho, debe ser el nervio de cualquier relato de ese jaez. Puede haber diferencias en los aspectos en que se cifra el amor en cada novelista, pero lo que no puede faltar en la costura de una novela cortesana son los hilvanes amorosos. Esa indiscutible primacía del amor sobre todos los demás asuntos sociales que concurren en el entramado novelesco es el reflejo de un fenómeno de sociedad en la España del siglo XVII.

El Amor impera en aquella sociedad en todas sus formas, místico, puro, bajo, sensual. Los extranjeros que recorren nuestra península notan el ardoroso, el excesivo temperamento amatorio de los españoles; según ellos, todas las casas grandes se arruinan por las mujeres, y no hay español, por de ruin condición que sea, que no tenga su dama.³⁴

El amor es el fondo y la savia de la intriga, pero su planteamiento no es uniforme en toda la tradición novelística del género. Según Agustín G. de Amezúa, el amor como principal elemento estructural de la ficción cortesana tiene doble cara:

la del amor casto e ideal en sus principios, embebecido en los más altos y puros deseos, aunque luego en los vaivenes y tumbos de la fábula el diablo haga de las suyas y la virtud fenezca; y la del amor bajo, innoble, sensual, libidinoso, de las llamadas por antonomasia damas cortesanas y mancebos lascivos.³⁵

³⁴ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la "Novela cortesana"*, op. cit., p. 231.

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

Con fórmulas distintas, Miguel Ángel Teijeiro ha establecido la misma tipología amorosa que Amezúa, rastreando en la mayoría de las narraciones cortesanas dos vertientes del amor: el amor honesto, “aquel que basa su fuerza en la leal correspondencia; un amor placentero, plagado de obstáculos, pero indestructible y constante”; y el amor carnal, “sexual, lujurioso, aquel que busca la satisfacción física”.³⁶

Isabel Colón, por su lado, analiza el planteamiento del amor en la narrativa cortesana como resultado del “sincretismo que es propio de todo el siglo XVII”.³⁷

Se aprecian –escribe ella- en el género las huellas, mezcladas y no necesariamente conscientes, de diversas teorías y tradiciones literarias: amor cortés, petrarquismo, y neoplatonismo. Se manifiestan a través de las acciones y palabras de personajes y narradores, a veces con contradicciones, burlas, o críticas moralizantes.³⁸

Se califica de cortés, el amor que engendra melancolía, desmayos en caso de no correspondencia y exageraciones como la imposibilidad de describir la hermosura de la mujer amada.³⁹ En cambio, cuando en los poemas engarzados en ciertas novelas, “los ojos de la mujer pueden ser soles, con sus pies produce flores, su pelo es rubio, la boca de perlas y coral, etc.”⁴⁰, y cuando de la contemplación de esos ojos nacen en el hombre sentimientos amorosos, la estudiosa habla de petrarquismo. Pero no sin apresurarse en amonestar que el

³⁶ Miguel A. Teijeiro, *Op. cit.*, p. 391.

³⁷ Isabel Colón Calderón, *Op. cit.*, p. 79.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Como ejemplo de amor cortés Isabel Colón se refiere a Alberto Medina (“María de Zayas o la imposibilidad del amor: Causalidad y amor cortés en *Mal presagio casar lejos*”, BHS, 75 (1998), p. 412) cuando éste considera que nuestra escritora ha manejado en la séptima novela de sus *Desengaños amorosos* los tópicos del amor cortés con el fin de rechazarlos y pintar negativamente a los hombres y mujeres”; Isabel Colón Calderón, *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁰ *Ibidem.*

petrarquismo del siglo XVI implica modificaciones al pasar a la novela cortesana.⁴¹

En cuanto al neoplatonismo amoroso, escribe ella:

es desarrollado con cierta extensión por el narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda* (en *La prudente venganza*), así como en *Deleitar aprovechando* de Tirso. La teoría neoplatónica explicaba el nacimiento del amor por los “espíritus” que habría en la luz de los ojos de la amada, los cuales pasarían a los del enamorado, pues bien hay en la novela cortesana algunos ecos de estos supuestos, como en *Novela primera de la duquesa de Normandía* de Piña.⁴²

El amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo son las tres corrientes y teorías amorosas dominantes en la literatura española del Siglo de Oro. Los escritores de novelas cortesanas las han manejado todas tres en el momento de plasmar sus ficciones pero con notas propias de cada novelista. Pueden ser, según los autores, objeto de discusión o de contradicción. Por ejemplo, Isabel Colón ha subrayado reflexiones que “contradicen los fundamentos del petrarquismo en *Los hermanos amantes* de Guevara”; y tocante al neoplatonismo, escribe que doña María de Zayas le “va poniendo continuas trampas”.⁴³

No obstante, en esta sociedad española de los siglos XVI y XVII, mar de tinta donde los escritores de aquellos tiempos iban a empapar las péñolas con que manchaban sus lienzos, el amor no era un sentimiento solitario por estar unido estrechamente con el concepto del honor. Así, uno no pudiendo deshacerse del otro, el amor y el honor, igual que en la vida social, constituirán en la novela cortesana los dos polos en cuyo derredor gira toda la trama. La temática del honor abordada en los diferentes aspectos de ese sentimiento social contribuye al

⁴¹ Al respecto escribe la estudiosa: “Pero el petrarquismo del XVI no es admitido sin cambios ni impugnaciones, incluso en la misma obra que le había dado entrada. Hay algún diálogo galante en Piña sobre los labios, basado en imágenes petrarquistas, pero donde la alusión a lo “vedado” introduce una sensualidad no muy frecuente en el petrarquismo:

“Pudieran – dixo don Luis- envidiar en vuestra Señoría las perlas lucientes, engaste de los rubíes, puertos de cosas vedadas.” (J. de Piña: *Los amantes sin terceros*, en *Novelas*, p. 91)”, Isabel Colón, *Op. cit.*, p. 80.

⁴² Isabel Colón, *Op. cit.*, p. 81.

⁴³ Para los argumentos y ejemplos dados por Isabel Colón, ver *Op. cit.*, pp. 81-82.

acercamiento de la narrativa cortesana con la vida real de aquella época; es decir, genera una ilusión realista del género. Como apunta Amezúa:

Todos los visos y matices, pues, del honor, desde éste fundamental hasta el liviano y callejero de la cortesía y del tratamiento, nutrirán las novelas cortesananas, y así, veremos en ellas como temas novelísticos, como gérmenes de argumentos, la fuerza y orgullo del linaje, ora legítimo, ora amañado con postizos *dones* y *doñas*....⁴⁴

Los protagonistas, en general cautivos de sus pasiones amorosas, serán el centro de arduas batallas entre el amor y el honor, dos realidades sentimentales antitéticas pero que van parejas. Una vez puesta en marcha la máquina amorosa, el honor empieza a sufrir las amenazas de su mancha; y desde este momento se vuelve el resorte que eyecta a los personajes, es decir que se transforma en el germen de donde nacen las acciones.

El hecho de intrinsecarse las novelas con asuntos sociales muy de los siglos XVI y XVII, como lo es el intrínseco enlace entre el amor y el honor, ha llevado a una parte de la crítica a mentar el realismo también entre las diferentes características del género. Sin embargo, el supuesto carácter auténtico de las narraciones cortesananas ha sido discutido más de una vez en el ámbito de la crítica literaria. Agustín G. de Amezúa clama que la novela cortesana es un género indudablemente realista.

Por eso aquella definición de la novela moderna que recordé en los comienzos de mi discurso, *un fragmento de historia posible*, surge aquí oportunísima y lógica: la novela cortesana es la historia moral de su época; afectos, pasiones, prejuicios, sentimientos, gustos e ideas, todo el caudalósísimo torrente de vida humana y social que comprendemos con la voz *costumbres*, desemboca hervoroso y salpicante en las páginas de las novelas cortesananas, hasta henchir un dilatado mar.⁴⁵

⁴⁴ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la "Novela cortesana"*, op. cit. p. 237.

⁴⁵ G. de Amezúa, Agustín: *Formación y elementos de la "Novela cortesana"*, p. 240. El académico dando las diferentes formas bajo las cuales se manifiesta el realismo de la novela cortesana, escribe: "Este valor histórico se presenta en muy diversas formas. Unas veces la novela

El realismo de esas novelas tal cual lo concibe el académico es decir como reflejo de la realidad peca por su carácter decimonónico y, por consiguiente, anacrónico. Y todo eso suscita el interés de interrogarse sobre la noción de Arte literario de la época. Se trata sobre todo de saber si las infinitas declaraciones de veracidad de los hechos narrados que latían en las obras de aquellos tiempos y que llevaron a Amezúa a proclamar contundentemente el realismo de esa literatura, no se deben interpretar como mero tópico de época. Volveremos a este asunto con más detenimiento en un capítulo que dedicaremos al pretendido realismo de doña María de Zayas. Pero, antes queríamos dar aquí los puntos de vista de algunos críticos sobre la cuestión. Alicia Yllera advierte que “no es intención de los autores pintar la realidad. Este presupuesto es desconocido en la noción del arte de la época.”⁴⁶ Para ella, “la relación de la novela breve con el mundo de su época es indirecta”.⁴⁷ Es que el entorno social ofrece al escritor un aluvión de asuntos sociales novelables que éste someterá a una recreación estética gracias a la magia del verbo, es decir, del arte literario. El poder artístico de la expresión verbal reside en su inverosimilitud. Así que Juan Goytisolo, refutando las declaraciones de Amezúa, no se limita solamente a la novela cortesana sino que ensancha su posición a la literatura en general; con lo

sirve de marco a sucesos, recuerdos y evocaciones sacados de la propia vida de su mismo autor: son como memorias íntimas, confesiones encubiertas de aventuras, infortunios y malandanzas, trozos latentes de vida real, en que palpita la vehemencia y la pasión, y que, iluminados por el Arte, cobrarán nuevo ser en las páginas trágico-ejemplares del Español Gerardo, en las de Altamirano, y acaso en algunas también de Salas Barbadillo; la picaresca y las fábulas pastoriles vístense asimismo parcialmente con estos despojos autobiográficos [...]

Otras veces lo histórico sirve, dentro de lo autobiográfico, como desaguadero de agravios, enconos y rencores; aprovéchase arteramente la novela para entregar a la mordacidad a émulos y enemigos, escondiéndolos más o menos hábilmente en cualquiera de los personajes de la trama, con rasgos y pinceladas que para sus contemporáneos serían visibles y clarísimos, pero indescifrables y misteriosos hoy, envueltos ya en la bruma y lejanía de los siglos: así Cervantes, Mateo Alemán, Salas Barbadillo, Suárez de Figueroa y el mismo blando e inofensivo Castillo Solórzano.

La tercera forma de lo histórico en la novela, la más noble y literaria, aparece cuando el autor, impersonal y diestro, atalaya la vida humana de su tiempo con serena objetividad, con ojos de observador y crítico, y la vida le regala, ubérrima y generosamente, pingüe cosecha de frutos novelables.” *Ibid.*, pp. 240-241.

⁴⁶Alicia Yllera, *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁷*Ibidem.*

cual aviene a la teoría de Román Jakobson cuando éste observaba que “la cuestión de la verosimilitud natural de una expresión verbal carece de sentido.”⁴⁸ Para él, la actividad literaria es un ejercicio de transformación de la realidad social en otra realidad, esta vez ficticia, que sólo cobra sentido y existencia en el mundo inverosímil del arte. Sin embargo, no faltan críticos que son del parecer de Agustín G. de Amezúa, pero en su momento afrontaremos con más amplitud y ecuanimidad las diferentes posturas.

Otra peculiaridad del género es el alto rango social ocupado por los tipos que cumplen el encargo de protagonizar las acciones más relevantes de la intriga. La fauna cortesana está compuesta esencialmente de caballeros y damas ilustres que tendrán que expresar su nobleza a través de sus aventuras amorosas. Elaborando el perfil del caballero cortesano, héroe de estas novelas breves, Agustín G. de Amezúa reseña:

Allá, en su ciudad natal, Córdoba, Murcia, Granada o Ávila, o en la Universidad alcalaína, el caballero mozo, valiente, discreto y gallardo, habrá cursado y recibido todas las enseñanzas y artes necesarias al ornamento de su limpia prosapia. Tendrá noticias más o menos someras de filosofía moral y natural, de matemáticas, de política, de poética y oratoria; jugará las armas diestramente, perito en la escuela de Carranza, o seguidor de la de pacheco de Narváez; en las justas y alardes se mostrará asimismo dueño de entrambas sillas, brida y jineta, sobre un fogoso caballo; sabrá mostrar gentil disposición y elegante brío en las danzas de entonces: la de el *hacha*, el *torneo*, la *gallarda*, sin encubrir por ello el espíritu varonil alentado y vigoroso; de él dará copiosas muestras en la caza, que ejercita en los fragosos montes de su mayorazgo, sin que por eso rehúse la grata y sabrosa comunicación de un Garcilaso, de un Góngora o de un Horacio.⁴⁹

Ése es el prototipo del caballero mozo y galán, el cual, con todas esas cualidades sociales, físicas, intelectuales y morales irrumpirá en la Corte y

⁴⁸ Juan Goytisolo cita a Jakobson en “El mundo erótico de María de Zayas” en *Disidencias*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1978, p.68. Saca la cita del formalista ruso de *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, presentados por Tzvetan Todorov y con prólogo de Roman Jakobson, Paris, Editions du Seuil, 1965; trad. castellana: Signos, Buenos Aires, 1971.

⁴⁹ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la “Novela cortesana”*, *op. cit.*, p. 223.

conquistará a lo largo de los folios de la novela, el corazón de las damas. En todas sus andaduras, sus ojos estarán en perpetua búsqueda de una belleza angélica a la que entregar su alma. De esta manera,

Una mañana, al tiempo que oye descuidadamente la acostumbrada misa [...], llamarán su atención dos mujeres que, con devota compostura, siguen sus oraciones; parecen ama y criada; y, aunque ambas llevan derribado el manto hasta el pecho, la raridad del soplillo deja adivinar una buena cara, que con el hermoso talle y las blancas manos eran las tres prendas femeninas más estimadas entonces por todo galán. [...] aguardará impaciente, a la terminación del santo sacrificio, la salida de las damas, y al pasar éstas ha de sentir en un pecho la mortal batería de unos ojos que, como al descuido, le miran. Para no comprometer la honestidad y buen nombre de la desconocida beldad, cuya presencia y arreos prometen calidad y riqueza, encomienda a un paje suyo que a discreta distancia las siga, y averigüe quiénes son y dónde moran. La avispada diligencia del truhán pajecillo colma poco después los inquietos deseos del caballero: la dama más joven es hija de un oidor, o de un titulado, o de un rico genovés recién venido a la Corte; la de más edad, su madre, o más comúnmente una dueña, quintañona, avinagrada y buída, que nunca se aparta de ella, como si fuese su misma sombra.⁵⁰

Los días que seguirán, el caballero, ya moribundo de amor, acudirá puntualmente a la misma Iglesia, cruzará mirada con la dama, paseará su calle; y si no le sale la ocasión de intercambiar directamente palabras con ella, le hará llegar por medio de manos terceriles sus cartas de amor en las cuales le informará de cómo está sufriendo por ella desde el día que la ha visto y cómo se determina a servirla. A partir de ese momento, arranca la aventura amorosa. Ése es, pues, el procedimiento más frecuente en el planteamiento de la intriga amorosa en la novelística cortesana. Casi no hay ninguna colección de novelas que salga de la estampa de aquella época sin que, por lo menos en una de ellas, la trama amorosa se someta a ese patrón de planteamiento.

En cuanto a la dama, además de ser de noble abolengo e hija de un potente señor con importante hacienda, es de una belleza sublime, por lo cual se

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 224-225.

la asimila muy a menudo a un ángel; llevará vestidos de lujo, un aderezo de diamantes; es gallarda, discreta y destaca en el arte de hacer versos. “Es representación viva del amor y depositaria del honor familiar bajo cuya potestad se encuentra.”⁵¹ Y si en la sociedad en la que vive desempeña roles de segundo grado respecto al hombre, en la ficción cortesana, en cambio, puede superar a éste en los cargos que asume en el protagonismo de la historia. Son numerosos los relatos cortesanos enmarañados sobre personajes femeninos.

Por el dado de que la manera más ordinaria de ostentar el español del Siglo de Oro su nobleza, es disponer de servidores; además del caballero y la dama que formarán la pareja, actuará también en las narraciones breves de aventuras amorosas toda la servidumbre: criados, pajes y esclavos. El oficio de criado no se limita a los trabajos caseros, sino que también son confidentes y consejeros en materia de amor, de ahí su papel de terceros en las relaciones amorosas de sus amos.

En la mayoría de las novelas cortesanas, el amor del caballero es un *amor-pasión* y, como tal, implica otra temática estrechamente vinculada con el sentimiento amoroso: la de los celos. Éstos han sido, más de una vez, dentro de la tradición novelística cortesana, el alma y substrato de relatos que se han publicado en el siglo XVII español. Hasta ciertos autores han insinuado, a través de los títulos que dan a sus novelas, que los celos forman el eje alrededor del cual girará todo el embrollo narrativo o desempeñarán un papel muy importante en él: (Cervantes, *El celoso extremeño*; Juan de Piña, *Del celoso desengaño*; Mariana de Carvajal, *Celos vengan desprecio*; Cristóbal Lozano, *El muerto celoso*). Miguel Ángel Teijeiro, apunta sobre el asunto que

En ellos [los relatos cortesanos] se resumía el origen de los celos desde dos perspectivas distintas: la de quienes sostenían que eran hijos del amor y tan estrechamente vinculados a este sentimiento que era imposible imaginar un amor sin celos, y la de aquellos otros que se incitaban por definirlos como una desviación

⁵¹ Miguel Ángel Teijeiro, *Op., cit.*, p. 380.

amorosa, una enfermedad (“rabiosa enfermedad”, se dice en *Las dos doncellas*, de Cervantes) contraria al amor. Así lo resume Juan de Piña en *Del celoso desengaño* cuando señala: “Decir los más escolásticos que son hijos del amor, no lo parecen, sino de las furias infernales: no se quita la vida por amor, por zelos, sí; que nazen del amor tienen por cierto, si bien hay quien tenga zelos antes que amor, niegan a su padre diziendo que son hijos de la ira y rabia...”⁵²

Otra nota característica de la novela cortesana radica en el propósito didáctico que subtiende su urdimbre, es decir, en su relación con los lectores. Además de ser libros de entretenimiento, la ejemplaridad es también una de sus peculiaridades más destacadas. La teoría literaria de la época confería a la novela una doble finalidad: por una parte, diversión, deleite y alivio; y, por otra, escarmiento, aviso, instrucción, aprovechamiento y desengaño. La novela tenía que procurar placer y relajamiento moral a los lectores, pero sin apartarse de su función de enmendar y reformar las costumbres. Un intento ético y moralizador precede siempre la plasmación de las narraciones cortesanas. Aún, en algunas novelas, el propósito instructivo está puesto en énfasis desde sus portadas: *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes; *La casa del placer honesto* (1620), de Salas Barbadillo; *Doce novelas morales y ejemplares* (1620), de Diego de Ágreda y Vargas; *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Céspedes y Meneses; *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647), de María de Zayas; *Varios afectos de amor en cinco novelas ejemplares* (1641), de Alonso de Alcalá y Herrera; *Soledades de la vida y desengaños del mundo. Persecuciones de Lucinda* (1658), etc.

Algunos novelistas de este género son moralizadores ocultos debajo de la careta artística del libro. Su enseñanza es, pues, indirecta y el autor la inculcará al lector quien, mediante el pacto de lectura, recorrerá todas las historias ilustrativas acumuladas en el ente ficticio, y “hallará como norma de vida esa

⁵² *Ibid.*, p. 401.

enseñanza *encubierta* que ha entrado en su espíritu por la vía del *decoro* literario: por palabras *apuestas* y razones *sanas* y *firμες*⁵³.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de argumentar, podemos decir a modo de conclusión, que la novela corta es un género de remotos orígenes y cronológicamente de corta vida, que tuvo en España sus mayores éxitos en el siglo XVII. Pero durante esta misma centuria ha conocido también su decadencia debido a la filtración de materiales que no tienen cabida en el aluvión de elementos preestablecidos para la urdimbre del género.

⁵³ Pilar del Palomo, *La Novela Cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976, p.117.

II- LA VIDA DE LA ESCRITORA

La incapacidad de echar luz sobre la vida extraliteraria de doña María de Zayas y Sotomayor es el talón de Aquiles de la abundante investigación que filólogos y biógrafos han emprendido, desde hace ya dos siglos⁵⁴, sobre la primera novelista española. En el primer estudio biográfico sobre la insigne escritora, Joseph Antonio Álvarez y Baena ha sido muy breve y aun matizado y no podía ser de otra manera, pues le faltaron documentos fidedignos que encierran relevantes noticias esclarecedoras de la misteriosa vida de esta señora. El que ha hecho el meticuloso buceo en las vidas de los “hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes” no ha podido ir más allá de este apunte:

María de Zayas y Sotomayor (Doña) según el tiempo en que floreció *parece* [la cursiva es nuestra] hija de Don Fernando de Zayas y Sotomayor, Caballero del Hábito de Santiago, Capitán de Infantería, que nació en Madrid año de 1566, hijo de Don Francisco de Zayas, natural de la villa de los Santos de Maimona, y de doña Luisa de Zayas y Sotomayor. Fue excelente Poetisa, y muy instruida en las Letras Humanas, como lo muestran sus obras.⁵⁵

Esta anotación, biográficamente, es incompleta por informar más sobre los ascendientes de la poetisa que sobre ella misma, cuya vida sigue estando rodeada de misterio. Una situación que Eugenio de Ochoa tampoco logró decantar, prefiriendo guardar silencio absoluto sobre lo que fue la vida de la autora de los *Desengaños amorosos*.⁵⁶

⁵⁴ El más antiguo documento que tenemos sobre la vida de doña María de Zayas es de Joseph Antonio Álvarez y Baena, en *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Tomo IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, Año de MDCCXCI.

⁵⁵ Joseph Antonio Álvarez y Baena, *Ibidem*, p.48.

⁵⁶ Eugenio de Ochoa, en el prólogo a *Tesoro de Novelistas Españoles Antiguos y Modernos*, Paris, Baudry, Librería Europa, 1847, sólo habla de las cualidades literarias de María de Zayas como si se considerara incapaz de aducir datos nuevos sobre esta señora.

Más tarde, otro biógrafo Juan de Dios de la Rada y Delgado, que decidió pesquisar el pasado de las “mujeres célebres de España y Portugal”, ha visto su faena esmaltada de deficiencia por el caso doña María de Zayas y Sotomayor. En efecto, resultando vanas sus investigaciones, recurrió a la obra zayesca que ya pasa por ser la única turquesa donde se forja el infinito mar de especulaciones que baraja la crítica sobre lo que debía de ser la vida de la escritora madrileña. Así, por carencia de datos biográficos, presenta a esta “mujer célebre de España” en estos términos:

... fue [Zayas] una de las más apreciadas damas de la Corte por sus talentos y erudición, y que ha dejado a la posteridad obras notables, que han justificado su renombre, mereciendo ser traducidas al francés por distinguidos literatos, y procurando otros, aunque en vano, imitarlas, como sucedió a Scarron.⁵⁷

Paradójicamente, una figura literaria de la monta de doña María de Zayas, cuyo numen poético fue loado por sus contemporáneos, dejó el mundo en el que era tan querida sin que nadie supiera cómo vivió, cuándo se marchó ni dónde se esconde. Una situación que De La Rada y Delgado lamenta cuando escribe:

Y sin embargo, de tan merecida fama, los libros de esta célebre poetisa y sus obras es lo único que conocemos de su historia. Ni siquiera se tiene conocimiento del año de su nacimiento ni de el de su muerte, ni de circunstancia alguna de su vida. Sólo se cree, fue hija de D. Fernando de Zayas, capitán de infantería y caballero del hábito de Santiago, mencionándola algún historiador de Madrid entre los hijos célebres de la Villa y Corte. Con razón se quejan escritores patrios y extranjeros del olvido en que los biógrafos han dejado cuantos hechos pudieran referirse a esta ilustre española; pero nosotros mismos, que hemos procurado adquirir con la mayor diligencia datos biográficos de Doña María, hemos visto también defraudados nuestros deseos.⁵⁸

⁵⁷Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Mujeres célebres de España y Portugal*, Tomo II, Barcelona, Casa Editorial de Víctor Pérez, 1868, p. 493.

⁵⁸Juan de Dios de la Rada y Delgado, *Op. cit.*, pp. 493-494.

Este preocupante arcano que constituye la vida de la prestigiosa novelista pone espuelas a los cazadores de datos biográficos, quienes, ni los numerosos y variados rumbos que han tomado, ni la sofisticada munición investigadora que poseen, los han podido salvar de la vuelta a casa con el morral vacío. El único, sin duda alguna, que encontró lo estrictamente mínimo con que mermar su apetito investigador fue Manuel Serrano y Sanz, quien encontró la partida de bautismo de doña María de Zayas y Sotomayor en la iglesia de San Sebastián de Madrid. Reproduce Serrano y Sanz, en *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, dicha partida bautismal que dice:

“María de Çayas. – En doce días del mes de Septiembre de mil y quinientos y nobenta años, yo el bachiller Altamirano, theniente de cura, bauticé á María, hija de don Fernando de Çayas y de doña María de Barasa su muger. Padrinos don Diego de Santoyo y doña Juana de Cardona su muger; testigos Bernabé Gonzalez y Alonso García. – Altamirano.”⁵⁹

Este dato biográfico aducido por Serrano y Sanz, el único que se sabe de nuestra novelista, es importante en un doble sentido: porque no sólo precisa con una fuente fidedigna la más probable fecha del bautismo de Zayas, sino que también da el nombre de su madre, que Álvarez y Baena no mencionó en su estudio y que el académico y gran admirador de la novelista, Agustín G. de Amezúa, confundió con el de su abuela paterna.⁶⁰

Sin embargo, el afortunado investigador que encontró el registro bautismal de doña María de Zayas declara que no ha podido afirmar con certeza

⁵⁹Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Atlas, 1975, II, Segunda Parte, p. 585. La nota bibliográfica que acompaña su cita de la partida bautismal es la siguiente: “(Madrid. Parroquia de San Sebastián. Libro tres de bautismos, folio 213.)”

⁶⁰ En la *Introducción* de su edición de las *Novelas ejemplares y amorosas* de doña María de Zayas, Agustín G. de Amezúa escribe: “Fueron sus padres [los de Zayas] don Fernando de Zayas y Sotomayor, de linaje extremeño, aunque avecindado en la Corte, y doña Luisa de Zayas, madrileña.” (*Novelas amorosas y ejemplares*, edición y prólogo de Agustín G. de Amezúa de las Reales Academia Española y de la Historia, Madrid, Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1948, p. VIII. Pero, Serrano y Sanz apunta que don Fernando de Zayas y Sotomayor “era hijo de D. Francisco de Zayas, natural de la villa de los Santos de Maimona, junto á Zafra (Extremadura), vecino de Madrid, y de D.^a Luisa de Zayas, madrileña.” Serrano y Sanz, *Op. cit.* p. 584.

cuándo murió, debido a que halló en la misma ciudad de Madrid dos declaraciones de defunción a nombre de Doña María de Zayas. Una se ha hecho en la parroquia de San Sebastián y certifica:

“Doña María de Çayas, viuda de Juan Valdés, calle del Oliuar, cassas de Laura grossa, murió en diez y nueve de henero de 1661 años; recibió los santos Sacramentos; testó ante Francisco Zenteno en onçe de henero de 1661 años; dexó enterró y funeral á voluntad de sus testamentarios que son Bartolomé de Zaragoza y Laura Grossa, [en] dichas cassas; dió de fabrica dos ducados.”

(Parroquia San Sebastian de Madrid, libro II de defunción; folio 253.)

Otra partida de defunción hallada por el mismo Serrano y Sanz en los archivos parroquiales de San Martín testifica la muerte de una María de Zayas, mujer de Pedro Balcázar y Alarcón:

En 26 de Septiembre [de 1669] murió D.^a María Zayas, muger que fue de Pedro Balcazar y Alarcon, en la calle del Relox, en casa de Don Alonso Martinez, de la Capilla Real, á quien dexa por heredero y testamentario; reciuio los Santos Sacramentos ; testó ante Bartolomé Mazon; dexó 300 misas; enterróse en San Martín, núm. 3.

(Archivo parroquial de San Martín, de Madrid, libro XII de defunciones, folio 55.)

Por ser el nombre María de Zayas muy frecuente en la nobleza madrileña de aquella época, resultó imposible determinar cuál de esas dos partidas de defunción pertenece a nuestra Zayas y aun es probable, a la luz de los documentos que acreditan las últimas voluntades de una de las difuntas, que ninguna de esas dos declaraciones de fallecimiento le corresponda.⁶¹

⁶¹ Hemos transcrito aquí los documentos a los cuales aludimos:

Poder para cobrar, dado por D.^a María de Zayas á Bartolomé de Zaragoza.

“ En 11 de Enero de 1661 años. Sépase por esta carta de poder como yo, Doña María de Zayas, viuda de Juan de Valdés, vecina desta villa de Madrid, otorgo por esta presente carta que doy todo mi poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario y más puede y veue valer, á Bartolome de de Çaragoça, *maestro de acer cuetes*, vecino desta dicha villa, para que en mi nombre y para mi misma,

representando mi propia persona, pueda hauer, reciuir y cobrar todos los mis, que se me deuieren, asi por obligaciones, cédulas, conocimientos, clausulas y legados de testamentos, ú en otra qualquiera forma que me sean devidos por cualesquiera personas, y en especial para que cobre de los heredares de Doña Magdalena de Ulloa, Maquesa de Malagon, ú de las personas que lo deuan pagar, todos los mrs. Que se me estuvieren deuiendo del legado y manda del real y medio en cada un dia que me mandó la dicha señora por todos los dias de mi vida, ajustando la cuenta de lo que se me resta deuiendo conforme á las ultimas cartas de pago que tengo dadas, cobrando el dicho alcance de todo lo corrido y que corriere adelante. Por todos los dias de mi vida, y de todas las cantidades que recibiere y cobrare de todas las personas que me estuvieren deuiendo cantidades de mrs. pueda dar y otorgar en mi nombre carta ó cartas de pago, finiquitos y lastos á los que pagaren como fiadores de otros, que las cartas de pago que diere y otorgare en mi nombre el dicho Bartolome de Çarogoça desde luego las apruebo y ratifico y he por buenas como si yo las diera y otorgara y al otorgamiento dellas fuera presente...Le doy este dicho poder generalmente, ansimismo para en todos mis pleytos y causas ciuiles y criminales, mobidos y por mober, Ansi demandando como defendiendo, ecepto las demandas nuebas que se me pusieren, las cuales se me han de notificar personalmente, sin que el dicho Bartolome de Çarogoça pueda responder á ellas sin especial poder mio.... Fue fecho y otorgado en la villa de Madrid á once dias del mes de Henero de mil y seiscientos y sesenta y uno, siendo testigos Francisco Romero, Roque de Fuentes, y Francisco de Herrera, vezinos y estantes en esta dicha villa, y la otorgante á quien yo el presente escribano doy fee que conozco; la qual dijo que aunque aunque savía escribir, por la grave enfermedad que tenía y tener algo turbada la vista, rogó á un testigo lo firmase por ella. -A ruego y por testigo, Francisco Romero.- Pasó ante mí, Francisco Zenteno.”

Testamento de Doña María de Çayas, viuda de Joan de Baldés

“En 11 de Henero de 1661 años. Sepan quantos esta carta de testamento y última y postrera voluntad vieren, como yo doña María de Çayas”, biuda de Juan de Baldés, vecina y natural de esta villa de Madrid, estando en la cama enferma de la enfermedad que Dios nuestro Señor a sido servido de me dar, pero en mi sano juicio y entendimiento natural y creyendo como firmemente creo el misterio de la Santísima Trinidad, que es Padre y Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y tomando como tomo por mi abogada á la Santísima Madre de Dios concebida sin pecado original, ago y hordeno mi testamento en la forma y manera siguiente.

Primeramente encomiendo mi alma á Dios nuestro Señor que la crió y redimió por su preciosísima sangre; y el cuerpo á la tierra, de donde fue formado.

Iten, mando que el día que Dios nuestro Señor fuere servido de me llevar desta presente vida, mi cuerpo sea sepultado en la parroquia de San Sebastian desta villa, donde al presente soy parroquiiana, en la sepultura y sitio que mis testamentarios dijeren y concertaren, y lo que costare se pague de mis bienes.

Iten, mando que el entierro que se me hiciere sea la boluntad de mis testamentarios y el coste se pague de mis bienes.

Iten, mando que el día de mi entierro, si fuese ora de misa, y si no essotro día siguiente, se me diga una misa de cuerpo presente con diácono y subdiácono, bigilia y responso sobre mi sepultura, y se pague la limosna de mis bienes.

Iten, mando se me digan por mi alma y de la de mi marido, padre y parientes y personas que tengo cargo y obligación, las misas reçadas que á mis testamentarios les pareciere y se paguen de mis bienes.

Iten, digo y declaro que doña Madalena de Ulloa Marquesa de Malagon, mi señora, por el testamento con que murió me mandó en cada un día durante los de mi vida, real y medio, y de todo lo corrido se estarán deuiendo cinco años poco más ó menos, al respecto del dicho real y medio cada día, y para su ajustamiento se remite á las cartas de pago; mando mis testamentarios lo ajusten y cobren lo que se me deviere.

Iten, ansimismo declaro que la dicha Condesa (sic) y sus herederos, además de la cláusura de arriba, por cuenta ajustada me están deuiendo cien ducados; mando ansimesmo lo cobren mis testamentarios.

Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dejo y nombro por mis albaceas y testamentarios cumplidores y pagadores á Bartolomé de Çarogoça y á Laura Grasa su mujer y á cualquiera de ellos *in solidum*, para que aviendo yo fallecido entren y tomen todos mis bienes muebles y raices, derechos y acciones, y los vendan y rematen en pública almoneda ó fuera de ella, y de su precio y valor cumplan y paguen lo contenido en este mi testamento, que para todo ello les doy y á cada uno *in solidum* el poder que de derecho se requiere y es necesario. Y cumplido y pagado todo lo contenido en este mi testamento, en el remanente que quedare de todos mis vienes muebles y rayces, derechos y acciones, dejo y nombro en todos ellos por mis herederos universales á los dichos Bartolomé de Çarogoça y Laura Grasa su mujer, para que la lleven y hereden con la bendición de Dios y la mía, y quisiera tener muchos bienes y hacienda que les dejar, por lo mucho que les debo y buenas obras que de ellos he recibido; y les pido y encargo me encomienden á Dios nuestro Señor.

Aunque no se sabe si la escritora contrató matrimonio o no, damos por muy probable que esta viuda de Juan de Valdés no sea la autora de las *Novelas amorosas y ejemplares*. En efecto, a pesar de las numerosas María de Zayas que vivían en la Corte de Madrid, el llamar “mi señora” a Doña Magdalena de Ulloa Marquesa de Alagón hace dubitativa una eventual suposición de que ese testamento sea de doña María de Zayas y Sotomayor. Conjeturamos que si Zayas sirviera a la susodicha marquesa, le rendiría homenaje como lo ha hecho con la condesa de Lemos a la que alude en estos términos:

Pues sentadas las damas y sosegados todos, la hermosa doña Isabel cantó sola este romance, que se hizo estando ausente el excelentísimo señor Conde de Lemos, que hoy vive y viva muchos años, de mi señora la Condesa, su mujer.
(II, p. 105)

Críticos como Agustín G. de Amezúa presumen una relación de servidumbre entre la novelista y la familia condal de Lemos, apoyando su parecer en la reiterada referencia a dicho linaje en sus dos colecciones de novelas que sacó a luz. Sin considerar totalmente verídicas esas especulaciones de la crítica, a nuestro tenor es más verosímil que Zayas sirva a la Condesa de Lemos que a la Marquesa de Alagón, lo cual nos lleva a figurarnos que esta doña María de Zayas, viuda de Juan de Valdés no es nuestra novelista.

En cuanto a la mujer de Pedro Balcazar y Alarcón, su partida de defunción no encierra ningún dato particular que pueda hacer presumible que fue

Iten, mando á las mandas pías acostumbradas un real á cada una, con que las aparto de mis bienes; y por éste mi testamento revoco y anulo otro qualquier testamento ó testamentos, codecilio ó codecilios, ó en otra qualquiera forma que antes deste aya fecho y otorgado, y quiero que no valgan ni agan fee en juicio ni fuera dél, salvo éste que al presente ago y otorgo, que quiero que balga por mi testamento y última voluntad; que lo otorgo así ante mí el presente escribano y testigos que fueron llamados y rogados en la villade Madrid á once días del mes de henero de mil y seiscientos y sesenta y un años, siendo testigos Roque de Fuentes, maestro alfarero, Francisco Romero, Francisco de Herrera, Francisco Blanco y Jusepe de Morales, vecinos y estantes en esta dicha villa, y la otorgante, á quien yo, el escribano, doy fee, conozco, y por no saber firmar, á su ruego lo firmó un testigo.

Y dijo que aunque sabía firmar, la gravedad de su enfermedad no la da lugar para ello, y por su ruego firmó un testigo. – A ruego y por testigo, Francisco Romero. – Pasó ante mí, Francisco Zenteno.

Sacóse en pliego de á real para el testamentario en siete de Julio de mill y seiscientos y sesenta y dos años, de que doy fee. –Francisco Zenteno. (*Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo de Francisco Centeno, año 1661.*)” Manuel Serrano y Sanz, *Op. cit.*, pp. 585-586.

ella quien publicó los *Desengaños amorosos* y es menos creíble cuando su muerte se declara en otra iglesia distinta de la de San Sebastián donde se encuentra el más supuesto asiento bautismal de la escritora. ¿Doña María de Zayas habría cambiado de iglesia? o ¿nunca frecuentó la de San Sebastián donde la bautizaron sus padres? En esta pregunta, así como en todas las interrogaciones que se hacen acerca de su biografía, la crítica se queda en ayunas.

La imposibilidad de penetrar el sigilo que circunda la vida de la enigmática autora, lleva a Ximénez de Sandoval a calificarla de “escritora fantasma”, escribiendo que

“Doña María de Zayas y Sotomayor es como la sombra fantasmal y delicada de una figura única en nuestras letras clásicas. Investigadores y eruditos –que han logrado esclarecer, casi día por día y episodio por episodio, las vidas dolorosas, azarosas, turbulentas, pícaras, o serenas de los Cervantes, Lope, Quevedo, Barbadillo, Calderón, Góngora o Tirso han naufragado ante el hondo misterio de doña María de Zayas, de quien no se ha logrado una identificación plena -...”⁶²

En su estudio, Ximénez de Sandoval recuerda la fecha de nacimiento de la prosista, única información biográfica conocida sobre ella y ya demasiado trillada, antes de advertir que

“todo el resto de su vida y de su muerte se envuelve en una discretísima penumbra, que, si se comprende rodee a cualquiera mujer honesta y recatada, extraña en una escritora a la que sus contemporáneos [...] dedicaron versos y elogios en distintas ocasiones.”⁶³

Si no se puede afirmar con exactitud cuándo nació y murió Zayas ni dónde, parece evidente que vivió en la Corte madrileña, aunque se ignora durante cuántos años. En el mundo artístico de la literatura, era conocida la novelista

⁶² F. Ximénez de Sandoval: “Doña María de Zayas y Sotomayor, una escritora fantasma” en *Varia historia de ilustres mujeres (veinticinco vidas de españolas)*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A. (E. P. E. S. A.), MCMXLIX, p. 207.

⁶³ F. Ximénez de Sandoval, *Op. cit.* p. 208.

como madrileña si se fia de algunos de los poemas laudatorios que le dedicaron poetas contemporáneos suyos. Así, en un soneto panegirista, Juan Pérez de Montalbán escribe:

Préciese de tal prenda Manzanares,
pues enriqueces su florido suelo,
contra las fuerzas del caduco olvido.⁶⁴

Doña María Caro de Mellén que le rindió homenaje con unas Décimas exalta el orgullo que su amiga y autora de las *Novelas amorosas y ejemplares* representa para Madrid.

Crezca la gloria española,
insigne Doña María,
por ti sola, pues podría
gloriarse España en ti sola;
nueva Safo, nueva Pola
Argentaria, honor adquieres
a Madrid, y te prefieres
con soberanos renombres,
nuevo prodigio a los hombres,
nuevo asombro a las mujeres.

En otro soneto compuesto en portugués por Diego Pereira en honor a nuestra poetisa, se puede leer:

Si e Madrid a queiñ rega Manzanares,
si e moller, a que goza tais favores,
¿queiñ poide ser senao dona María?

Fuera de las revelaciones de Serrano y Sanz y esas amistosas remisiones a la “escritora fantasma”, no hay ninguna otra noticia sobre su biografía que no sea pura presunción asentada en un subjetivo principio crítico que ve en cualquier

⁶⁴ Todos los poemas dedicados a doña María de Zayas por sus contemporáneos figuran en la edición de Agustín G. de Amezúa de las *Novelas amorosas y ejemplares*. La misma que manejamos.

obra literaria un traspaso de la vida de quien la produce. Desde luego, el malogro de la investigación transforma la obra zayesca en la alternativa cantera donde los críticos buscan los pertrechos con los cuales fortalecen sus opiniones.

La reconstitución de la biografía de doña María de Zayas a través de sus escritos ha sido la piedra angular de la mayoría de los trabajos que se han dedicado a ella; un fenómeno que no carece de inconvenientes por dar lugar, a veces, a las más rebasadas conjeturas.

Es precisamente en esta tentativa de invención de una biografía para la escritora que otras ciudades españolas se han citado entre los lugares donde, probablemente, había pasado una parte de su vida. Por una referencia a la ciudad de Valladolid que sirve de soporte espacial a la novela *Al fin se paga todo*, cuyo asunto dice ella que conoció por boca de los mismos protagonistas, Agustín G. de Amezúa escribe que la escritora debió de estar allí con su familia cuando se trasladó la Corte en Castilla y León entre 1601 y 1606.⁶⁵ Es probable también que nuestra novelista resida en algún momento en Aragón y Cataluña donde se han publicado las ediciones príncipes de las *Novelas amorosas* y de los *Desengaños* respectivamente en Zaragoza en 1637 y en Barcelona en 1647.⁶⁶ ¿Cuál era el motivo de su presencia en Aragón y la Cataluña de aquel entonces? ¿Cuánto tiempo permaneció allí? ¿Murió allí? ¿Regresó a Madrid? o ¿Se marchó a otra ciudad? La hipótesis más compartida es que su estancia en estas dos ciudades esté motivada por las publicaciones de sus obras⁶⁷. Sin embargo, diez años de ausencia en el mundo de las letras median las dos publicaciones. No se

⁶⁵ Agustín G. de Amezúa, “Introducción a las *Novelas amorosas y ejemplares*”, p. IX.

⁶⁶ Según Amezúa, “La edición príncipe de las *Novelas amorosas y ejemplares* parece ser la impresa en Zaragoza, en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, en 1637, en tamaño de 4.º”, en “Introducción a las *Novelas amorosas y ejemplares*”, p. XLI. en la introducción de su edición de los *Desengaños amorosos*, escribe que “la primera edición de estos *Desengaños* o *Parte segunda de las Novelas amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas, salió a luz según Nicolás Antonio, en Barcelona, en la imprenta de Sebastián de Cormellas el año de 1647, en un volumen en octavo”, p. XXIII.

⁶⁷ Alicia Yllera en una tentativa de explicación de la publicación de la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* en Zaragoza escribe: “... numerosas obras de entretenimiento aparecieron por esos años en Zaragoza. Por otra parte, entre 1625 y 1634, el Consejo de Castilla aprobó la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas, lo que pudo favorecer que el manuscrito marchase a Zaragoza.” Alicia Yllera en “Introducción” a los *Desengaños amorosos* de su edición, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2004. Quinta edición, p. 18.

sabe casi nada de lo que había sido de Zayas ni dónde vivía durante esta década. ¿Se quedó en Zaragoza para escribir allí la *Segunda parte* de su *Sarao* literario o se trasladó a Barcelona donde la sacó de la imprenta? Agustín G. de Amezúa, hablando de este periodo de misteriosa desaparición de su querida novelista, afirma que las últimas noticias fidedignas sobre ella se remontaban a su colaboración con un romance en las *Lágrimas panegiristas a la temprana muerte del gran poeta Pérez de Montalbán* en 1639 en Madrid⁶⁸. No obstante, hace pocos años que Kenneth Brown aduce novedades biográficas sobre doña María de Zayas al revelar que “escribía poesía en Barcelona en época de guerra (1643).”⁶⁹ Brown no halló textos escritos por doña María de Zayas aunque participaba en la Academia literaria de Santo Tomás de Aquino sino que encontró en el vejamen del poeta catalán Francesc Fontanella una alusión a la primera novelista española quien compuso en un certamen en loor a Santo Tomás un poema juzgado malísimo por Fontanella, por lo cual le dedicó los siguientes versos satíricos:

Doña María de Zayas
viu ab cara varonil,
que a bé que “sayas” tenia
bigotes filava altius.
Semblava a algun cavaller,
mes jas’ vendrá a descubrir
que una Espasa mal se amaga
baix las “sayas” femenils.
En la dècima tercera
fou glosadora infelìz,
que mala tercera té
quant lo pris vol adquirir.
O senyora Doña Saÿa,
per premiar sos bons desitgs
del sèrcol de un guardainfant
tindrà corona gentil! (vv. 725-740)

⁶⁸ Agustín G. de Amezúa, “Introducción a las *Novelas amorosas y ejemplares*”, pp. X-XI.

⁶⁹ Kenneth Brown, “María de Zayas y Sotomayor: escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), pp. 355-360.

Claro está que se traspasa en esta descripción una intención crítica. Por lo cual comenta Kenneth Brown que “la autora es poco atractiva; aunque no posee todo el “equipo” masculino bajo las faldas, debajo de sus “sayas” doña María parece más varón que hembra.”⁷⁰ Pero, ¿quién sabe si hay parte de verdad en ello?, sobre todo cuando se nota que en los poemas panegíricos que le dedicaron sus contemporáneos sólo se suele cantar el ingenio poético y casi nunca la belleza de doña María de Zayas⁷¹. En cambio, Kenneth Brown, supera el mero análisis textual y ve en esta composición poética de Fontanella “las actividades literarias en Barcelona de la más famosa novelista castellana del Siglo de Oro.”⁷² De hecho, concluye que “María de Zayas habría residido en Barcelona en 1643”. Y como prueba de su conjetura, enarbola la aprobación de la segunda edición de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* que lleva a la vez la firma del “Maestro Fray Pío Vives, prior de Santa Catalina Mártir, de Barcelona, 1648” y la del hermano mayor de Francesc Fontanella, Josep “Fontanella Regens. 23 septem. 1648.” El estudioso añade a estas aprobaciones la meticulosa descripción del Monasterio de Montserrat en *Aventurarse perdiendo* antes de deducir que “la autora regresó a Barcelona en 1647 o 1648 para allí negociar la reedición de sus narraciones, o que nunca abandonó la zona a partir de 1643.” Sin embargo, sin negar la presencia de Zayas en Barcelona, Julián Olivares afirma que la escritora “no negoció allí ninguna publicación de sus obras.”⁷³

⁷⁰ Kenneth Brown: *Ibidem.*

⁷¹ Agustín G. de Amezúa apuesta que doña María de Zayas era fea y aun supone que esta fealdad puede ser un motivo de su reclusión en un convento. El académico conjetura: “Fea o hermosa (más bien lo primero, ya que en las poesías que sus admiradores escribieron en laudó suyo nadie la celebró nunca por bella, unánime silencio muy sospechoso, pues la alabanza de la belleza nunca se regateó entonces a las mujeres que lo eran), no es inverosímil que, no hallando un marido a su gusto, o víctima de alguno, taimado y falaz, buscase anhelante los brazos amorosos de aquel Esposo divino que no traiciona nunca.” En “Introducción” a los *Desengaños*, p. XXII.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Julián Olivares en su “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Cátedra, 2000, p. 16. Añadimos aquí el argumento de Julián Olivares: “En primer lugar, la reedición de las *Novelas amorosas y ejemplares*, que se hizo en Barcelona en 1646 (no 1647), se basó en el texto de la *editio princeps* de 1637; de manera que Zayas no hubiera negociado tal reedición cuando ya la había corregido y enmendado en la segunda edición publicada también en 1637. En segundo lugar, si hubiera negociado la reedición de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* [*Desengaños amorosos*], es más que probable que la habría corregido, como lo hizo con su primera obra. Por otro lado Yllera supone que dado que

A la luz de algunas novelas ambientadas en ciudades italianas, el perfecto conocimiento de las costumbres de este país y la minuciosa y fácil descripción de los lugares de Nápoles hasta sus entornos⁷⁴; algunos críticos han llegado a la conclusión de que doña María de Zayas viajó a Italia donde ella misma por la boca de una de sus narradoras dice haber encontrado el manuscrito de la vida de la reina Beatriz de Hungría estando allí con sus padres⁷⁵. Agustín G. de Amezúa escribe que pocos años después de la etapa de Valladolid, el padre de la escritora “don Fernando entra quizá en la casa y servidumbre del Conde de Lemos, a quien parece que hubo de acompañar con su familia al ser nombrado aquél virrey de Nápoles (1616)”⁷⁶.

De la vida matrimonial de doña María de Zayas, no se ha podido arrastrar ningún dato. Ni se sabe si se casó o murió soltera, pues, después de la publicación en 1647 de la *Segunda Parte* de su sarao literario, ya no volvió a aparecer ni en el mundo de las letras ni en la vida social. Sin embargo, la menuda fusión, en sus

Zayas no corrigió la *Parte segunda*, y que no existe noticia de ella después de 1647, es posible que María de Zayas Muriese al poco tiempo de su publicación.” En *op. cit.* p. 16.

⁷⁴ En la novela *La fuerza del amor*, hay reiteradas alusiones a las costumbres napolitanas de tipo: “Es uso y costumbre en Nápoles ir las doncellas a los saraos y festines que en los palacios de el Virrey y casas particulares de caballeros se hacen, aunque en algunas tierras de Italia no lo aprueban por acertado, pues en las más dellas se les niega hasta el ir a misa, sin que basten a derogar esta ley, que ha puesto en ellas la costumbre, las penas que los ministros eclesiásticos y seglares les ponen.” (I, 222), “Úsase en Nápoles llevar a los festines un maestro de ceremonia, el cual saca a danzar a las damas y las da al caballero que le parece.” (I, 223). Otras veces son las descripciones de Nápoles y algunos de sus lugares que son reveladoras un conocimiento de los lugares: “Era don Antonio (que este era el nombre de su padre) del linaje y apellido de Garrafa, deudo de los duques de Nochera, y señor de Piedra Blanca, lugar que tiene su asiento cuatro millas de Nápoles...” (I, 221), “Hay en Nápoles como una milla apartada de la ciudad, camino de Nuestra Señora del Arca, imagen muy devota de aquel reino, y el mismo por donde se va a Piedrablanca, como un tiro de piedra del camino real, a un lado dél, un humilladero de cincuenta pies de largo y otros tantos de ancho. La puerta del cual está hacia el camino, y enfrente Della un altar con una imagen pintada en la misma pared. Tiene el humilladero estado y medio de alto, el suelo es una fosa de más de cuatro en hondura, que coge toda la dicha capilla, sólo queda alrededor un poyo de media vara de ancho, por el cual se anda todo el humilladero. A estado de hombres, y menos, hay puestos por las paredes garfios de hierro, en los cuales después de haber ahorcado en la plaza los hombres que mueren por justicia, los llevan allá, y cuelgan en aquellos garfios; y como los tales se van deshaciendo, caen los huesos en aquel hoyo, que como está sagrado, les sirve de sepultura.” (I, 242-243). Conjeturamos que esta descripción no es pura imaginación sino muestra del conocimiento de la ciudad de Nápoles.

⁷⁵ En el *Desengaño noveno*, escribe Zayas: “...pues por la crueldad y porfía de un hombre padeció tantos trabajos la reina Beatriz, que en toda Italia es tenida por santa, donde vi su vida manuscrita, estando allí con mis padres.” (II, 409).

⁷⁶ Agustín G. de Amezúa en su “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas de su edición, p. IX.

dos colecciones de novelas, de su identidad con la de su protagonista Lisis hace sospechar a ciertos críticos que la novelista se retiró en un convento como su personaje alter ego.⁷⁷ Este procedimiento de acomodación de la biografía zayesca nos parece una atrevida y errónea técnica de interpretación que, muchas veces, desemboca en equívocos⁷⁸. Los nuevos métodos de análisis literario propuestos por los narratólogos han clamado que las ideas defendidas por los personajes o narradores y las acciones protagonizadas por los mismos no llevan siempre la adhesión del escritor ni son la transposición de su vida real en el ente ficticio.

En el estado actual de la investigación enfocada en doña María de Zayas y Sotomayor, no se ha aducido, desde las revelaciones de Serrano y Sanz, ninguna información solvente sobre la vida de la escritora. Sus apuntes son los que la crítica sigue manejando añadiéndoles conjeturas basadas en indicios que campean en sus ficciones. El proyecto de inventarle una biografía a partir de su obra tiene el inconveniente de cosechar datos puramente presumibles que, de hecho, han ocasionado más de una vez errores de aprehensión en el momento de diseccionar las ficciones de doña María de Zayas. Hoy, se debe reconocer los límites

⁷⁷ Amezúa en su “Introducción” a los *Desengaños amorosos* de su edición que manejamos, cree en un posible ingreso de la novelista en un convento y al respecto escribe: “Tienen estos *Desengaños* un desenlace imprevisto y extraño, que parece dar cierto pie a tal conjetura, pues cuando esperamos que la hermosísima Lisis, alma y promotora de estos Saraos, case con el galán que la corteja, con asombro de todos, declara que, desilusionada del mundo y sus falsos encantos, ha resuelto entrar en un convento. ¿Representóse doña María en esta dama, identificándose con ella, como era corriente hacerlo en algunas novelas por sus autores, entrando en religión, y será ésta la causa de que desde la publicación de sus *Desengaños* no volvamos a tener noticia alguna de ella? No niego que la conjetura es atrevida y sin más fundamento que el pasaje de una obra donde todo es ficción; pero a mí, por el carácter que doña María revela en sus escritos, impulsivo, ardoroso y vehemente; por el gran desprecio que muestra a los hombres; por su fe religiosa, tan acendrada y honda, nada me sorprendería que, desengañada del mundo, buscarse entre los muros de un convento –como tantas otras damas acostumbraban hacerlo por entonces– la paz y el consuelo de su espíritu, acaso conturbado por grandes penas amorosas.” p. XXII.

⁷⁸ Como ejemplo podemos citar el caso de Juan Luis Alborg, cuyo estudio peca en la firmeza con la que da datos biográficos de la escritora apoyándose sólo en algunos detalles que se filtran en sus novelas. El historiador de la literatura escribe: “Nació [Zayas] en Madrid en 1590 de familia noble. Formando parte de la casa del conde de Lemos, el padre de doña María acompañó a éste a su virreinato de Nápoles, y allí pasó sus años juveniles la futura escritora. La estancia en Italia le permitió familiarizarse con la literatura –sobre todo la novelesca– de aquel país, y le dejó recuerdos y experiencias de interés, que reigió luego en sus libros.” En *Historia de la literatura española. Época barroca*. Madrid, Editorial Gredos, 1970², reimpresión 1987, tomo II, pp. 498-499. Todo lo que se dice sobre la vida de nuestra novelista merece ser matizado por carencia de documentos.

de la crítica biográfica en el caso de nuestra novelista, por lo cual resulta más objetivo acercarse a su novelística apoyando sus argumentos en las relaciones entre los elementos que componen los relatos en vez de forzar explicaciones extraliterarias relativas a la desconocida vida de la escritora.

III- LA OBRA DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS

La obra narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor, a pesar de su indiscutible fama en el mundo de la literatura, está compuesta de sólo dos libros confeccionados en forma de colecciones de novelas. Cada una de las dos compilaciones integra diez relatos, todos de temática amorosa y que presentan un único punto de contacto: el marco que los encaja. Su primera serie de novelas, es impresa probablemente por primera vez en 1637 en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, en Zaragoza, bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares*⁷⁹, y la segunda saldrá a la luz diez años más tarde con la

⁷⁹ Agustín G. de Amezúa, en la “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, Madrid, Aldus. S.A. de Artes Gráficas, 1948, y *Desengaños amorosos*, Madrid, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1950 que manejaremos en todo este trabajo para las referencias, habla de la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* con matices, escribiendo: “La edición príncipe de las *Novelas amorosas y ejemplares* parece ser la impresa en Zaragoza, en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, en 1637, en tamaño de 4.º Y digo que parece, porque las dos licencias que lleva, una del maestro José de Valdivielso, y otra del doctor Juan de Mendieta, fechadas en Madrid a 2 y 4 de junio de 1636, respectivamente, con otra del doctor Juan Domingo Briz, en Zaragoza, a 5 de mayo de 1635, plantean la cuestión bibliográfica de si hubo o no alguna edición anterior a 1637. Brunet asegura que estas Novelas se publicaron primeramente en Madrid, en 1635, siendo reimpresas en dicha villa el mismo año. Idéntica afirmación hace Jiménez Catalán, tomándola acaso de Brunet. Don Eugenio de Ochoa da por existente también una edición de 1636. Castillo Solórzano, en *La Garduña de Sevilla*, obra de la cual aseveran los bibliógrafos que hay edición de 1634, al hacer el elogio de doña María[...] añade que había “sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben este género”. Asimismo, Montalbán, en su *Para todos*, impreso en Madrid, en 1632, en su Índice de los ingenios de Madrid, dice: Tiene un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho novelas ejemplares”. No sería, pues, improbable que esta supuesta edición de 1636 hubiera existido, pues

denominación de *Parte segunda del Sarao y entretenimiento Honesto*⁸⁰, bautizada por los estudiosos con el título de *Desengaños amorosos*.

1- Sobre las estructuras de las dos *Partes* y la continuidad unitaria entre ellas

Entre los elementos formales que caracterizan la narrativa de María de Zayas y Sotomayor, descuella la estructura textual esencialmente sustentada por la interpolación de varios relatos que cobran independencia temática entre ellos y respecto al marco general. Lejos de ser una invención de doña María de Zayas, esta técnica novelesca de raigambre medieval, que consiste en el engarce de distintas historias en la misma obra, tiene importantes antecedentes en la historia de la literatura universal. Concederemos su paternidad al poeta griego Homero por dejar a su héroe Odiseo, en los cantos IX, X, XI y XII de la *Odisea* narrar sus propias aventuras. Más tarde, en el siglo X volveremos a encontrar este dechado novelesco en la obra anónima *Las mil y una noches*, que no fue más que un apilamiento de cuentos orientales unidos sólo por la encuadernación y el título común bajo el cual fueron publicados. En Europa, sobre todo en la Península Ibérica, los orígenes de la novela en forma de cajas chinas se encuentran en el *Decamerón* (1350) del italiano Boccaccio a mediados del siglo XIV. Chaucer la introdujo en la literatura inglesa publicando en 1387 *Los cuentos de Canterbury*, mientras que el *Heptamerón* (1559) de Marguerita de Navarra reanudó el modelo después de la anónima obra *Cent nouvelles nouvelles* (1462) y lo instaló definitivamente en la narrativa francesa. Las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes también salieron a la luz, en España, acuñadas de la misma manera.

tampoco era usual que la primera de un libro llevase aprobaciones y licencias de otra ciudad que de aquella en que se imprimía, como, en efecto, las lleva la edición de Zaragoza de 1637. Pero nadie ha logrado ver ninguna de estas dos ediciones, que, de haber existido, pueden considerarse como perdidas...”

⁸⁰ El mismo Amezúa afirma en su “Introducción” a los *Desengaños amorosos* que “la primera edición de estos *Desengaños* o *Parte segunda de las Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas*, salió a luz, según Nicolás Antonio [Biblioteca Nova...], en Barcelona, en la imprenta de Sebastián de Cormellas el año de 1647, en un volumen en octavo.”

Sin embargo, cabe precisar que el manco de Lepanto no se esmera en buscar circunstancias que dan lugar a la narración de historias como las reuniones mundanas, los saraos o las veladas nocturnas que se organizaban para entretener el tiempo, aliviar a una amiga enferma o celebrar una fiesta.

Sin embargo, doña María de Zayas no canonizará esta estructura de las *Novelas ejemplares* cervantinas, antes se inspirará del modelo boccacciano del *Decamerón*. Logra valerse, como pretexto para la intercalación de relatos secundarios, de una agrupación de amigos que deciden aliviar a su amiga convaleciente de “atrevidas cuartanas” contando por turnos varias historias. Así es como, preocupada por una lógica estructural de sus obras, consigue la novelista un pertinente esquema de engarzar las “maravillas”⁸¹ y los “desengaños” en el marco general.

En la *Primera Parte* (que así llamaremos a las *Novelas amorosas y ejemplares*), el entretenimiento durará cinco noches, lo que explica la división de la obra en *noches* y no en *partes, capítulos* o *secciones*. Los *Desengaños* también se articulan en tres noches a semejanza del tiempo que dura la última sesión de esta tertulia iniciada en la *Primera Parte*. La presentación de sus obras bajo esta misma morfología dimana, sin duda alguna, de un deseo de armonización, por parte de la escritora, de la forma del ente ficticio con la del Sarao, urdimbre sobre la que se tejen los relatos injertados.

Las *Novelas amorosas* son narradas alternativamente por caballeros y damas mientras que en los *Desengaños* las mujeres mandan callar a los hombres para luego llevar las riendas de la narración. La única voz que se levanta en la Segunda Parte del Sarao es femenina, es la más potente, la voz autoritaria. El único caso en que se da la palabra a un hombre para contar una historia importante se halla en la novela *Tarde llega el desengaño*, donde la novelista, como queriendo acrecentar el carácter trágico de este relato, delega en don Jaime de Aragón para que él mismo refiera la cruel e inhumana vida que ha hecho pasar

⁸¹ Doña María de Zayas prefiere “maravillas” a “novelas”: “...cantasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso, que ya en estas partes le aborrecen.” *Novelas amorosas*, p. 31.

a la inocente Elena, su mujer. Los caballeros tertulianos pierden su papel de narradores y se vuelven pasivos y obedientes oyentes que engullirán, *Desengaño* tras *Desengaño*, las gruesas e indigestibles píldoras que les recetan las narradoras para curarlos de sus traiciones y machismo. Estas modificaciones en la organización de la tertulia revisten ya de feminismo la *Parte Segunda del entretenimiento honesto*; feminismo que llevará a la misma doña María de Zayas a inventar en sus narraciones que ella reputa contundentemente de reales, situaciones tan inverosímiles como la pasividad con que hace obtemperar a sus personajes varones del marco las órdenes de sus amadas y tertulianas. En plena mitad del siglo XVII cuando la mujer española obraba bajo entera dominación del hombre, narrar eventos de ese tipo era rayar en lo ficticio.

En cuanto a la importancia del orden en que se disponen las historias de segunda instancia, a pesar de que no sea muy visible en la *Primera Parte*, en la *Segunda* nos parece que cobra más interés. Si la historia de Camila está seguida directamente de la de Roseleta⁸², lo damos por bien pensado. Es que, en su intención de desengañar, doña María se vale de un método dialéctico. En efecto, en el momento en que buena parte de los oyentes del Sarao (y tal vez el lector) sostiene que Camila debía avisar a su marido de que don Juan le estaba quitando el honor, Zayas encadena con las aventuras de Roseleta cuyo argumento está en los antípodas de esta tesis. Contrariamente a Camila, Roseleta avisó a su esposo de los atrevimientos de don Juan, pero eso no impidió que ella padeciera la misma maldad. El tercer desengaño se vincula estrechamente, al nivel argumentativo, con el precedente. Aun se nota en el discurso de la narradora cuando aclara:

En el discurso de este desengaño veréis, señoras, cómo a las que nacieron desgraciadas nada les quita de que no lo sean hasta el fin; pues si Camila murió por no haber notificado a su esposo las pretensiones de don Juan, Roseleta, por avisar al suyo de los

⁸² En las primeras ediciones de los *Desengaños* la novela que relata la vida de Roseleta viene en cuarta posición, pero sería por error puesto que en la organización inicial del sarao es el tercer *Desengaño*. Alicia Yllera ya rectificó en su edición los errores notados en el orden cronológico de las novelas que componen la *Segunda Parte*.

atrevimientos y desvelos de su amante, no está fuera de padecer lo mismo, porque en la estimación de los hombres el mismo lugar tiene la que habla como la que calla.

(II. p.157-158)

Este caso puede aparecer como aislado, pero merece nuestro detenimiento. La yuxtaposición de estos dos relatos, realza la imposibilidad de escapar de la barbarie masculina. Para Zayas, ninguna de las soluciones hasta aquí propuestas puede servir de hilo de Ariadna. La mejor fórmula de librarse de los engaños de este mundo sólo la tiene Lisis: no experimentar una vida matrimonial y refugiarse en un convento.

La colocación de las historias de la reina Beatriz en *La perseguida triunfante* y de don Gaspar, héroe de *Estragos que causa el vicio*, desengaño además narrado por Lisis, a finales de la *Segunda Parte*, nos parece también muy significativa. Son los únicos relatos de esta serie en que los protagonistas se salvan de manera más visible gracias a la intervención divina. A doña Beatriz la amparó la Virgen María y a don Gaspar se le mostraron indicios de los riesgos que corría en sus aventuras amorosas. En efecto, entrando una noche en casa de las cuatro hermanas portuguesas para galantear a la más pequeña de ellas, don Gaspar oyó gemidos y, acercándose a una cueva, descubrió a un desconocido joven muerto lo que interpretó el caballero como advertencia divina, y puso fin a aquellos amores. Queriendo cortejar luego a otra dama llamada Florentina, la encuentra herida, la socorre y ella le cuenta sus liviandades que le han causado tales desdichas, lo que él entiende como otro aviso celestial, por lo que renuncia a sus pretensiones amorosas y, después de ayudar a la señora a entrar en un convento, vuelve a Toledo donde se casa y vive honestamente. De su misma boca dice Lisis haber oído este suceso. Pensamos que esta mayor presencia de lo divino en los últimos desengaños se ha hecho, quizá, con intención persuasiva y prepara el ingreso de la heroína [Lisis] en el monasterio. Estas dos historias son, sin duda alguna, las más desengañosas, y tal vez sean las que han inspirado más a la protagonista. Estribamos nuestro parecer en el hecho de que, hasta la

despedida en la segunda noche y penúltima de los *Desengaños*, Lisis no había rehusado todavía el amor de don Diego si nos referimos al ambiente que prevaleció aquella noche:

...se sentaron a las mesas, que estaban puestas con ricos y ostentosos aparadores, donde fueron servidos de una suntuosa y sazónada cena. Porque como otro día, después de referir los dos desengaños que faltaban, se había de celebrar el desposorio de Lisis y don Diego...
(II, p. 330)

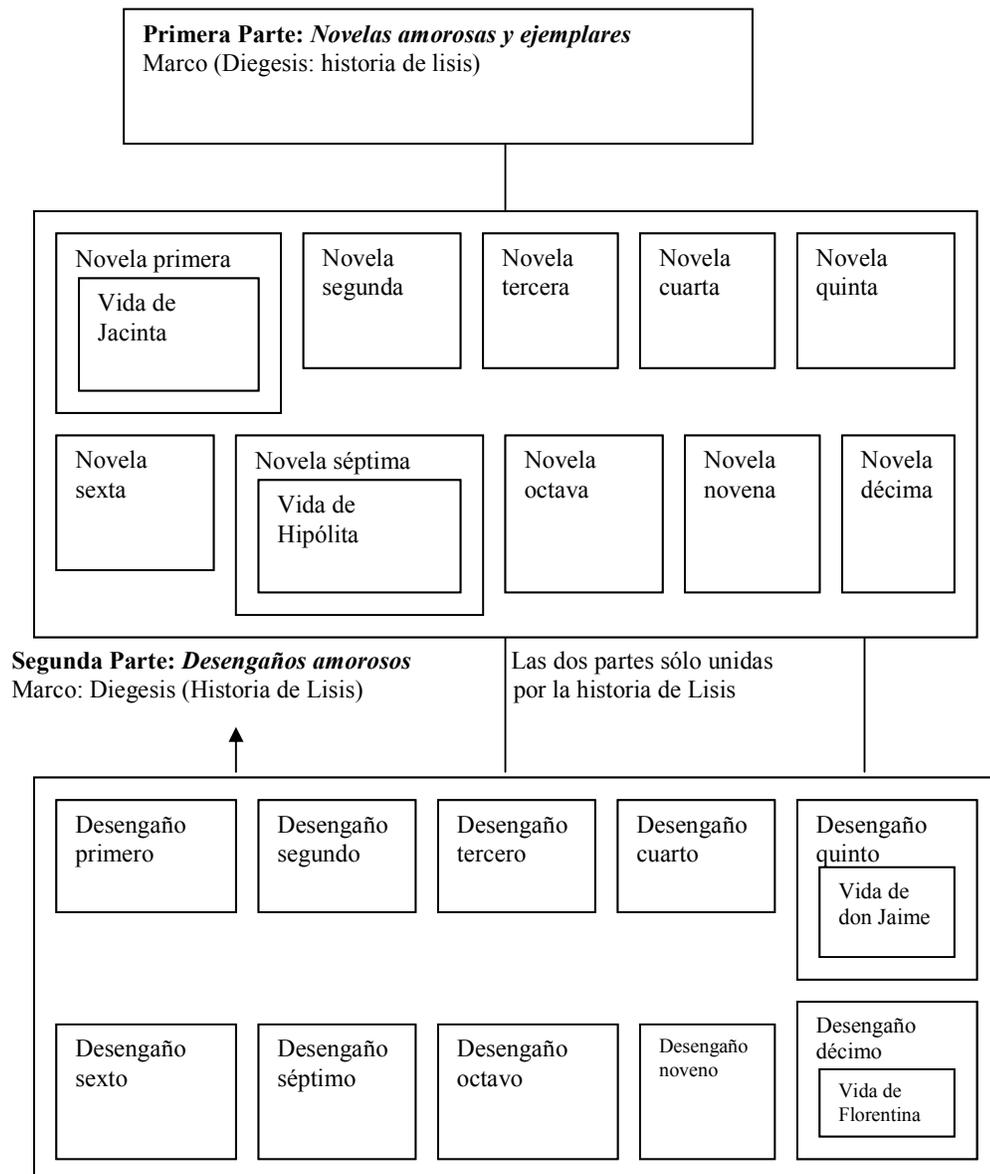
Esta atmósfera de fiesta es la que sigue reinando hasta principios de la última noche en la casa de Lisis inundada de gente ilustre convidada por los dos enamorados para la ocasión. Por eso, pensamos que los dos postreros desengaños tuvieron más influencia en la decisión de la protagonista del marco. Sin embargo, aunque el no llevar el vestido que don Diego le compró para la ceremonia pueda interpretarse, quizá, como indicio de lo que habría de suceder, la consideramos como una simple desvaloración del traje que le regaló el amante si nos fiamos de la descripción que la narradora hace de la indumentaria de Lisis, que cuadra mucho más con su nobleza y entendimiento que el vestido que le regaló su pretendiente.

En estos dos relatos Lisis se desengaña viendo que sólo el amparo divino puede guardar de la crueldad de los hombres y por consiguiente, se fue a un convento donde está segura de vivir en paz.

A nivel estrictamente formal, se distinguen en las obras de Zayas tres planos. El primero corresponde con la *diégesis* (historia de Lisis), el segundo está formado por los relatos *metadieéticos* contados por los personajes del marco general (las *maravillas* y los *desengaños*). En el tercer plano se ubican las historias *extradieéticas* a las narraciones secundarias. Las aventuras de doña Hipólita son referidas por ella misma en la novela *Al fin se paga todo* contada por don Miguel; en *Aventurarse perdiendo* se interpola la historia de Jacinta en la de Fabio; y en el *Desengaño* quinto la historia de don Jaime de Aragón se inserta en

la de don Martín. El último *Desengaño* se ha narrado con una *mise en abyme*: la protagonista Florentina cuenta su propia vida dentro del relato en que esta misma vida suya es narrada por Lisis. Eso le confiere una estructura repetitiva.

Esta narración en tres niveles da a las obras de Zayas la forma de cajas chinas que intentaremos esquematizar en seguida.



Por lo que se refiere a la morfología interna de las intrigas, las *Novelas amorosas y ejemplares* difieren de los *Desengaños*. Las historias contadas en la *Primera Parte* no están enteramente condicionadas por la ideología feminista de la autora. En ella, las *novelas* se han tramado con más objetividad y soltura, con fines no trágicos; los roles narrativos son equitativamente distribuidos entre hombres y mujeres y la narración es más amena.

En cambio, los *desengaños* de la *Parte Segunda* tienen un tejido reverberante de una preocupación ideológica. La instancia narradora sólo consta de mujeres, y el enredo se hace con mayor manipulación. *Zayas* se las arregla siempre en sus intrigas para crear situaciones que deshonoran al género masculino. Casi todos los *desengaños* tienen la misma textura. La historia se desarrolla en tres etapas:

-*pretensiones amorosas*: un caballero galantea a una dama con regalos (joyas y dinero) haciendo alarde de su riqueza, nobleza o fingiendo ser de prosapia ilustre, mostrando cortesía y entendimiento. Muy a menudo se concretan esos amores con casamiento.

-*llegada de otro(a) pretendiente* que crea una complicación en la intriga. Este momento es muy importante por ser cuando se narran las acciones con más detenimiento, enfatizando las virtudes y los vicios de los personajes. Es el instante de la narración en que la voz relatora intenta llamar la atención de los oyentes del *sarao* y/o del lector sobre la inocencia o la culpa de tal o cual personaje. Aquí es donde doña María se acostumbra a enaltecer la castidad de la mujer, quien se niega a contestar los papeles que recibe del enamorado por intermedio de un tercero, ya no se deja ver de la vecindad, ni se aparta de una doncella para no dar al atrevido amante la ocasión de pasar adelante en sus deshonestas intenciones. En el relato de los sucesos, corresponde con el único momento de verdad en que se pormenorizan las pruebas que permiten hacer justicia. Para la dama recatada, es un horrible periodo de infortunio en que se siente sola contra todos (amantes, terceros y criados cómplices) porque sus enemigos, no pudiendo lograr sus lascivos deseos, inventan historias para empañar su honor y la persiguen por todas partes. El caso de la reina Beatriz de

Hungría es un ejemplo patente. En otros casos, es el marido el que harto de gozar a su mujer se empeña en nuevos tratos. Pero eso no cambia en nada las etapas en que se suelen configurar las historias narradas.

-las sanciones: es la fase de resolución del problema planteado, es decir, el desenlace. Muy a menudo, corresponde con el remate del desengaño. Es en general el estado más conmovedor del relato en que se suelen oponer dos justicias: la mentirosa de los hombres que dicta degollar a los inocentes, disculpando a los traidores, y la divina que aparece ante los ojos de la narradora como la verídica y eterna. Las damas, víctimas inocentes o mártires muertas a puñaladas se quedan más guapas con la sangre tan fría que atestigua su pureza y su celestial recompensa. La voz relatadora se entristece, se compadece y, a veces, incluso llama a una rebeldía o venganza. De vez en cuando, el asesinato de la mujer no engendra forzosamente el final de la historia narrada pero lo anuncia porque sólo la continúa la instancia narradora para revelar el castigo divino reservado al personaje traidor. En esta última fase del relato, la autora suele irrumpir en el discurso del narrador defendiendo su posición ideológica.

Esta diferencia en la urdimbre de las dos compilaciones se puede explicar, tal vez, por nuevas realidades ocurridas en el periodo de diez años que las separa en las publicaciones. Es posible que estos años en que la escritora “tenía su pluma arrimada”⁸³ sean momentos de maduración de su ideología y de perfeccionamiento de su ingenio literario. Eso, porque al nivel narrativo, la *Parte Segunda* está mejor trabajada que la *Primera* de modo que es más palmaria la relación entre el marco y los relatos secundarios. En las *Novelas amorosas* este enlace es casi inexistente. Seguramente, dichos años de ociosidad literaria permitieron a Zayas y Sotomayor, después de varias meditaciones, alterar la perspectiva desde la cual pensaba prolongar su *Sarao*. Aunque nuestro argumento se puede ver como pura especulación, son evidentes las modificaciones que hay en la trama entre las dos colecciones. Pero es de notar la relevancia de la maña con la que la escritora ha concretado su proyecto de hacer de la última

⁸³ “...y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa tomaré la espada para lo mismo” (II, p. 457).

recopilación la *Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto*, es decir, una continuación de las *Novelas amorosas y ejemplares*.

A primera vista, no se puede resaltar, fiándose de los títulos, una nítida relación entre las dos Partes. Y, a pesar de todo, aunque distan en las publicaciones diez años, tienen entre ellas vínculos nada nimios. Aseveramos eso en abono de distintas razones.

Primero, porque, en cuanto a la actividad novelesca, al rematar las *Novelas amorosas*, Zayas ya había quedado con el lector en una venidera segunda parte.

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

(I, p.423)

Esta *Primera parte* tuvo mucho éxito en el orbe literario, como anhelaba la escritora, si nos fiamos de sus propias declaraciones:

... como sucedió en la primera parte de este Sarao, que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada...

(II, pp. 103-104)

Nada se oponía, entonces, a que doña María pasara a la imprenta la *Segunda Parte* de su entretenido Sarao. Pero cabe notar que la publicación de los *Desengaños*, además de ser una promesa, obedece a una lógica narrativa. Sin la proyección de una continuidad del Sarao en otra obra, las *Novelas amorosas* no tendrían el mismo desenlace porque, por lo menos, al momento de rematar su primera colección de novelas, Zayas estaría preocupada por dar la resolución final del esquema amoroso establecido a principios del marco general. Eso, porque si la historia de Lisis se limitara sólo a lo referido en esta *Primera Parte*,

no tendría ningún sentido. No se trata en el caso de María de Zayas de un mero anuncio que nunca se realizará por ser únicamente una manera de reanudar con una tradición literaria, como fue el caso en la narrativa picaresca, sino de una exigencia de la trama. Hablando de la unidad existente entre ambas partes, Salvador Montesa Peydro sostiene que “los sucesos iniciados en el marco narrativo encuentran su culminación en la *Segunda Parte*.”⁸⁴ Por eso, damos por bien prevista la escritura de los *Desengaños* (o, mejor dicho, de una segunda parte) antes de poner fin a las *Novelas*, y aún es posible que esta idea nazca con la inspiración que las ha generado. Así que es lógico que las *Novelas* sean un libro abierto. Prueba de ello es que los *Desengaños* en los cuales se ven resueltos todos los suspensos de la intriga general no abren ninguna perspectiva. Esta estructura cerrada de la *Segunda Parte* puede explicarse también por el logro temático conseguido por la novelista al final de la obra. En efecto, su designio al iniciar la última parte era desengañar; y Lisis, a quien tocaba este cargo lo hizo de una manera aprobada por la misma Zayas. Así que concluyó:

Yo he llegado al fin de mi entretenido Sarao; y por fin pido a las damas que se reporten en los atrevimientos si quieren ser estimadas de los hombres...
(II, p.461).

Ninguna otra Parte es previsible, primero, porque ya se ha anunciado el fin del Sarao, luego, y sobre todo, porque las dos incógnitas de la ecuación amorosa que ha servido de telón de fondo a ambas Partes, han sido despejadas: el casamiento entre don Diego y Lisis, anunciado desde la *Primera Parte*, no se ha realizado finalmente porque Lisis, como buena desengañadora, se vuelve religiosa; y tampoco se concreta el amor entre don Juan y Lisarda.

⁸⁴ Salvador Montesa Peydro, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (subdirección General de estudios e Investigaciones-Subdirección General de la Mujer), 1981, p. 335.

Don Diego, descontento, con bascas de muerte, sin despedirse de nadie, se salió de la sala; dicen que se fue a servir al rey en la guerra de Cataluña, donde murió...

[...]

Otro día, Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto; doña Isabel tomó el hábito, y Lisis se quedó seglar. Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que les rentase lo que habían menester, se fue con ellas, por no apartarse de su amada Lisis, avisando a su madre de doña Isabel, que como supo dónde estaba su hija, se vino también con ella, tomando el hábito de religiosa, donde se supo cómo don Felipe había muerto en la guerra. A pocos meses se casó Lisarda con un caballero forastero, muy rico, dejando mal contento a don Juan, el cual confesaba que por ser desleal a Lisis, le había dado Lisarda el pago que merecía, de que le sobrevino una enfermedad, y de ella un frenesí, con que acabó la vida.

(II, p. 461)

Hay que añadir en el catálogo de los elementos esclarecedores del enlace entre las dos Partes, el *flash back* con el cual la novelista encabeza su introducción a los *Desengaños amorosos*. Doña María de Zayas indica expresamente que esta parte postrera es una continuación de la primera, recordando el estado en el que dejó la historia de Lisis que es el resorte que sustentó su primera obra.

Para el primer día del año quedó, en la Primera Parte de mi Entretenido Sarao, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego, tan dichoso en haber merecido esta suerte, como prometían las bellas partes de la hermosa dama, y nuevas fiestas para solemnizarlas con más aplauso.

(II, p.7)

El retorno a los sucesos de la Parte anterior al empezar la Segunda, además de refrescar la memoria del lector, aporta datos muy significativos que escapan al conocimiento del lector, pero que la escritora tiene empeño en revelar: el casamiento entre don Diego y Lisis, anunciado al final de la *Primera Parte*, no se realizó finalmente por enfermedad de la dama.

...se dejó [Lisis] rendir a tan crueles desesperaciones, castigando con verter perlas a sus divinos ojos, que 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 que hacerle otros remedios, le ordenaron los importantes al alma (...) Más de un año duró la enfermedad con caídas y recaídas...
(II, p.7-8)

Todas estas informaciones se dan al lector fuera de la narración propiamente dicha, pero, además de tener la importancia de ser el motivo de la prórroga del Sarao, permiten a la autora hacer pequeños retoques en la intriga. Sin embargo, las damos por bien inventadas por Zayas sólo para hacer de la protagonista Lisis un personaje femenino desengañado. La escritora no ha querido que Lisis se case. En ambas Partes han fracasado sus proyectos de matrimonio. Es, tal vez, porque entre todos los personajes, Lisis es la mejor portavoz de doña María de Zayas. Y eso lo tenemos que considerar en relación con su hostilidad al matrimonio.

El otro indicio de la continuidad unitaria entre las *Novelas* y los *Desengaños* es el conservar los mismos personajes principales y el mismo espacio donde se ambienta la historia general, por lo que las dos Partes comparten el mismo marco.

No se destacan relaciones entre los relatos metadieéticos (narraciones intercaladas) de las *Novelas* y los de los *Desengaños* porque su único punto de contacto es el marco. Así que la unidad entre ambas partes es de tipo estructural y temático pero sólo lo que atañe a la intriga de la *diégesis* (marco general).

En resumidas cuentas, se destacan diferencias entre las estructuras internas de las dos Partes y cambios en la temática de los relatos entremetidos. Las *Novelas amorosas* presentan más diversidad en los asuntos narrados, mientras que los *Desengaños* están escritos desde una perspectiva demasiado crítica y feminista. Sin embargo, estas características individuales de cada colección no impiden en nada que las dos Partes formen un conjunto bien estructurado por el

marco común que comparten y no tocante a las narraciones internas cuya función estudiaremos en otra ocasión.

SEGUNDA PARTE:

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA ZAYESCA

I- LA POLÉMICA CUESTIÓN DEL REALISMO ZAYESCO

La autenticidad de los sucesos novelizados por doña María de Zayas es, a no dudarlo, el asunto más polémico en la aproximación a su narrativa. Desde el estudio de Amezúa, los disecadores de las obras zayescas siguen inquietos por una preocupación inherente a la historia misma de la creación literaria, a saber, si la obra de ficción es el fiel espejo de la vida real. Esta famosa y eterna problemática del realismo literario es planteada por la novelista misma que ha hecho de la proclamación de veracidad de sus relatos el artificio narrativo más relevante en sus ficciones. Sobre el dar por verdaderas las declaraciones de originalidad de la escritora, que no deja de inmiscuirse en el discurso de sus narradores, y el considerarlas como mero tópico de época, que exigía que los escritores dieran a sus lectores la garantía de veracidad, o como la expresión de una pura inconciencia artística; los críticos están lejos de ser unánimes.

Antes de sumergirnos en las diferentes posiciones de los analistas de este aspecto de las ficciones de doña María de Zayas, nos parece obvio aclarar lo que entendemos en el caso de nuestra novelista por “realismo literario”. Sería un anacronismo aplicar a la obra zayesca el concepto de “realismo” en su acepción moderna, es decir, como corriente literaria nacida en el siglo XIX con elementos canonizados que definen las condiciones de pertenencia al movimiento. Dicho lo cual, con “realismo” designamos un procedimiento narrativo usado por la más

famosa de las novelistas españolas del Siglo de Oro, que promueve en sus lectores una profunda meditación sobre el grado de autenticidad de sus escritos. Así, hablaremos de “realismo” para circunscribir los contornos del coeficiente de veracidad que envuelven las dos colecciones de novelas publicadas por doña María de Zayas. Aquí, nuestro estudio consistirá esencialmente en confrontar las diferentes posturas de los que se han interesado por este enfoque de valoración de sus narraciones.

El más intransigente de los defensores del realismo de doña María de Zayas, es sin duda alguna, Agustín G. de Amezúa, quien clama, a todo trance, la originalidad de su querida escritora, cuya cantera novelística, según él, se enraíza en su propia experiencia vital, que ha sabido aprovechar al máximo en su actividad literaria. Es, por lo menos, lo que se deja entender en los siguientes renglones:

Ha vivido [Zayas] mucho, ha viajado por diferentes países, y en estas andanzas suyas por España e Italia ha tenido sus oídos muy abiertos y vigilantes para captar cuantos casos extraordinarios y sucesos novelables pudieran servirla para sus futuras novelas; sabe, además, y sus ojos lo confirman a cada paso, que la realidad de su tiempo es rica por extremo en sucesos extraordinarios e inauditos; que las pasiones indómitas y arrebatadas triunfan en aquella sociedad; que los hombres son celosos, crueles y vengativos, y las mujeres, impulsivas y apasionadas; que la masa, en fin, que tiene en sus manos para modelar sus figuras es abundante y dócil.⁸⁵

El académico, cotejando la realidad social de la España de aquel entonces con la realidad ficticia de las novelas, considera la segunda como fiel copia de la primera. Así, dando su definición de la novela, escribe que es “un espejo fidelísimo, donde a través del cristal de novelista, pasa la vida centelleante o pálida, para fijarse, inmarcesible, eterna, en su bruñido alinde.”⁸⁶ Pero la idea de original representación de los hechos que han ritmado la vida de los españoles en

⁸⁵ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, pp. X-XI.

⁸⁶ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la “Novela cortesana”*, *Opúsculos histórico-literarios* del Dr. D. Agustín G. de Amezúa y Mayo (De la RR. Academia Española, de la Historia y de la Jurisprudencia y legislación), Tomo I, Madrid, 1951, p. 279.

la época de Zayas ha sido desmontada por otros estudiosos. Eustaquio Fernández de Navarrete arguye que no se puede hablar de realismo zayesco, considerando que reflejar la realidad social supone un conocimiento previo de la misma. Lo cual, según él, no fue el caso de doña María de Zayas, porque su condición femenina, conforme las normas establecidas por las instituciones sociales muy machistas, no le permitía tener una experiencia directa de la vida corriente. Y al respecto escribe:

Nosotros, sin rebajar en nada el mérito de esta escritora, no la juzgamos capaz de tanto. Carecía de la observación y de aquel íntimo conocimiento de las escenas del mundo que sólo puede adquirir un hombre, y de que está privada una señora por el retiro y circunspección en que la obliga a vivir el decoro de su sexo.⁸⁷

Para Navarrete, está, pues, claro que a la escritora no le ofrece su estatuto social la posibilidad de acceder a los más íntimos fondos sociales que pretende traspasar a sus novelas. Entonces, lo que narra es lo que puede conocer el sexo femenino y lo que conoce ese sexo femenino no corresponde con toda la realidad.

A éste [el sexo femenino] no le es permitido penetrar en los palacios de los príncipes sino en días de teatral ceremonia; nunca en el sucio asilo del vagabundo y pordiosero, en el garito de los tahúres, ni en el burdel de la cortesana corrompida. No ve el mundo cual es, sino tal cual en el trato superficial y poco franco se le ofrece a sus ojos; los hombres, por el respeto que se merece, se presentan siempre ante una mujer con hipócrita compostura; y así, antes puede adivinarlos que conocerlos.⁸⁸

El mundo social de las novelas de doña María de Zayas no es, al parecer de Navarrete, una exacta reproducción de un conjunto de prácticas sociales que han sellado la historia social de la España del Siglo de Oro, sino una imagen ilusoria que la escritora se hace de lo que era la cotidianidad de sus

⁸⁷ Eustaquio Fernández de Navarrete, “*Bosquejo histórico sobre la novela española*” en “*Novelistas Posteriores a Cervantes*” en *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, R. A. E., 1950, p. XCVII.

⁸⁸ *Ibidem*.

contemporáneos. Ahora bien, Amezúa explica el recurso a la realidad social como telón de fondo de la narrativa zayesca por una exigencia de canonización a las formas literarias europeas.

La realidad, en efecto, de la vida española, rica y poliforme por demás, se impone a todos cuantos acometen la composición de una obra de ficción, llámese comedia o novela, porque, en su variedad y opulencia, del choque de los caracteres recios, de las pasiones hondas, al hilo de la misma movilidad de los españoles de entonces, viajeros incansables por todos los ámbitos del mundo, brotarán los conflictos, los casos extraordinarios, cantera inagotable adonde dramaturgos y principalmente novelistas irán a buscar los argumentos para sus obras. Debido a esta causa, la novela psicológica es tan rara entonces, porque tal género literario pide paz, quietud y vida interior, y la vida corre entonces agitada y hervorosa por los causes de un dinamismo desapoderado, ora pasional y trágico, ora aventurero y jocundo.⁸⁹

Para Agustín G. de Amezúa, la materia prima novelable que ofrecía la realidad diaria era de tal calidad y abundancia que acabó por imponerse a los escritores que ya tenían la conciencia de que el mejor producto para sus lectores había de sacar su sustancia nutritiva de la vida real. El afán que la novelista manifiesta por dotar sus relatos de una considerable dosis de veracidad aparece a los ojos de su incansable defensor como el ingrediente que más sabor añade a la receta.

Este realismo de doña María de Zayas, este amor suyo a la verdad que inspira sus novelas, las hace todavía más sabrosas y emocionantes, porque no hay mejor maestro para todo novelista que el espectáculo de la vida misma que sus ojos captan, que pasará luego, en cumplimiento de la famosa norma zolesca, al través de su temperamento, para traducirse por fin en sus relatos, vividos, nerviosos y calientes.⁹⁰

⁸⁹ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, *op. cit.*, p. XII.

⁹⁰ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

Esta aproximación de Amezúa, que es — cabe decirlo — decimonónica y, por supuesto, anacrónica, no convence a Juan Goytisolo, que piensa que el valor de la originalidad de la obra de María de Zayas no se debe probar según su conformidad al patrón novelesco del siglo XIX. Una postura de Goytisolo que compartimos también, sabiendo que las reglas de escribir novelas que canonizan el realismo decimonónico de Zola son diferentes de las normas de novelizar en vigor en tiempos de doña María de Zayas. Además, el escritor y ensayista recuerda a Amezúa que en literatura lo más importante no es la cantera de donde está extraída la sustancia intrigada, sino el ingenio de servirse el escritor de la misma.⁹¹ Sería fructífero también, en esta confrontación de aproximaciones, recordar el juicio de Alicia Yllera cuando ella opina que es incongruencia destacar el realismo de María de Zayas desde una perspectiva decimonónica:

Al transcurrir sus acciones en un ambiente cotidiano, algunos autores han hablado del realismo de estas obras. Sin duda lo son comparadas con la novela larga de tipo bizantino y la novela cabaleresca. Pero aplicar el término “realista”, en sentido moderno, a estas obras es caer en el anacronismo. No es intención de los autores pintar la realidad. Este presupuesto es desconocido en la noción del arte de la época. El objetivo del arte no es copiar a la naturaleza, sino recrearla, fabricar una armonía superior. Lo trivial y lo cotidiano carecen de interés. Sólo lo admirable, lo extraordinario o lo sorprendente pueden merecer la atención. La relación de la novela breve con el mundo de su época es indirecta. Reflejar los gustos, aficiones, e incluso aspiraciones de sus contemporáneos. Nos muestra un estado de opinión más que la vida del momento.⁹²

⁹¹ Juan Goytisolo que se entrega a criticar ardorosamente la postura defensora de las ficciones de doña María de Zayas y Sotomayor por Agustín G. de Amezúa, lamenta: “enfrentado al problema del empleo de lo que podemos llamar “argumentos itinerantes” por parte de María de Zayas, puesto de relieve por sus principales comentaristas, Amezúa, apegado siempre a su rígido esquema decimonónico, salta, ardorosamente a la palestra en defensa de la “originalidad” de nuestra escritora, sin advertir, como Amado Alonso o Spitzer, por ejemplo, que el origen o fuente de los materiales de una obra literaria importa muchísimo menos que su utilización por el escritor.” En “El mundo erótico de María de Zayas”, en *Disidencia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1978, pp. 64-65.

⁹² Alicia Yllera, “Introducción” a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 30.

Con la introducción que encabeza su edición de las novelas de María de Zayas, Alegría Gallardo viene a alargar la lista de los críticos que cogen la senda que lleva al desmantelamiento total del pretendido realismo de nuestra autora. Descansa su argumento en dos carices. Primero, porque, a su parecer, los relatos de doña María de Zayas

en su mayoría tienen fuentes literarias italianas o francesas. Por otra parte – añade- tampoco puede hablarse de “realismo” en este tipo de narraciones, término anacrónico en un contexto estético como el barroco. Los autores de estas novelas no pretenden pintar la realidad, ésta no es su objetivo; sólo les interesa para dar verosimilitud a sus relatos y, a través de ella, conseguir que los lectores se identifiquen con sus personajes. La realidad viene a cumplir la función de marco donde encuadrar lo insólito, lo extraordinario o lo sorprendente.⁹³

Pero Amezúa cree en la buena fe de doña María cuando ella declara reiteradamente que, a falta de tener conocimiento directo de los sucesos que relata, los recoge de las propias personas a quienes ocurrieron o de sus deudos, quienes, si no fuera porque ella oculta sus nombres por respeto a su dignidad y reputación, serían reconocidos fácilmente por los lectores. Una actitud del académico que Juan Goytisolo tacha de ingenuina, advirtiéndole que el poner énfasis en el carácter histórico y real de un hecho tramado, lejos de ser una novedad en literatura, tiene unos orígenes tan antiguos como la creación literaria misma. De hecho, Goytisolo no pasa de crítica:

Pero Amezúa pasa por alto el hecho de que encarecer el carácter histórico y la “verdad” del argumento, fundándose en que se trata de un episodio tomado de la vida real, es un recurso narrativo muy común que se remonta a los orígenes mismos de la literatura. Desde las leyendas y folklores primitivos hasta las creaciones novelescas más recientes, los narradores no cesan de tomar al auditor o lector por testigo de que en su relato no se dice más que

⁹³ Alegría Gallardo, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, Madrid, S. A. P. E., pp. 18-19.

la verdad y no se quita ni pone tilde alguna a lo que sucedió efectivamente.⁹⁴

Una mejor y profunda disección del realismo zayesco exige ahora ir más allá del mero clamor de veracidad que hace contundentemente la escritora e interrogarse sobre las posibilidades de que, en la sociedad española del Siglo de Oro, sucedan los hechos que noveliza. Sin importantes matices, Agustín G. de Amezúa cree a pies juntillas que lo que escribe Zayas se podía destacar en el mundo social en que vivió. Así, reaccionando al carácter ingenioso, apasionado y temerario de las mujeres que protagonizan las ficciones de la prosista, nuestro académico escribe:

No creo, pues, que doña María exagerase al dibujarlas así. Porque hay además en ella otra condición propia y singular suya que lo abona también: su constante y profundo realismo, su amor a la verdad, que no la hubiese dejado mentir.⁹⁵

Amezúa confía mucho en la sinceridad de doña María de Zayas, a pesar de estribarla en un elemento tan ficticio como el discurso narrativo de una novela que no existe fuera del mundo irreal de la ficción novelesca. Sin embargo, eso no impide que el miembro de la ilustre institución se erija en el convencido promotor de la veracidad de las escenas más inverosímiles de su preferida novelista.

Acaso el crítico severo repare al acabar su lectura que los casos que doña María reputa por verdaderos e históricos, pecan a veces de tan extraordinarios y truculentos, que más parecen hijos de su imaginación desatada que de la realidad fiel; pero además de que son los menos, la vida de entonces era tan varia y rica, las pasiones y afectos tan dinámicos y desapoderados, los caracteres tan indómitos y recios, tan inquieta y prodigiosa la existencia de las gentes, que bien pudieron ocurrir y tomarlos ella del medio

⁹⁴ Juan Goytisolo, *Op. cit.* p. 67.

⁹⁵ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a las *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XXV.

circundante, infundiéndoles al tiempo de escribirlos todo el brío y vehemencia de su ardoroso temperamento literario.⁹⁶

Eduardo Rincón, otro elemento del escuadrón defensor de la veracidad de doña María de Zayas corrobora la posición de Amezúa e incluso especula que, a pesar del misterio en que se envuelve la vida de nuestra autora, el parto de su pluma no se puede reducir a una mera observación de la realidad social sino que debe de nacer de una experiencia personal.

Hay en María de Zayas un conocimiento del amor, de la pasión, que sobrepasa indudablemente la experiencia que puede lograrse a través de la lectura; un conocimiento que tan sólo puede haberse obtenido de una experiencia directa- y seguramente trágica, infeliz y dolorosa- , vivida, que resulta para nosotros inexplicable no sólo por la falta de conocimientos sobre su vida, sino porque los pocos que intuimos o suponemos desdican en cierto modo la posibilidad de que tal experiencia exista.⁹⁷

Al tenor de otros críticos, los hechos sociales narrados por doña María de Zayas no coinciden con ninguna realidad histórica y el reputarlos la escritora por originales no es más que la expresión de una voluntad de canonización a una teoría de la novela que exigía que los autores mismos aseguraran a sus lectores del carácter verídico de sus tramas. María Martínez del Portal advierte que

esa ansia de atar lo imaginado a lo real, para darle más verosimilitud a lo narrado, no pasa de ser, en la mayoría de los casos, un mero recurso de autor, que de acuerdo con la tradición más antigua continuaban utilizando los escritores del XVII. Puede comprobarse tanto en Cervantes como en Lope. No a otra cosa obedece ese trueque de nombres que, al pasar de la supuesta realidad a la ficción novelística, parece exigir el decoro de los personajes.⁹⁸

⁹⁶ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a las *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XXVII.

⁹⁷ Eduardo Rincón, "Prólogo" a *Novelas Ejemplares y amorosas o Decamerón Español*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1968, p 11.

⁹⁸ María Martínez del Portal, "Estudio preliminar" en su edición de las *Novelas completas* de María de Zayas, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1973, p.22.

Efectivamente, como argumenta María Martínez del Portal, la reivindicación de la veracidad del material novelesco por los escritores que afirman proceder a un simple cambio de nombres de los personajes para diferenciar la ficción de la realidad, no es exclusiva a doña María. Ya en *La fuerza de la sangre* del insuperable Cervantes se podía leer:

este caballero... que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo.⁹⁹

El maestro de los dramaturgos, Lope de Vega, también escribe en *Las fortunas de Diana*:

tomaré licencia de disfrazar sus nombres, porque no sería justo ofendan algún respeto con los sucesos y accidentes de su fortuna.¹⁰⁰

Se puede alargar la lista de ejemplos de declaraciones autoriales de este tipo. Lo cual, de hecho, desmiente toda forma de atribución de la originalidad de este artificio narrativo, ya demasiado trillado en el siglo XVII, a doña María de Zayas y Sotomayor. Esas razones descartan por completo el parecer de Eduardo Rincón que menciona que

lo que distingue su obra [la de Zayas] de la de una gran parte de los demás novelistas del momento es el realismo con que se afrontan estos problemas, realismo que a veces nos sorprende y que siempre nos encanta por su audacia.¹⁰¹

Un estudio comparativo que Ricardo Senabre ha hecho entre *Las fortunas de Diana* de Lope y *El juez de su causa* de Zayas le ha permitido descubrir que

⁹⁹ Cervantes, *La fuerza de la sangre*, en *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1967, p. 890.

¹⁰⁰ Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1968, p. 28.

¹⁰¹ Eduardo Rincón, *Op. cit.*, p.10.

ambas obras obedecen en alguna medida a un convencionalismo común. Así, anota:

Son creaciones de ficción con un tenue y lejanísimo apoyo en la realidad. Pertenecen a un mundo convencional, artístico, en casi igual medida que las novelas bizantinas, y lo más “real” que en ellas podemos escrutar son ciertas ideas sobre el honor, la mujer o la justicia, decantaciones de la mentalidad y las costumbres de la época en que las obras se produjeron.¹⁰²

La novela era, en el Siglo de Oro español, un género estereotipado con rígidos códigos narrativos, en su mayoría nacidos del ingenio poético de Miguel de Cervantes, el primero en escribir novelas en castellano. El autor de las *Novelas ejemplares* era el modelo a seguir, y, como tal, sus sucesores habían de canonizarse para una mejor promoción de sus obras. De esta legión de seguidores del manco de Lepanto forma parte doña María de Zayas, y su prurito por el realismo de sus ficciones no pasa de ser un mero fenómeno de canonización que ha sido, sin embargo, un hito en su técnica propagandística. Es, tal vez, lo que lleva a María Martínez del Portal a concluir:

En definitiva, creo que la novelística que estamos estudiando se puede considerar, más que como exacto reflejo de la realidad, como una exigencia de las exaltadas mentes de aquel siglo.¹⁰³

La verosimilitud era una exigencia de la teoría novelística de los siglos XVI y XVII españoles. Cervantes, principal teórico de la novela en España, ha dejado bien sentado en sus *Novelas ejemplares* que los dos principios estéticos de la *verosimilitud* y de la *admiratio* formaron, aunque contradictorios en alguna medida, los dos carriles sobre los cuales debía rodar la máquina narrativa. En Cervantes, la clave, en el respeto de esas convenciones literarias, está en la

¹⁰² Ricardo Senabre Sempere, “La fuente de una novela de doña María de Zayas”, en *Revista de Filología española*, XLVI (1963), p. 168.

¹⁰³ María Martínez del Portal, *Op. cit.* p. 24.

armonía superior que ambos principios han logrado en las *Novelas ejemplares*. Sin embargo, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas advierten:

La conjugación de lo admirable y lo verosímil no era patrimonio exclusivo de la poética cervantina, desde luego, sino de la poética barroca en general; pero sí era extraordinariamente difícil realizarla con armonía, puesto que se trataba, a la postre, de poner en consonancia elementos disonantes, dado que “tienen contradicción lo admirable y lo verosímil”. De ahí la orgullosa afirmación de Cervantes, sabidor de que “la mentira satisface/ cuando verdad parece y está escrita/ con gracia”.¹⁰⁴

Para inculcar lecciones de moral a los lectores, a través de lo maravilloso, hacía falta que el novelista convenciera de la verosimilitud de los hechos narrados. Como escribió Cascales, el escritor de aquella época debía plasmar sus ficciones con “cosas probables y verosímiles; porque si la cosa no es probable, ¿quién se maravillará de aquello que no aprueba?”¹⁰⁵ Cervantes, principal icono de la novela corta en el Siglo de Oro español, había conseguido canonizar, con mayor éxito, esos dos elementos estéticos que formaban las dos columnas sobre las que se asentó la teoría literaria vigente. Como apuntan Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, el celeberrimo manco de Lepanto

estaba seguro de haber hecho verosímiles ante los ojos de sus lectores casos que la realidad misma demostraba casi imposibles de suceder, como que un par de ricos y nobles caballeros estuvieran dispuestos a transformarse en gitano, el uno, y en criado de mesón, el otro, para “merecer” el amor de una gitana y de una fregona de mesón, y que ambas fueran, en contra de tan abyectos ambientes, más honestas que la más virtuosa y recatada dama principal; o que un inglés y una española protagonizaran el amor de más altos y más virtuosos quilates, a pesar de la enemistad irreconciliable de sus respectivos pueblos y de ser la una esclava del otro; o que unos perros tuvieran la increíble capacidad de hablar, razonar y narrar con habilidad; o que aparezca ante nuestros ojos el oculto y secreto mundo de una mafia Sevilla; o

¹⁰⁴ Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, “Introducción” a *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. XI.

¹⁰⁵ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, (1617), Edición de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 171.

que un individuo sea capaz de abrir un encierro casi inexpugnable para, luego, ser incapaz de cumplir los deseos que le habían impulsado; o que un loco que se cree de vidrio acabe por convertirse en un héroe; o que un violador acabe por casarse con la dama violentada sin darse cuenta de ello y sin tener la más mínima conciencia de estar reparando deshonra alguna mediante el matrimonio final, etc. Casos todos verdaderamente extraordinarios, pasmosos, sorprendentes que el lector poco avisado suele percibir como si de los más triviales y usuales se tratara, gracias a la pasmosa capacidad verosimilizadora de Cervantes.¹⁰⁶

Pero, para José Montero Reguera, Cervantes no hacía sino seguir la tradición literaria de su tiempo cuya piedra angular era la verosimilitud.¹⁰⁷ En su estudio de *La ilustre fregona*, José Montero Reguera subraya que, para «hacer verosímil un “desatino”», Cervantes se vale, entre otros artificios novelísticos, de “la precisión espacio-temporal” porque el autor “era consciente de que uno de los elementos fundamentales para conseguir verosimilitud consistía en localizar geográfica y temporalmente el texto.”¹⁰⁸ El mismo procedimiento usa doña María de Zayas en sus ficciones que ella sitúa en espacios y tiempos cercanos e identificables para enfatizar su carácter verosímil. Lo cual ha hecho hablar a algunos críticos de la veracidad de sus narraciones, pero nosotros seguimos pensando que se trata de un mero tópico de época.

El carácter verosímil de lo extraordinario era de máxima importancia para los lectores porque “lo verdaderamente «admirable» ha de poseer verosimilitud. Cuando no sucede así, escribe El Pinciano, «la admiración de la cosa se convierte en risa». La consecuencia natural de esto es que lo que es a un mismo tiempo extraordinario e inverosímil llega a ser fuente de lo cómico, o al menos de cierto

¹⁰⁶ Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, *Op. cit.*, p. XII.

¹⁰⁷ José Montero Reguera establece: “al menos en la concepción inicial de su autor, la verosimilitud era la base de estos doce relatos cortos [*Novelas ejemplares*]. Cervantes —y en ello no se aleja de la poética común de la novelística del siglo XVII — reiteró en varias de sus obras que el elemento principal de aquéllas había de ser la verosimilitud: «[...] Y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe», dice en el *Quijote* (I, 47).”, en *Páginas de historia literaria hispánica*, Anejo II de Lectura y Signo, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, 2009, p.242.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 219.

tipo de comicidad.”¹⁰⁹ Todos los epígonos de Cervantes, entre los cuales María de Zayas, se han servido de la verosimilitud como artificio novelesco para concordar sus obras con las *Novelas ejemplares*.

A la luz de todas esas consideraciones, nos parece demasiado atrevido defender el realismo zayesco como algo propio de la escritora sin tener en cuenta las exigencias de canonización. No se puede dudar de que ejemplos como algunos casos contados por doña María de Zayas puedan ocurrir en la vida real de aquel entonces, porque la vida ha sido siempre, y desde tiempos lejanísimos en la historia de las literaturas, una fuente de inspiración para los escritores. Pero, no se debe perder de vista que la diferencia entre los escritores de todas las épocas, de todos los géneros, movimientos literarios y de todos los países no radica en el hecho de que la vida sea o no, en alguna medida, un manantial de las ficciones; sino en la manera de servirse del material ficcionalizable que ofrece la vida real, en el uso que se hace de este material y en el ingenio artístico de cada autor. Está, pues, claro que nadie escribe a partir de la nada; pero no para tanto que el arte literario deje de ser una imitación de la vida para volverse la vida misma.

Juan Goytisolo, siempre en su lógica de dismantelar el razonamiento decimonónico de Amezúa, insiste en el hecho de que nada es nuevo en literatura por la más evidente razón de que la obra literaria es “un discurso sobre discursos literarios anteriores.”¹¹⁰ Goytisolo identifica, en el rotundo alegato que hace el académico a favor del realismo zayesco, una tendencia a confundir la vida con la literatura. Y no se olvida de rectificar a Amezúa escribiendo:

Ahora bien, la vida ha sido siempre [...] varia y rica, y la existencia de las gentes inquieta y prodigiosa, y Amezúa, al

¹⁰⁹ Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1981, p.152.

¹¹⁰ Veamos aquí el reproche que Juan Goytisolo hace a Agustín G. de Amezúa: “El empleo abusivo e irresponsable de los conceptos de “plagio” y “originalidad” a lo largo del siglo XIX explica, como es de suponer, las inquietudes y alarmas del caballero Amezúa mientras defiende, lanza en ristre, el mérito y virtud de su dama: desconociendo uno de los elementos primordiales de la obra literaria, a saber, el de tratarse de un discurso sobre discursos literarios anteriores, nuestro académico cree a pies juntillas que incluso un tipo de relato tan codificado como la novela italianizante de amor y aventuras que cultiva María de Zayas se rige por su correspondencia con la realidad social y toma al pie de la letra la fraseología naturalista que, en el interior del mismo, afirma el origen “real” de los sucesos y materiales utilizados.” En *Op. cit.*, p. 65.

confundir continuamente la vida con la literatura, demuestra no haber comprendido ni interpretado bien una ni otra.¹¹¹

El espejismo realista de nuestro académico parece inquietar a Goytisolo, a quien le cuesta entender cómo un especialista de la literatura de la monta de Agustín G. de Amezúa, incluso hablando del estilo de doña María de Zayas, menciona que “su nota característica es la naturalidad” y que sus diálogos son “vivos y naturales.” Para reaccionar a este juicio del defensor de nuestra escritora, le basta a Juan Goytisolo con remitirle a la teoría de Roman Jakobson que, según él, resolvió el problema desde hace ya un siglo cuando el formalista ruso clamaba que “la cuestión de la verosimilitud natural de una expresión verbal carece de sentido”¹¹². Igualmente útil sería referirnos a la advertencia de Antonio Garrido Domínguez quien escribe:

La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la lógica del *como* o del *como si*; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes, acontecimientos... La realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción.¹¹³

Intentar quitar a la novela su carácter ficticio es extraerle el sabor que en ella se busca y que la hace consumible. La novela no puede ser más que pura imaginación, una intención de recrear el mundo con otros aspectos. A esta naturaleza ficticia de cualquier obra de arte alude Ortega y Gasset en su *Meditación del marco* escribiendo que

¹¹¹ *Ibidem*, p. 68.

¹¹² Goytisolo saca la cita de *Théorie de la littérature. Textes des formalistas russes*, presentados por Tzvetan Todorov y con prólogo de Roman Jakobson, Paris, Editions du Seuil, 1965; trad. Castellana: Signos, Buenos Aires, 1971.

¹¹³ Antonio Garrido Domínguez, *El Texto Narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993, pp. 29-30.

es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital.

Al querer doña María de Zayas y Sotomayor reputar sus novelas por perfectas fotografías de la vida real, Juan Goytisolo confiesa que la escritora derrapa y cae en una inconciencia artística. La prosista parece no ser consciente de que el repertorio de recursos que maneja está ya trillado, “mientras otros escritores procuraban excusar burlescamente su uso y se esforzaban, por decirlo así, en guardar las distancias”¹¹⁴. Por eso, el ensayista considera que si hay que rastrear la nota característica de la narrativa de doña María de Zayas, hay que buscarla en la inocencia con la que se vale del aluvión de tópicos literarios usados anteriormente por otros escenógrafos de la novela.

Todos los tópicos argumentales y contractivos de la época son utilizados en su obra con la mayor inocencia y buena fe, aun en el caso de que para algunos lectores y autores contemporáneos su empleo hubiese dejado ya de parecer “natural”.¹¹⁵

Siempre en su perspectiva de probar la inocencia creadora de la escritora, Goytisolo hace un paralelo entre ella y Lope de Vega. Según él, mientras Zayas busca convencer a sus lectores sobre la veracidad de sus relatos más inverosímiles, Lope utiliza jocosamente el tópico, de modo que hace notar al lector que él también duda de la autenticidad de lo que está escribiendo, pero sólo lo hace para “obedecer a sabiendas las reglas convencionales del juego”. No nos parece inútil reproducir, a continuación, algunos de los ejemplos que el detractor de Zayas saca de *Las fortunas de Diana* para arrojar más crédito a su pensamiento:

Paréceme que me dice vuestra merced que claro estaba esto, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por

¹¹⁴ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, p. 76.

¹¹⁵ *Ibidem*.

cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia y sepa que la dicha Silveria tendría hasta diecisiete o dieciocho años, edad que obliga a semejantes pensamientos.

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo de nuestro Celio, que ha mucho tiempo que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teógenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha en la suspensión de lo que espera.¹¹⁶

La inverosimilitud de algunos episodios de los relatos zayescos, al tenor de Goytisolo, no da lugar a ninguna duda. Por ende, opina que es inconciencia creadora, por parte de la novelista, pensar que el lector no ve esta irrealidad y va a creer al pie de la letra todo lo que ella le cuenta. El analista sitúa este descuido artístico de la escritora en el uso del tópico del disfraz que constituía el aspecto más inverosímil de la novela. En un estudio comparativo entre Zayas y Lope, Goytisolo resalta la inocencia novelística de nuestra prosista:

...María de Zayas y Lope de Vega se sirven del recurso trivial y común del disfraz y la “antianagnoris”, pero su actitud hacia éstos es diametralmente opuesta. Zayas los usa, por así decirlo, con inocencia como si dichos medios y sus inevitables secuelas fueran reflejo del orden “natural” de las cosas y no resultado de una viejísima convención literaria [...]. Lope, en cambio, siente el expediente del disfraz como inoportuno y molesto y, en vez de camuflarlo, lo pone abiertamente al desnudo...¹¹⁷

Al final de su polémico ensayo, que le alista en la peña de los detractores de doña María de Zayas y Sotomayor, Juan Goytisolo lamenta no identificar ninguna nota propia de la novelista, cuyas ficciones carecen de realismo y capacidad inventiva. Lo cual le lleva a formular la más vituperadora conclusión de que

¹¹⁶ Goytisolo saca esas dos citas de las *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1968, con prólogo de Francisco Rico. (para la primera p. 52 y la segunda p.60).

¹¹⁷ Juan Goytisolo, *Op. cit.* p. 84.

los relatos de María de Zayas forman parte de ese inmenso panteón de obras reiterativas, muertas antes de nacer, que no quitan ni añaden nada al corpus general de las obras publicadas con anterioridad y, no obstante, erraríamos lamentablemente.¹¹⁸

Esa conclusión de Juan Goytisolo nos parece exagerada. La narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor merece más consideración. Es porque, precisamente, la escritora ha añadido a los códigos en vigor del género que cultiva una nota personal –que se llame inocencia artística o realismo literario– que su obra ha sido muy polémica. Esta visión muy pesimista de Juan Goytisolo nos sitúa muy lejos del Siglo de Oro cuando la novelista se vanagloriaba, hablando de la primera parte de su *Sarao literario*, de que “si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada”¹¹⁹. El éxito editorial de las dos compilaciones de novelas, le inspira a Eustaquio Fernández de Navarrete la idea de que “casi no ha habido novelista más simpático a los lectores españoles que doña María de Zayas, según las muchas reimpresiones que se han hecho de sus obras.”¹²⁰ Todo eso se erige en contra de la despreciadora conclusión de Juan Goytisolo.

Sin embargo, no faltan en el mundo de la literatura panegiristas de doña María de Zayas. El mismo Eustaquio Fernández de Navarrete resume las cualidades estilísticas más características de la poetisa en la “facilidad, claridad en la expresión y elegancia e interés en la narrativa”.¹²¹ Emilia Pardo Bazán también se enamoró de la narrativa zayesca, si nos fiamos de lo que escribe a continuación:

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

¹¹⁸ *Ibid.* p.87.

¹¹⁹ María de Zayas, *Desengaños amorosos*, pp. 103-104.

¹²⁰ Eustaquio Fernández de Navarrete, *Op. cit.* p. XCVII.

¹²¹ *Ibidem.*, p. XCVIII.

aplomo y señorío de distinguida dama y su completa ausencia de sentimentalismo me cautivan y enamoran.¹²²

Todos esos juicios favorables a la escritora abonan el valor estético y literario de doña María de Zayas y Sotomayor y contradicen la lamentable y dolorosa conclusión de Juan Goytisolo.

A nuestro parecer, no es exagerado reprochar a doña María de Zayas y Sotomayor el querer garantizar, a todo trance, la veracidad de sus relatos, y eso sin exceptuar las narraciones más fantásticas y trucadas que se desprenden en toda su obra. A esta inocencia artística se refiere también el más severo detractor de nuestra poetisa, Ludwig Pfandl, cuando precisa que

cruealdades como el castigo de la adúltera (inocente en realidad), que ha de roer los huesos que le tiran bajo la mesa de su marido, y ha de beber en el cráneo del galán, o morir de sed, condenada a consumirse sobre la húmeda paja de un oscuro calabozo, nunca habrían sido consideradas por Cervantes como verdadero arte novelesco.¹²³

Pero, naturalmente este parecer de Pfandl no puede convencer a Amezúa que sale en defensa de su querida dama, apuntando que

Pfandl olvidaba que este realismo no era exagerado, sino verdadero; que la sociedad española del siglo XVII presentaba aquellos mismos acres contrastes que él también certeramente había advertido, contrastes tan pronunciados entre religiosidad y lujuria, lujo y miseria, devoción y galantería, vivacidad exuberante y quietismo adormecedor, desconociendo a la vez que precisamente en estas antítesis estaban los mejores elementos de nuestra novela realista, los que Céspedes, Camerino y doña María de Zayas, entre otros más, sabían aprovechar. Si la novela, como escribió don Juan de Valera, es “espejo de la vida y representación artística de la sociedad toda”, doña María no hizo más que aprehender y destacar en las suyas la parte de aquella sociedad

¹²² Emilia Pardo Bazán es citada por Agustín G. de Amezúa en *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XXXVII.

¹²³ Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional de la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933, p. 370.

española que sus ojos vieron mejor y que encajaba por entero en su brioso temperamento.¹²⁴

Pensamos que entre la realidad social y la realidad ficticia media la realidad artística, que es la que determina las reglas del tránsito de una realidad a otra y del juego novelístico. Así, al machacar imparablemente que reproduce en sus obras, sin añadir ni quitar una tilde a lo que ocurre realmente en la vida, doña María de Zayas y Sotomayor, consciente o inconcientemente, rebaja en alguna medida su propia capacidad inventiva, que es, sin duda, la que distingue los literatos de los historiadores. No obstante, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez ven en esta “auténtica obsesión por presentar sus relatos como hechos reales” una opción por robustecer “al máximo la vertiente histórica de la novela cortesana”¹²⁵. Esta idea fue anteriormente defendida por Agustín G. de Amezúa cuando escribió:

Otras prendas y bellas cualidades realzan sus ficciones: la verosimilitud de sus argumentos, más aún que posibles, acreditados de ciertos, y sucedidos muchos de ellos, resaltando así el valor histórico de la novela cortesana...¹²⁶

El prurito por lo real descansa en la doble finalidad que la teoría vigente exigía de la novela: entretenimiento y corrección. Suárez de Figueroa afirma componer sus novelas para “enderezarlas a alguna reformación de las costumbres.”¹²⁷ Lugo, en su *Teatro popular*, desea “curar los afectos y pasiones del ánimo; desengañar al pueblo representándole sus errores”¹²⁸ y “poner a los ojos del entendimiento un espejo en que hagan reflexión los sucesos humanos;

¹²⁴ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, pp. XXXIV- XXXV.

¹²⁵ Felipe B. Pedraza – Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española*, tomo III. *Barroco*, Introducción, prosa y poesía, Pamplona, Cénlit Ediciones, S. L., 1980, p. 270.

¹²⁶ Agustín G. de Amezúa: *Formación y elementos de la “Novela cortesana”*, Opúsculos histórico-literarios del Dr. D. Agustín G. de Amezúa y Mayo (De la RR. Academia Española, de la Historia y de la Jurisprudencia y legislación), Tomo I, Madrid, 1951, p. 270

¹²⁷ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, (al lector), Madrid, por Luys Sánchez, 1617. NB: Versión digitalizada por Google.

¹²⁸ Lugo, *Teatro popular*, (Proemio al lector). Es citado por Agustín G. de Amezúa en «Formación y elementos de la “Novela cortesana”», *op. cit.*, p. 263.

para que el hombre, de la suerte que en el cristal se compone a sí, mirándose en los varios casos que abrazan y representan las novelas, componga sus acciones, imitando lo bueno y huyendo lo malo.”¹²⁹ Doña María de Zayas tenía la misma preocupación didáctica que esas grandes figuras de la literatura del Siglo de Oro. Ahora bien, un didactismo expreso no se podía conseguir más que por el matiz realista de las ficciones. Consciente de esta realidad y obsesionada por el valor instructivo de sus escritos, la prosista se deja embarcar en un sinnúmero de declaraciones de autenticidad que acaban por sacrificar el lado puramente inventivo de sus novelas en beneficio del propósito didáctico. Su apego a la verosimilitud tiene un fundamento corrector. En ese didactismo como principio fundamental de la novela, bucea Juan Luis Alborg una explicación al realismo de doña María de Zayas y Sotomayor. Rechaza el historiador de la literatura cualquier razonamiento crítico que reduce las confesiones de autenticidad de los relatos zayescos como una exigencia de amoldar sus obras a las pautas novelísticas de sus predecesores. En el breve estudio que dedicó a nuestra escritora, denota que

Doña María de Zayas insiste repetidamente en que los sucesos que refiere son casos ciertos tomados de la realidad; y la afirmación no es un mero tópico de época; como tampoco lo es el llamar a sus novelas *ejemplares*, porque la escritora tiene un propósito muy definido al componerlas. Su intención consiste en vindicar a la mujer de todas las limitaciones a que la tenía sujeta la vida social de entonces y de todos los denuestos volcados sobre ella por siglos de literatura.¹³⁰

El ansia de realidad para un mejor desengaño de los lectores no carece de inconvenientes. La obsesión por la veracidad de sus relatos la arroja a veces en incoherencias narrativas que sacan al desnudo su inverosimilitud. El susodicho comentarista, aludiendo a las consecuencias que los incidentes narrativos tienen en el grado de verosimilitud de las ficciones de María de Zayas lamenta:

¹²⁹ Lugo, *Teatro popular*, (Introducción a las novelas), *Ibidem*.

¹³⁰ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época Barroca*, Madrid, Editorial Gredos, 1970², reimpresión 1987, Tomo II, p. 500.

...ella reclama insistentemente para sus relatos la condición de auténticos sucedidos. No obstante, resalta el hecho de que la misma pasión con que dota a sus heroínas la lleva a exacerbar los incidentes de sus novelas, que pecan con frecuencia de inverosímiles y truculentas; en sus páginas se alía un realismo crudo y naturalista a veces y un talento descriptivo de primer orden –de gran valor costumbrista- para captar detalles con tanta gracia como propiedad, con una fuerte tendencia a franquear los límites de lo posible y aun de lo creíble.¹³¹

Goytisolo sugiere que Zayas no era capaz de una combinación equilibrada y concienzuda de los numerosos recursos narrativos que le legó la tradición literaria de su época con su propósito didáctico. Contrariamente a Lope de Vega dotado de facultades poéticas y creadoras que le inspiraron la prioridad del espíritu artístico frente al uso de una gama de tópicos arcaizantes, doña María de Zayas y Sotomayor descuida la conciencia creadora a favor de su preocupación correctiva. Es, por lo menos, lo que opina Goytisolo al comentar que

... Zayas sacrificaba la conciencia artística al propósito didáctico que anima el relato. En Lope, al revés, la reflexión se centra en torno a la elaboración de éste: tenía muy presente el envejecimiento de los recursos que empleaba, pero carecía del genio de Cervantes para inventar otros y se limitaba a manejarlos con aristocrático escepticismo.¹³²

Ahora, importa preguntarse si el simple hecho de que un novelista reputa por verídicos los hechos que narra – en sí imaginarios –, basta para denegar a la obra de arte su carácter puramente ficticio. Podemos decir sin más comentario que la novela es obra de arte y los eventos en ella relatados son irreales.

No nos negamos a reconocer una parte de realismo en la narrativa zayesca, pero en el sentido de que la crema temática de sus relatos nace de una observación de la sociedad, lo que no quita en nada el carácter ficticio de los

¹³¹ *Ibidem.*, p. 501.

¹³² Juan Goytisolo, *op. cit.*, p. 85.

mismos. Una semejante concepción del realismo de doña María de Zayas sugiere Julián Olivares cuando escribe:

Damas y caballeros, amor y honor: versión en prosa de la comedia. Y por tener lugar en el ambiente familiar de las ciudades conocidas y por ser éstas generalmente contemporáneas, y representar, por lo tanto, costumbres de la época, las novelas dan la ilusión de realidad a sus lectores; realidad que además se recalca por insistir sus autores en la veracidad de los relatos.¹³³

Palpitan en las ficciones de doña María de Zayas, a pesar de acreditarlas expresamente de ciertas, episodios que tanto rayan en lo fantástico y morboso que ponemos en tela de juicio su sinceridad al afirmar que los toma de la vida real. Wolfram Krömer considera la narrativa zayesca de “literatura fantástica en la que dominan extraños convencionalismos sobre la verosimilitud”.¹³⁴

Teniendo en cuenta todas las opiniones de los críticos que hemos mencionado a lo largo de este capítulo, podemos, por lo tanto, a modo de conclusión, aseverar que el realismo literario de doña María de Zayas es la médula espinal de la crítica. Embebe y activa una polémica entre los estudiosos de sus narraciones. Mientras unos creen en la sinceridad de la novelista cuando reclama el carácter verídico de sus ficciones, otros estudiosos catalogan su obra en el registro de las novelas plasmadas en los cánones de las declaraciones de autenticidad como artificio novelístico. Sus novelas presentan el panorama social de la España de aquel entonces, pero este panorama es incompleto y no es suficiente para dar por reales los eventos que narra. Por lo cual, cabe matizar el concepto de realismo en María de Zayas insertándolo en el contexto literario de la época para percatarse de todos los valores literarios que adquiriría la verosimilitud de las obras. El realismo zayesco, tal cual, se puede destacar en sus dos colecciones de novelas, se puede calificar de sólo intencional, pero en las

¹³³ Julián Olivares, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁴ Wolfram Krömer es citado por Alegría Gallardo en *op. cit.*, p. 19.

honduras de sus relatos lo fantástico y lo inverosímil ganan terreno y se contraponen a lo que tiene visos de realidad.

II- MARÍA DE ZAYAS Y LA MORAL DE LA CRÍTICA.

Las obras literarias han sido siempre sometidas a un examen ético por instituciones religiosas, políticas o puramente sociales que, según la influencia positiva o negativa que suponen que la lectura de un libro pueda tener en el buen funcionamiento de las normas sociales en vigor, autorizan, recomiendan, prohíben o desaconsejan su consumición. Eso demuestra ya, que las sociedades, desde las más primitivas hasta las nuestras, sólo han esperado de la literatura su vertiente positivamente fructífera. Es decir, que no sólo se lee para curar la enfermedad de la ignorancia o combatir la ociosidad, sino también, en algunos casos, para aprender lecciones de vida. Por eso, en épocas como el Siglo de Oro español, en que la libertad de expresión no se ensanchó a todas las parcelas del derecho humano que hoy se le concede, las obras debían salir de la estampa con la palabra probatoria de la Iglesia. Sin embargo, el visto bueno de los clérigos no lleva siempre el acuerdo de los lectores, sobre todo, en un asunto tan complejo como la censura de una obra literaria que es un mundo hecho de códigos y sensibilidades cuyo significado no está al alcance de todos. Eso hace que, después de la aprobación del órgano competente, algunas obras siguen alimentando polémicas en cuanto a la decencia de los asuntos en ellas contados.

La ficción de doña María de Zayas es un caso ilustrativo de esas narraciones que, siglos después de sus publicaciones, siguen siendo objeto de censuras.

El carácter moral de sus novelas es un hito en los numerosos trabajos que el mundo de la crítica dedica a la famosa escritora madrileña. En este asunto, se confrontan, por publicaciones interpuestas, los argumentos de los que se pueden considerar como detractores de la poetisa y los de sus panegiristas. Ciertos estudiosos colocan sus dos compilaciones de novelas en el estante de las obras no recomendables por su carácter vulgar e inmoral.

El alemán Ludwig Pfandl, gran historiador de la literatura española, es el que más ascos hace a la narrativa zayesca, diciendo de sus ficciones que son:

Historias libertinas en las cuales los hombres engañan a porfía a las mujeres y las mujeres a los hombres en asunto de amor, de casamiento y de dinero, son las veinte *Novelas; amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor...¹³⁵

Sucesos de este tipo, Pfandl los tacha de mentirosos, licenciosos y potencialmente peligrosos para la sociedad de lectores. No aguanta que esos eventos que deshonran la nobleza del caballero y en los cuales damas de ilustre prosapia se dedican a fechorías y tramoyas, y alcahuetas y rufianes pactan con el diablo, sea el parto de la pluma de una mujer del Siglo de Oro. El crítico alemán parece estar escandalizado por las narraciones de doña María de Zayas, por su carácter atrevido.

Una vulgar narración accesoria envuelve en su marco el primer grupo y continúa desarrollándose en el segundo. Mucho es lo que se lucha y sufre, se llora y se usa de artes mágicas en estas novelas, sin retroceder a veces ante el asesinato. Caballeros frívolos y ciegos maridos son burlados, engañados y puestos en ridículo por taimadas mujeres. Esposas y amantes son arrastradas por los cabellos, zarandeadas, abofeteadas, golpeadas hasta echar sangre,

¹³⁵ Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933, *op. cit.* p.368.

y a veces cruelmente atormentadas hasta la muerte con sádica crueldad.¹³⁶

Y, afinando su diatriba, Pfandl empalma con el análisis del conjunto de la obra zayesca que él describe como un cuerpo desarticulado en situación de putrefacción causada por la suciedad e inmoralidad de las historias que envuelve.

Su obra narrativa, vista en conjunto, es como un edificio gótico estropeado por arquitectos renacentistas y barrocos. [...] La sádica y espeluznante historia de *El juez de su causa* se enfrenta con la obscena novela, zurcida de reminiscencias italianas, de *El prevenido engañado*; al cruel conjuro mágico de *La fuerza del amor*, sucede la sentimental narración (*El desengaño amado*) de una resignación tan fiel y sobrehumana.¹³⁷

Pero, con esos disparos, el historiador alemán no hace más que seguir el surco ya abierto por Ticknor quien, a pesar de lo mucho que ha leído, hablando de *El prevenido engañado*, afirma:

Aunque escrita por una señora de la corte, es de lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros.¹³⁸

En realidad, el juicio formulado por el escritor alemán Pfandl nos parece demasiado severo. Reconocemos el carácter apasionado que predomina en las ficciones de doña María, su feminismo excesivo y la audacia de su pluma, pero no basta para merecer una censura tan áspera como la de Ludwig Pfandl. ¿El alemán nunca leyó obras del famoso Siglo de Oro protagonizadas por caballeros viciosos y engañosos que hacen de sus trapacerías moneda corriente y damas sin recato, hechiceras y alcahuetas devotas del demonio? ¿Simula olvidarse de la picaresca femenina y de los tipos celestinescos que pululaban en las

¹³⁶ *Ibidem.* p. 369.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ George Ticknor, *Historia de la literatura española*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Salón del Prado. Num. 8, 1854, vol. III, p. 346, nota al pie de página. N.º32. NB: Este libro está ahora digitalizado por Google.

publicaciones de aquel entonces? O ¿colabora la campaña de mala publicidad contra la *décima musa* madrileña? Frente a esta controvertida postura de Pfandl, hay quien sale en defensa de la autora de los *Desengaños amorosos* señalando que

Menos fundamento tienen los que la reprochan de inmoral. Ha sido Pfandl quien más ha extremado su juicio en este sentido. [...]. Sin embargo, nosotros no encontramos en ella mayores excesos de este orden que las de cualquier otro novelista de su siglo, sin excluir tal vez a Cervantes.¹³⁹

Los reparos de Ticknor y Pfandl presentan también sus debilidades, puesto que sus críticas radican sobre todo en la no conformidad del discurso novelístico de la escritora con la moral católica; ahora bien, los clérigos, respetados e influyentes representantes de las instituciones religiosas encargadas de la vigilancia del respeto de la moral cristiana, afirmaron no hallar en las ficciones de doña María de Zayas, ninguna ofensa a los valores éticos de la sociedad de aquella época. Por lo cual, le dieron su *sí, se puede imprimir* como a continuación ejemplificamos.

Atento le he hecho ver y no hay cosa en él contra nuestra Santa Fe y buenas costumbres.¹⁴⁰
... no hallo cosa no conforme a la verdad católica de nuestra Santa Madre Iglesia, ni disonante a las buenas costumbres.¹⁴¹

¹³⁹ Díez- Echarri y Francesca Roca: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1968, p. 268.

¹⁴⁰ La licencia que encabeza las *Novelas amorosas y ejemplares* dice exactamente lo siguiente: “El doctor don Juan de Mendieta, Vicario General desta Villa y su partido, &: Por la presente, por lo que a nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir e imprima este libro, tratado honesto y entretenido sarao, compuesto por doña María de Zayas. Atento le he hecho ver y no hay cosa en él contra nuestra Santa Fe y buenas costumbres. Dada en Madrid a cuatro de Junio de 1636. El Doct. Juan de Mendieta. Por su mandado, Juan Francisco de Haro, Not. ” NB: esta licencia la reproduce Amezúa en su edición.

¹⁴¹ Cf. La Aprobación del Maestro Josef de Valdivielso que dice así: “Este honesto y entretenido Sarao, que me mandó ver el señor don Juan de Mendieta, Vicario General en esta Corte, y que escribió doña María de Zayas, no hallo cosa no conforme a la verdad Católica de nuestra Santa Madre Iglesia, ni disonante a las buenas costumbres. Y cuando a su autor por ilustre emulación de las Corinas, Safos y Aspasia no se le debiera la licencia que pide, por dama y hija de Madrid, me parece que no se le puede negar.” El Maestro Josef de Valdivielso.

... y nada hallado contra nuestra Santa Fe, ni buenas costumbres....¹⁴²

Incluso el Maestro Fray Pío Vives, Prior de Santa Catalina Mártir, de Barcelona, que aprobó los *Desengaños amorosos*, aboga por su divulgación y lectura.¹⁴³ Ora Ticknor y Pfandl no dan ningún crédito a la censura de los hombres de Iglesia, ora, como dice María Martínez del Portal, a esos escritores del siglo XVII, “les había tocado en suerte una época más abierta que la nuestra.”¹⁴⁴

Es cierto que la buena fe de los censores ha sido, en otras circunstancias, puesta en tela de juicio; pero conjeturamos que si las novelas de doña María de Zayas fueran; como arguye Pfandl, “historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas”¹⁴⁵, la Iglesia no firmaría sus autorizaciones de publicar porque, según los escasos datos que se barajan de su biografía, no tenía ninguna influencia sobre aquella gente ni su estatuto social de mujer se lo permitiría en una sociedad, por excelencia, machista. Si los clérigos han aprobado sus narraciones, es porque están convencidos de que lo que han leído y entendido no esquivan los cánones éticos de la fe católica. Agustín G. de Amezá, intentando explicar la divergencia entre las aprobaciones de los clérigos y el juicio de Pfandl, escribe:

¹⁴² Éstas son palabras del Doctor Juan Domingo Briz que aprobó las *Novelas amorosas y ejemplares* de esta manera: “Por comisión del señor Doctor Don Juan Domingo Briz, Prior y Canónigo de la Santa Iglesia del Pilar y Vicario General del Señor Arzobispo don Pedro Apaolaza, he visto y reconocido estas novelas compuestas por doña María de Zayas, y nada he hallado contra nuestra Santa Fe, ni buenas costumbres, antes gustosa inventiva y apacible agudeza, digna de tal dama. En testimonio dello di la presente censura, en Zaragoza, a 6 de Mayo de 1635. Doctor Juan Domingo Briz. Prior del Pilar y Vic. Gnl. Doctor Pedro Aguilón.”

¹⁴³ Leamos aquí su aprobación: “Por orden del ilustrísimo señor doctor Miguel Juan Boldó, canónigo de la Santa Iglesia de Barcelona, Oficial y Vicario General de este Obispado, he leído con atención este libro, cuyo título es: *Segunda Parte del Sarao y Entretenimiento honesto, de doña María de Zayas Sotomayor*, y no hallo en él cosa contra nuestra santa fe y buenas costumbres; antes en él veo un asilo donde puede acogerse la femenil flaqueza más acosada de importunidades lisonjeras, y un espejo de lo que más necesita el hombre para la buena dirección de sus acciones. Y, así, le juzgo muy provechoso y digno de comunicarse al mundo por la estampa. Así lo siento, y lo firmo de mi mano en Santa Catalina Mártir, de Barcelona, Orden de Predicadores, a 23 de setiembre, 1648. Fr. Pío Vives. 23 septemb.48. Imprimatur. Boldó Vic. Gen. & Offic. 23 septemb. 1648. Imprimatur. Fontanella Regens.”

¹⁴⁴ María Martínez del Portal, *op cit.*, p. 27.

¹⁴⁵ Ludwig Pfandl, *op. cit.*, p. 370.

Sin llegar a tanto, claro está, no es menos cierto tampoco que estas aprobaciones de las novelas de doña María de Zayas plantean una disyuntiva de no fácil resolución: o clérigos y frailes, censores de nuestras obras de pasatiempo, eran entonces más tolerantes y amplios que hoy en estas materias de castidad y lujuria, y tenían, como se dice, la manga más ancha que nosotros, o modernamente nuestra malicia y proclividad ve cosas en aquellas que nuestros antepasados juzgaban inocuas, naturales y sin maldad alguna.¹⁴⁶

En cualquiera de esos casos sugeridos por Amezúa es imprescindible y más riguroso, para el crítico, censurar los escritos zayescos situándolos en el contexto histórico, social, político, cultural y religioso de la época en que se produjeron, porque las sociedades evolucionan y, en su itinerario, cambian las costumbres y la moral se vuelve más tolerante o más exigente en tal o cual asunto. El desprecio de la narrativa de doña María de Zayas por Ludwig Pfandl ha hecho correr mucha tinta en el ámbito de la crítica. Margarita Nelken cree que el calificativo *cínica* que se atribuye a la literatura de nuestra novelista no es sino una consecuencia de la campaña de deslustre emprendida por algunos de sus discípulos que “buscaron en esta escritora una justificación a las más desvergonzadas elucubraciones, con lo cual la escuela de doña María de Zayas “ha quedado como timbre de cinismo, y aun a veces de obscenidad.”¹⁴⁷ Como prueba de dicha propaganda para empañar la reputación de la poetisa, Margarita Nelken cita un caso de licencia denegada a doña Clara Jara de Soto para la publicación de *Las tertulias murcianas* en el siglo XVIII por la Academia de la Historia, que justificó su reprobación en estos términos:

Certifico, que en una de las Juntas celebradas por la expresada Academia, el Individuo de ella a quien se cometió en examen de la obra titulada *Las tertulias murcianas*, leyó el juicio que de su contenido ha formado, y expresa ser unas novelas en que se propone su autora doña María de Zayas por modelo, y que con

¹⁴⁶ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, pp. XXXIII-XXXIV.

¹⁴⁷ Margarita Nelken, *Las escritoras españolas*, Barcelona- Buenos Aires, Editorial Labor, S. A., 1930, p.154.

menos corrección en el estilo, ni felicidad en la invención, tienen todos los defectos de aquéllas, sin un fin moral conocido, sin episodios que instruyan o interesen, sin variedad que divierta.¹⁴⁸

La mayor libertad con que sus narradoras discurren sobre la sexualidad y la viven, el atrevimiento con que deshumanizan a los hombres y su manera de expresar públicamente los personajes femeninos sus sentimientos amorosos, han hecho que se cuelgue a doña María de Zayas y Sotomayor el sambenito de lúbrica escritora. Su osadía narrativa que, a veces, la hace realista y, otras veces, la explaya en el mundo cruel de lo fantástico, era un desenfreno en una mujer española de aquella época. Con la publicación de sus novelas, trabadas en un discurso narrativo de nerviosidad femenina hasta entonces desconocido en el mundo de las letras, doña María de Zayas pasa el Rubicón y se enfrenta a la espinosa cuestión de la censura de los lectores severos.

Usa –apunta Felipe B. Pedraza- de una mayor libertad en las descripciones, que con frecuencia rayan en lo mórbido y sensual. Se multiplican los lances: raptos, desafíos, naufragios, desmayos, hechizos,...; incluso hay escenas de adulterio. Este carácter más desenvuelto le valió la acusación de impúdica y licenciosa que tantas veces ha esgrimido la crítica moderna...¹⁴⁹

Como consecuencia de la supuesta violación de los códigos de la moral cristiana por la autora de las *Novelas amorosas y ejemplares*, Azorín destaca la baja de su cota de popularidad en el seno de su afición lectora.

¿Y aquella dama que, en una de sus novelas, ve pasar a un transeúnte, estando ella en el balcón, dama fina, aristocrática? Parece que al evocar esta imagen sonrío doña María; ésta fue una de las audacias suyas; le costó muchos disgustos con sus lectores. Nadie lo hubiera creído en una señora que escribe. ¡La dama del balcón! Y como ese incidente, algunos otros. Poco a poco el público distinguido, selecto, que tenía doña María se fué apartando de ella; era peligroso, sí, el leer sus novelas. *El prevenido*

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, pp. 269-270.

engañado, era un escándalo; no se podían recomendar esas novelas.¹⁵⁰

Pero, ¿de qué público habla José Martínez Ruiz? ¿Del que *aplaudió, buscó y buscaba* las *Novelas amorosas* de Zayas que gozaron, entre su publicación y la de la *Parte Segunda, tres impresiones, dos naturales y una hurtada*¹⁵¹? Pues, como no lo aclara, nos quedamos en ayunas.

Mientras nos faltan más informaciones para confirmar las palabras de Azorín, J. A. Van Praag, en cambio, no halla ningún tipo de perversión en las novelas de María de Zayas que pueda engendrar el desamor entre ella y su público; al contrario, denota en su discurso narrativo una propensión hacia un realismo honesto. Escribe el estudioso neerlandés:

...predomina en sus escritos un aire de perfecta honradez y sinceridad. Lejos de ser mujer lúbrica que se divierta en husmear intimidades de la vida sexual y de inventarlas, me parece una de las numerosísimas víctimas de la moral imperante que, acongojada e indignada, desahoga el corazón oprimido.¹⁵²

Las acusaciones de impúdica escritora, que una proporción de la crítica fomenta contra la autora de los *Desengaños amorosos*, están sujetas a una antigua tradición literaria que considera que la obligación que la mujer española del Siglo de Oro tenía de ser discreta la excluía de la actividad literaria y, si se empeñaba en escribir, se la tachaba de libertina.¹⁵³ Pero, registrar sus novelas en el catálogo de las frívolas obras sólo porque su autora se permite en ellas cierta libertad de expresarse en materia de sexualidad es caer en una aproximación un poco

¹⁵⁰ Azorín (Martínez Ruiz, José), “Doña María de Zayas”, en *Los clásicos redivivos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 3ª ed., pp. 71-72.

¹⁵¹ Zayas escribe en uno de sus *Desengaños*, hablando de la *Primera Parte de su Sarao literario*, “que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada...” *Desengaños amorosos*, pp. 103-104.

¹⁵² J. A. Van Praag, “Sobre las novelas de María de Zayas”, en *Clavileño*, XV, 1952, p. 42.

¹⁵³ Osvaldo Parrilla escribe: “El que las mujeres escribieran, se veía como falta de recato, y atreverse a publicar era exponerse a condena y acusaciones de libertinaje.” En *Comparación y Contraste del erotismo en la Ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003, p. 37.

desmesurada. Un acercamiento a sus ficciones con cierta ecuanimidad, supone un hondo análisis del sentido de las escenas eróticas, una meticulosa observación de la manera como pone la novelista la lujuria al servicio del principio didáctico. Doña María de Zayas nunca desvela las intimidades de sus personajes por el vicioso placer de hablar de la sexualidad, sino para poner de relieve los defectos de los hombres en asunto de amor, sea para clamar la inocencia de las mujeres echando la bronca a sus parejas, sea para dar simplemente el mapa moral de su época, pero todo se hace en las reglas del arte novelístico y el respeto de los códigos morales sin desviaciones hacia obscenidades. Julián Olivares, tomando como ilustración la novela *El prevenido engañado*, que ha valido a la escritora, una y otra vez, la repreensión de la crítica, comenta que

la abierta sexualidad de los personajes femeninos de esta novela (que escandalizó a Emilia Pardo Bazán por “su mucha crudeza”) tiene tres propósitos: 1) expresar la independencia femenina; 2) amenazar el dominio masculino; puesto que la sexualidad trae consigo poder, la sexualidad femenina desestabiliza un constructor que da al hombre poder sobre el cuerpo femenino; 3) subvertir un sistema de honor que sujeta la sexualidad y educación de la mujer.¹⁵⁴

Esa sensualidad escueta en las narraciones de nuestra escritora, que acremente han condenado ciertos críticos, no radica más que en los temas; pero nunca se apodera de su conciencia hasta tomar calor y cuerpo en el propósito de la poetisa. Desde luego, lejos de ser una obsesión por la lujuria, la abierta sexualidad de sus novelas no es ni más ni menos que la caja de resonancia del principio pedagógico que saca su particularidad de la fuerte nota feminista que lo configura.

Agustín G. de Amezúa escribe que

quizá, si ella nos escuchase ahora, podría defenderse alegando que la sensualidad y lascivia de una obra no están en sí mismas, sino

¹⁵⁴ Julián Olivares “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 92.

en la intención que se propone: que ella nunca canonizó el vicio, antes bien mostró patentes sus estragos y consecuencias con finalidad moral; que no hay regodeo moroso ni culpable delectación en estas situaciones; y que así también hubieron de entenderlo los confesores de las innúmeras doncellas y personas de conciencia severa que en los siglos XVII y XVIII devorarían estas novelas (tan reiteradamente impresas), sin que ni ellos ni la Inquisición pusieran a su lectura la más mínima traba; y, por último, que como pueden darse desnudos púdicos en las pinturas, también cabe admitir la escena libre o atrevida literaria cuando es consecuencia lógica de la acción y no se busca de propósito.¹⁵⁵

Felipe B. Pedraza busca los orígenes de la osadía escenográfica de María de Zayas en sus posibles fuentes italianas. Barrunta que “es probable que tome de ellas esa mayor liberalidad en el desarrollo de los temas, que contrasta con el código moral de la España del XVII.”¹⁵⁶ Pero, el crítico tampoco araba terreno nuevo, dado que, anteriormente, Amezúa especulaba que “acaso doña María se dejó arrastrar por el mal ejemplo de los novelistas italianos, que desde los tiempos de Boccaccio hasta los de Straparola fueron siempre más licenciosos y salaces que los españoles.”¹⁵⁷

Aun en el caso de que existiera esa influencia italiana¹⁵⁸, el manejo del tema de la sexualidad lleva una nota muy personal de doña María de Zayas. “Las escenas son sugestivas, atrevidas, pero no obscenas ni de mal gusto. Todo el relato se desarrolla en un ambiente que es la quintaesencia del refinamiento y la elegancia.”¹⁵⁹

Agustín G. de Amezúa, comandante del escuadrón que blindó a la *décima musa* contra los ataques de Pfandl, no duda en escribir que el “benemérito

¹⁵⁵ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, p. XXXII.

¹⁵⁶ Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 270.

¹⁵⁷ Agustín G. de Amezúa, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XXXI.

¹⁵⁸ Dedicaremos un capítulo de esta parte sobre la recepción crítica de la obra de doña María de Zayas a sus fuentes literarias.

¹⁵⁹ Felipe B. Pedraza- Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 271.

escritor alemán [...] no llegó a entenderlas [las novelas de Zayas] por entero”¹⁶⁰,
puesto que

doña María lleva a sus heroínas con pecadora frecuencia a situaciones atrevidas y escabrosas; pero nunca descendió en ellas al pormenor salaz, al rasgo lúbrico y obsceno que la hagan acreedora a los juicios severos que Pfandl formuló contra ella.¹⁶¹

El contexto en que la autora escribía sus narraciones no era favorable a una mayor liberalidad en asunto tan controlado como el amor en el que la Inquisición nunca se pasaba de castigar a las personas que estaban en los antípodas de la institución religiosa, y aun de la mera moral imperante. Por eso, nos parece que los críticos que alimentan la mala prensa contra la novelista calificándola de inmoral, lo hacen desde el punto de vista de la moral en vigor en su época y no según la moral dominante en tiempos de doña María de Zayas. Hablando de esa obscenidad que cierta crítica reprocha a la escritora, Salvador Montesa- Peydro advierte que

difícil le hubiera sido a María de Zayas descender hasta esos límites en una sociedad más restrictiva que la nuestra, con una Inquisición atenta no sólo a las desviaciones de la fe, sino a las permisiones en la moral, en un momento de Contrarreforma en que las directrices emanadas de Roma ponían especial cuidado en castigar no sólo a los autores, sino a los simples poseedores de tales obras.¹⁶²

Todas esas opiniones de la crítica han de cruzarse en una misma interrogación, a saber, si no urge plantearse con más lucidez lo que se entiende por inmoralidad de la escritora.

¹⁶⁰ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, p. XXXIV.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. XXXV.

¹⁶² Salvador Montesa- Peydro, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigaciones- Subdirección General de la Mujer), 1981, p. 196.

De todos modos, - contesta Amezúa- no es lectura para puesta en todas manos [...], pues aun cuando la moral sea la misma en todos los tiempos y sustancialmente no cambie, aplicada a personas y lecturas es cuestión discutible...¹⁶³

Hacer del carácter moral del contenido de una obra de arte un enfoque de valoración resulta muy complejo. En efecto, la Moral es inherente a la existencia de los seres humanos pero conlleva una importante proporción cultural que hace que la moral no sea en realidad idéntica en todas las épocas y sociedades; es convencional y, como tal, lo que hoy podemos reputar de libertino, en otros tiempos podía ser apreciado distintamente.

En esta polémica contraposición de argumentos de apreciación de la moral de las narraciones de doña María de Zayas, María Martínez del Portal salta a la palestra en defensa de la escritora a la que Ludwig Pfandl había puesto de verde, que incluso le restó todo mérito literario. Así, abonando el parecer de Amezúa, ella escribe:

Como, acertadamente, indica Amezúa, el juicio de Pfandl es inexacto. Hasta en la novela más atrevida de María de Zayas, *El prevenido engañado*, la escabrosidad está en el tema. De la escena final, entre doña Gracia y don Fadrique, queda la burla, el humor nacido de la imbecilidad de ambos personajes, por encima de todo elemento lascivo.¹⁶⁴

No obstante, Beno Weiss no comparte esta idea y, cogiendo el ejemplo de las dos novelas *El castigo de la miseria* y *La inocencia castigada*, observa que “en ambas los temas del amor y del honor, tan comunes en la literatura del Siglo de Oro, están presentes de modo exagerado y perverso.”¹⁶⁵

Claro está que Beno Weiss carga a la novelista sin hacer caso del alegato de Agustín G. de Amezúa que recuerda a los detractores de su querida autora que

¹⁶³ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, pp. XXXV- XXXVI.

¹⁶⁴ María Martínez del Portal, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁵ Beno Weiss, “Introducción a la vida y obra de la autora”, en *El castigo de la miseria y La inocencia castigada*, Edición, introducción y notas de Beno Weiss, Valencia, Albatros Hispanofila ediciones, 1990, p. 25.

a doña María la indulta el hecho de que jamás pone intención lúbrica ni lasciva, ni busca de propósito tales situaciones, sino que éstas surgen como consecuencia lógica e inevitable de la acción, sin que nunca su autora se recree maliciosamente en ellas ni incurra en pecador regodeo o morosa delectación...¹⁶⁶

Doña María de Zayas utiliza el material sexual como elemento integrante de la ficción que sólo surge en una lógica constructiva de la intriga y del desarrollo de la acción. Desde ese mismo ángulo, valora Joaquín del Val también el manejo del asunto del amor por la novelista. Del Val piensa que doña María de Zayas no se bifurca en sus temas, sino que aprovecha toda la sustancia novelable que le ofrecía su bullicioso entorno social para robustecer su propósito realista.

Sus personajes son damas nobles y caballeros hidalgos que pasan por estas novelas dejando un aroma de pecado y pasión. A pesar de todo, los censores religiosos las aprobaron sin reservas e incluso recomendaron su lectura porque María de Zayas nunca es lúbrica y obscena como los cuentistas italianos, sino realista sin gazmoñería y se limita a reflejar la sociedad española de su tiempo llena de contrastes...¹⁶⁷

Todos los críticos se avienen a que en las obras de doña María de Zayas laten escenas eróticas y crueles muy atrevidas por parte de una mujer española del espléndido Siglo de Oro.¹⁶⁸ Pero lo que algunos de ellos reprochan a la novelista es su desmesura en la trabazón de los elementos eróticos y su frecuente derrape en las narraciones de tipo sensual que la hacen franquear los límites de lo que permite la moral imperante. Pero todo eso es sin contar con la irreversible determinación con la que Amezúa, pluma en ristre, protege a su doña María de

¹⁶⁶ Agustín G. de Amezúa, *Desengaños amorosos*, p. XIII.

¹⁶⁷ Joaquín del Val, "Doña María de Zayas y Sotomayor", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Editorial Barna, S. A., 1953, Tomo III, p. LIX.

¹⁶⁸ Aun el más radical de sus defensores, Agustín G. de Amezúa, lo reconoce y escribe a propósito: "A la verdad, no se puede negar que los argumentos de que doña María se sirvió, ora tomados de la realidad viva, como ella dice, ora concebidos en su imaginación fecunda, pecan muchas veces de escabrosos y lúbricos, y que más de una de sus novelas no se cohonestan, por su atrevimiento, con el calificativo de ejemplares y honestas con que ella las rotuló." *Novelas amorosas*, p. XXXI.

Zayas, planteando la dificultad que hay en querer marcar en una novela, tratando de un asunto tan complejo y diversamente apreciable como el amor, la “*línea divisoria*” que advierte que ya se pasa de lo lícito a lo transgresivo.

Muy difícil es, a la verdad, trazar en toda novela la línea divisoria entre lo que puede y lo que no debe decirse; dónde acaba lo lícito y dónde comienza lo pecador en materia tan escurridiza de suyo como es la del amor. Tengo para mí que doña María escribió estas novelas con absoluta pureza de intención, ya que a ello la empujaban los dos fines ya notados: defender primero a las mujeres, y sacar después una moralidad ejemplar de sus relatos...¹⁶⁹

La intención de la novelista no es rechazar en absoluto toda la normativa amorosa sino que reivindica para la mujer el derecho de vivir su sexualidad sin ser condicionada por la única voluntad de los hombres. No obstante, eso no le impide defender el apego a ciertas costumbres como el que las doncellas guarden su virginidad hasta el matrimonio. Nunca aborda este asunto tomando el contrapié de los preceptos morales en vigor. Antes bien, lucha por la conservación de ciertos valores tradicionales como la castidad y la honra¹⁷⁰. No obstante, María José Ragué Arias ha subrayado en este aspecto una incongruencia entre su ideología conservadora y su conducta narrativa.

María de Zayas no pretende ser subversiva y acepta los criterios y reglas de su sociedad, especialmente en todo lo que se refiere a virginidad y honra; sin embargo, su actitud moral contradice las bases de los códigos que respeta.¹⁷¹

¹⁶⁹ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas* de María de Zayas, pp. XXXII- XXXIII.

¹⁷⁰ María Martínez del Portal comenta en este sentido que “María de Zayas, apasionada y fatalista, optaría por la rigidez calderoniana, puesto que, como nos dice uno de sus personajes femeninos, la narradora de *La burlada Aminta*: “la mancha del honor sólo con la sangre del que la ofendió sale”...” *Op. cit.* p. 17

¹⁷¹ María José Ragué Arias: “María de Zayas, una feminista en el Siglo de Oro español” en *Nueva Historia*, 24, Enero 1979, p. 88. Juan Goytisolo también piensa lo mismo y escribe que nuestra escritora “acepta los criterios y reglas de la sociedad de su tiempo, especialmente en lo que toca a la incompatibilidad entre el amor y la honra y su estimación de la virginidad femenina: esta última, repite una y otra vez, es la joya de más valor que una mujer posee, y su pérdida, como en la leyenda de la Cava, puede acarrear grandiosos desastres, del orden de los que ocasionaron la

Sí, y es honesto reconocerlo, doña María de Zayas ha llevado, en sus narraciones, la sensualidad a su cima en el siglo XVII. Y, en ello, hay que buscar tal vez, las razones de su éxito literario. Ella canonizó el tópico del amor, pero en su planteamiento y propósito literario, se mostró inventiva, y la polémica que, siglos después, siguen alimentando sus obras es reveladora, en alguna medida, de su originalidad. Angel Valbuena Prat, hablando de la fortuna literaria de la prosista, anota que

es doña María de Zayas un temperamento finamente sensual, y es en las narraciones de temas de amor, ya invadiendo el terreno escabroso, ya alcanzando exquisitas idealizaciones, donde tiene los más clamorosos éxitos.¹⁷²

Después de las aprobaciones de los clérigos del siglo XVII, la narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor sigue siendo objeto de numerosas y distintas censuras de la crítica moderna. Mientras unos denuncian en la novelista una propensión a lo escabroso, lascivo e inmoral, otros estudiosos sostienen que la mala prensa que han tenido sus ficciones no se fundamenta en argumentos convincentes porque Zayas nunca es perversa y su erotismo responde a una lógica argumental de la acción. En el mundo de la crítica, la escritora está pagando factura por la sensualidad de su temperamento configurada en sus ficciones por la atrevida sexualidad de sus personajes. No pensamos que doña María de Zayas tome deliberadamente el camino del libertinaje acumulando escenas que incluyen actos sexuales de esta osadía que se puede notar en sus narraciones. Sólo llega con la sexualidad al punto que la coherencia argumentativa del relato la conduce, pero casi nunca lo hace por lujuria.

“destrucción” del reino visigodo.” En *op. cit.*, pp. 92-93. “Pero –añade más lejos- introduce en sus relatos una actitud moral que contradice y zapa de modo sutil los fundamentos del código que exteriormente respeta.” *Op. cit.*, p 94.

¹⁷² Angel Valbuena Prat, “Prólogo explicativo” a *El castigo de la miseria*, en *La Novela Picaresca Española*, Madrid, Aguilar, 1986⁷, p. 673.

III- ESPECULACIONES SOBRE LAS FUENTES LITERARIAS DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS

...¿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, dexo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso. Desta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto; y de todo hacer versos, hasta escribir estas novelas...¹⁷³

Así es como doña María de Zayas y Sotomayor recuerda *al que leyere* sus ficciones que, en su caso también, como en cualquier otro escritor digno de mención, la lectura ha precedido la escritura, el escritor no es más que un lector curtido, determinado a immortalizar sus lecturas por medio de un discurso literario que saca su alma y cuerpo de otros discursos literarios que anteriormente había recorrido y de su capacidad inventiva. El deseo de escribir nace siempre del amor a la lectura, por lo cual huelga decir que en toda obra literaria se puede destacar una resonancia directa o indirecta de otras obras, en el pasado, manoseadas por el escritor. Es hartos sabido el carácter reiterativo de la literatura, hasta se clama, una y otra vez, que el escritor nada pone de su propia cosecha, encuentra ya yacido, en otros discursos literarios, el material que concurre a la acuñación de su obra. De esas consideraciones ha nacido una tradición crítica que consiste en remontar las fuentes literarias de las obras. Sin embargo, no es nada

¹⁷³ En prólogo *Al que leyere* en *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 22-23.

fácil escudriñar sobre un asunto tan ambiguo de por sí como la cantera literaria de una obra.¹⁷⁴ Si un novelista no dice de qué manantial literario beben sus ficciones, si la influencia de otras obras no salta a la vista bajo forma de plagio, resulta discutible determinar sus fuentes mediante puras conjeturas.

En cuanto a las fuentes literarias de doña María de Zayas se refiere, la crítica menos prudente se ha dejado arrastrar por las olas de la especulación que la llevan a perderse en las profundas aguas de la exageración y de las suposiciones descabelladas.

Entre las abundosas pistas emprendidas por los investigadores en busca de los modelos novelísticos que inspiraron a doña María de Zayas, la que por unanimidad ha sido ineludible nos lleva a los *novellieri* italianos. Edwin B. Place, uno de los primeros estudiosos en arar el terreno de las fuentes literarias de nuestra novelista, hablando de las colecciones de novelas cortas publicadas en el Siglo de Oro español afirma que la que le atrae más la atención es la de doña María de Zayas “por ser hecha casi enteramente de enredos italianos hábilmente cosidos por ella en conjuntos armoniosos.”¹⁷⁵ No obstante, afirmar que la narrativa zayesca saca su savia *casi enteramente* de la novelística italiana, a nuestro parecer, merece ser matizado por falta de datos suficientemente convincentes para robustecer tal postura. Lo que no cabe duda es que la escritora, al escoger el sarao, reunión mundana que congrega a damas y caballeros que cuentan por turnos, a lo largo de unas noches, historias que dan lugar a novelas, como pretexto para enmarcar sus relatos, indudablemente toca a lo boccacciano¹⁷⁶. Incluso Díez-Echarri barrunta que al irrumpir doña María de Zayas en el huerto novelístico del autor del *Decamerón*, no sólo le hurta su

¹⁷⁴ Teniendo en cuenta que la obra literaria es un discurso literario sobre otros discursos literarios anteriormente realizados por otros escritores, se puede pensar que la fuente literaria de una obra remonta a los orígenes mismos de la literatura. De ahí, la ambigüedad y complicación de determinar las fuentes literarias de un escritor si él mismo no tiene la honestidad intelectual de revelar los orígenes de su temática y formas poéticas.

¹⁷⁵ Edwin B. Place, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el siglo de oro*, Madrid, Victoriano Suárez editor, 1926, p. 74.

¹⁷⁶ María Martínez del Portal apunta al respecto que “la influencia italiana también se hace palpable en el artificio novelesco [...]. Como se recordará, tal procedimiento consiste en que el escritor crea unos personajes- por lo general “damas y galanes honestos y distinguidos” y los reúne durante unos días en el campo...”, en *op. cit.*, pp. 27-28.

modelo de encuadrar relatos secundarios en una historia principal, sino también algunos aspectos de su cuento de *Dionora y Messer Ansaldo*¹⁷⁷, de los cuales se serviría la madrileña en su *El jardín engañoso*. Pero de nuestra lectura del *Decamerón* no sacamos una semejanza suficientemente convincente con la novela indicada de doña María de Zayas que baste para alegar una contaminación entre las dos novelas; y como el crítico mismo tampoco dice dónde apoya su argumento, seguimos en ayunas. En su edición de *El castigo de la miseria y La inocencia castigada*, Beno Weiss va tras los pasos de Díez–Echarri sospechando un encuentro entre esta segunda novela y la postrera del *Decamerón*.

... ¿cuál es el significado de *La inocencia castigada*, - se pregunta- aparte de la función de “desengaño”? ¿Por qué Inés es destinada a sufrir un castigo tan cruel e innecesario? –vuelve a preguntarse. Sus amargas experiencias nos recuerdan la fiel y obediente Griselda, la protagonista de la última novela del *Decamerón*. Como Inés, ella también es completamente honesta e inocente, pero a pesar de todo su marido la maltrata de una manera horriblemente cruel.¹⁷⁸

Pero, ¿esa mera coincidencia, por cierto aislada, en los destinos trágicos de las dos protagonistas envuelve en sí todos los aspectos que hay que tener en cuenta para confirmar el influjo de Boccaccio en María de Zayas? Por supuesto, nuestras conjeturas no nos llevarían hasta ese punto teniendo en consideración cuántas mujeres honestas e inocentes, víctimas de los maltratos machistas, se podían hallar en las obras que se publicaban en la Europa de aquella época. El mismo estudioso se expresa con prudencia al emplear preferentemente la forma “nos recuerdan.” Sin embargo, como doña María de Zayas ilustra por su enigmática vida que no deja a la crítica más recursos de análisis que la pura especulación, podemos dar por posibles, aunque con reservas, esas barajaduras de Weiss; y eso sin contar con la advertencia de Agustín G. de Amezúa, que no cree

¹⁷⁷ Díez- Echarri y Francesca Roca escribe que “*El jardín engañoso* está ligado estrechamente con una *questión* de *Il Filococo* y con un cuento (el de *Dionora y Messer Ansaldo*) del *Decamerón*”, *op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁸ Beno Weiss, *op. cit.*, p. 26.

en ninguna posibilidad de conexión de este tipo entre María de Zayas y Boccaccio. Veamos aquí el parecer del académico:

La única influencia literaria directa y coincidente que cabe señalar en doña María, [...] es la formal de Boccaccio con su *Decamerone*; pero influencia puramente formal, repito, como era servirse de idéntico marco o procedimiento novelístico de congregar en una sala o jardín a unos mismos galanes con sus damas, para que en noches sucesivas fueran por su turno refiriendo su cuento respectivo.¹⁷⁹

Aun ese uso de un marco de tipo boccacciano, lo minimiza Amezúa pensando que ya dejaba de ser un préstamo italiano porque su manejo por los novelistas españoles del siglo XVII era tan común que acabaron por naturalizarlo, de modo que María de Zayas no hizo sino valerse de un procedimiento bastante trillado en su país¹⁸⁰.

Aparte la adaptación del marco novelístico, -recalca el académico- todos los demás aparejos y colores con que la briosa péñola de doña María mancha sus lienzos serán propios y suyos. Son tres los principales: el temperamento, la ideología y el propósito o intención privativos que la llevan a escribir estas novelas.¹⁸¹

Agustín G. de Amezúa, fiel defensor de la originalidad de su estimada escritora, se esmera en dismantelar todos los argumentos que reducen la obra zayesca a una mera macedonia de historias con sabor hispano-italiano. Casi nunca se pasa de contraponer explicaciones para estorbar los análisis de los críticos que insinúan que la novelista copia calladamente a los demás para rebajar

¹⁷⁹ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, p. XVII.

¹⁸⁰ Amezúa advierte que "este procedimiento o modo de encuadrar en un libro a varias novelas por un mismo autor, estaba ya incorporado hacía bastantes años a la técnica novelística de muchos ingenios del siglo XVII, y así, sin empacho ni escrúpulos, habíanse acogido a él Castillo Solórzano, Tirso de Molina, Lugo Dávila y hasta el mismo Cervantes, probablemente, en sus perdidas *Semanas del Jardín*; como en pos de Zayas lo harían también Andrés del Prado, Castro y Anaya y doña Mariana de Carbajal", En *Novelas amorosas y ejemplares*, p. XVII.

¹⁸¹ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, p. XVII.

la capacidad creadora de María de Zayas. Así, reaccionando en contra del estudio de Edwin B. Place que ha resaltado en varios de los relatos de doña María de Zayas reminiscencias de los grandes escritores de la península¹⁸², el académico denuncia una exagerada aplicación por parte del crítico norteamericano de un nuevo método de aproximarse a las obras literarias inventado por

cierta escuela o tendencia crítica, que ha dado en el prurito de perseguir en toda obra de ficción las influencias más o menos directas de otras obras anteriores, hasta señalar el plagio o la imitación, cuando menos, de trama y asunto, con mengua patente de su mérito, ya que con tal procedimiento se les viene a negar a sus autores la cualidad más preciosa y ansiosa por todo literato, cual es su propia inventiva y la originalidad de lo que compone.¹⁸³.

De hecho, Amezúa califica de falsas y de puras elucubraciones, sin ningún asiento fidedigno, todas las aproximaciones críticas que dan cabida en las ficciones de doña María de Zayas a elementos temáticos o estilísticos que traen origen y principio exclusivos de obras literarias anteriores, fuesen italianas o españolas. A su tenor, el único parentesco que no inspira dudas y que se puede desvelar entre los relatos de Zayas y otras historias novelizadas por sus predecesores se halla en la conformidad de ciertos aspectos de la novela zayesca *El jardín engañoso* con la novela quinta de la décima noche del *Decamerón* boccacciano.

Este prurito, pues, engañador y peligroso, ha llevado a un excelente crítico norteamericano, Edwin B. Place, a encontrar antecedentes literarios en casi todas las novelas de doña María de Zayas, la cual resulta así servil imitadora de los novelistas italianos, como si la riqueza de sucesos novelescos y caracteres recios que ella tenía delante de sus ojos no hubieran sido, como fueron, fuente viva y abundosa donde beber sus relatos. De todas

¹⁸² Los autores más importantes cuyas obras, según Edwin B. Place, influyeron en la de doña María de Zayas o se parecen a ésta en algunos aspectos son Mateo Alemán, Céspedes y Meneses, Timoneda, Masuccio Salernitano, Sercambi, Bandello y Margarita de Navarra. En "Maria de Zayas, an outstanding woman short-story writer of seventeenth Century Spain". (*The university of Colorado Studies*, vol. XIII, n. I, Boulder, Colorado, 1923, p.56).

¹⁸³ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XIV.

estas imitaciones o influencias literarias en las novelas de doña María, la única que aparece verdaderamente y real es la que señaló otra escritora crítica suya, Miss Lena E. V. Sylvania, en *El Jardín engañoso*, última de su primera parte, cuyo argumento ofrece, en efecto, grandes coincidencias con la novela quinta de la noche décima del *Decamerone*, de Boccaccio, libro que, si no en castellano, porque era ya rarísima en España y condenado por la Inquisición, pudo leer doña María en las numerosas ediciones expurgadas que pululaban por Italia.¹⁸⁴

Una imitación que incluso relativiza Amezúa considerando que el episodio del jardín mágico desplazado por artes demoníacas o nigrománticas por motivos de amor, que comparten los dos relatos cotejados, no era invención boccacciana y sitúa sus orígenes en la remota Edad Media.¹⁸⁵ Siempre en su empresa alegatoria en favor de nuestra novelista, el polémico académico subraya el carácter honesto del enfoque de doña María de Zayas, la cual, consciente de que esa novela suya encierra una escena ya manejada por otros escritores, no reclama contundentemente, como en las demás novelas sabe hacer, su matiz real.¹⁸⁶

Es una originalidad de la novelista clamada por Amezúa pero rechazada en absoluto por Díez-Echarri, quien tacha a doña María de Zayas de construir su obra gracias a una colección de materiales novelísticos de segunda mano procedentes de distintos arquitectos de la novela.

Si hemos de aceptar el juicio de sus contemporáneos –aclara Díez-Echarri –doña María nada puso de propia cosecha. En efecto, la lectura de sus obras nos dice que no es la originalidad su nota más acusada. Pero, hábil narradora, hay que reconocerle una destreza poco común en el arte de hilvanar y fundir en un solo relato episodios y escenas tomados de diversos autores.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XV.

¹⁸⁵ Amezúa, negando la paternidad de dicho episodio a Boccaccio escribe: “Imitación además de un episodio, el del jardín mágico, levantado por obra del demonio o de un nigromantito como recurso amoroso, tampoco era original de Boccaccio, ya que sus orígenes literarios se remontan a la misma Edad Media”, En “Introducción” a las *Novelas amorosas*, p. XV.

¹⁸⁶ Amezúa añade que “con la particularidad (que abona esta imitación) que es una de las pocas novelas de doña María en que ésta no se ufana, como en otras suyas, de ser caso verdadero, observado u oído por ella”, *Ibid.*, pp. XV-XVI.

¹⁸⁷ Díez-Echarri y Francesca Roca, *op. cit.*, p. 267.

María Martínez del Portal, tratando el tema desde una perspectiva más histórica, considera que la influencia de los *novellieri* italianos en María de Zayas no tiene por qué extrañar ni plantear dudas, dado que no es más que la natural consecuencia del éxito que tuvieron los modelos novelísticos italianos en la literatura española de los siglos XVI y XVII. Los elementos de la narrativa italiana se importaban en España como materia prima novelística que, muy a menudo, sufría significativas transformaciones de tipo estilístico y artificioso antes de su consumición. En eso, no es tal vez inoportuno referirnos aquí al comentario de María Martínez del Portal:

En cuanto al entronque de María de Zayas con los *novellieri* está fuera de dudas. Sabido es que nuestra narrativa de los siglos XVI y XVII tuvo muy presente los modelos italianos. Entre otros, Boccaccio, Matteo Bandello, Sansovino, Giraldo Cinthio, Masuccio. Sin embargo, muchos de los temas, lances y recursos, de origen italiano fueron adquiriendo cierta carta de naturaleza en España, ya por unirse a elementos típicamente españoles, ya por repetirse tanto entre nosotros que los creímos nuestros.¹⁸⁸

El contacto de María de Zayas con la novelística italiana, según Beno Weiss, puede ser más directo y ocurriría en los años que la autora se instaló en Nápoles.

La estancia en Italia fue significativa para su desarrollo artístico porque se puso en contacto con la cultura y novelística italiana. No sería inoportuno conjeturar que en Nápoles conociese la obra de Giambattista Basile, o al autor mismo de *Lo cunto de li cunti* (o sea *Il pentamerone*) cuyos cuentos fabulosos, mágicos y de aventuras, están escritos en napolitano y llenos de exuberancia barroca.¹⁸⁹

Sin embargo, la probabilidad de tal conocimiento directo de los cuentos de Giambattista Basile en Italia es mínima porque hasta la misma estancia de la

¹⁸⁸ María Martínez del Portal, *op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁹ Beno Weiss, *op. cit.*, p. 14.

escritora en el país vecino es pura conjetura que tiene dos principales orígenes: primero, el hecho de que en *La perseguida triunfante* la narradora afirma encontrar el manuscrito de la vida de la reina Beatriz de Hungría en Italia, estando allí con sus padres; y segundo, el aparente conocimiento con que, en la novela *La fuerza del amor*, otra narradora habla de las costumbres italianas y describe los parajes de Nápoles. Ahora, como la crítica reputa a doña María de Zayas hablar bajo la careta de sus narradoras, se ha deducido de eso que fue ella quien se trasladó a la ciudad napolitana siguiendo al Conde de Lemos que iba allí a ser virrey.

Wolfram Krömer y Peter N. Dunn identifican, en la manera de culminar la acción y organizar el desenlace en los relatos de la *décima musa*, una fuerte nota italiana:

En María de Zayas, autora que narra con gran habilidad, podemos observar, especialmente cuando trata motivos clásicos de novela corta, como el de la *Difunta pleiteada* en *El imposible vencido*, un arte en sí cien por cien italiano en la realización del desenlace y de la “culminación”, aunque, cierto, sólo, en los episodios por separado, ya que la autora enlaza varios motivos en una única narración yuxtaponiéndolos sencillamente o “encajonando” unos en otros.¹⁹⁰

Otro rasgo fundamental de la narrativa de María de Zayas y Sotomayor es, como ya hemos subrayado en otra ocasión, esta acusada independencia discursiva respecto a los principios de la moral imperante de aquella época. El erotismo de sus dos compilaciones de novelas es muy atrevido y poco común en el mundo de las letras españolas del siglo XVII, por lo cual, una parte de la crítica busca sus orígenes en las ficciones italianas. Así, Felipe B. Pedraza opina que “es

¹⁹⁰ Wolfram Krömer y Peter N. Dunn, “Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano” en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 3, Tome 1, 1983, *Siglos de Oro, Barroco* / coord. por Bruce W. Wardropper, Barcelona, Editorial Crítica, S. A., 1983, p. 519.

probable que tome de ellas esa mayor liberalidad en el desarrollo de los temas, que contrastan con el código moral de la España del XVII.¹⁹¹

De todas esas influencias italianas conjeturadas por los críticos, la que nos parece más evidente es la de Boccaccio porque, como indicó Caroline B. Bourland,

los cuentos del *Decameron* no proporcionaron meras sugerencias a los cuentistas hispanos; suministraron también tema, desarrollo y vocabulario, en una palabra la historia entera... El *Decameron* resultó útil en España a la vez como almacén de material que podía ser vertido casi al pie de la letra a la lengua castellana y como fuente argumental para cuentos y comedias. También sugirió a los españoles la idea de unir en un conjunto una serie de historias puramente recreativas mediante el enlace de un tenue hilo de ficción.¹⁹²

No obstante, la cantera literaria de doña María de Zayas no es exclusivamente italiana, sino que también se extiende a la literatura española de los siglos XVI y XVII. Se han citado los nombres de Cervantes, Lope de Vega, Juan de Timoneda, Céspedes y Meneses, entre otros miembros de la corporación novelística nacional de la época a quienes doña María de Zayas debería algunos temas y artificios que campean en sus dos colecciones de novelas.

Por lo menos, en el título de su primera colección de novelas, se supone que María de Zayas se inspira en el autor del *Quijote* al adjuntar el adjetivo *ejemplares* a sus *Novelas amorosas*. Además del sentido didáctico que adquiere el epíteto *ejemplares* en relación con el contenido mismo de los relatos, subyace, en esta resonancia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes en las *Novelas amorosas* de doña María de Zayas, una técnica propagandística. Queda claro que Zayas no hace una inocente copia de los relatos cervantinos, pero con el título, que recuerda las primeras novelas escritas en castellano¹⁹³, las *Novelas amorosas*

¹⁹¹ Felipe B. Pedraza: *op. cit.*, p. 270.

¹⁹² Caroline Brown Bourland es citada por Juan Goytisolo, en *op. cit.*, p. 69.

¹⁹³ En el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, Cervantes reivindicando su estatuto de primer novelista castellano escribe: “Soy yo el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducciones de lenguas extranjeras, y éstas

y *ejemplares* de nuestra novelista ganaban ya en promoción por la popularidad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Ahora bien, la incógnita para la crítica es saber si el influjo de Cervantes se limitó al título de la *Primera Parte* o si María de Zayas le tomó prestados ciertos temas o elementos estilísticos para la composición de sus narraciones.

Joaquín del Val cree que lo cervantino en *Zayas* se queda en la página de título de su primer libro porque en el interior de sus narraciones domina el acercamiento a los escritores italianos o Céspedes y Meneses.

En su primer libro doña María pretende imitar a Cervantes, incluso en el título de *Novelas amorosas y ejemplares*, pero apenas hay semejanza ni en el estilo ni en los temas. Más influjo hay de los novelistas italianos y más se asemeja a Céspedes y Meneses.¹⁹⁴

Es de notar que era muy difícil y, tal vez, imposible que un novelista español del siglo XVII, deseoso de cazar el amor de los lectores e ingresar así en el muy reducido pelotón de los ilustres ingenios de la novela, escapara de la influencia del autor de las *Novelas ejemplares*. El género novelesco tuvo su santo y seña en Cervantes, el cual le dio carta de naturaleza, teorizó su vertiente española y le dotó de los aparejos que favorecieron el éxito de su exportación. El manco de Lepanto era el escritor por imitar en la novela. Desgraciadamente, María de Zayas no nos especifica cuáles eran sus lecturas, sólo nos dice que era gran devoradora de libros; pero conjeturamos que leyó mucho a Cervantes, ya por amor a su talento literario, ya por obligación de canonizarse, ya para inspirarse en algunos temas suyos.

Agustín G. de Amezúa escribe que “*El castigo de la miseria* parece escrito a la vista de *El casamiento engañoso*, de Cervantes; el episodio de la evasión de Zayda, en *La esclava de su amante*, recuerda grandemente la *Novela*

son mía propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.”

¹⁹⁴ Joaquín del Val, “Doña María de Zayas y Sotomayor”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, tomo III, Barcelona, Editorial Barna, S. A., 1953, p.LIX.

del cautivo del *Quijote*.”¹⁹⁵ María Martínez del portal ensancha el abanico de las influencias cervantinas, añadiendo que tal presencia del insuperable autor del *Quijote* en María de Zayas habría que buscarla en “sus historias de cautivos, tales como *La esclava de su amante* y *El juez de su causa*. Próximas, en cuanto al tema se refiere, a *El amante liberal* y a la novela del *Cautivo*.”¹⁹⁶ No obstante, la estudiosa amonesta que con toques más personales, este tema del cautivo se ubicaría en obras de otros escritores contemporáneos de María de Zayas como Lope de Vega, en *Las fortunas de Diana*, y Montalbán, en *La desgraciada amistad*.¹⁹⁷ Díez–Echarri, siguiendo el surco abierto por los susodichos críticos que especulan sobre los antecedentes literarios de los relatos de nuestra novelista, descubre huellas cervantinas en *Aventurarse perdiendo*, que, según él, se ha urdido conforme al episodio de *Dorotea* en el *Quijote*.¹⁹⁸

Además de la supuesta influencia de Miguel de Cervantes, se aprehende que doña María de Zayas recurrió también al armazón novelístico de Lope de Vega para enmarañar sus novelas. Ricardo Senabre ha señalado ciertas analogías en las dos líneas básicas de los argumentos de *Las fortunas de Diana* de Lope y *El juez de su causa* de María de Zayas.¹⁹⁹ El crítico de la universidad de Salamanca empieza su análisis por matizar la influencia de Montemayor en nuestra escritora que, según él, ha sido forzada por Place en su ya citado estudio²⁰⁰. Place, en su minuciosa disección de esta novela zayesca, en busca de sus antecedentes literarios, sostiene que el episodio de Estela disfrazada de hombre para volverse luego soldado en las tropas del Emperador tiene conexión

¹⁹⁵ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XVI. Emilio González López se aviene al parecer del académico, sosteniendo que “la huella cervantina es visible en algunas de ellas [sus novelas], como la del *Casamiento engañoso*, de Cervantes, en *El castigo de la miseria* de Zayas”, en *Historia de la literatura española. Edad media y Siglo de Oro*, New York, Las Américas Publishing Company, 1972, p. 416.

¹⁹⁶ María Martínez del Portal, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ María Martínez del Portal advierte que “dicho tema, aderezado con más o menos intrigas, lo encontraríamos en otras novelas de la época, así en *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega, y en *La desgraciada amistad*, de Montalban”, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁸ Díez –Echarri Roca Francesca: *Op. cit.*, p. 267.

¹⁹⁹ Ricardo Senabre Sempere: “La fuente de una novela de doña María de Zayas” en la *Revista de Filología española*, XLVI, 1963, pp. 163-172.

²⁰⁰ Ricardo Senabre Sempere advierte que “no hay, por tanto, base suficiente para señalar influjo de Montemayor en *El juez de su causa*”, *op. cit.*, p. 165.

con la patraña 15 de Timoneda. Pero, sin rechazar en absoluto esta hipotética imitación de Juan de Timoneda por doña María de Zayas, Ricardo Senabre juzga que el crítico norteamericano ha buscado demasiado lejos la fuente literaria con la que nuestra escritora ha urdido su novela, evocando algunas divergencias de mayor cuantía en los argumentos de los dos relatos.²⁰¹ Desde luego, como apunta Ricardo Senabre, “en la cadena que conduce desde *El Patrañuelo* hasta *El juez de su causa* faltan [...] algunos eslabones, y establecer sin más una directa relación de dependencia parece sumamente problemático.”²⁰² Esos detalles y elementos de máxima importancia de los cuales carece la patraña de Timoneda para pasar por el manantial literario de Zayas, los halla Senabre Sempere en *Las fortunas de Diana* de Lope. Así, el estudioso despeja dos posibilidades: ora *El juez de su causa* de María de Zayas es el vástago directo de sólo *Las fortunas de Diana*, ora es un combinado de la patraña de Timoneda y de la novela de Lope de Vega. Pero, frente a esta dualidad, Ricardo Senabre propende a creer más en la primera influencia.²⁰³

Sin embargo, Ricardo Senabre denota tantas diferencias entre *El juez de su causa* y *Las fortunas de Diana* que cabe preguntarse si esas coincidencias entre ambas novelitas no ruedan sobre el mismo carril de que ambos novelistas

²⁰¹ Ricardo Senabre plantea el asunto de esta manera: “Sin embargo, el salto de la patraña a la novela de doña María es demasiado grande. La consideración aislada de algunos detalles ilustrará esta idea. En primer lugar, la historia del *Patrañuelo* gira en torno a la venganza de un marido que se cree engañado por su mujer. Además, cuando ésta tiene que aplicar justicia, no se convierte en “juez de su propia causa” sino muy indirectamente. Se trata de un pleito entre su padre y su marido. Las aparentes coincidencias entre la patraña de Timoneda y la narración de doña María de Zayas quedan así considerablemente reducidas en sus puntos básicos. Subsiste el dato de la mujer convertida en hombre por obra y arte del disfraz. Pero éste no puede ser un elemento diferenciador, por la frecuencia de su aparición en obras literarias”, *op. cit.*, p. 166.

²⁰² Ricardo Senabre, *op. cit.*, p. 166.

²⁰³ Precisa Ricardo Senabre: “Caben ahora dos posibilidades: admitir el influjo único y directo de Lope o, por el contrario, suponer una influencia dual, conjunta, de Timoneda y de *Las fortunas de Diana*. Sin desechar el dato de que doña María de Zayas conoció seguramente *El patrañuelo*, parece más acertado inclinarse hacia la primera hipótesis. Las dos líneas argumentales de *Las fortunas de Diana* y *El juez de su causa* coinciden, como hemos visto, en sus apoyaturas básicas. Nada hay en doña María que, no hallándose en Lope, aparezca en Timoneda. *El juez de su causa* proviene directamente de la novelita de Lope”, *op. cit.*, p. 168.

han enredado sus relatos con un mismo y viejo tema aparecido también en obras anteriores²⁰⁴.

Donde Lope de Vega “inserta breves pinceladas paisajísticas”, doña María se contenta con hacer referencia a ciudades sólo para enmarcar sus relatos; mientras él interrumpe periódicamente su narración para dirigir comentarios a Marcia Leonarda, la destinataria de la novela, ella se agarra al hilo de su narración rectilínea para no perder las riendas de ésta, una manera de mantener la concentración del lector en el suceso contado; mientras la novela lopesca carece de prurito por adoctrinar o teorizar, la zayesca se trama con un alto coeficiente ideológico sumamente feminista; en tanto que en Lope prima la pura descripción de los acontecimientos, en *Zayas* se coloca, por encima de todo, su firme actitud feminista encarnada en el personaje de Estela. *El juez de su causa* añade a sus cualidades de mero entretenimiento “una ilustración seria y consciente de las ideas de su autora”, pero *Las fortunas de Diana* “no pasa de ser un juego al que su autor no ha querido conceder trascendencia.”²⁰⁵

Son, pues, tan numerosos y de distinta índole los elementos diferenciadores de los dos relatos que nos parece discutible, a la luz de la importancia de dichos aspectos en ambas narraciones, la influencia directa de Lope en *Zayas*. Pero Senabre intenta convencernos alegando el procedimiento al cual recurre nuestra novelista para disimular la analogía con la novelita de Lope. Así, escribe:

²⁰⁴ El mismo Ricardo Senabre indicando la trayectoria seguida por este tema desde Boccaccio, escribe: “Ahora podemos ya seguir con alguna exactitud el desarrollo del tema de Boccaccio desde el *Decamerone* hasta *El juez de su causa*. La novela italiana pasa directamente –o bien a través de Masuccio Salernitano- al *Patrañuelo* de Timoneda (1567). Reaparece en una de las primeras obras dramáticas de Lope, *El juez de su causa* (anterior a 1604), donde se conservan los rasgos medulares de la historia: un marido intenta deshacerse de su mujer y, al final, es juzgado por ella, que se ha disfrazado de hombre. Vuelve a brotar el tema en *Las fortunas de Diana* (1621), pero ya Lope lo ha modificado con la inclusión de unos elementos novelescos que antes faltaban. Estos elementos –la conversión de los esposos en una pareja de enamorados, su decisión de huir juntos, el engaño que los separa, etc.- son los que nos permiten establecer una relación directa entre la novela de Lope y *El juez de su causa* (1637), si bien ambas obras, como hemos visto, ruedan sobre carriles divergentes, de acuerdo con el temperamento y la intención de sus creadores”, *op. cit.*, pp. 171-172.

²⁰⁵ Para más detalles sobre las diferencias enumeradas por el crítico entre las dos novelas, hay que referirse al artículo citado.

Muy diversas, como vemos, son las posturas de Lope y doña María de Zayas. Ésta aprovecha parte de lo externo que hay en *Las fortunas de Diana*, pero confiere al relato otra orientación: suprime pasajes que le resultaban accesorios y da más amplitud a la parte final, que se convierte en eje de la obra y de la actitud feminista. De este modo transforma el *divertimiento* lopesco en la ilustración novelesca de una postura ideológica. No cabe mayor separación en el tratamiento de un asunto que ofrecía tan numerosos puntos de contacto.²⁰⁶

Teniendo en cuenta todo lo comentado por Ricardo Senabre en su artículo, queda entera la problemática de las fuentes literarias de una obra. ¿Se debe seguir hablando de influjo entre obras cuyas divergencias están muy por encima de sus puntos de contacto; o, a veces, hay que admitir, como Agustín G. de Amezúa, que estas contingentes coincidencias emanan del hecho de que los escritores “observan el mismo natural”²⁰⁷? La pregunta no nos parece inútil, por lo menos en el caso de María de Zayas, puesto que tras Ricardo Senabre, otra crítica norteamericana Sandra M. Foa, sin embargo, excelente estudiosa de la obra de María de Zayas, en un artículo donde intenta hacernos descubrir cómo nuestra poetisa se ha inspirado de la patraña veintiuno de Juan de Timoneda para componer su desengaño *La perseguida triunfante*, cae lamentablemente en una enumeración de los elementos divergentes de ambos relatos por falta de suficientes puntos de convergencia en la elaboración de las dos historias novelizadas.

Sandra M. Foa no ha podido destacar más de una única intersección de las dos novelitas, que no consiste ni más ni menos que en un asunto tan universal y de viejo abolengo, como lo es el protagonizar un relato una mujer injustamente infamada que padece martirios, al final de los cuales se sabe su inocencia, y, desengañada de este mundo, se refugia en un convento.²⁰⁸ Todo lo que, en el

²⁰⁶ Ricardo Senabre, *op. cit.*, p. 171.

²⁰⁷ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XIV.

²⁰⁸ Después de un profundo buceo, el único elemento que trae Sandra M. Foa a la superficie para demostrar el entronque entre Zayas y Timoneda lo resume de esta manera: “La perseguida triunfante y la patraña veintiuna sigue el esquema de las vidas de mártires o de santos: presentan a una mujer que padece una serie de trabajos y martirios, al final de los cuales se retira a un convento, dejando probada su inocencia. Como en el caso del *romance* de purificación espiritual,

artículo de Sandra M. Foa, viene a la postre de la mención de este elemento común a las dos narraciones, es una comparación que versa en la única dirección de las diferencias entre María de Zayas y Juan de Timoneda; y no podía ser de otra manera, dado que, como confirma la estudiosa misma, “fuera de esto [la señalada semejanza], los dos relatos son esencialmente distintos.”²⁰⁹ Las notas diferenciadoras de ambos cuentos apuntadas por la crítica giran en torno al estatuto y conducta de la narradora, el retrato físico y moral de los personajes y la importancia que adquiere la religiosidad y el feminismo en Zayas; tantos ingredientes determinantes que confieren a la novelita de Zayas un sabor especial que la distingue de las demás ficciones compuestas por otros escritores. Por consiguiente, damos por descabellada esta influencia de Timoneda en María de Zayas señalada por Sandra M. Foa por falta de pruebas. Inocentes injustamente castigadas; desde las leyendas más primitivas pasando por los relatos de santos, hasta los cuentos populares, han planteado en literatura la problemática de la justicia humana, de modo que ya no se puede erigir en un rasgo individualmente suficiente para hablar de influencia entre dos autores.

Aparte de esas sospechosas similitudes a las cuales acabamos de aludir, se barruntan otras de menor monta que se suponen muy indirectas y poco probables. Se estriban esencialmente en la mera conjetura de que las lecturas de doña María de Zayas la llevarían a conocer las obras de algunos de los famosos autores de los siglos XVI y XVII. Así se han citado los nombres de Castillo Solórzano, Matteo Bandello, Masuccio Salernitano, Mateo Alemán, Sercambi, Margarita de Navarra, entre otros para alargar la lista de los postulados inspiradores de nuestra prosista.²¹⁰

la heroína tiene que pasar por varios estados (en Timoneda , reina, dama, peregrina; en Zayas, reina, dama, pastora, ermitaña) antes de merecer entrar en el convento. Por consiguiente, la narración resulta episódica: muestra uno tras otro los trabajos que la protagonista tiene que padecer, subrayando, por medio de la repetición, por un lado, su sufrimiento, y por otro, su virtud y su paciencia.” En “Zayas y Timoneda: Elaboración de una patraña”, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX, Julio- Septiembre 1976, tomo II, p. 836.

²⁰⁹ Sandra M. Foa, *op. cit.*, p. 836. NB: En cuanto a las diferencias indicadas por ella entre los dos relatos, ver el artículo citado.

²¹⁰ María Martínez del Portal escribe que “en cuanto a sus lecturas [de doña María de Zayas] debieron centrarse, sobre todo, en novelistas españoles e italianos: Boccaccio, Cervantes, Castillo

Las ficciones de doña María de Zayas tienen la peculiaridad de encajonar episodios enteros o parciales, escenas e intrigas que ya suenan en el mundo de las letras de aquella época. Aun el mismo Agustín G. de Amezúa, más ferviente defensor de la originalidad de Zayas, reconoce que

la sangría de Rosela en *El verdugo de su esposa* es la misma bárbara y cruel de *El médico de su honra*, de Calderón [...]. La misma escena de *El imposible vencido*, cuando doña Leonor, puesta ya en su sepulcro, despierta de su sueño letárgico en los brazos de su amante, como Julieta lo hace en los de Romeo en *Los amantes de Verona*, de Bandello, era recurso literario conocidísimo a la sazón...²¹¹

Pero, como para rechazar cualquier idea de influencia en estas coincidencias, advierte nuestro académico que son “casos todos que no eran raros ni solitarios, sino que frecuentemente se producían en aquellos tiempos y estaban a la vista de todos.”²¹² Amezúa descarta por completo todas las supuestas influencias basadas en una mera coincidencia en los hechos sociales novelizados porque, según él, esos escritores sacan de la misma cantera que es la vida real, el material novelable que sirve de nervio para sus ficciones; y las mismas causas conduciendo a los mismos efectos, sus obras presentarán analogías en los fenómenos sociales intrigados en ellas. Eso le hace escribir la siguiente advertencia:

Nada importa que esporádicamente dos novelistas coincidan en las líneas principales de un argumento, cosa que puede darse, en

Solórzano, Bandello, Masuccio Salernitano, Timoneda, Lope de Vega, Mateo Alemán, Sercambi, Margarita de Navarra, Céspedes y Meneses, entre otros”, *op. cit.*, p13.

NB: Beno Weiss también opina hacia la misma dirección que María Martínez del Portal apuntando: “Aparte de la obvia influencia de Boccaccio- en general más formal que temática- es difícil tratar de determinar qué otras obras artísticas influyeron sobre María de Zayas. Sin embargo, es muy probable que estuviera enterada de los más conocidos autores de novelas, y en particular, de Geoffrey Chaucer, Franco Sarchetti, Matteo Bandello, Margarita de Navarra, Masuccio Salernitano, Giovanni Sercambi, Giambattista Basile, Juan Manuel, Juan de Timoneda, Céspedes y Meneses, y Mateo Alemán entre otros”, en *op. cit.*, p. 19.

²¹¹ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, p. XVI.

²¹² *Ibidem.*, p. XVI.

efecto; pero en las más de estas concomitancias la causa es otra y muy lógica: ambos observan el mismo natural, una realidad viva, que copiarán después cada uno por su lado; porque como hay una unidad étnica humana, también existe otra unidad espiritual, que hace que el hombre se repita y reproduzca a través de los siglos por obra de unas mismas pasiones con reacciones anímicas idénticas o muy semejantes.²¹³

Para Amezúa, lo que cierta crítica denomina influencia o imitación no es, pues, ni más ni menos que una pura coincidencia que dimana de la observación “del mismo natural”; y como tal se tiene que entender porque “rara, rarísima vez la copia o imitación ajena producen una obra perenne y magistral, que es hija siempre del poder creador, de la facultad de inventar.”²¹⁴ Es, tal vez, ese carácter perjudicial de la imitación que ha destacado, en el caso de doña María de Zayas, Ximénez de Sandoval hasta escribir que en “*El prevenido engañado*, atrevidísima composición a los Boccaccio, o en *El juez de su causa*, llena de resonancia de los relatos africanos de Cervantes, doña María queda muy por bajo de sus inspiradores.”²¹⁵ Ese análisis de Ximénez de Sandoval es diametralmente opuesto a la opinión de José Hesse que considera que todo lo que late en la narrativa de doña María de Zayas nace de su originalidad que es el fruto de su propia capacidad inventiva. Por lo cual, valorando la nota personal con que Zayas sella sus ficciones apunta:

Creemos inútil buscar antecedentes; doña maría de Zayas tiene un estilo propio y difiere de sus modelos italianos y de los novelistas españoles contemporáneos suyos, sobre todo por su habilidad en poner ante nuestros ojos los más ocultos resortes psicológicos de sus personajes valiéndose para ello del empleo de símbolos y elementos oníricos que dan a sus narraciones una desconcertante modernidad.²¹⁶

²¹³ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, pp. XIV- XV.

²¹⁴ *Ibidem.*, p. XIV.

²¹⁵ Ximénez de Sandoval: *op. cit.*, p. 210.

²¹⁶ José Hesse, *Novelas. La burlada Aminta y venganza del honor. El prevenido engañado* de María de Zayas, Madrid, Taurus, 1965, p. 23.

Varios artistas pueden servirse de la misma materia prima y usar los mismos materiales logísticos, pero lo que los difiere radica siempre en la forma, el color, el sabor y el contenido que confiere cada uno al objeto que crea; y lo que posibilita eso es la capacidad creadora, que nunca es común a varios escritores. De hecho, opinamos que el criterio más obvio para la evaluación del mérito del artista debe estribarse sobre todo en la facultad de inventar que nadie comparte con nadie.

Después de todas las interpretaciones que acabamos de ver, nos parece más lógico, para llegar a una comprensión más acertada de las analogías de las novelas de Zayas con las de algunos de sus predecesores, plantear el asunto en el contexto literario de la época. Así, el que doña María de Zayas se apoye en otros escritores anteriores a ella nos parece dimanar del principio de *imitatio* que era una de las ideas claves de la teoría literaria de aquellos tiempos. La doctrina de la imitación tiene orígenes muy antiguos²¹⁷, y en el siglo XVII no se consideraba como un deshonesto robo intelectual sino que acabó por ser un elemento de máximo interés literario que los novelistas seguidores de la teoría literaria imperante tenían que canonizar. Edward O. Riley apunta al respecto:

Estuvo [la doctrina de la imitación] sujeta en todo tiempo a muy variadas interpretaciones y fue racionalizada y flexibilizada. Se la distinguía del hurto y la ratería literarios y se recomendaba su uso como ayuda a la inspiración en general y a la formación del estilo. Se discutía el número y las clases de los modelos. Se decía a los escritores que trataran de mejorar a sus modelos, imitaran tan sólo lo que fuera muy bueno, eligieran de acuerdo con sus necesidades e imitaran de manera adecuada.²¹⁸

²¹⁷ Situando los orígenes de la imitación en la historia de la literatura, Edward O. Riley escribe: “Fue Horacio quien fijó su principio aplicado a la poesía; posteriormente fue amplificado, adaptándolo de Quintiliano. Los tratados renacentistas de retórica repetían el *ars, imitatio, exercitatio* de la *Rhetorica ad Herennium*. Vida popularizó la idea y, desde entonces, ésta apareció regularmente en las poéticas del siglo XVI, y a ella recurrieron con mucha frecuencia los admiradores de Cicerón y de Virgilio. Gracias principalmente a Escalígero, la imitación de los modelos y la imitación de la naturaleza fueron enganchadas en el mismo carro, y en el siglo XVII, la Razón condujo a la pareja.”, *Op. cit.*, p. 105.

²¹⁸ Edward O. Riley, *Op. cit.*, p.106. NB: Sobre el principio de la *imitatio*, consultar también, Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe Sarno, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

La teoría literaria no sólo dio a los escritores de la época el permiso de imitar sino que también les recomendaba inspirarse de los demás porque la imitación y la originalidad no se concebían como dos realidades incompatibles. En efecto, como argumenta Edward O. Riley, “la imitación de los modelos literarios tenía casi la misma importancia que la imitación de la naturaleza.”²¹⁹ Hasta el mismo Cervantes que se ufanaba de ser el primero en escribir novelas en castellano, canonizó la doctrina de la imitación. Edward O. Riley lo señala cuando escribe:

Nada muestra con más claridad la absoluta compatibilidad existente entre la doctrina de la imitación y la originalidad de que tanto se enorgullecía Cervantes, que el hecho de que la ostentación de que hace gala en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, al decirnos que fue el primero que “noveló” en castellano, se halle precedida por la observación de que su *Parnaso* se escribió a imitación de una obra de Caporali y seguida —en la frase siguiente— por la afirmación de que su *Persiles* se atrevía a competir con la *Historia etiópica*. Al interpretar de manera liberal la doctrina, la siguió en la práctica y admitió que la estaba siguiendo.²²⁰

No obstante, la imitación no debía consistir en copiar calladamente a los demás y, además, todos los escritores no eran capaces de servirse adecuadamente del principio del *imitatio* porque “la imitación, para ser acertada, exigía el correspondiente chispazo del genio nativo en el imitador.”²²¹

Por todas esas razones, creemos que la presencia, en las novelas de doña María de Zayas, de algunos pasajes o episodios que nos recuerdan otras obras urdidas con anterioridad, se debe analizar también como una manera de reanudar el principio del *imitatio*. María de Zayas nunca hace una copia inocente de modelos literarios porque siempre añade una nota personal a lo que toma de otros escritores.

²¹⁹ *Ibidem.*, p. 105.

²²⁰ *Ibidem.*, p. 107.

²²¹ *Ibidem.*, p. 106.

Teniendo en consideración todo lo que acabamos de indicar sobre las fuentes literarias de doña María de Zayas, podemos sacar la conclusión de que sus ficciones están llenas de coincidencias con otras obras literarias anteriormente compuestas. Pero, a saber si se trata de casual concomitancia o de préstamos novelísticos, las opiniones de la crítica divergen. Sin embargo, para nosotros, la autora se ha servido del repertorio de tópicos en boga en aquel entonces, ha nutrido sus narraciones de la misma sustancia que otros escritores anteriores a ella, pero hay que reconocerle su ingenio de personalizar los asuntos de uso común, dándoles pinceladas muy originales que les confieren un color muy atractivo y sobre todo de gusto femenino; y echándoles ingredientes exclusivamente suyos que harán que se saboreen con deleite y mucho interés. Sin desechar el dato de que, en literatura, nadie escribe a partir de la nada y que en cualquier escritor se pueden hallar reminiscencias directas o indirectas de obras de otros autores con anterioridad publicadas, pensamos que en la balanza lo personal pesa mucho más que lo común.

IV- ACERCA DEL ROMANTICISMO DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS

¡Romanticismo de María de Zayas! Parece anacronismo y, sin duda, lo es, entendiéndose en su acepción actual; es decir, como movimiento literario surgido en el siglo XIX con carácter revolucionario respecto a las reglas de escritura en vigor en el mundo de la literatura de aquel entonces. Resulta, desde luego, y a primera vista, irrealista aplicar esta corriente literaria a una obra del siglo XVII. Sin embargo, habida cuenta de que el Romanticismo, como cualquier otra corriente literaria, se apoya sobre características que lo definen y lo estereotipan, se vuelve más comprensible la aproximación a esas colecciones de novelas barrocas de doña María de Zayas desde una perspectiva romántica. En efecto, el proceso no consiste en otra cosa más que la identificación, en la narrativa zayesca, de fenómenos novelísticos que son comúnmente reconocidos como formando parte de los rasgos más relevantes del Romanticismo.

Hoy, en el mundo de la crítica dedicada a nuestra escritora, el romanticismo de doña María de Zayas y Sotomayor, o mejor dicho lo que se percibe y se ha comentado como elemento romántico en su obra, es uno de los muy pocos asuntos en los cuales hay acuerdo de la casi totalidad de los estudiosos. Es porque acaso no encuentren éstos otro término o concepto capaz

de designar con todo el sentido literario, todas aquellas escenas de amor, penetraciones en lo más feo de la conducta humana, situaciones del todo irracionales, aquellos estados de ánimo, paisajes, etc., que campean en las ficciones zayescas, y dignas de las apasionadas historias de amor ambientadas en misteriosos o melancólicos lugares de un mundo de fantasmas donde abundan las apariciones, las visiones de ultratumba, lo diabólico y brujeril, del denominado *Romanticismo* decimonónico. Eduardo Rincón se pregunta:

¿...de qué otra forma llamar a esa propensión a lo fantástico que hace que una buena parte de sus novelas se desarrollen en medio de un ambiente de hechicería y encantamiento, aunque veamos tras la descripción sería de los casos la sonrisa cómplice de la novelista?²²²

El prologuista no halla otra fórmula más adecuada que *Romanticismo* para referir la realidad estética y novelesca en María de Zayas que descansa en la atracción por lo sobrenatural, aquello que se mofa de cualquier razonamiento lógico y que otorga a sus ficciones un carácter novelísticamente fantástico. La crítica no propone otra terminología, por lo cual la fórmula consagrada sigue siendo la de *Romanticismo*, no para querer buscar otros orígenes al movimiento literario decimonónico, sino para señalar coincidencias entre ciertos aspectos de la novelística de María de Zayas y algunas notas distintivas del *Romanticismo*. En este sentido también lo entiende Agustín G. de Amezúa al escribir:

...anticipándose [María de Zayas] a su época, siente y delira como una auténtica romántica, pues por románticos puros pueden tenerse el episodio del marido que fuerza a beber a su esposa en la calavera de su pretendido amante; los desmayos profundos en que caen a menudo damas y galanes; la pasión de ánimo que los postra en el lecho por causa de amores infaustos, poniéndolos a punto de dormir; los disfraces o trueques de vestidos entre hombres y mujeres ya dichos, rasgos y notas románticos, que, con otros anacronismos y despreocupaciones geográficas, por ejemplo, hacer

²²² Eduardo Rincón, *op. cit.*, p. 11.

a Fez puerto de mar, nos parecen dignos de los tiempos de Dumas y Jorge Sand.²²³

Sus frecuentes escapadas narrativas en el mundo de lo sobrenatural y maravilloso han sido interpretadas por algunos críticos como una conducta más bien conocida de los novelistas románticos del siglo XIX. Es que a la escritora le encanta mover las acciones que se desarrollan en sus novelas hacia terrenos fantásticos donde entran en acción fuerzas sobrehumanas. Esta prontitud suya de evadirse a las esferas de lo extraño, muy a menudo en busca de socorro para sus protagonistas femeninas, la relaciona Agustín G. de Amezúa con su condición de mujer.

A este carácter pasajero romántico corresponde también otro de los elementos novelísticos favoritos de doña María, a saber: el frecuente y deliberado empleo que hace de lo sobrenatural y maravilloso. De todos los novelistas de su época, es quizá la más fecunda en este tema, cosa lógica, porque a la común credulidad de entonces en las artes supersticiosas juntaba ella su condición femenina. La mujer fue siempre mucho más crédula que el hombre, y admitía con mayor facilidad que éste lo esotérico y misterioso, singularmente en la esfera del amor.²²⁴

Sin embargo, esta interpretación que Amezúa hace de la atracción zayesca por lo sobrenatural, como procedente del natural femenino de la novelista, no parece convencer a Beno Weiss, quien advierte que escritores varones también se han servido del ambiente de hechicería y encantamiento para plasmar sus ficciones. Así, comentando la opinión del académico apunta:

Es cierto que Zayas impugnaría apasionadamente esta actitud chauvinista del crítico, que por lo visto se olvida de que gran número de autores varones también situaban sus obras en un ambiente de hechicería y encantamiento –desde Boccaccio y Basile, hasta Shakespeare. Sin embargo, Zayas parece estar más atraída por el tema: en *El castigo de la miseria*, lo mágico es

²²³ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XXVII.

²²⁴ *Ibidem.*, pp. XXVII-XXVIII.

evidentemente falso y artificial y sirve sólo para engañar a Don Marcos una vez más; en *La inocencia castigada*, no se trata simplemente de trucos sino de una creencia absoluta en el poder mágico del hechicero y nigromántico. Sin duda doña Inés está totalmente controlada por las fuerzas del mal, a no ser así ¿cómo podríamos considerar inocente a la pobre protagonista? ¡Su inocencia es indiscutible!²²⁵

En doña María de Zayas, la intriga suele escalonar dos niveles escenográficos que corresponden al mismo tiempo con dos mundos diferentes: el mundo social más ordinario y racional donde los personajes actúan con mayor lucidez y el mundo fantástico dividido en dos polos: el mágico de los demonios en el que los protagonistas obran bajo el total control de poderes místicos y diabólicos; y el divino, el de la bondad, donde Dios demuestra su supremacía sobre todos los poderes humanos y demoníacos.

En *La inocencia castigada* por ejemplo, todo empieza de manera ordinaria: un caballero se enamora de una dama que no le corresponde en este amor. Pero, desde el momento en que don Diego entra en contacto con el Moro nigromántico para realizar sus lascivos deseos, el relato evoluciona en una dinámica muy mística y endemoniada. Las artes nigrománticas del Moro son las que tienen la exclusividad de mover a la protagonista doña Inés. Este recurso a poderes místicos con fines de tener satisfacción amorosa se puede calificar de romántico.²²⁶ Y a partir del instante en que se descubre el secreto de don Diego,

²²⁵ Beno Weiss, *op. cit.*, p. 23-24.

²²⁶ A este episodio de la nigromancia, Polo Victorino atribuye un significado romántico. Así escribe: “Sea como fuere, don Diego va a morir de amor –de falta de amor- y acongojado por la melancolía. Pero entonces aparece en la novela otro elemento exótico, infra o sobrehumano, cuyo significado excede a los cauces de cualquier razón e incide en lo instintivo, en la vertiente más oscura del hombre no sólo apolíneo

Y viéndose morir de pena, habiendo oído decir que en la ciudad había un Moro, gran hechicero y nigromántico, le hizo buscar y que se le trajese para obligar con encantos y hechicerías a que le quisiese doña Inés. Hallando el Moro y traído, se encerró con él, dándole larga cuenta de sus amores, tan desdichados como atrevidos, pidiéndole remedio contra el desamor y el desprecio que hacía de él su dama, tan hermosa como ingrata. El nigromántico agareno le prometió que dentro de tres días le daría con qué la dama se le viniese a su poder, como lo hizo. (pág. 140)

el relato retoma su carácter más humano, pero no para conocer su desenlace con la condenación del deshonesto enamorado por justicia, sino para bifurcar hacia el camino de lo macabro, horrible y dramático, porque la inocente doña Inés será tabicada por su marido, cuñada y hermano. Desde luego, *La inocencia castigada* se vuelve como lo anota Victorino Polo, “en esencia, una trágica historia de amor, desesperada y fatal, es decir, romántica sin adjetivo.”²²⁷ Del emparedamiento de la heroína destaca Victorino Polo características del Romanticismo.

Desde nuestro punto de vista, pueden destacarse dos notas típicamente románticas: la *fealdad descarnada* –nunca mejor empleada la expresión- y el *horror espeluznante*.²²⁸

El pasaje en cuestión que, según Victorino Polo, reviste visos de romanticismo es el siguiente:

[...] desde su aparición [la del nigromántico] la novela experimenta un giro de ciento ochenta grados en su trayectoria. Se abandona el plano humano y la fábula pasa a los dominios de lo demoníaco, donde el hombre viene a ser puro juguete sin voluntad ni razón, víctima de poderosas fuerzas telúricas y siderales, leño frágil lanzado a un torbellino sin fondo

Que como ajenos a nuestra fé católica no les es dificultoso, con premios que hacen al demonio, aun en cosas de más calidad, lograr estas cosas, porque pasados tres días vino y le trajo una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes la había copiado del natural como si la tuviera presente. Tenía en el remate del tocado una vela de la medida y proporción de una bujía de un cuarterón de cera verde; la figura de doña Inés estaba desnuda y las manos puestas sobre el corazón, que estaba descubierto, clavado en 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. Dijole el Moro que en estando solo pusiese aquella figura sobre un bufete y que encendiese la vela que estaba sobre la cabeza, que sin falta ninguna vendría luego la dama y que estaría el tiempo que él quisiese mientras él no le dijese que se fuese, y que cuando la enviase no matase la vela, que en estando la dama en casa, ella se moriría por sí misma... (pág. 140)

¿Puede pedirse un mayor y mejor talante romántico, en su dimensión de ansiedad y misterio?”

Luego se pregunta el estudioso. Polo Victorino: “El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor” en los *Anales de la universidad de Murcia*, 26 (1967-1968), pp. 556-567. Para la presente cita, pp. 561- 162.

²²⁷ Polo Victorino, *op. cit.*, p. 560. Apreciando cómo se conjugan lo trágico y lo fantástico en la narrativa de doña María de Zayas, el crítico apunta que “lo trágico aunado a lo fantástico pasan por ser dos de los grandes elementos definidores del Romanticismo.” *Ibidem.*, p. 559.

²²⁸ *Ibidem.*, p.564.

En un aposento, el último de toda la casa, donde aunque hubiese gente de servicio ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron, porque para este caso no hubo más oficiales que el hermano, marido y cuñada, habiendo traído yeso y cascotes, lo demás que era menester, pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándola más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, por que no muriese tan presto, sin que sus lágrimas ni protestas los enterneciese. Hecho esto, cerraron el aposento, y la llave la mala y cruel hermana, y ella misma le iba a dar la comida y un jarro de agua [...]

Aquí estuvo doña Inés seis años [...] pasando lo que imaginar se puede, supuesto que he dicho de la manera que estaba, y las inmundicias y basura que de su cuerpo echaba le servían de cama y estrado para sus pies; siempre llorando y pidiendo a Dios la aliviase de tan penoso martirio, [...] sin que ninguno de sus tres verdugos tuviese piedad de ella, antes la traidora cuñada, cada vez que la llevaban la comida, le decía mil oprobios y afrentas....

(II, p. 132-133)

La inocencia castigada sopla un calor que se puede calificar de romántico. En esta novela, se han notado ciertos parecidos con las narraciones románticas del siglo XIX. Victorino Polo, el crítico que, con más detenimiento, ha estudiado el romanticismo de Zayas, hablando de este mismo *Desengaño*, hace la venidera precisión:

En el momento en que don Diego cree morir “desesperado, con Mortales bascas”, víctima de una “enfermedad peligrosa, acompañada de tan cruel melancolía que parecía querérsele acabar la vida”, puede hablarse ya de romanticismo sin embargo, habida cuenta que todo resulta como efecto de un desengaño amoroso.²²⁹

El recorrido de este *Desengaño* deja al lector espantado y completamente emocionado por el lado feo, cruel y bestial del ser humano, que va descubriendo

²²⁹ *Ibidem.*, p. 561.

conforme se adentra en esta narración que sigue una curva trágica ascendiente; situación muy similar a las que suelen presentar las obras de urdimbre romántica. Victorino Polo ha subrayado esta otra característica de *La inocencia castigada*, que se encuentra también en el Romanticismo.

El horror que produce la lectura [de este relato] no puede ser más completo. Y la dimensión romántica de contraste violento, de paradoja desesperada, de todo lo inexplicable y absurdo que puede encerrar la vida humana, se condensa en la imprecación final de doña Inés.²³⁰

Doña María de Zayas dota las aventuras amorosas que noveliza de un importante coeficiente de misticismo, moviliza lo sobrenatural, lo mágico y lo macabro en su tratamiento del tema del amor. A este respecto constata Felipe B. Pedraza en las páginas de Zayas:

la intervención de lo sobrenatural y maravilloso; abundan los encantamientos, filtros, conjuros, sueños, hechicerías, ... puestos siempre al servicio del amor, que es el verdadero protagonista de todos los relatos.

[...]

Sus obras respiran un tono prerromántico por la exaltación de las pasiones que llevan a sus protagonistas al borde de la muerte y por su afición a lo macabro y melodramático.²³¹

Si tomamos el caso del penúltimo *Desengaño*, *La perseguida triunfante* que recrea la vida de la reina Beatriz de Hungría, lo místico y lo sobrenatural adquieren también una importancia estética. Este relato arranca con escenas lucidamente protagonizadas por los personajes sociales en carne y hueso, es decir humanos. Sin embargo, la intervención del Doctor en ayuda del príncipe Federico, da a la narración otra dimensión a la vez mística y diabólica. La reina Beatriz ha sido víctima, en algunas ocasiones, de la magia del Doctor pero siempre interviene, en última instancia, su amiga protectora, la Madre de Dios.

²³⁰ *Ibidem.*, p. 565.

²³¹ Felipe B. Pedraza- Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 270.

Esas numerosas apariciones de la Virgen para socorrer a la reina han dotado el relato de un largo episodio fantástico donde las artes mágicas del Doctor entran en conflicto con la voluntad divina. En ello también se puede decir que la ficción zayesca raya en lo romántico.

Eduardo Rincón, en su ya citado prólogo, subraya que lo fantástico desempeña en *Zayas* un papel importante en el desarrollo de la acción, pero también configura su talante romántico.

...lo fantástico es usado como peldaño para ascender al escenario de la tragedia, como en *La inocencia castigada*; o para adelantarse en dos siglos a las historias fantásticas de un Barbey d'Aurevilly [...]; o para lograr la prefiguración faustiana que consigue en el penúltimo *Desengaño*, *La perseguida triunfante*, donde el personaje del Doctor nos resulta una mezcla de Fausto y Mefistófeles y el protagonista, Federico, una especie de Fausto y Werther, mezcla de pasión insana e ingenuidad amorosa dirigida por el Mefistófeles –Doctor. Romanticismo, en fin, en esa visión que quizá sirvió más tarde a Francisco de Goya para realizar uno de sus célebres Caprichos, el de la mujer amante que va a despojar a los cadáveres de sus dientes para conseguir un hechizo que la devuelva el amor de su esposo.²³²

El matiz folletinesco que se perfila a veces en ciertos de sus relatos y las pasiones con las cuales sus personajes viven su amor que se adjuntan a lo fantástico le ha valido la acusación de romántica por anticipación en dos siglos de literatura. Aun, Juan Goytisolo, demasiado duro contra nuestra escritora hasta negarle todo mérito literario, identifica este aspecto de su narrativa que se puede tachar de romántico. Escribe Goytisolo:

La afición de María de Zayas a lo atroz y violento se combina otras veces con elementos folletinescos de indudable sabor romántico. Sus relatos contienen, en efecto, numerosos episodios que anticipan el mundo novelesco de Walter Scott, Eugène Sue o Victor Hugo, con ahorcados, resurrecciones y criptos góticos: tal es el caso, por ejemplo, del paseo nocturno de Laura por el humilladero, con los cadáveres de los salteadores ajusticiados (*La*

²³² Eduardo Rincón, *op. cit.*, pp. 11-12.

fuerza del amor); de la vuelta a la vida de la difunta doña Leonora al escuchar los lamentos de su enamorado don Rodrigo (*El imposible vencido*); del emparedamiento de doña Inés en *La inocencia castigada*; del encuentro salvador de don Juan con los ahorcados en recompensa de su devoción a la Virgen (*El verdugo de su esposa*), etc. En *Tarde llega el desengaño*, don Jaime, confundido por las calumnias de la esclava negra, ejecuta al presunto amador de su esposa y conserva su calavera para que sirva de vaso a ésta, “en que beba los acíbares, como bebió en su boca las dulzuras”²³³.

La expresión de los sentimientos amorosos, que incluyen pérdidas de conciencia de los enamorados, y los disfraces indumentarios de los personajes para introducirse en casa de la persona amada, son algunos ingredientes de las ficciones de doña María de Zayas considerados por críticos, como procuradores de un sabor romántico. Entre esos estudiosos se puede citar a Joaquín del Val cuando afirma:

Tiene acusado carácter romántico en los lances de amor; desmayos de los enamorados; cambios de traje entre hombres y mujeres; cruel castigo para la adúltera, que en realidad es inocente, pero que ha de beber en el cráneo de su galán y roer los huesos que le tiran bajo la mesa de su esposo.²³⁴

Más arriba, señalábamos que la mayoría de los críticos ha coincidido en el reconocimiento del carácter romántico de doña María de Zayas. No queríamos generalizarlo porque la crítica dedicada a la narrativa zayesca nos ha acostumbrado a la polémica en casi todos los asuntos que hasta aquí han sido objeto de investigación. Y su romanticismo, aunque con menos contradicciones que los otros temas estudiados en esta parte, no escapa de los desacuerdos de los comentaristas.

²³³ Juan Goytisolo, *op. cit.*, pp. 105-106.

²³⁴ Joaquín del Val, *op. cit.*, p. LIX. El historiador de la literatura va hasta generalizar el aspecto romántico de la novela cortesana. Así, escribe que “en general, podríamos clasificar las novelas cortesanas como narraciones románticas que en algún autor, como María de Zayas, llega al folletínismo a fuerza de exageraciones inverosímiles.” En *op. cit.*, p. XLVI.

Alegría Gallardo, por su parte, reconoce que las novelas de María de Zayas comparten varios elementos con las narraciones del Romanticismo decimonónico; sin embargo, en su opinión, se trata más bien de puras coincidencias estéticas que consisten en el uso común de artificios novelescos pero muy distintos en el valor que se les concede.

La reiterada aparición en estas novelas de lo sobrenatural y lo maravilloso ha sido interpretada por algunos críticos como un rasgo romántico. Es cierto que los escritores románticos acogen mucho de estos elementos en sus obras (lo sangriento, lo macabro, lo mágico, lo demoníaco, etc.), pero no debe olvidarse que el Romanticismo no es sólo parafernalia, sino algo más profundo: el resultado de una crisis histórica y un vacío de valores. Son los mismos elementos, pero con significación distinta: en el Barroco pretender asombrar, maravillar, en el Romanticismo expresar lo que Ferreras llamó una “visión ruptural del mundo”. Se trata de coincidencias de estética superficial, nunca profunda: la estética de la admiración y la estética de la ruptura.²³⁵

Nos parecen acertadas las observaciones de Alegría Gallardo cuando hace hincapié en la “significación distinta” de esos elementos en los dos movimientos. No obstante, aun en el mismo Romanticismo, el valor de dichos ingredientes difiere según los escritores, y ¿quién sabe si en la fecunda literatura romántica del siglo XIX no hay un escritor que coincida con Zayas en la significación de uno de esos materiales? En este asunto, está claro que doña María de Zayas no se puede cotejar con un Víctor Hugo o Walter Scott, pero sí tiene un gusto romántico. Alegría Gallardo no hace más que seguir el surco ya abierto por Salvador Montesa Peydro, para quien esta catalogación de la autora como romántica emana de la peculiar concepción que España tenía del Romanticismo respecto al resto de la Europa del siglo XIX. Para él, el entendimiento superficial que los españoles tenían del Romanticismo duró mucho tiempo hasta acaso los momentos en que ciertos críticos focalizaron en ello su valoración de la narrativa de María de Zayas. A continuación, citamos el comentario de Montesa Peydro.

²³⁵ Alegría Gallardo, “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1986, pp. 19-20.

A mi modo de ver, estos equívocos nacen del concepto restringido e incluso desviado que del contenido artístico-sociológico-ideológico del Romanticismo se ha tenido hasta hace unos años. Los orígenes de este movimiento están marcados en España por una fuerte controversia que sobre su contenido y alcance mantuvieron dos posturas antagónicas (Nicolás Böhl de Faber vs. Mora). Al triunfar las ideas que defendían su carácter cristiano, monárquico y conservador se llegó al convencimiento de que la época romántica por excelencia había sido el Barroco español. Tal postura volvía a separarnos, como en tantas ocasiones antes y después, de la comunidad ideológica con Europa. Roto el cordón umbilical que nos unía a ella, se cerraban los ojos a lo que auténticamente innovador presentaba, reduciéndolo a los aspectos más fenoménicos y superficiales.²³⁶

Sólo en este caso particular español, con todo lo que supone como deficiencia en la interpretación profunda de lo que era verdaderamente el Romanticismo, acepta calificar a la escritora de romántica y aun desde luego, ya esto dejará de ser una originalidad de Zayas para extenderse a otros escritores de la época barroca.

Si solamente nos atenemos a éstos, sí que estaré de acuerdo en admitir el romanticismo de María de Zayas. Pero con la misma razón y en el mismo sentido que podría afirmarlo de muchos de sus contemporáneos.²³⁷

Montesa Peydro procede al desmantelamiento de los argumentos aducidos por sus predecesores para ratificar el romanticismo de doña María de Zayas. A los críticos que estriban su reconocimiento de la vertiente romántica de las narraciones zayescas en esta propensión a lo fantástico y la mudanza de vestidos entre hombres y mujeres, desmiente Montesa Peydro arguyendo:

Hablar, pues, de romanticismo (en sentido pleno) por su lenguaje arrebatado, su tendencia a lo fantástico, o, aún peor, por el gusto

²³⁶ Salvador Montesa Peydro, *op. cit.*, p. 233.

²³⁷ *Ibidem.*, p. 233.

con que los hombres y mujeres de sus relatos intercambian sus ropas, sería tan arriesgado como considerar romántica a *La Celestina* por el suicidio amoroso de Melíbea, o a Hamlet, por su diálogo con la calavera.²³⁸

El estudioso cree que es incongruente hablar del romanticismo zayesco en la medida en que, aunque se puedan rastrear síntomas románticos en los relatos que componen sus dos compilaciones, resulta evidente que el manejo de los mismos materiales novelísticos no obedece al mismo propósito literario pasando del Barroco al Romanticismo.

Desentendiéndonos, pues, de lo que no es más que accidental o de lo que, siendo igual, tienen sin embargo distinto sentido, no se puede admitir el romanticismo de doña María en la línea que lo hace, principalmente, Polo Victorino, uniendo dos corrientes literarias que casan mal a sus niveles más profundos.²³⁹

Según la línea argumental del crítico, el pretendido romanticismo de doña María de Zayas, en comparación con lo que es realmente el Romanticismo decimonónico, tiene una plusvalía que consiste en su dimensión *literario-sicológico-estética*.

...lo que en principio se ha catalogado como *visión romántica de la vida* o *acercamiento romántico a la realidad*, cobra nuevo sentido y más profundidad de contenido. Es la postura de una mujer que percibe los hechos en la rica tridimensionalidad de su ser y nos los ofrece sin simplificaciones ni manipulaciones reductoras, para que lo disfrutemos del mismo modo. Por ello pienso que el llamado romanticismo de doña María supone un enriquecimiento literario y humano, y estoy de acuerdo, ahora sí, con Victorino Polo cuando afirma que ese romanticismo “no se puede considerar decadente ni enfermizo; antes al contrario significa un estudio literario-sicológico-estético más amplio y profundo del hombre individual y completo, dimensión original que comporta para su autora un mayor y mejor cualificado reconocimiento de universalidad.”²⁴⁰

²³⁸ *Ibidem.*, p. 234.

²³⁹ *Ibidem.* pp. 234-235.

²⁴⁰ *Ibidem.* pp.237-238, cita en p. 566.

En suma, hablar de romanticismo en doña María de Zayas pasa por resultar complejo porque, concibiéndolo en el sentido moderno de la palabra, es anacrónico aplicarlo a sus novelas compuestas en el siglo XVII; ahora bien, si se entiende en el hecho de que hay coincidencias entre sus ficciones y las denominadas comúnmente románticas, no faltan críticos que lo rechazan arguyendo que el empleo de los elementos concomitantes cobra distinto valor entre el Barroco y el siglo XIX. Sin embargo, hoy el mayor problema es que no haya otro concepto diferente de romanticismo que designe mejor lo que se califica como tal en la escritora madrileña. Por eso, mientras no desesperemos en encontrar el término idóneo aceptado por todos, seguiremos hablando de romanticismo zayesco.

TERCERA PARTE:

UNIVERSO TEMÁTICO E IDEOLÓGICO

I- LAS CREENCIAS ESPIRITUALES: LO DEMONÍACO y LO RELIGIOSO

La vida social en la España de los siglos XVI y XVII es la bonanza donde doña María de Zayas y Sotomayor explota la materia prima con la que ha plasmado sus ficciones. Su narrativa tiene una indudable conexión con la cotidianidad de sus contemporáneos, una perspectiva novelística de corte costumbrista que lleva la marca personal de la autora. Es una escritora en quien las preocupaciones sociales están por encima de cualquier otro cuidado literario. Lo que esencialmente atrae su atención, y que se ha transformado en la tinta donde empapa la péñola con la que mancha sus lienzos, es el modo de funcionamiento de su entorno social, sobre todo las normas sociales y las costumbres que hacen desagradable la vida. Entre las diferentes características de la sociedad española en que se mueven sus actores, se destaca la fe en fuerzas sobrenaturales de índole mágica y demoníaca o puramente religiosa.

Esas fuerzas trascendentes que actúan en las dos compilaciones de novelas de doña María de Zayas se refieren esencialmente a dos realidades espirituales: la magia y la religiosidad.

1- Lo demoníaco

Doña María de Zayas y Sotomayor es una escritora cuyo temperamento novelístico propende a lo maravilloso y extraordinario de tal modo que en sus ficciones abundan las acciones protagonizadas por fuerzas sobrehumanas a las cuales acuden los personajes para ver sus deseos concretados. Nigromancia, hechicería, encantos hasta pactos con el demonio son los ambientes narrativos de sus novelas y son fuerzas místicas superpotentes que permiten en general a los amantes desesperados entrar en posesión de lo deseado o perdido. Y, sobre todo, la fe que tienen los protagonistas a la superstición es enorme y digna de mención; no dudan de sus poderes, por lo cual están dispuestos a afrontar cualquier prueba a la que los somete la práctica de la magia.

En la novela *La fuerza del amor*, para recuperar el desvanecido amor de su marido don Diego, la protagonista Laura recurre al saber de una hechicera; la cual le indica que para que sus artes tengan el efecto deseado, hace falta que la heroína le traiga

consigo en una bolsilla, barbas, cabellos y dientes de un ahorcado, las cuales reliquias, con las demás cosas, harían que don Diego mudase la condición de suerte que se espantaría...
(I, p.239)

A pesar del gran peligro que corre en la búsqueda de tan extraños objetos, animada por “la fuerza del amor”, Laura acude a un humilladero para otorgarse lo que le pide la hechicera. Pero, apenas se pone la desdeñada esposa de camino, cuando su hermano Carlos, que vive en otra ciudad, siente en su corazón que su hermana está en peligro; y, de repente, se pone en su caballo, el cual, guiado por un espíritu místico, se dirige todo recto a donde está la heroína. Carlos la encuentra y la lleva a casa de su padre. Por esta intervención del hermano no se ha podido averiguar la eficacia de las artes endemoniadas de esta hechicera, pero eso es, a no dudarlo, lo menos importante, dado que lo que encierra esta escena

como enseñanza no es la comprobación del poder de la hechicería, sino la demostración de que no hay imposibles para una mujer desesperada en amor.

La sexta maravilla de la *Primera parte* que lleva el título de *El desengaño andando, y premio de la virtud* se ha tejido casi enteramente con historias de hechizos y encantos. En efecto, por medio de sus conocimientos hechiceros, Lucrecia quita a doña Juana su amante don Fernando:

Lucrecia se valía de más eficaces remedios, porque acontecía estar el pobre caballero en casa de doña Juana, y sacarle Della, ya vestido, ya desnudo, como le hallaba en engaño de sus hechizos y embustes.

[...] 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 donde acudir; mas al fin podía más Lucrecia, o por mejor decir el demonio, a quien ella tenía muy de su parte.

(I, pp.260-261)

Aquí, la hechicería como fuerza trascendente entra en acción en dos sentidos; siendo ayudante en el reto de Lucrecia de apoderarse de don Fernando, y oponente para doña Juana que pierde contra su voluntad y honor a su amante. Así, en el argumento narrativo, la magia funciona como el resorte motriz de los protagonistas y dinamiza la intriga porque don Fernando obrará según las indicaciones de los hechizos, lo cual, por consiguiente, frustra y desespera a doña Juana, que se resolverá a usar de las mismas armas sobrehumanas que su rival Lucrecia para recuperar a su enamorado.

Viendo, en fin doña Juana cuán decaída iban sus cosas, quiso hacerle guerra con las mismas armas, pues las de su hermosura ya podían tan poco. Y andando inquiriendo quién le ayudaría en esta ocasión, no faltó una amiga que le dio noticia de un estudiante, que residía en la famosa y noble villa de Alcalá, tan único en esta facultad, que sólo en oírlo se prometió dichoso fin.

(I, p.261)

A partir de este momento, el grado de superstición de la novela es mayor, las dos mujeres deciden batallar en el terreno de la mística; Lucrecia deseando, gracias a sus artes diabólicas, seguir teniendo a su lado al caballero y doña Juana intentará vengarse entrando de nuevo en posesión de su amante fiándose de los talismanes que le entrega el estudiante de Alcalá.

... y para esto le dio [el estudiante] dos sortijas de unas piedras verdes, y le dijo que volviese a Toledo, y que aquellos anillos los llevase guardados, y que no los pusiese hasta que don Fernando la fuese a ver, y en viéndole entrar los pusiese en los dedos de la mano derecha, las piedras a las palmas, y tomándole las suyas le tratase de su casamiento, y que advirtiese en la respuesta que le daba; que él sería con ella dentro de ocho días y le diría lo que había de ser en eso...
(I, pp.261-262)

Doña Juana sigue las recomendaciones del estudiante y consigue ser favorecida con mucho cariño por don Fernando. Eso demuestra que nuestra novelista no duda de la existencia del demonio y de su capacidad de apoderarse de los seres humanos y manipularlos. Las artes mágicas de los hechiceros y nigromantes suspenden regularmente la voluntad y conciencia de los personajes. Por ejemplo, siempre en la susodicha novela, doña Juana se retira en un convento y don Fernando se casa con otra mujer llamada doña Clara. Sin embargo, Lucrecia no renuncia a sus vicios y con las mismas prácticas místicas huye con don Fernando a Sevilla, privándole de su conciencia de tal modo que el caballero ni siquiera puede acordarse de doña Clara, su mujer, que él ha abandonado en Toledo, incluso ni es capaz de reconocerla cuando ella le sirve como criada sólo para recuperarlo.

A esto puso don Fernando los ojos en ella [doña Clara], que ya Lucrecia la había mandado sentar enfrente dél, mas aunque hizo esta acción, no la conoció más que si en su vida no la hubiera visto, de lo cual doña Clara estaba admirada, y daba entre sí gracias a Dios de haber por tal modo hallado lo que tan caro le costaba el buscarlo, sintiendo en el alma verle tan desacordado, y

fuera de sí, conociendo como discreta, de la causa que procedía tal efecto, que eran los hechizos de aquella Circe que tenía delante.
(I, p.281)

Don Fernando está, pues, ciego ante todas las cosas tocantes a su mujer doña Clara y todo lo que lo pueda apartar de su concubina porque tiene la vista y la conciencia tapadas por los antojos que lleva el gallo que Lucrecia encierra en una caja, a modo de hechizo, para ser la gobernadora absoluta de la voluntad del caballero.

... abrió [doña Clara] en fin el arcaz, y así como le abrió, vió un gallo con una cadena asida de una argolla que tenía a la garganta, y en otra que estaba asida al arcaz asimismo preso, y a los pies unos grillos, y luego tenía puesto unos antojos, a modo de los de caballo, que le tenía privada la vista.
(I, p. 284)

Todas las actuaciones del protagonista masculino transcurren bajo los efectos de la hechicería de Lucrecia. Los demonios movilizados por la traidora dama entran en posesión del juicio de don Fernando, le ocultan la realidad presente y lo colocan en un mundo totalmente corrupto donde sus ojos y sentimientos se nutren de engaños. Por eso, cuando Clara, ya como criada confidente de Lucrecia, bajo las instrucciones de ésta tumbada en la cama por enfermedad, sospecha que son los antojos del gallo los que le valen la pérdida de su marido y los quita; don Fernando la reconoce; llaman a la justicia y se averigua la veracidad del caso.

El Asistente, admirado, tomó él mismo los antojos, y se los puso al gallo, al punto don Fernando quedó como primero, sin conocer a Clara más que si en su vida la hubiera visto, antes viendo a Lucrecia en el suelo, bañada en sangre y el cuchillo atravesado por el corazón, se fue a ella, y tomándola en sus brazos, decía y hacía mil lástimas, pidiendo justicia de quien tal crueldad había hecho.

Tornó el Asistente a quitar al gallo los antojos, y luego don Fernando volvió a cobrar su entero juicio. Tres o cuatro veces se hizo esta prueba, y tantas sucedió lo mismo...
(I, p. 286)

En esta novela la magia desempeña un papel de mayor monta en la línea argumental de la historia novelizada, puesto que es la fuerza básica, aunque trascendente, que empuja al héroe en todas las acciones que protagoniza. Es también la creencia en la existencia de esta fuerza demoníaca la que absolverá a don Fernando ante el tribunal divino porque esos pecados que ha cometido no los ha hecho con su libre albedrío sino bajo el efecto de la superstición.

Finalmente, se llegó la hora de su muerte, y recibidos los Sacramentos con mucho dolor y contrición de sus pecados, dio su alma a su criador, sin habersele hallado otro mal, más que consumido y acabado de los hechizos.
(I, p. 287)

A lo largo de las *Novelas amorosas y ejemplares*, el tema de la hechicería es manejado como el móvil de enredos amorosos. En efecto, la intervención de las fuerzas encantadoras obedece a un deseo novelístico de dotar a la historia narrada de momentos de complicaciones que permiten hacer pasar a los protagonistas por diferentes pruebas, a fin de poner el énfasis en sus virtudes y vicios. Pero, en esta *Primera Parte*, la hechicería nunca lleva a extremos trágicos como en los *Desengaños*.

En *La inocencia castigada*, la nigromancia del moro es el carril sobre el cual rueda la trama, todas las peripecias trágicas de la heroína se relacionan con la sabiduría endemoniada de este nigromante. El caso es que don Diego se enamora de doña Inés, pero ésta, por estar casada y guardar fidelidad a su marido, no sale de casa sino para ir a misa, y todas las estrategias del caballero para

merecer la virtud y hermosura de la dama resultan vanas. Por lo cual, como enamorado desesperado, busca apoyo en la sabiduría de un moro²⁴¹.

²⁴¹ En cuanto a la elección del personaje nigromántico dentro de la raza mora, Agustín G. de Amezáa sostiene que la novelista no ara terreno nuevo sino que sigue el surco ya abierto por sus predecesores. Así, escribe: “En su *Desengaño III, La inocencia castigada*, y conforme a la tradición española, que se correrá luego a Europa, hasta llegar al Klingsa del Parsifal de Wágner, es un moro de raza el nigromante o hechicero de quien se sirve un amante desdeñado para poseer carnalmente a una doncella, suspendiendo con sus artes mágicas la voluntad de ésta.” *Desengaños amorosos*, p. XVIII. Miguel Herrero García también ha hablado de esta tradición española del Siglo de Oro que consiste en asociar al moro con las prácticas diabólicas. Aunque la cita es muy larga, por ser ilustrativa, la reproducimos a continuación: “Creo que en los textos literarios de la época hay indicios bastantes para creer que los españoles involucraban el mahometismo con la brujería y que los moriscos eran mirados como sospechosos del culto diabólico y prácticas de magia. En los papeles de la Inquisición de Valencia, hoy en el Archivo Histórico Nacional, es frecuente encontrar acusaciones de moriscos que llevaban nóminas y amuletos dotados de poder diabólico.

De los textos literarios, el más explícito es el de *La pícaro Justina*, que describe una vieja morisca, “hechicera, experta, bisagüela de Celestina”. La pintura reproduce la imagen que de estas pobres gentes se formó la sociedad española del XVII. Veámosla: “Esta vieja, en cuya casa posaba, era advenediza, natural de Andújar. No dudo sino que me recibió de buena gana en su posada por parecerle que era yo algo a propósito para enseñarme el arte; ca es muy propio de herejes y de brujos desear herederos de su profesión. Son como los bubosos, que quieren beber por todos los vasos porque hereden todos sus bubas. Ella era morisca inconquistada; y aun tengo por cierto que sabía mejor el *Alcorán* que el Padre nuestro; viéraselo un niño, no sólo en la lengua, pero en las obras, de las cuales diré algo, no para escandalizar al lector, sino para que fie poco de viejas ruines, que parecen rezaderas y ejemplares, y no relucen sino al candil del diablo, y para que te guardes de las tales. Yo creo en Dios; pero que ella creía en Él, créalo otro. Cuando se persinaba no hacía cruces, sino tres mamonas en la cara, como quien espanta niños; y cuando llegaba al pecho hacía un garabato y dábase un golpecito con el dedo pulgar en el estómago: entiende por allá el *per signum*. Si la quería enmendar, respondía: “No querer max persino, que no ser santiguadera”. Preguntábala si sabía el Ave María. Respondía: “Bien saber Almería e serra de Gata e todo”. En las cuatro oraciones decía más herejías que palabras, que por no hacer agravio a tan santas oraciones no quiero conquistar la risa con trabucos de necedades y aun blasfemias. Preguntábala por qué no se había casado ni quería casar. Respondía: “No haber marido bueno si no ser morisco”. No sé en qué lo podía fundar, sino en que temía casarse con quien la hiciese ser cristiana. No niego que pueda haber y haya muchos moriscos buenos cristianos; mas cosa notable es que los más no quieran casarse con cristianos viejos. ¿Quién duda, sino que dan sospecha, de que quiero callar por no me acordar del cuento del que castigaron, y yo conocí que antes que bautizarse un hijo o él hiciese alguna apariencia de cristiano, decía: “Perdonar, Mahoma, que no poder mas, so pena de caraña?” En lo que toca a ir esta mujer a misa, era hablar de cosas excusadas. Una sola vez la vi ir a misa; y mientras estaban alzando, se echó de hinojos sobre la tierra. Y todo el más resto de la misa estuvo tosiendo, con ser la mujer más enjuta y avellanada que en mi vida vi; y tanto, que jamás, sino entonces, la vi toser. Maldita sea persona que de cuantas veces Dios nos visita con sus bienes no va a visitar a Dios en su casa; pero si yo se lo decía, cumplía con trompóselas; veis aquí un clavo para la herradura. Y ahora me acuerdo que un día, tratando ella y yo de la obligación que todos teníamos a la Iglesia y a los señores curas, que son nuestros pastores: “sí, hija, que el primer medio real que yo gano cada año lo guardo para el cura”. Yo, que pensé que tenía devoción de dar aquel medio real al cura para aceite de la lámpara o para la fábrica de la iglesia o por otra cualquier devoción; y no era, sino que ella pensaba que todo el toque de la confesión y de los misterios de la iglesia consistía en pagar el medio real, y que con eso se acaban cuentos; nunca vi tal vieja. De la gente en procesión se espantaba y huía; y cuando había truenos, se salía a la calle. Si pasaba el Sacramento, luego tenía en qué entender en algún retrete; y si había un ahorcado, se descervigaba por mirarle, y hasta perderle de vista le hacía ventana, que era pura para dama de ahorcados. El día que los había, era el día de sus placeres; y con ser coja, todos aquellos tres días siguientes no cojeaba, antes con gran prisa salía todas aquellas noches de casa; lo cierto era que no iba a rezar por ellos, sino que la primer noche traía los dientes que podía, la segunda de la sogá y la tercera hacía conjuros al pie de la horca. ¡Qué demonio! Dábala osadía el diablo, que es el maeso de estas obras. Era cosa particular el agua que gastaba en lavatorios y cocimientos. Malditas sean las personas que tan sin gusto ni honra ni provecho se dejan engañar del diablo. Siempre yo entendí de ella que era bruja, y no me engañaba, porque ella hacía unos unguentos y unos ensalmos que no era posible ser otra cosa.” Herrero García, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1966, pp. 585-587.

...y viéndose morir de pena, habiendo oído decir que en la ciudad había un moro, gran hechicero y nigromántico, le hizo buscar, y que se le traxesen, para obligar con encantos y hechicerías a que le quisiese doña Inés.
(II, p.122)

Las prácticas místicas del nigromante llaman la atención por su curiosidad; y el aspecto de la figura que trae para someter la voluntad de la recatada doña Inés a la lasciva intención de don Diego y que refleja al natural el físico de la dama presume que este moro es perito en esta ciencia de cooperar con los demonios.

El nigromántico agareno le prometió que dentro de tres días le daría con que la misma dama se le 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 traxo una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes la 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 cuarterón de cera verde. La figura de doña Inés estaba desnuda, y las manos puestas sobre el corazón, que tenía al 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, 123)

Por la noche, apenas don Diego enciende la vela de esta figura, cuando doña Inés, completamente desposeída de su conciencia y voluntad por los encantos del moro, acude a casa del desdeñado enamorado y, sin decir palabra ni oponer resistencia, se mete en su cama obtemperando a las órdenes de don Diego hasta que éste, harto de satisfacer sus apetitos libidinosos, la autorice que se marche a su casa.

Pues recogida la gente, él [don Diego] se desnudó, para acostarse, y dejando la puerta de la sala no más que apretada, que así se lo advirtió el moro, [...] encendió la vela, y poniéndola

sobre el bufete, se acostó contemplando a la luz que daba la belleza del hermoso retrato; que como la vela empezó a arder, la descuidada doña Inés, que estaba ya acostada, [...] privada con la fuerza del encanto y de la vela que ardía de su juicio, y en fin, forzada de algún espíritu diabólico que gobernaba aquello, se levantó de su cama, y poniéndose unos zapatos que tenía junto a ella, y un faldellín que estaba con sus vestidos sobre un taburete, [...] se salió a la calle, y fue en casa de don Diego, que aunque ella no sabía quién la guiaba, la supo llevar, y cómo halló la puerta abierta, se entró y sin hablar palabra, ni mirar en nada, se puso dentro de la cama donde estaba don Diego...

(II, p. 124-125)

La ingeniosidad con que está amañada la figura nigromántica y su eficacia colocan a doña María de Zayas en lo que Pfandl denomina la corriente erudita de los escritores de los siglos XVI y XVII que han manejado en sus obras el tema de la superchería y de las artes mágicas.²⁴²

Agustín G. de Amezúa apunta que el poder místico que doña María atribuye a la nigromancia del moro es digno de mención por ser casi único en el mundo de las letras.

En los muchos procesos de hechicería que tengo leídos en el Archivo de la Inquisición de Toledo, nunca hallé ninguno en que la prometida fuerza de los hechizos, de quien sus practicantas se

²⁴² Ludwig Pfandl escribe a este propósito: “La superchería y las artes mágicas influyeron de manera muy distinta en la bella literatura española: pues siguieron dos direcciones distintas la corriente popular y la erudita. *La Celestina*- por ejemplo- con sus ensalmos y recetas, con sus tretas y hechicerías es, como siempre, particularmente en las obras de dramáticas, la misma alcahueta y embaucadora, que anda siempre metida en negocios de sospechosa traza. La vida de los gitanos, según la descripción de la Gitanilla de Cervantes y del Alonso mozo de muchos amos, tiene algo de arte sibilítico, popular e inócuo; es una mezcla regocijante de picardía y sencillez.

Por otra parte; los casos de nigromantes, brujas, hechiceros, de promesas al diablo, elixires de amor execraciones y metamorfosis, de los cuales se hace mención en las novelas de aventuras y del post-renacimiento (bastaría recordar la Camacha del *Coloquio de los perros*; las medicinas maravillosas y cuevas de hechiceros, de las cuales se habla en algunas novelas pastoriles; el *Para algunos* de Matías de los Reyes, dramas, como *Armelinda*, de Lope de Vega, el *Nigromante*, de Timoneda, el *Infamador*, de Cueva, *El mágico prodigioso*, de Calderón y algunas figuras dramatizadas del linaje de Rodigo de Cota y de Enrique de Villena), están entreverados de elementos eruditos, nutridos de ideas, ejemplos e indicaciones, tomadas de las fuentes antiguas y medioevales y adornados y modificados con ingerencias legendarias, que superan el concepto de lo que el pueblo tenía por superstición, hechicería o arte mágico.” Pfandl, Ludwig, *Cultura y Costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Araluce, 1929², pp.169-170.

ufanaban, tuviera el imperio extraordinario que doña María concede a este moro nigromante, episodio interesantísimo y muy valioso, además, en este orden supersticioso, revestido de un gran patetismo y emoción novelísticos, y en el que, a mayor abundamiento, actúan los sueños como elementos adicionales del hechizo.²⁴³

En la evolución argumental de este relato de aventura amorosa, la hechicería es el canal para entrar deslealmente en posesión carnal del corazón amado. Y en ello radica su carácter trágico en la medida en que el adulterio cometido por la mujer, aunque sin su consentimiento, le hace perder su honor y el de su familia. Ahora bien, el honor perdido, en las ficciones de doña María de Zayas, siempre con la sangre se paga y se recupera. Por eso, cuando se descubre el caso de doña Inés con don Diego, la justicia ha comprobado y confirmado que es la figura diabólica del moro la que ha suspendido la voluntad de la dama, de modo que se encarcela al caballero y se declara inocente a su víctima. Sin embargo, eso no ha sido suficiente para que la dama escape del castigo de su marido, hermano y cuñada, quienes, para vengarse de esta mujer que acusan de haberles quitado el honor acostándose con otro hombre diferente de su esposo, la tabican cruelmente. Está, pues, claro que el episodio criminal de este relato se vincula estrechamente con la magia del moro. Desde luego, la hechicería en los *Desengaños amorosos* no sólo es un procedimiento inmoral que permite a la mujer o al hombre, con la ayuda de espíritus diabólicos, triunfar sobre la persona que no le corresponde su amor, sino que también es la pasarela que desemboca en tragedias.

Es en la *Segunda Parte* de su *Sarao* literario donde la escritora ha llevado el tema de la magia y superstición a su cumbre. Los pactos diabólicos, como fenómeno social en la España del Siglo de Oro, casi nunca han sido mejor dilatados en la literatura de la época que en los *Desengaños amorosos* de doña María de Zayas y Sotomayor. Estamos de acuerdo con María Martínez del Portal cuando escribe:

²⁴³ Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, p. XVIII.

Las supersticiones y escenas de magia, tan del gusto de la época – Pérez de Montalbán, Céspedes y Meneses-, que también se dieron en Cervantes, bastaría recordar *El coloquio de los perros* y *La gitanilla*, llegaron a un grado sumo en las novelas de María de Zayas. Sus heroínas, para recuperar al amado, o el héroe, para lograr los favores de la dama esquiva, recurrirán a hechiceros y nigromantes.²⁴⁴

En nuestra novelista, las prácticas supersticiosas y mágicas logran una mayor integración en la estructura interna de la historia narrada. Zayas no se contenta con hacer un mero trasplante de elementos hechiceros y nigrománticos a sus relatos para completar el cuadro costumbrista de su época, sino que disuelve todos esos ingredientes diabólicos en el seno de la materia novelizada para dar mayor visibilidad a su ideología antimachista y sobre todo religiosa. Más que un simple deseo por parte de la escritora de reflejar la práctica aria de la magia y nigromancia, hace falta destacar el contenido erudito de la superstición cuando sirve de argumento para defender las ideas teológicas de la autora, como es el caso en el desengaño *La perseguida triunfante*, donde asistimos a un duelo permanente entre los espíritus diabólicos y el divino.

En este penúltimo *Desengaño* de la *Segunda Parte*, el príncipe Federico se enamora de la reina Beatriz, mujer de su hermano, el rey Ladislao de Hungría. Por ausencia del Rey, que se fue a defender sus fronteras contra un enemigo, Beatriz tiene que sufrir los atrevimientos amorosos y deshonestos de Federico, quien en cualquier ocasión, se declara a su cuñada. Así, para cuidar del honor de su marido, la virtuosa reina enjaula al príncipe hasta que vuelva el rey Ladislao. Cuando regresa éste, el príncipe le miente diciéndole que Beatriz le encerró porque se enamoró de él y la desdeñó por respeto al honor de su hermano. Sin escuchar la versión de la acusada, el rey sentencia que los monteros echen a la inocente Beatriz en los montes salvajes para que, quitándole los ojos, no vea su muerte cuando vengan las bestias de la selva a devorarla. Pero, después de haber escuchado a los testigos que confirman las virtudes de la reina, el rey Ladislao se

²⁴⁴ María Martínez del Portal, *Op. cit.*, p. 19.

arrepiante de su justicia y empieza a dudar de su hermano. El cual, juzgando que una reaparición de Beatriz constituiría un gran peligro para él, decide perseguir a su cuñada para vengarse de ella, gozándola primero antes de matarla. Pero para su gran sorpresa, en el lugar donde se ejecutó la sentencia, no encontró huella de la reina porque ya la salvó la Virgen. Allí halla el Doctor a Federico y le promete con sus artes mágicas encontrar a la reina para llevar a cabo su mala intención. Y el primer efecto de la magia del doctor es suspender la voluntad del rey frente a los deseos del príncipe.

Tomó Federico el anillo, en que había estampados algunos caracteres y cifras, admirado de cómo el doctor le adivinaba la imaginación, teniéndose por hombre más dichoso del mundo en tenerle por amigo, y poniéndosele en el dedo, entró donde el rey estaba, que como le vió, obrando en él la fuerza del encanto, le dixo que fuese bien venido, alegrándose mucho con él...
(II, p. 373)

Por medio de sus artes diabólicas, el Doctor consigue localizar a la reina Beatriz en el palacio del duque que da amparo a la dama. Y para sacarla de allí, el mago, sin ser visto de nadie, pone en las mangas del vestido de Beatriz, sin que lo sepa ella, unas cartas en las que se amenaza la vida del duque.

... lo que hizo el doctor fue llegar sin que le viesen y poner a la inocente en su manga una carta cerrada y sellada, con el sobre escrito a otro gran potentado de Alemania por quien el duque se había retirado de la corte a sus estados, que sobre cosas tocantes a la imperial corona habían tenido palabras delante del Emperador [...]. Y hecha esta prevención diabólica, acompañado de Federico, que en virtud de su anillo no podía ser conocido, sino de quien era su voluntad....
(II, p.376)

Eso cuesta a la reina Beatriz ser expulsada de la casa del duque. Federico quiere vengarse de ella pero la Madre de Dios la protege. Otro Emperador que venía de caza lleva a Beatriz a su palacio, pero el Doctor la localiza otra vez. Éste adormece a toda la gente del palacio con su magia e introduce a Federico en la

habitación donde duerme el niño príncipe para que lo mate, dejando luego la daga en mano de la dormida Beatriz que comparte el mismo cuarto que el hijo del Emperador.

... aquella misma noche puso el doctor a Federico dentro del palacio del Emperador, y aguardando a que todos se sosegasen, ya que fue tiempo, le llevó a la puerta de la cámara donde Beatriz con el niño dormían, descuidada de esta maldad, y dándole la yerba que había dicho...
(II, p. 389)

Con el asesinato del niño, la hechicería llega a su ápice. Además de su carácter moralmente condenado, la magia se usa para cometer un crimen sobre una criatura muy inocente. El demonio actúa en esta narración como protagonista principal en la medida en que son sus intervenciones las que hacen evolucionar la historia dotándola de varios episodios que permiten a la novelista esmaltar el itinerario de la heroína de distintos obstáculos muy crueles que la hacen una indiscutible mártir. Toda la fuerza que la escritora atribuye a las artes demoníacas del doctor y la antipatía y aversión con que el hechicero, contra viento y marea, quiere asolar a la inocente dama, hacen más interesante al personaje de la reina Beatriz, genera en el lector un sentimiento de conmiseración y lástima hacia ella y demuestra hasta qué punto las mujeres son perseguidas. La reina Beatriz es verdaderamente una “perseguida triunfante” por las numerosas y desgraciadas situaciones de mayor peligro en las cuales el mago doctor la pone a lo largo del relato. Las hechicerías del doctor constituyen la fuerza antagónica al descanso de la heroína y, cuanto más actúan en ella, más complicaciones añaden a la intriga y más estimación se hace de la virtud de Beatriz.

Amezúa presume una coincidencia entre el personaje del doctor y el Mefistófeles de Goethe.

Más curiosa e interesante aún es la figura del que, copiando a Calderón, podríamos llamar *El Mágico prodigioso*, creado por doña María para personaje de su penúltimo *Desengaño*, titulado *La perseguida triunfante*, porque cabría estimarlo como una

prefiguración o antecedente del Mefistófeles de Goethe. Al igual que éste, píntale nuestra autora como un hombre hecho ya, vestido, como aquél, “a modo de escolástico”, y de horrible rostro. Llámase Doctor; ha estudiado todas las ciencias; sabe lo pasado y lo porvenir, ha recorrido cuantas provincias y tierras hay del uno y otro polo; tiene su habitación y retiro en los montes Rifeos; es, pues, el bosquejo de un sosia mefistofélico. Su aparición ante el Príncipe Federico, preso de una insensata pasión sensual por su cuñada la Emperatriz, recuerda también y vagamente la de Mefistófeles ante Fausto. Y aun cuando luego los procedimientos mágicos sean distintos en ambas obras, el Doctor será acompañante constante de Federico, como lo es Mefistófeles de Fausto, en todas las peripecias inauditas que ocurren en la novela; y hasta la misma desaparición de los dos en una y otra obra tiene también algo de común y parecido, porque tanto el Doctor como Mefistófeles no son hombres, sino encarnaciones de espíritus diabólicos que han tomado humana apariencia (otra nueva semejanza); como así mismo coincidirán en la salvación espiritual de sus respectiva heroínas, la reina Beatriz y Margarita; con la sola diferencia, muy lógica en un autor español, de que la profunda fe de doña María pone en boca del mágico Doctor la confesión rabiosa de su impotencia y vencimiento ante la suprema verdad, que Goethe no supo o no quiso escribir, escéptico él, al concluir la primera parte de su *Fausto*.²⁴⁵

A pesar de que la cita sea muy larga, la hemos reproducido porque el análisis nos parece pertinente, aunque no nos arriesguemos en especular sobre una eventual influencia de doña María de Zayas en el celeberrimo escritor alemán por desconocer la vida y obra de éste.

El planteamiento de la magia en las ficciones zayescas no se desvía de la percepción que sus contemporáneos tenían del fenómeno. Zayas, igual que los españoles del Siglo de Oro, creen en la existencia de la magia y su eficacia. En aquella época había una larga difusión de la interpretación religiosa de la magia y hechicería porque el cristianismo también reconoce la existencia del demonio y estima que es el que está detrás de estas prácticas condenadas por la fe católica. José L. Sánchez Lora lo clarifica al advertir que

²⁴⁵ Agustín G. de Amezá, “Introducción” a los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, p. XVIII-XIX.

La cultura del Barroco es incomprensible sin esta imbricación práctica de comportamientos mágico-religiosos. La Iglesia otorgó carta de posibilidad a la magia, y aunque la condenó por diabólica, consideró fuera de toda duda su eficacia, admitiendo que es el demonio quien actúa a través del hechicero o la bruja.²⁴⁶

Hemos encontrado en el muy documentado estudio de José L. Sánchez Lora la siguiente definición de magia muy común entre los teólogos:

Magia, pues, en general no es otra cosa, que un contrato con el diablo. ¿Quién pensara, que a tal pudiera llegar la malicia de un hombre?... en que le ofrecen de darle culto, y de reconocerle como a su señor. ¿Y para qué? Para que el diablo los ayude á hazer, y á conseguir aquellas cosas, que no alcanzan por sí solas las fuerzas humanas. Y si este contrato se haze con el mismo diablo, se llama pacto explícito, pero si se hazen cosas, por las cuales, ni por su virtud natural se puede seguir el efecto ni se puede experar, que sea por virtud sobrenatural, si el efecto se sigue, ese se llama pacto implícito con el diablo...²⁴⁷

²⁴⁶ José L. Sánchez Lora, *Mujeres, Conventos y Forma de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 309. El estudioso aduce los siguientes argumentos que confirman la creencia en la existencia de la magia en aquella época: “Para la escolástica, la descalificación de la magia es metodológicamente imposible sin alterar la propia coherencia interna de sus planteamientos. La magia no es más que la actividad demoníaca sujeta a la potestad divina:

“Si la Magia se junta con pertinaz error del entendimiento, como que el demonio puede obrar milagros por su propia virtud, ú obras maravillosas sin el permiso de Dios, será herejía”

Del arte adivinatorio, dice Enrique de Villalobos, lector de prima de teología, en una obra de 1622:

“Y aunque no pueden (los demonios) saber los futuros contingentes que penden del libre alvedrío... pueden conocer muchas cosas futuras, y ocultas, mucho mejor los efectos del sol, luna y estrellas, y elementos que los hombres: y tienen gran experiencia al cabo de tantos años: y conocen muchas causas que van obrando, nosotros no las vemos, ni las podemos conocer... y de aquí se entenderá como los Magos, o hechizeros pueden adivinar muchas cosas, y dezir las ocultas, ó pasadas diziéndoselo el demonio”

Copiando literalmente a Ciruelo, Gaspar Navarro dice en 1631:

“Pueden ellos conocer y tener noticia de todas las cosas corporales, que son menos perfectas que ellos, y tienen ciencia de todo orden corporal, y de todo el curso de naturaleza; saben los movimientos de los cielos, de los Elementos: saben las virtudes de las estrellas, los Eclipses, y las conjunciones...: saben las propiedades de los metales, piedras, yerbas, de todos los medicamentos, de los pezes, aves, y animales...” *op. cit.*, pp. 309-310.

²⁴⁷ José L. Sánchez Lora, *Op. cit.*, pp. 310-311. NB: José L. Sánchez Lora ha citado a Juan Martínez de la Parra en *Luz de Verdades Católicas y explicación de la doctrina cristiana*, Barcelona, 1690, p. 123.

Partiendo de esta definición, verdaderos pactos explícitos se pueden considerar los que han hecho algunos personajes de Zayas con el demonio. En efecto, en la novela *El jardín engañoso*, don Jorge ha pactado directamente con el demonio que le ha hecho el jardín que le pide Constanza como condición de casarse con él. Veamos aquí el pacto del demonio con el caballero:

Pues mándame el alma — dixo el demonio — y hazme una cédula firmada de tu mano de que será mía cuando se aparte del cuerpo, y vuélvete seguro que antes que amanezca podrás cumplir a tu dama su imposible deseo.

Amaba, [...] el mal aconsejado mozo, y así, no le fue difícil hacer cuanto el común enemigo de nuestro reposo le pedía. (I, p. 416)

El personaje del Doctor, en el *Desengaño, La perseguida triunfante*, que es en realidad un espíritu diabólico con apariencia humana, también se ofrece al príncipe Federico para, con sus artes, encontrarle a su cuñada Beatriz bajo la siguiente condición:

...que este secreto que pasa entre los dos me has de dar palabra, como quien eres, de jamás decirle a nadie, ni aun al confesor, aunque te veas en peligro de muerte, porque sólo en eso estriba la fuerza de mi ciencia. Y como esto hagas, no sólo te diré cosas que te admires, mas te pondré en tu poder lo que deseas para que cumplas tu voluntad. Mira si te determinas a esto; y hagamos la pleitesía, para que yo esté seguro. Y si no, me iré por donde he venido.

[...] Pues con lo que le respondió fue con los brazos, y luego con prometerle guardar tan inviolable secreto, que aun en la hora de la muerte no la descubriría, ni aun al confesor.

(II, p.371)

Los dos pactos citados, en lo esencial, son idénticos. Es el demonio que viene hacia el ser humano y le ofrece su servicio con la única e irrevocable condición de que el personaje acepte entregarle su alma cuando muera. Cuando el Doctor ordena a Federico que ni al confesor le diga el secreto es otra manera de

pedirle su alma, puesto que el objetivo de la confesión es salvar la única sustancia espiritual e inmortal del ser humano.

Sin embargo, no nos parece inútil mencionar aquí un caso de bondad del demonio que María de Zayas noveliza en *El jardín engañoso*. En esta novela, el demonio se muestra virtuoso porque es él quien ha aportado un final feliz a esta historia aceptando revisar su pacto con don Jorge. Así, cuando se esperan crueles decisiones porque el amante ha conseguido lo que le pide Constanza, y ésta cumpliendo con su palabra deshonraría a su marido, el demonio interviene con estas palabras:

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 desto, suelta la palabra, que le cuesta no menos que el alma, como en esta cédula se ve que me hace donación Della, 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. 420)

Este evento que se puede calificar de extraordinario ha impresionado a la estudiosa Irma Vasileski que escribe a propósito:

María de Zayas hace que el mismo demonio tenga un momento de arrepentimiento y una acción noble en *El jardín engañoso*, tal vez implicando que aún para la personificación del mal habrá oportunidad de salvación.²⁴⁸

No obstante, Salvador Montesa Peydro opina que esta afirmación de Vasileski “indica un desconocimiento de la formación teológica del español del Siglo de Oro”²⁴⁹ porque

²⁴⁸ Irma Vasileski, *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*, Madrid, Playor, 1973, p.36.

²⁴⁹ Salvador Montesa Peydro, *op. cit.*, p. 170.

Esto sería quebrantar las bases sobre las que se sostiene todo el edificio. Desaparecería el arraigado sentido de justicia de nuestra autora, que consiste tanto o más que en recompensar a los buenos en castigar a los malos.²⁵⁰

Teniendo en cuenta la firme fe católica de la que nuestra autora hace alarde en sus dos compilaciones de novelas, esta escena del demonio virtuoso, tan al revés de la tradicional idea que se hace de éste, nos parece dimanar del propósito novelesco de maravillar. Otra interpretación también posible de la bondad de este demonio es que doña María de Zayas, siguiendo su lógica justiciera que consiste en premiar siempre a los virtuosos, viendo que los tres personajes que protagonizan este episodio (Constanza, su marido y don Jorge) han tenido comportamientos nobles, y no queriendo condenar a ninguno de ellos, ha optado por darles la recompensa más fantástica como es este gesto loable del demonio.

2- Lo religioso

Uno de los elementos más acertados en la narrativa de doña María de Zayas, en el sentido de que traspassa una realidad social muy del Siglo de Oro español, es la perfecta imbricación de las prácticas mágicas con los rituales religiosos. Entre el cumplimiento de ciertas recomendaciones de la Iglesia y las desviaciones de las mismas, los personajes de doña María de Zayas se mueven en ambientes de pecados y arrepentimientos.

Una de las imborrables huellas de la Inquisición española es el entusiasmo que ha suscitado en las prácticas religiosas de los contemporáneos de la escritora. Todos quieren dar la impresión de ser buenos cristianos porque lo contrario es sinónimo de desprecio social.

²⁵⁰ *Ibidem.*, p. 171.

En las *Novelas amorosas* igual que en los *Desengaños*, se traslucen las ideas religiosas de la novelista que ella misma defiende a todo trance e intenta inculcar a los contertulios de su sarao y sobre todo a sus lectores. Su condición de mujer víctima de un sistema social construido en la desigualdad de géneros hace que valore la vida social de su época con mayor pesimismo y desprecio y, como alternativa a este mundo caótico, corrupto e injustamente machista, propone en sus narraciones la huída hacia el mundo divino, el único perfecto. Tres²⁵¹ de sus personajes femeninos del marco común a sus dos colecciones de novelas, desengañados de las traiciones de los hombres, de la crueldad con que los maridos pagan el amor leal y cariñoso de sus mujeres, buscan amparo en el convento.

Otro día, Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto; doña Isabel tomó el hábito, y Lisis se quedó seglar. Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que les rentase lo que habían menester, se fue con ellas, por no apartarse de su amada Lisis, avisando a su madre de doña Isabel, que como supo donde estaba su hija, se vino también con ella, tomando el hábito de religiosa...
(II, p.460)

La inmunidad de los conventos de aquel entonces hacía de ellos los lugares más seguros donde las esposas acosadas hasta en sus propias moradas por sus parejas podrían encontrar el mejor refugio. Las heroínas de doña María de Zayas suelen acabar sus vidas en los monasterios en busca del amor celestial que es el único perfecto y eterno. Por eso, en la novela *La fuerza del amor*, don Diego va hasta solicitar la intervención del Virrey para disuadir a su esposa Laura a retirarse en la Concepción, pero fue imposible porque la desilusionada dama replica que sólo Dios merece ahora su amor.

²⁵¹ Los tres personajes son Lisis, su madre Laura y doña Isabel, porque doña Estefanía ya era religiosa y la madre de doña Isabel, que se juntó a ellas, después no es personaje directo del marco.

Bien estuvo el Virrey con esto, y lo mismo don Antonio y sus hijos. Mas Laura, temerosa de lo pasado, no fue posible que lo acetase, antes más firme en su propósito dixo que era cansarse en vano, que ella quería hacer por Dios, que era amante más agradecido, lo que por un ingrato había hecho.
(I, p.246)

En *Aventurarse perdiendo*, después de escuchar atentamente a Jacinta contarle sus peripecias amorosas que la llevaron al Monserrat, Fabio le dice:

Vamos a la Corte, donde en un Monasterio principal Della estarás más conforme a quien eres, y si acaso allí te saliese ocasión de casarte, hacienda tienes con que poder hacerlo, y vivir descansada; y discreción para olvidar, con las caricias verdaderas de tu legítimo esposo, las falsas y tibias de tu amante; y si olvidándole y conociendo las desdichas que has pasado, y las malas correspondencias de los hombres, tomase estado de religiosa, pues ya sabes la vida que es, y conoces que es la más perfeta, tanto más gusto darías a los que te conocemos.
(I, p. 77)

Hay en doña María de Zayas una constante renuncia del mundo por parte de sus personajes femeninos sobre todo, quienes, escarmentados de las alevosías de los hombres, buscan asilos conventuales. Sin embargo, al hilvanar sus ficciones con este artificio novelístico de renuncia del mundo, la escritora no ara terreno nuevo, puesto que en la historia de la literatura española anterior a nuestra novelista se han urdido obras desengañadoras de dejación del mundo.²⁵² Pero, lo

²⁵² Para ilustrar este parecer, prestamos el argumento de Sandra M. Foa cuando escribe sobre el mismo tema: “Por ejemplo, en la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, del último tercio del siglo XVI, Arbolea siempre quiso ser religiosa, y Luzmán acaba por hacerse religioso por no poder casarse con Arbolea. Es el desengaño del mundo y el dolor por la pérdida de Arbolea, no el zayesco desengaño amoroso producido por una traición que lleva al definitivo alejamiento del mundo de Luzmán. Luzmán es el amante verdadero que permanece fiel a Arbolea retrayéndose del mundo. La *Selva de aventuras* es todavía una idealización romántica del amor y está muy lejos del mundo de Zayas.

Otra obra de renuncia del mundo es *El español Gerardo* (1615), de Gonzalo de Céspedes y Meneses. El subtítulo nos da la clave para entender el sentido de la obra: *Desengaño de amor lascivo. Discursos trágicos ejemplares*. es una obra de desengaño, pero de desengaño del amor lascivo. El español Gerardo es una complicada serie de aventuras amorosas que culminan en la renuncia del protagonista del mundo. Lo que se critica a lo largo de la obra es el apetito sensual, el amor lascivo, no los engaños de las mujeres. Al final la obra es enormemente ejemplar: Gerardo y Nise, independientemente, renuncian al mundo y al “desordenado y ciego apetito” y

que destaca a María de Zayas dentro de esta larga tradición literaria radica en las causas que impelen a sus personajes a entregarse a la vida de clausura. Como apunta Sandra M. Foa,

Si miramos a sus más importantes predecesores en la tradición española [de renuncia del mundo], vemos rápidamente que en ellos la renuncia del mundo está motivada por la resolución de huir del siglo, con todas sus tentaciones y vicios, mientras que en Zayas la renuncia se produce como consecuencia de la lucha esencial entre hombres y mujeres. Éstas, desengañadas, reconocen los engaños, las crueldades, las traiciones de los hombres, y se salvan, retirándose en un convento.²⁵³

La vida de religiosas tiene una doble ventaja. Por una parte, es el asilo más seguro para alejarse de las perfidias y crueldades de los hombres porque éstos, por viciosos y brutales que sean, nunca franquean los límites de los conventos para perseguir a una persona. Por otra parte, la estancia en el convento ofrece al personaje la posibilidad de estar en permanente y perfecta comunión con Dios, purgándose así de sus pecados para merecer la recompensa del más allá. Las heroínas de doña María de Zayas que entran en religión lo hacen para cambiar el amor carnal, que pactan con sus amantes o maridos percederos y mortales, por el amor del Esposo divino que es sincero, eterno y el único que garantiza la salvación del alma. Por eso, doña Isabel, narradora homodiegética del primer *Desengaño*, *La esclava de su amante*, después de haber referido sus desventuras, se determina a abandonar este mundo imperfecto de los amantes

prefieren hacerse religiosos a casarse. Nise explica: “Dios todopoderoso fue servido de conceder a mi alma su mejor conocimiento... Por un breve y momentáneo pasatiempo trocaba los inmensos contentos y perdurables bienes de la gloria, y en lugar del Criador la humilde criatura, y últimamente, en cambio de un divino esposo a un hombre percedero y mortal; viendo tan manifiesto el engaño de mi error, procuré, arrepentida, su remedio, el cual halló mi atribulado corazón en los sangrientos y clavados pies de su Hacedor maravilloso, de adonde... ni el poderoso amor que tuvo... ni con él juntas todas las obligaciones y respetos humanos bastaran a apartarme.”...” Foa, M. Sandra: “María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-135. Para la presente cita, pp. 133-134.

²⁵³ Foa, M. Sandra, “María de Zayas: visión conflictiva y renuncia del mundo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-135. Para la presente cita ver p. 133.

traidores para entregarse a su Amante trascendente. Dirigiéndose a Lisis su ama y promotora del sarao, le dice:

... como ya no los [los hombres] he menester, porque no quiero haberlos menester, ni me importa que sean fingidos o verdaderos, porque tengo elegido Amante que no me olvidará, y Esposo que no me despreciará, pues le contemplo yo los brazos abiertos para recibirme. Y así, divina Lisis, [...] te suplico como esclava tuya me concedas licencia para entregarme a mi divino Esposo, entrándome en religión...
(II, p. 65)

En el penúltimo *Desengaño*, *La perseguida triunfante*, novela en que la religiosidad de doña María de Zayas llega a su grado sumo, la reina Beatriz de Hungría, después de probar su inocencia al rey Ladislao que le pide una segunda oportunidad para darle el trato que merece su virtud, desestima el amor de éste clamando que ya no hay en ese reino hombre para ella.

Bien quisiera Ladislao tornar a gozar entre los hermosos brazos de su esposa las glorias que había perdido en su ausencia; mas ella no lo consintió, diciéndole que ya no había reino ni esposo en el mundo para ella, que al Esposo celestial y al reino de la gloria aspiraba, que no la tratase de volver a ocasionarse más desdichas de las padecidas.
(II, p. 408)

En doña María, la vida en clausura no es ocasionada, en general, por las causas tradicionales²⁵⁴ de la época, sino por el sentimiento de frustración que se apodera de las mujeres al descubrir las traiciones de los hombres. Como notifica José L. Sánchez Lora,

²⁵⁴ Marcelin Defourneaux precisa que los conventos eran refugios para mujeres nobles que buscan allí el mejor descanso o pasan la viudez o constituyen asilo para doncellas de calidad quienes, independientemente de cualquier vocación, son destinadas a la vida religiosa por sus familias. Escribe el historiador francés: “Mais les couvents de femmes sont bien souvent- comme en France à la même époque- des refuges pour des femmes de condition qui viennent y faire retraite ou passer leur veuvage ou des asiles pour des jeunes filles nobles qui, indépendamment de toute volonté, ont été destinées au cloître par leur famille.”, *Op. cit.*, p. 125.

En los siglos modernos existieron condicionantes que provocan desviaciones, contestación y escapes, pero en el caso de la mujer todo esto se agudiza al doblarse con la frustración generada por su especial situación social y familiar; frustración que fue sentida conscientemente por muchas mujeres; esto es algo evidente [...] en los testimonios de María de Zayas y Sor Juana Inés de la Cruz.²⁵⁵

Otros personajes ingresan en los conventos, no para escapar de la animosidad masculina, sino porque han recibido avisos divinos que llaman su atención sobre sus pecados y castigos del Cielo. En *El desengaño andando, y premio de la virtud*, es Octavio, ex amante de doña Juana, que ella traicionó, el que resucita para transmitir la advertencia divina a la heroína pecadora. En efecto, desesperada de su amor con don Fernando, que la estafa, doña Juana se emprende a conquistar de nuevo y con conjuros a Octavio que se ausentó del país por no volver a verla. Una noche, el desdeñado amante, ya muerto en Italia, vuelve a la vida y va a casa de la dama, muy contenta pensando que era el efecto de su magia, para decirle:

Cánsate ya de la mala vida en que estás, teme a Dios y la cuenta que le has de dar de tus pecados y destraimientos [...] Y mira por tu alma, que es lo que te importa, que una vez perdida no hay otra pérdida mayor ni ganancia que supla su falta. Y déxame a mí, que estoy en las mayores penas que puede pensar una miserable alma, que aguarda en tan grandes dolores la misericordia de Dios, porque quiero que sepas, que dentro de un año que partí desta ciudad, fue mi muerte saliendo de una casa de juego, y quiso Dios que no fuese eterna. Y no pienses que he venido a decirte esto por la fuerza de tus conjuros, sino por particular providencia y voluntad de Dios, que me mandó que viniese a avisarte desto y decirte que si no miras por ti, ¡ay de tu alma!
(I, p. 267)

El hecho de que sea Octavio, cuya vida fue ruinada por la protagonista, el que le lleva el aviso celestial es muy didáctico. Doña Juana, temiendo, después de

²⁵⁵ José L. Sánchez Lora, *Op. cit.*, p. 341.

oír a Octavio, que su alma esté en mayor peligro, intenta salvarla entrando en la Concepción. Por lo cual, despidiéndose de su amante don Fernando, le suplica:

...me ayudéis con lo que faltare y negociéis mi entrada en la Concepción, que este sagrado elijo para librarme de los trabajos deste mundo; y como mujer desengañada de las cosas dél, os pido que miréis por 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 lo libra Dios todo para el infierno.
[...] y antes de ocho días se halló con el hábito de religiosa, la más contenta que en su vida estuvo, pareciéndole que había hallado refugio adonde salvarse, y que, escapando del infierno, se hallaba en el cielo.
(I, p. 269)

Con las numerosas apariciones de la Virgen María en las narraciones, (incluso en el penúltimo *Desengaño* llega a ser un personaje que participa directamente en la acción), doña María de Zayas toma la postura de una verdadera predicadora de la doctrina católica. Su obra se podría definir como la expresión novelística de sus convicciones religiosas, una campaña propagandística de su fe cristiana, es decir, un discurso literario sobre el cristianismo. En nuestra novelista, la Madre de Dios nunca se olvida de los que siempre se acuerdan de ella y los socorre cada vez que están en peligro.

El verdugo de su esposa nos ofrece un episodio verdaderamente ilustrativo del poder de la oración de los devotos. En este relato, don Juan corteja a Roseleta la mujer de su amigo don Pedro. La dama informa a su marido de la traición de su amigo. Para averiguar el caso y vengarse de su amigo que le está quitando el honor, don Pedro se esconde con sus criados y dice a Roseleta que quede con don Juan en una quinta que está en las afueras de la ciudad. A la hora de la cita, don Juan coge su caballo rumbo a la quinta de Roseleta, pero, de camino, oye el Avemaría, se para y con mucha devoción reza y pide a la Virgen su amparo en la ilícita y abominable cita a la cual acude.

Poco antes de anochecer subió don Juan en su caballo, y solo, caminó hacia la quinta, con tanto contento de ir a verse con la más

que hermosa Roseleta, que no llevaba pensamiento de azar ninguno, y al salir de la ciudad tocaron al Avemaría, que oyéndolo don Juan, aunque divertido en sus amorosos cuidados, pudo más la devoción, y parando donde oyó la campana, se puso a rezar, pidiendo a la Virgen María, nuestra purísima Señora, que no mirando la ofensa que iba a hacerle, le librase de peligro y le alcanzase perdón de su precioso Hijo. Y acabada su devota oración, siguió su camino.
(II, p. 159)

Esta oración fue oída y aceptada por la Madre de Dios porque, con su omnipotencia y misericordia y como recompensa de la devoción del caballero, hace que don Juan tope con ahorcados en su camino que le lleva a la quinta. Milagrosamente, uno de ellos lo llama por su nombre y le pide que lo saque de donde está porque todavía está vivo por ser inocente del delito del que lo culparon; don Juan lo socorre y le promete su amparo. Pero, poco después, sucede otro milagro porque el ahorcado disuade a don Juan de llegar a la quinta proponiéndole hacerlo en su lugar; lo cual maravilla al infiel amigo de don Pedro, pero finalmente sigue los consejos del ahorcado. El cual acude a la quinta, y es maltratado cruelmente y echado en un pozo por don Pedro y sus criados bajo la mirada de don Juan. El ahorcado sale del pozo y se junta con don Juan, diciéndole estas palabras que son una verdadera moraleja cristiana:

Y mira lo que los cristianos pecadores debemos a la Virgen María, Madre de Dios y Señora nuestra, que con venir, como venías, a ofender a su precioso Hijo y a Ella, se obligó de aquella Avemaría que le rezaste, cuando, saliendo de la ciudad, tocaron a la oración, de una misa que todos los sábados le haces decir en tu capilla, donde tienes tu entierro y el de tus padres, y le pidió a su precioso Hijo te librase de este peligro que tú mismo ibas a buscar; y su Divina Majestad, por su voluntad (quizá para que siendo este caso tan prodigioso y de admiración, tú y los demás que lo supieren sean con más veras devotos de su Madre), me mandó viniese de la manera que has visto, para que tomando a los ojos de don Pedro y sus criados tu forma, lleven creído que te dexan muerto y sepultado en aquel pozo, y tú tengas lugar de arrepentirte y enmendarte. Ya te he librado y dicho lo que tan admirado te tiene. Quédate con Dios, y mira lo que haces, y que tienes alma, y que esta noche has estado cerca de perderla con la vida. Que yo me

voy adonde estaba cuando Dios me mandó que viniera a librarte, que yo muerto estoy, que no vivo, y acuérdate de mí para hacerme algún bien.
(II, pp. 164-165)

Este episodio viene a ensanchar el abanico religioso abierto por doña María de Zayas y Sotomayor en sus ficciones. La resucitación de este muerto para socorrer a don Juan da mayor extensión a la ideología religiosa de la escritora que se arraiga y robustece con los milagros de la Virgen María. Enfocando la interpretación en el propósito novelístico de la autora que es deleitar escarmentando, esta escena da mucho que meditar sobre los beneficios del cumplimiento de las recomendaciones del cristianismo. El culto a la Virgen María es la médula espinal de la materia religiosa en las dos *Partes* que componen el Sarao literario de María de Zayas. Sin embargo, eso no es de extrañar si es conocido el lugar importantísimo que ocupa la veneración de la purísima Señora en la devoción española del Siglo de Oro²⁵⁶. Marcelin Defourneaux escribe que

Le culte de la Vierge tient, dans la dévotion espagnole, la place essentielle: culte diversifié par la multitude des “incarnations” ou représentations de la Mère de Dieu, liées elles-mêmes à des traditions locales.²⁵⁷

En los tiempos de doña María de Zayas la expansión del catolicismo en España descansaba esencialmente en las numerosas evocaciones de los milagros de la Santísima Madre de Dios. Toda la fe católica de sus contemporáneos se centra en la intangible confianza en la misericordia virginal. Pfandl, apuntando la evolución de la devoción española desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro, escribe:

²⁵⁶ No es inútil recordar sobre el asunto que el 8 de diciembre de 1614 el predicador Fray Cristóbal de Torres provocó un gran escándalo al afirmar que la Virgen no fue concebida de forma inmaculada; el 3 de agosto de 1617 el Papa Pablo V condenó dicha afirmación. En 1615 también se produjeron grandes manifestaciones religiosas a favor del Misterio con fiestas y certámenes literarios.

²⁵⁷ Marcelino Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d’Or*, Paris, Librairie Hachette, 1964, p. 130.

Paralelamente a esta devoción originaria de la Edad Media, que llegó a universalizarse de una manera genuina y fiel, se desarrolló en los siglos XVI y XVII una nueva forma del culto a la Virgen, que respondía cabalmente al ritmo sentimental y fervoroso de los corazones españoles, y que encontró su forma de expresión más adecuada, significativa y plena de sentido, en el misterio de la Inmaculada Concepción, inasequible a los espíritus racionalistas y sólo sentido en toda su hermosura y diafanidad por los corazones creyentes y gozosos con las expansiones magníficas de su fe.²⁵⁸

Algunos protagonistas de las novelas zayescas se retiran a conventos de la Concepción. Es que, con la sentimental veneración de la Virgen María, nuestra novelista no hace sino valerse del principio más importante de la ideología religiosa dominante de su tiempo. Pfandl afirma que

la devoción y culto a la Santísima Virgen es [la] que triunfa sobre todas las demás veneraciones.²⁵⁹

Lo mismo se podría decir de nuestra escritora, en quien la expresión de la religiosidad se configura por la veneración de la Virgen María, que es el eje desde el cual se enfoca toda la temática religiosa. *La perseguida triunfante* es una novela de urdimbre religiosa en la que las acciones protagonizadas por la Virgen María están plasmadas como verdaderas enseñanzas de moral cristiana. Es una narración cuya estructura interna obedece íntegramente a las preocupaciones teológicas de doña María de Zayas, un relato con una textura que consiste en la yuxtaposición de episodios recordatorios del premio de la devoción y del grado de agradecimiento de la Madre de Dios. La reina Beatriz de Hungría debe su salvación de las traiciones de su cuñado Federico y de los conjuros diabólicos del Doctor a su irrevocable fe en la Virgen y su Hijo. El personaje de Beatriz,

²⁵⁸ Ludwig Pfandl, *Cultura y Costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Araluce, Segunda edición española traducida directamente del alemán, 1929, p.152.

²⁵⁹ *Ibidem.*, p. 150.

heroína de este *Desengaño*, está moldeado enteramente para servir de desengañador religioso que, por crueles que han sido las pruebas a las cuales se ha sometido, nunca pierde su devoción. La primera lección cristiana que Beatriz recibe de la Virgen, cuando ésta la encuentra donde la echaron los moneros quitándole los ojos, es que, aunque uno sea virtuoso, Dios puede permitir que sufra desgracias, pero siempre que estas desgracias no lo aparten de su fe y virtud, tarde o temprano llegará el premio de la devoción. En el primer encuentro entre las dos, la Santísima Señora dice a Beatriz:

-No me ves [...], pues ahora me verás; que aunque Dios ha permitido darte este martirio, aún no es llegado tu fin, y te faltan otros que padecer; que a los que su divina Majestad ama, regala así.

Y diciendo esto, y tocándole con la mano los lastimados ojos, luego quedaron tan sanos como antes de sacárselos los tenía, y aun muy más hermosos...

(II, p. 346)

Cada vez que la divina Mujer dirige una palabra a la reina Beatriz es para inculcarle una moraleja religiosa; y más allá del mundo de la ficción, es doña María de Zayas quien se entrega así a una predicación de la doctrina cristiana ante sus lectores. Son sermones del tipo:

Sigue tu virtud con ánimo y paciencia, que es de la que más se agrada Dios.

(II, p. 366)

... ama la virtud y encomiéndate a Dios, y acuérdate de mí...

(II, p.393)

Yo [...] nunca me olvido de quien verdaderamente me ama, que aunque tú no me has visto, yo te he visto a ti; mas como hasta ahora no te has visto con necesidad de mi favor, no he venido a que me veas.

(II, p. 397)

Para convencer a su público de que la mejor fuerza protectora emana de Dios, el Ser Supremo, el único perfecto, omnipotente, omnisciente y omnipresente, el único en el que se debe creer, la novelista hace que en la

narración de la vida de la reina Beatriz de Hungría, el poder diabólico encarnado por el personaje del Doctor, entre en conflicto con el poder divino ejercido por la Virgen María. Esta dualidad entre las dos fuerzas espirituales se resuelve con la abdicación del demonio y el triunfo de la Santísima Señora. El manejo del tema de la religiosidad llega a su culminación cuando “la profunda fe de doña María pone en boca del mágico Doctor la confesión rabiosa de su impotencia y vencimiento ante la Suprema Verdad”²⁶⁰. En efecto, analizando su eterno fracaso en su empresa de hacer violar y matar a Beatriz por el príncipe Federico, el Doctor revela al traidor cuñado de la heroína:

...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. [...] Contra esta 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 les oculta Dios por secretos juicios suyos.
(II, p. 387)

La función desengañadora de este episodio no puede ser más clara y completa, sobre todo, cuando en aquella sociedad en la que el demonio erige su demora y encuentra su presa fácil en seres humanos tan crédulos como los contemporáneos de doña María de Zayas, es el Doctor mismo que “se presenta como un hombre que ha estudiado todas las ciencias, y sabe lo pasado y por venir, ha andado cuantas provincias y tierras hay del uno al otro polo, porque es mágico, que es la facultad y ciencia de que más se precia, pues con ella alcanza y sabe cuánto pasa en el mundo”²⁶¹, el que confiesa lamentablemente los límites de su sabiduría y reconoce la supremacía divina. De hecho, el mágico Doctor sabe que Beatriz está viva y dónde está, pero ignora cómo recuperó su vista.

²⁶⁰ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, p. XIX.

²⁶¹ Así es como se presenta el Doctor delante de Federico. Cf. II, pp. 370-371.

...que viva es [...] Beatriz y con ojos, aunque se los sacaron (el cómo los tiene, no he podido alcanzar, porque ha sido por una secreta ciencia, reservada al cielo)...
(II, p. 371)

El episodio de la cura de la peste por Beatriz, además de tener el fin de probar la inocencia de la infamada reina, el hecho de que las maravillas curativas pasen ante los ojos del Doctor, simboliza el triunfo de la perseguida reina y la humillación de sus perseguidores. Y todo eso se expresa novelísticamente por el único diálogo que Beatriz ha tenido con el Doctor.

- Hemos menester- dixo a esta sazón el mágico- saber en qué virtud curas, si es por ciencia, o por yerbas, o palabras.
 - ¿Pues tú- respondió Beatriz-, que tanto sabes, ignoras en qué virtud curo? En la de Dios, que puede más que no tu falsa mágica.
- Calló el mágico, oído esto...
(II, p. 403)

Para el mayor escarmiento de sus lectores, doña María confía al Doctor el papel de pronunciar delante de Federico quien se sirvió de sus artes diabólicas, la sentencia final de la contundente dualidad entre él y la Virgen María.

- ...cómo la Madre de Dios, Reina de los Ángeles y Señora nuestra, tenía puesta su divina mano sobre el hombro derecho de la hermosa reina Beatriz, a cuya celestial y divina vista, el doctor que, sentado en una silla, estaba cerca de la cama de Federico, dando un gran estadillo, como si un tiro de artillería se disparara, daba grandes voces, diciendo:
- ¡Venciste, María, venciste! ¡ya conozco la sombra que amparaba a Beatriz, que hasta ahora estuve ciego!
- (II, p. 407)

En este reconocimiento por parte del Doctor de la victoria de la Virgen María, con que se epiloga la historia de la reina Beatriz de Hungría, radica el sólido fundamento de la fe cristiana de nuestra escritora. Zayas prefiere confiar en la victoriosa Divinidad en vez de la falsa y domable magia de los embusteros.

La expresión novelística de la religiosidad de doña María de Zayas y Sotomayor es también el cumplimiento por parte de sus personajes de ciertas recomendaciones de la Iglesia²⁶². Sus protagonistas son conscientes de la beneficencia de la oración, por lo cual, cumplen con el deber de oír misa que es, a no dudarlo, la forma más consagrada para el boato de la cristiandad de esos hombres y mujeres que han vivido bajo el régimen de la Inquisición. Esta conciencia colectiva de manifestar su fe cristiana había hecho de los oratorios los lugares de convergencia de los buenos adeptos de la religión cristiana, pero también de los falsos devotos y traidores en quienes las impulsiones carnales sobrepasaban la fe y acudían a misa sólo para hablar y declarar su amor a la dama o al caballero cuya casa era inaccesible.

...haré mis tramoyas, y a título de que soy tu hermana, me haré su amiga, y procuraré hablarla en la Iglesia...

(I, p. 82)

Pues un día que acertó don Juan a entrar en la iglesia del Carmen a oír misa, vio entrar a su querida doña Ana...

(I, p. 198)

La creencia en la fuerza de la oración y de los premios y castigos del más allá y el temor a la pérdida del alma son los principales hilos que la escritora entrelaza para formar la tela religiosa de sus ficciones. La Divinidad Suprema suele venir a responder a las llamadas de los que realmente la aman. La novela *El imposible vencido* patentiza la potencia de las deprecaciones que los verdaderos devotos hacen a Dios. Don Rodrigo, el héroe de esta maravilla, ha logrado con oraciones que resucite su amante doña Leonor.

Diciendo estas y otras palabras de tanto resentimiento, que ya el sacristán que le acompañaba le ayudaba con muchas lágrimas. Volvió los ojos al altar en que estaba el devoto crucifijo, y como ni por amante ni por desdichado perdiese la devoción, se

²⁶² A este respecto, Salvador M. Peydro escribe: “Pues bien, observando de cerca los planteamientos de Zayas, nos encontramos con que la religión es un entramado perfecto de reglas y normas que atienden a aspectos exteriores y objetivos más que a actitudes interiores del individuo.” *op. cit.*, p. 168.

arrodilló delante dél, y después de haberle pedido perdón de haber en su presencia hablado con aquella difunta de aquella suerte, con una devota y fervorosa oración le pidió su vida, pues para darla a los muertos había ofrecido la suya en la cruz, prometiéndole una promesa de gran valor. ¡Oh fuerza de la oración que tanto alcanzas! ¡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 vió 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, 359-360)

En nuestra novelista, la devoción es la única virtud que salva a los seres humanos y les hace merecer hasta los más extraordinarios premios provenientes de su Creador. Ha hilvanado toda su obra con este temperamento novelístico de una apasionada y fervorosa cristiana católica doblada de su condición femenina de mujer oprimida por las normas sociales de su época. Esta tajante fe de la que hace alarde a lo largo de las *Novelas* y los *Desengaños* se arraiga y robustece en el hecho de que la religión da escapatoria a la mujer cruelmente maltratada por el enemigo varón.

Los que sólo han tenido firme fe en los placeres carnales y las cosas perecederas de este mundo²⁶³ por no esperar ninguna recompensa en el más allá tienen mucho interés en cumplir los últimos sacramentos antes de morir. Todo el mundo solicita a un confesor al sentir cercanos los postreros momentos de su vida.

²⁶³ Salvador M. Peydro, hablando del carácter pecador de los personajes zayescos, escribe: "... los hombres y mujeres que desfilan a lo largo de las veinte narraciones parezcan desenvolverse en un mundo pagano, tal como han expresado algunos críticos. Porque evidentemente pagana es el ansia de goce que manifiestan, su apego al placer, la sensualidad de que aparecen adornados y su intenso amor a todo lo que la vida les puede ofrecer. La presión que sobre sus conciencias ejerce el sistema establecido en materia religiosa rara vez les lleva a moderar sus impulsos, refrenar sus deseos o dominar sus apetitos. Muy al contrario, el amor, moviéndose siempre entre los dos extremos de la entrega y el abandono (pasando por la traición y el castigo) es el que rige las conductas." En *op. cit.*, p. 169.

... antes, siendo de día, como quien tan cierta tenía su muerte, envió a llamar su confesor, y se confesó, recibiendo con mucha devoción el santísimo Sacramento...
(II, p. 289)

Federico, en *La perseguida triunfante*, rompe el pacto que firmó con el Doctor de pasar en silencio el secreto de su magia incluso delante del confesor porque, consciente de que va a perder la vida de su cuerpo, quiere ahorrar la de su alma. Y por eso, dice a su compañero mago:

Pues doctor amigo [...] perdona; que morir y condenarme son dos males terribles, y no es razón que por guardarte a ti la promesa que te hice loco, pierda la vida del alma y cuerpo, cuando estoy cuerdo.
[...]
Más importa el alma y la vida.
(II, p. 405)

Aun en los casos de crímenes, el asesino da a la víctima el privilegio de confesarse. En *El traidor contra su sangre*, don Alonso no ha querido matar a doña Mencía antes de que se confiese y, por eso, él mismo sale a buscarle un confesor.

Salióse don Alonso fuera, y cerrándola [doña Mencía] con la llave, se salió a la puerta de la calle, donde se estuvo hasta que vió pasar un clérigo, al cual llamó, diciendo entrase a confesar una mujer que estaba en grande peligro de muerte. Hizolo así el sacerdote, y entrando dentro y don Alonso con él [...], le dixo que entrase y confesase aquella mujer que estaba allí, porque al punto había de morir.
(II, p.310)

Para castigar o recompensar a sus criaturas después de la muerte, Dios sólo necesita el alma, que es la única sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos. En eso radica la importancia de la penitencia porque todo el mundo quiere purificar su alma antes de devolverla a su Creador. La declaración de los pecados ante un clérigo tiene la función de arrepentimiento y, por consiguiente,

aligera el alma del peso de sus desviaciones. La paradoja de la sociedad en que vivió doña María de Zayas echa raíces en el hecho de que cree en la existencia del juicio final, pero eso no le impide en nada ser gran pecadora. Sin embargo, mayor confianza tiene en el valor de los últimos sacramentos. Ludwig Pfandl escribe sobre esta imbricación del carácter pecador de aquella sociedad y su íntima voluntad de recibir siempre los sacramentos antes de rendir el alma:

La moral es ligera- si se quiere-, el amor al prójimo fluctúa fácilmente; la pasión rige y gobierna a sus anchas; pero la creencia en los premios y castigos de la otra vida es firme como la roca; ilimitada e intangible la confianza en el valor y eficacia de los últimos Sacramentos de que deben aplicarse en conciencia, no sólo al adversario que cae herido de muerte en el lugar del duelo, sino también al que cae sorprendido y víctima de su propia traición y crimen...²⁶⁴

La firme voluntad novelística de dar a sus protagonistas la ocasión de recibir los sacramentos que preceden a la muerte emana de la verdadera fe católica que impulsa a doña María de Zayas en el momento de enmarañar sus historias de amor. De la misma manera que los personajes asesinos conceden a sus víctimas el privilegio de la confesión, la novelista otorga a la mayoría de sus protagonistas la misma suerte de purgar el alma antes de que se separe del cuerpo. En eso, la moral católica ha primado sobre la nerviosidad narrativa y el crudo antimachismo que forman las dos coordenadas del discurso novelístico de doña María. Agustín G. de Amezúa sostiene también que esta preocupación

²⁶⁴ Ludwig Pfandl, *Cultura y Costumbres del pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, p. 161. Para aclarar su argumento, pone la siguiente nota al pie de la página: “Aún en los casos de asesinato se procuraba en lo posible que no perdiera eternamente el alma de la víctima. Así lo atestiguan las *Noticias de Madrid* del 18 de Abril de 1637 por el Notario Miguel Pérez de las Navas, en que refiere que degolló a su mujer por haberla sorprendido en adulterio; pero que llevó a cabo la acción en un día en que la culpable, sin sospechar nada, había confesado y comulgado.

Un caso parecido trae Calderón en *El médico de su Honra*:

El amor te adora, el honor te aborrece,

Y así el uno te mata, y el otro te avisa:

dos horas tienes de vida, cristiana eres,

salva el alma, que la vida es imposible.

(pp.161-162).

zayesca por la salvación del alma en última instancia se erige en la profundidad de las creencias de la escritora.

...antes de morir la dama o el galán pedirán a voces el confesor; porque la salvación del alma es el negocio que más cuenta entonces para todos: buenos y malos, castas y pecadoras; hay una fe profunda en aquella sociedad que sobrenada por encima de las mayores caídas, de las torpezas más viles, de los crímenes más espantosos, idea dominante también en las novelas de doña María, e hija de su fe religiosa, que no la abandona nunca.²⁶⁵

La expresión de sus convicciones religiosas, cauce narrativo emprendido por la novelista para exaltar la perfección de la vida religiosa, queda clarísima e inequívoca. Esta intensa fe católica es la que engendra en María de Zayas el mayor desprecio del mundo y le inspira la única solución conventual que su pluma propone a las mujeres de su época. Lena Sylvania, interesándose por la religiosidad de la escritora a través de sus ficciones, escribe:

In all her literary work, Doña María reveals herself as an ardent Christian, to whom a religious life represents the perfect state. In her novels, after passing through the trials and tribulations of this world, it is not unusual to find the heroine entering a convent in order to escape the persecution and ill-treatment of man. There, at last, she finds true happiness and peace, and is content to remain in the shelter of the church for the remainder of her natural life.²⁶⁶

Salvador M. Peydro reconoce la firmeza religiosa con la que María de Zayas ha plasmado sus novelas, sin embargo, las formas de practicar la religión en las obras zayescas le parecen muy comunes y procederán de una voluntad por parte de la escritora de conformarse al modo de vivir la religión de sus lectores.

Admitimos que en las novelas se vislumbra una fe firme, pero con formas demasiado populares (o monjiles) que la alejan de las inquietudes que los espíritus más equilibrados están viviendo. Y

²⁶⁵ Agustín G. de Amezá, "Introducción" a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XVIII.

²⁶⁶ Lena E. V. Sylvania, Ph. D., *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her Works*, New York, Columbia University Press, 1922, p. 15.

precisamente este tipo de fe, de tramoyas y efectismo, es el que despierta mayores dudas y recelos en ellos. Por convicción o por sumisión a su público, doña María se convierte en portavoz de una religión superficializada en sus esencias y desvirtuada en sus prácticas piadosas.²⁶⁷

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de mencionar sobre la magia y la religión, podemos aseverar que la sociedad española del Siglo de Oro tal cual la refleja doña María de Zayas en sus narraciones, tiene creencias mágicas que siguen resistiendo ante la fervorosa religiosidad católica. La envergadura del catolicismo en la España de aquel entonces había relegado las prácticas supersticiosas al segundo rango después de la religión. Es, por lo menos, lo que se puede entender del planteamiento de las creencias espirituales en doña María de Zayas, en cuya obra, la verdad religiosa siempre triunfa ante la mágica. La novelista desprecia la magia, no porque no crea en su existencia sino porque su profunda fe católica le revela que la fuerza indomable la encierra el cielo. En realidad, aunque la superstición formó parte de las costumbres de aquella época, por lo especial que fue el catolicismo español, no tuvo la misma importancia que en otros países europeos. A propósito de la existencia de la superstición al lado de la religión en la España del Siglo de Oro, Ludwig Pfandl precisa:

También representan su papel en la España de los siglos XVI XVII, como es natural, la superstición, las artes diabólicas y los agujeros, hechicerías y procedimientos juratorios. Pero hay que advertir que no implican la significación que, por aquel mismo tiempo, tienen en otros países; por ejemplo, en Francia y Alemania. Cuanto más se repasa la literatura de este período y más se ahonda en la historia y erudición y más amplia y comprensivamente se estudian estas materias, más se afirma la exactitud de aquellas frases memorables de Menéndez Pelayo, aunque a primera vista parezcan poco creíbles: “Las artes mágicas tienen menor importancia y variedad en España, tierra católica por excelencia, que en parte alguna de Europa.”²⁶⁸

²⁶⁷ Salvador M. Peydro, *Op. cit.*, p. 174.

²⁶⁸ Ludwig Pfandl, *Cultura y Costumbres...*, *op. cit.*, p.166.

Tenemos para nosotros que la escritora maneja la religión como la pared protectora contra la proliferación de las prácticas supersticiosas que ya habían ganado terreno en otros países europeos de los siglos XVI y XVII. La religiosidad española de aquellos tiempos era también toda una pasión de seguir un modo de vida con reglas dogmáticas que condenaban cualquier tipo de creencia en otro espíritu que no fuera el Santo. Pfandl subra que

La religiosidad española, que no es más que una forma del idealismo nacional, y el realismo popular, tan sano y vigoroso, sirvieron de muro de contención contra los abusos el incremento continuado en los demás países de las supersticiones. Naturalmente, sería ilógico y absurdo el querer hallar una huella de superstición, de magia o hechicería en el culto y devoción a los santos y en la creencia en milagros y hechos maravillosos, que en realidad, no son más que formas y manifestaciones de la rica sensibilidad religiosa de España.²⁶⁹

El enfoque novelístico de las creencias espirituales en doña María de Zayas y Sotomayor es el reflejo de la coexistencia, en la España de su tiempo, de una fe católica muy firme y el crédito prestado al poder de la magia. Estas dos fuerzas espirituales que coexisten en la sociedad, se confrontan en las narraciones zayescas proporcionándoles un sabor místico. En algunas de sus novelas, la dualidad magia-religión es el zócalo sobre el que se apoya todo el edificio novelesco.

²⁶⁹ ²⁶⁹ *Ibidem.*, p.167.

II- EL HONOR

El honor y la fe católica son los dos elementos constitutivos del zócalo sobre el cual se ha edificado la sociedad española del Siglo de Oro. Son los dos carriles sobre los que debe rodar la vida de los españoles de aquellos tiempos que se definen por su jactancia de ser cristianos, expresión de su sumisión al rígido código establecido por los Estatutos de limpieza de sangre. Ya hemos hablado anteriormente de la religiosidad de los contemporáneos de doña María de Zayas, por lo tanto, enfocaremos nuestro presente análisis sobre el concepto del honor.

El Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española atribuye a la palabra “honor” los siguientes significados:

- 1- “honra con esplendor y publicidad”
- 2- “reputación y lustres de alguna familia, acción a otra cosa.”
- 3- “obsequio, aplauso o celebridad de alguna cosa”
- 4- “honestidad y recato en las mujeres”
- 5- “dignidad: como el honor de un empleo”

Y según el código castellano de *Las Partidas*, el honor es “la reputación que el hombre ha adquirido por el rango que ocupa, por sus hazañas o por el valor que él manifiesta...”

Partiendo de estas definiciones, el honor presenta dos procedencias. La primera es hereditaria y relativa a la sangre, es decir que la persona nace con derecho a los privilegios que le otorga la pureza del líquido sin mácula judaica o mora que corre por sus venas. Así, el abolengo social es el primer procurador de honor. La segunda es la estima que los demás hacen de la virtud y las hazañas de alguien. Esta última procedencia se suele denominar también por honra. Por eso, no es raro encontrar los dos términos (honor y honra) empleados en el mismo sentido a pesar de ciertas tentativas de diferenciación de ambos conceptos que uno pueda encontrar en sus lecturas. Sin embargo, pasaremos de este juego semántico, manejando las dos palabras de la misma manera que la escritora doña María de Zayas; es decir, atribuyéndoles el mismo valor.

El honor era el prestigio intocable, la esencia vital de los españoles de aquella época; pues todos lo buscaban y los que nacían con él temían perderlo y vivían para conservarlo. Desposeer el honor era morir en cuanto a los valores de este mundo, volverse mero figurante de una sociedad que te retira toda su consideración.

1- La pérdida del honor

La vida social era la inagotable y ubérrima cantera de la literatura española de los siglos XVI y XVII. La novela y el teatro, principales géneros en boga, buceaban su sustancia nutritiva en las honduras de la sociedad. Es lo que

explica que, en aquel entonces, el honor, valor social más importante en la vida de los españoles, era uno de los ejes más relevantes sobre los cuales se estructuraban las obras literarias. Doña María de Zayas y Sotomayor también, igual que todos los escritores de su época, ha colocado el tema del honor en el centro de los fenómenos sociales que le sirvieron de tela de fondo para sus dos compilaciones de novelas. El honor es en la sociedad española del Siglo de Oro, el máximo valor de la vida, lo único que da sentido a ésta. Por eso, los que pierden el honor ya no ven la necesidad de seguir viviendo. Así, en la novela *La burlada Aminta y venganza del honor*, la heroína agraviada por don Jacinto y Flora decide suicidarse como queda dicho a continuación:

Pues será mejor que cuando se sepa mi delito, llegue con las nuevas de mi muerte. No hay que replicar, pierda la vida quien perdió el honor.

Y diciendo esto, sacó un cuchillo de su estuche, para abrir con él las venas de sus brazos, pareciéndole que hasta la mañana habría tiempo para desangrar y acabar.
(I, p. 105)

Dado que el honor es la preciosa joya de la familia, cuando desaparece es toda la familia la que pierde. Don Pedro, tío de la deshonrada Aminta, después de su salida de la cárcel donde le encerró la justicia como presunto asesino de doña Elena matada por don Jacinto para que no dijera la verdad, muere porque ya ha perdido la honra.

...el capitán don Pedro, salió en fiado de la cárcel, y entrando en su casa, se dexó caer de pechos sobre una cama, y que sin poderle levantar de allí, diciendo: “Mi honra perdida”, se había muerto.
(I, pp. 116-117)

La nobleza de sangre se afirma en las acciones preclaras de quien la tiene, las cuales determinarán su buena reputación en la sociedad, es decir su honra. El menor acontecimiento contrario al código moral imperante basta para perder la buena opinión, el honor. Por eso escribió Lope de Vega –y con justa razón– en *La estrella de Sevilla* que “el honor es cristal puro que con un soplo se quiebra”. Es algo que no depende de sí mismo sino de los demás, de allí su carácter frágil y

delicado. Y en *Los comendadores de Córdoba* Lope de Vega explicita su parecer en el siguiente diálogo entre Veinticuatro y Rodrigo:

Veinticuatro – ¿Sabes qué es honra?
Rodrigo – Sé que es una cosa que no la tiene el hombre.
Veinticuatro – Bien has dicho: honra es aquella que consiste en otro; ningún hombre es honrado por sí mismo, que del otro recibe la honra, un hombre; ser virtuoso hombre y tener méritos, no es ser honrado; pero dar las causas para que los que tratan les den honra. El que quita la gorra cuando pasa el amigo o mayor, le da la honra; el que le da su lado, el que le asienta en el lugar mayor; de donde es cierto que la honra está en otro y no el mismo. Mas ¿para qué me pongo en referirte lo que es honor? Sin duda que estoy loco; mas presumo, Rodrigo, que lo hago por dilatar lo que saber deseo, porque hasta que lo sepa, aún honra tengo.²⁷⁰

Este carácter quebradizo del honor coloca a la mujer, principal guardiana de la reputación familiar, en una posición social incómoda y muy sensible. En un aspecto social innato, tan fácil de deteriorarse como lo es el amor, la mujer deberá tener en cuenta el honor familiar entregando su corazón a un hombre que la iguale en sangre, hacienda y sobre todo guardar su virginidad hasta el matrimonio. Aminta, heroína de *La burlada Aminta y venganza del honor*, meditando sobre la burla amorosa que le ha hecho don Jacinto, monologa:

¡Ay!, ¿quién me vió tres días ha, con honra, gusto y riqueza; adorada de mis tíos y respetada de toda la ciudad, y me veo hoy ser su fábula y asombro della? ¡Ay, querido tío!, ¿y qué satisfacción podré dar de las penas y deshonras que por mí pasas?
(I, p. 105)

²⁷⁰ Lope de Vega: *Los comendadores de Córdoba*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, *Obras de Lope de Vega*, XXIV, crónicas y leyendas dramáticas de España, Edición y estudio preliminar del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo, reimpresión de la publicada por la Real Academia Española, 1968, pp.47-48

Frente a la firme obligación de salvaguardar el honor familiar, los hombres no dudan en actuar con cinismo para precaver una eventual deshonra. Y el caso más ilustrativo nos viene narrado en *El traidor contra su sangre*, donde don Alonso, considerando que su honor es amenazado por el amor de su hermana doña Mencía con don Enrique, de sangre inferior, mata a la señora justificando su acto con estas palabras:

Yo la quité la vida, porque no mezclara mi noble sangre con la de un villano.
(II, p.314)

En doña María de Zayas, el planteamiento de la temática del honor, como valor social de mayor factura y eje de la estructura novelística, se hace desde un enfoque amoroso. Es el amor el punto de partida de todas las incidencias que al intocable honor se refieren. Pero eso no es más que la transcripción novelística de una realidad social que concibe el amor y el honor como dos sentimientos estrictamente unidos. Y según Agustín G. de Amezúa:

Son, el Amor y el Honor como dos faros poderosos que iluminan plena y penetrantemente aquella sociedad española, tan bizarra y compleja, desde fines del siglo XVI hasta comienzos del XVIII...²⁷¹

El amor es el ámbito donde el sentimiento del honor sufrirá regularmente muchos golpes por ilícitas inclinaciones y entregas de la mujer al hombre. En la permanente lucha que se desprende a lo largo de toda la narrativa zayesca entre el amor y el honor, éste sale siempre machacado por aquél. En la novela *Al fin se paga todo*, la protagonista doña Hipólita confiesa:

...sólo quedó conmigo la que sabía, y eso con orden de irse luego y dejarme en el lugar donde había de combatir mi amor y mi honor, quedando éste vencido y aquél triunfante y vencedor...
(I, p.305)

²⁷¹ Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la "Novela Cortesana"*, op. cit., p.239.

En *La burlada Aminta y venganza del honor*, la heroína se encuentra en la misma situación de confusión ocasionada por la batalla que protagonizan en ella el amor y el honor como lo confiesa ella misma a Flora:

Ya tengo lástima de los que me han querido desdeñados, sólo de mí no la tengo, 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. 96)

El amor y el honor son dos sentimientos antagónicos, el primero siendo la expresión de la insuficiencia humana, y el segundo un concepto y valor social que preconiza la perfección de la actitud humana conforme una normativa social en sí imperfecta. Son dos realidades antitéticas porque el concepto del honor y sobre todo de la honra femenina se ha acuñado contra la mayor plenitud y libertad en el amor. En efecto, la sexualidad, punto culminante del amor, es, sin embargo, el acto más delicado para la mujer.

En la mujer, -escribe Oro Anahory-Librowicz- en cambio, el honor lleva connotaciones negativas y fatalistas. Encerrada desde el principio en el estrecho marco de la conducta sexual, la honra femenina no acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor “deslice” sentimental. Una vez perdida, ya no se puede recuperar. Sólo se habla de la honra de la mujer cuando la pierde.²⁷²

Son, pues, el amor y el honor, dos realidades incompatibles en el sentido de que el sentimiento amoroso enardece el ansía de entregarse carnalmente a la persona amada; y dicha entrega fuera del casamiento es un atentado contra el honor de modo que cuanto más crece el amor, mayor es la amenaza que planea sobre el honor. En la novela séptima *Al fin se paga todo*, la protagonista doña Hipólita dice:

²⁷²Anahory- Librowicz Oro, *Las mujeres no-castas en el romance: Un caso de honra*, Centro Virtual Cervantes, p. 321.

Decíame sobre esto don Gaspar la vez que me hablaba, que era en la Iglesia, mil lástimas, acompañadas de tantas ternezas, que ya, cuanto más apriesa subía mi amor, baxaba mi honor y daba pasos atrás.
(I, p. 300)

Ese antagonismo amor-honor viene también del valor intrínseco que la sociedad española de los siglos XVI y XVII atribuye a la virginidad como obligación religiosa y social. Su pérdida tiene como consecuencia inmediata el empañamiento de la honra femenina. Oro Anahory- Librowicz apunta:

Diríase que la mujer nace con una especie de tesoro (entiéndase: su virginidad), cuyo acceso debe defender celosamente como doncella. Una vez entregado el tesoro a su dueño y señor (: el marido), la esposa debe defenderlo contra ilegítimos invasores (: pretendientes). Mientras el tesoro permanece en su poder, su honor está a salvo. Basta que lo toquen manos ajenas, la deshonor cubre al marido y a la mujer.²⁷³

El estado de deshonor ofrecía a la mujer sólo tres soluciones: la muerte, la vida en clausura conventual o el casamiento con el agraviador de su honra. Sin embargo, doña María de Zayas y Sotomayor sorprende, en *La burlada Aminta y venganza del honor*, con una cuarta salida poco común entre sus contemporáneos y que Salvador Montesa Peydro califica de “inhabitual y chocante: el matrimonio con otro hombre que conoce su estado”²⁷⁴. En esta novela, don Martín está al tanto de la afrenta que don Jacinto ha causado a Aminta engañándola amorosamente, no obstante, eso no le impide casarse con ella. Salvador M. Peydro, comentando esta quiebra por parte de la novelista del más convencional paradigma en los enfoques literarios del honor en aquella época, hace la siguiente nota:

Los planteamientos de esta novela guardan gran paralelismo con la obra citada [*A cada cual lo que le toca*] de Rojas Zorilla. En ambos casos la protagonista, a pesar de su virginidad perdida, se casa. Este es el hecho totalmente

²⁷³ *Ibidem.*, p. 321.

²⁷⁴ Montesa Peydro, Salvador, *Op. cit.*, p. 221.

antiparadigmático en la convención literaria. Y esto debió ser lo inaceptable para los espectadores de *A cada cual lo que le toca*: que el marido no matara a su esposa la misma noche de bodas al descubrir el fraude. La dama de esta comedia desarrolla su venganza mientras el marido se debate en la duda de si perdonar o castigar. El perdón final implica una superioridad del hombre. Podía haber matado, estaba en su derecho, pues la mujer le pertenecía.²⁷⁵

La actitud de don Martín, que se somete a la decisión de su amada que no le rechaza sino que sólo está dispuesta a contratar matrimonio con él después de vengarse de su ofensor don Jacinto, y el no tener en cuenta la pérdida de la virginidad de su futura esposa, hacen, en nuestro sentir, de don Martín un hombre que actúa fuera de las consideraciones sociales de su tiempo. Esta visión revolucionaria del personaje de don Martín se puede interpretar, tal vez, como una enmienda que doña María de Zayas propone en el código del honor imperante. Es decir, perder su virginidad sin culpa no debe estropear todas las posibilidades de la mujer de integrarse de nuevo en la sociedad y vivir con plenitud su amor. Pero, lo que nuestra novelista no pone en tela de juicio en su planteamiento novelístico del honor es la venganza.

2- La venganza del honor

Una vez el honor perdido, no le queda a la víctima más que la única opción de vengarse de su ofensor. En los enfoques de la venganza, doña María de Zayas ajusta su visión al paradigma dominante entre los escritores de su época: la mancha del honor se limpia con la sangre del agraviador. En efecto, en sus ficciones, su profundo sentimiento aristocrático encuentra su mayor expresión en el manejo del honor como elemento estructural en torno al cual se fundamentan todos los principios nobiliarios que caracterizan a sus héroes. Nuestra novelista tiene como nota característica la rebeldía contra el sistema social en vigor que relega a la mujer al segundo rango con el único cometido de hacer hijos, guardar

²⁷⁵ *Ibidem.*, p. 220.

la casa y el honor de su marido. A lo largo de sus narraciones, se desprende una inequívoca diatriba contra la normativa social que niega a la mujer hasta sus más evidentes derechos. Este rechazo de la organización social es el germen de donde nace esencialmente su ideología feminista, que es la piedra angular de toda su producción literaria. Sin embargo, a pesar de su estruendosa denuncia de la atribución de los roles y derechos entre los dos sexos, nuestra novelista es partidaria del código del honor en su postura típicamente calderoniana. En efecto, en *María de Zayas*, la recuperación del honor perdido pasa por la sangre del ofensor como lo clama claramente uno de sus narradores:

...la mancha del honor, sólo con sangre del que le ofendió sale.
(I, p.81)

Aquí Zayas se aviene a la resolución calderoniana de la afrenta²⁷⁶. La defensa de esta vertiente sangrienta del código del honor es la que legaliza en nuestra escritora la degollación, el envenenamiento o la sangría de las protagonistas. En una escritora tan feminista como doña María de Zayas, parece extraño que se halle una justificación social de la crueldad con que los tiránicos hombres asesinan a sus mujeres. Es una postura que toma el contrapié de su excesivo feminismo, ideología dominante en toda su obra. Pero, más que una incoherencia ideológica, se trata en nuestra poetisa de hacer alarde de su rango social, pues la defensa del honor era en aquellos tiempos la exhibición de su aristocratismo. Alegría Gallardo comenta este procedimiento de la novelista en estos términos:

Pero junto con estas actitudes “feministas”, las novelas de María de Zayas presentan otras que parecen chocar frontalmente con lo anterior, especialmente su aceptación del más estricto código del honor, a la manera calderoniana (“...pues la mancha del honor,

²⁷⁶Sobre esta postura de la novelista, María Martínez del Portal analiza: “Contra lo que pudiera esperarse, las heroínas de Zayas no se rebelan contra el fiero código del honor calderoniano. Por lo general, la novela cortesana ante el honor ultrajado adopta una doble postura: la típicamente calderoniana –recordemos, la deshonra sólo se lava con sangre- y aquella otra, más humana y realista, que a lo largo de casi toda su obra defendió Cervantes- es decir, el repudio o perdón de la adúltera”, en *op .cit.*, pp. 16-17.

sólo con sangre del que la ofendió vale”). ¿Cómo compaginar dos actitudes [la reivindicación de la igualdad entre el hombre y la mujer y la aceptación del código del honor a lo calderoniano] tan aparentemente contradictorias? De hecho, tal contradicción sólo existe desde nuestra perspectiva moderna y si se prescinde de las coordenadas socio-culturales de la época. El honor, sentimiento aristocrático, tenía un peso decisivo en la sociedad del siglo XVII, profundamente dominada por valores e ideales nobiliarios (el pueblo llano tenía también su versión del honor, la honra). María de Zayas no es sólo hija de esa sociedad, sino que además es de origen noble y de toda su obra se desprende un profundo aristocratismo. En ella, como en otros escritores de la época, la defensa del honor es un reflejo de clase.²⁷⁷

La manifestación de su aristocratismo, que pasa por encima de su reto feminista, encuentra su alternativa en la carta de posibilidad que la novelista da a la venganza de la mujer ofendida. Zayas defiende la rigidez calderoniana, pero otorga a la mujer su derecho de cumplir ella misma su propia venganza. Por eso, en *La burlada Aminta*, la heroína epónima dice a su nuevo pretendiente don Martín que sólo podrá contratar matrimonio con él después de restaurar su honor manchado por don Jacinto y Flora, pero tampoco acepta que su amante la venga. Por lo cual le dice estas razones:

No ha de ser así mi venganza [...] porque supuesto que yo he sido la ofendida, y no vos, yo sola he de vengarme, pues no quedaré contenta, si mis manos no restauran lo que perdió mi locura. [...] Yo soy [...] la que siendo fácil la perdí [la honra], y así he de ser la que con su sangre la he de cobrar. Ya sabéis que las mujeres en aprendiendo una cosa, tarde se arrepienten; pues siendo esto así, como lo es, dejadme que os merezca por mí misma, que si vos por vuestras manos vengáis mi afrenta, poco tendréis que agradecerme.
(I, p.108-110)

Ese discurso de Aminta revela el carácter atrevido del feminismo de María de Zayas y constituye, aunque no es una exclusividad de la autora, una transgresión en el procedimiento de la venganza tal cual es establecido por la institución social. En general, la ejecución de la venganza corresponde al hombre,

²⁷⁷ Alegría Gallardo, *Op. cit.*, p. 11.

es decir, el marido, el padre, el hermano, el tío o primo. Ludwig Pfandl, abordando el mismo asunto, escribe:

No es admisible, ni imaginable, la suposición de que la mujer ofendida echase mano del puñal para defender su honor contra rufianes y villanos, ni la de que se erigiese en custodia y vengadora del honor familiar. Francisco de Rojas y Zorrilla introdujo en escena una figura de mujer emancipada, encarnadora de semejantes ideas, fruto de su época y de su tiempo, y el drama *Cada cual lo que te toca*, fue silbado ignominiosamente.²⁷⁸

La venganza de la mujer con sus propias manos sobre un hombre no se preveía en el código del honor. No obstante, las heroínas de Zayas actúan al margen de este principio social. Es que la escritora, aunque no se rebela contra el código del honor, tampoco se aparta de la idea clave de su feminismo: la igualdad entre la mujer y el hombre en el derecho de pensar y obrar y en algunos aspectos del honor. Salvador M. Peydro añade a esta ansia de igualdad entre los dos sexos el hecho de que la mujer no podía confiar en su esposo.

Y no sólo porque se pretenda defender la igualdad de los sexos ante el problema. Viene motivado también porque no puede confiar en su esposo. Cuando la dama pide al marido que ataje los requerimientos de algún hombre que atenta contra su honra, éste, que no había captado esa relación, mata al ofensor; pero a continuación surgen en él los celos y la sospecha. Y puesto que “al honor del marido, sólo que él sospeche basta” la muerte será finalmente la recompensa de la dama por su fidelidad.²⁷⁹

El enfoque de la intriga del *Desengaño*, *El verdugo de su esposa*, arroja más luz a este asunto porque Roseleta, la protagonista principal que confió en su marido, lo pagó con su sangre. En efecto, la dama informa a su esposo don Pedro

²⁷⁸Ludwig Pfandl, *Cultura y costumbres del barroco*, p. 218. NB: Salvador M. Peydro sostiene que “la noticia sobre pateo de la obra de Rojas Zorrilla está interpretada con excesiva amplitud, pues propiamente no fue causado por la venganza.” Y para argumentar su opinión, pone la siguiente nota a pie de página: “La noticia ha llegado a través de Bances Cándamo, y dice así: “A don Francisco de Rojas le silbaron la comedia de *Cada cual lo que le toca* por haberse atrevido a poner en ella un caballero que cansándose, halló violada de otro amor a su esposa” (*Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Londres, 1970, pág. 49). Para la referencia de la cita de Salvador M. Peydro, ver *op. cit.*, p. 218.

²⁷⁹ Salvador M. Peydro, *Op. cit.*, pp. 218-219.

de que su amigo don Juan intenta quitarle el honor enamorándose de ella. Don Pedro se venga de su amigo, pero después pierde confianza en su esposa y acaba por matarla.

Sin embargo, a pesar de condescender manifiestamente a la venganza sangrienta, al sentir de la escritora, cada uno debe pagar con su propia vida el ultraje que causa a otro. Así, fustiga el hecho de que hacen pagar a las mujeres las liviandades de sus maridos. Hasta uno de sus *Desengaños* lleva el subtítulo de *La más infame venganza*, para denunciar una venganza ejecutada sobre una mujer inocente, no encontrando un ofendido mayor castigo que violar a la mujer de quien le hurtó la honra de su hermana. En esta novela, don Carlos se burla de Octavia hermana de don Juan, éste se venga, aplicando la ley del ojo por ojo, diente por diente, en la mujer del autor de su agravio. Así que, después de acostarse con Camila, la pareja de su ofensor, don Juan le pide:

Decidle a Carlos, vuestro dueño, que, como habiendo burlado a Octavia y deshonorándome a mí, no vivía con más cuidado, que ya yo me he vengado quitándole el honor con su mujer, como él me lo quitó a mí con mi hermano; que yo soy don Juan hermano de Octavia; que ahora, que se guarde de mí, porque aún me falta tomar venganza en su vida, ya que la tengo en su honor.
(II, p. 95)

Esta venganza es, al parecer de Zayas, infame por caer sobre una mujer que, de ningún modo, está relacionada con el ultraje cometido por su esposo. Para la autora, no se puede reparar el desdoro ofendiendo a otra persona del todo inocente.

Él pensaba esto, y don Juan, su venganza, que si la tomara, como era razón, en quien le había hecho el agravio, nadie le culpara; mas vengóse de la culpa de Carlos en quien no tenía culpa, de suerte que hasta en la satisfacción del honor de su hermana siguió sus traviesas inclinaciones, y así, pensó una traición que sólo se pudiera hallar en un baxo y común hombre, y no de la calidad que don Juan era. Y fue que propuso quitarle a Carlos el honor con Camila, como él se le había quitado a él con Octavia.
(II, p. 91)

En la sociedad española del Siglo de Oro, la reintegración social del hombre deshonrado pasa por la limpieza, con la sangre del ofensor, de la mácula dejada por la afrenta. En cambio, la resucitación del ser social de la mujer que ha perdido su honor es imposible. Por eso, el casamiento de Aminta con don Martín, a pesar de la deshonra de aquélla, se puede interpretar como otro rechazo por parte de la novelista de canonizarse.

Hay en las novelas de doña María de Zayas, a pesar de su postura literaria de ruptura, una pasividad de sus personajes femeninos ante el principio de que la mujer deshonrada sólo merece morir. Sus damas son partidarias de la recuperación del honor con su propia sangre. En muchos casos, son ellas mismas las que solicitan su muerte para devolver a sus familias el honor que les han quitado. Por ser los ejemplos numerosos, citaremos sólo algunos.

Volveos a vuestro aposento, y dexadme, pues con la muerte de sola una mujer, se restauran las honras de tantos hombres.
(I, p. 106)

Ya, señor mío, si quieres tener honra y que tus hijos la tengan y mis nobles deudos no la pierdan, sino que tú se la des, conviene que al punto me quites la vida...
(I, p.418)

...no es necesario contaros las lástimas que dixé, las lágrimas que lloré y las determinaciones que tuve, ya de quitarme la vida....
(II, p.45)

...que como vió al Corregidor y a su hermano, se arrojó a sus pies pidiéndole que la matase, pues había sido tan mala, que, aunque sin su voluntad, había manchado su honor.
(II, p.129)

El honor es un bien común perteneciente a toda la familia y encarnado por cada uno de sus miembros, y la mujer, su principal vigilante, nunca tendrá excusas por sus descuidos respecto de él. El género femenino es el que más sufre los rigores del código del honor y a la primera duda cae el cruel castigo.

...que al honor de un marido sólo que él lo sospeche basta, cuanto y más habiendo testigo de vista.
(I, pp.200-201)

Son numerosas las víctimas inocentes de los casos de honor, pues, basta con que se publique la afrenta para que el hombre ejecute la sentencia criminal sobre la mujer. Todo eso muestra que el honor está en el otro, depende de la opinión ajena y no de lo que es verdaderamente la persona, es decir, su dignidad y virtud. Comenta Salvador M. Peydro:

Es un hecho de sobra conocido que el honor para el hombre del XVII español es algo eminentemente social. No es una virtud personal, no consiste tampoco en la dignidad moral: es, ante todo, un valor que reside y confiere la comunidad. Se trata de la propia reputación.²⁸⁰

De ahí, todo el temor a la mala opinión, a la murmuración de la ciudad, “que bien cruel muerte es la mala opinión” (II, p.211)²⁸¹. La fama oscurecida de una mujer desdora a todo su entorno familiar, por lo tanto, todos los miembros varones del parentesco tienen el derecho de protagonizar la venganza. Corresponde primero y directamente, en caso de que la mujer sea soltera, al padre y hermano; en ausencia de éstos, la asumirá el tío o primo y, cuando está casada la dama, el esposo tiene la libertad de lavar la afrenta. Pero si es el marido el que está ausente, se suele aplazar la venganza hasta su llegada para participar en el castigo de quien le ha empañado la reputación, porque la limpieza de la afrenta nunca es total si no la hacen las manos del agraviado. Es que la deshonra

²⁸⁰ Salvador Montesa Peydro, *Op. cit.*, p. 211.

²⁸¹ La mala opinión, que es lo mismo que el oscurecimiento de la reputación, ha sido una de las preocupaciones mayores de los personajes zayescos. Se ilustra en discursos como éstos: “¡Ay!, ¿quién me vio tres días ha, con honra, gusto y riqueza; adorada de mis tíos y respetada de toda la ciudad, y me veo hoy ser fábula y asombrodella?” (I, p.105); “Oígame, por Dios, antes que me deshonre, que estoy en buena opinión y concertada de casar, y sería grande mal que tal se dixese de mí” (I, p.157); “...no como he dicho por la muerte de don Luis, sino por la opinión que habiéndome salido de casa había perdido...” (I, p. 322); “... ansimismo vecinas y criados, que todos son cuchillos del honor y pregoneros de los hurtos amorosos.” (I, p.382); “...cuando ya toda la ciudad lo murmuraba, retirándose las señoras de ella de comunicar ni ver a Octavia, por estar su fama tan oscurecida.” (II, p. 81); “Ni son celos, ni a mí me importa nada don Enrique, que no es sino sentimiento de que se hable mal en la vecindad y otras partes contra el honor de esta señora.” (II, p.308).

cometida por una mujer casada afecta doblemente a su familia biológica y a la de su marido; por eso, la venganza ha de ser común. En *La inocencia castigada*, por ejemplo, don Francisco, el hermano de doña Inés, mandó llamar al marido de ésta, don Alonso, para concertar la venganza.

...y al punto despachó [don Francisco] un criado a Sevilla con una carta a su cuñado [don Alonso], diciéndole en ella dexase todas sus ocupaciones y se viniese al punto que importaba al honor de entrambos, y que fuese tan secreto, que no se supiese nadie su venida, ni en su casa, hasta que se viese con él.
(II, p.130)

No es la mujer la única en sufrir el castigo, sino también todos los que forman la comunidad casera: asistentes, esclavos y domésticos, quienes, además de sus actividades serviles, deben constituirse también en “centinelas” de la honra de su amo. En *Estragos que causa el vicio*, don Dionís, al vengarse de la afrenta que sospecha en su mujer, no deja a nadie vivo en casa y, al matar a las doncellas, dice:

Así pagaréis, dormidas centinelas de mi honor, vuestro descuido, dando lugar a vuestra alevosa señora para que velase a quitarme el honor.
(II, p. 445)

En el planteamiento del proceso de venganza, que consiste en hacer pagar a los servidores su descuido del honor de su amo, doña María de Zayas está dentro de la tradición cortesana. Agustín G. de Amezúa, en su estudio de los elementos que concurren a la formación de la Novela cortesana escribe:

La honra de la casa han de guardarla todos: altos y bajos, criados y señores; por eso, en el deslíz de la doncella, en su fuga, dueñas, esclavas y criadas pagarán bárbaramente con su vida el amoroso e irremediable descuido. Del mismo modo y por ley inveterada, resuelta la venganza, tocará ejecutarla a todos los miembros de la casta, hermanos, primos y deudos; cuando el rapto se consuma o la muerte del padre o del hermano, defensores de la honra, se causa, como al conjuro de una invisible divinidad doméstica, se congregarán los allegados todos; vendrán de lejanas tierras;

abandonarán sus casas, pleitos y negocios; un mismo rencoroso sentimiento los compele a la venganza, a la reparación del ultraje inferido...²⁸²

Teniendo en consideración todo lo susodicho, la mujer es el móvil de todos los casos de honor, bien como autora, bien como víctima. Por eso y por el hecho de que su cometido social consiste esencialmente en velar por la honra familiar y la de su marido, doña María de Zayas aboga por una más completa educación de la mujer que le permita desempeñar plenamente esta labor, porque “¿cómo sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste?” (I, p.206). Por lo tanto, tiene para ella, contrariamente a lo que consideran ciertos hombres, que la honra mejor la sabe guardar la mujer discreta que la necia.

¿No advertís –pregunta una Duquesa a un caballero que anda desconfiando de las mujeres sabias- que el necio peca y no sabe en qué? Y siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones. [...] que a toda ley una mujer bien entendida es gusto para no olvidarse jamás...
(I, p.206)

El tejido entero de la novela *El prevenido, engañado* se ha hecho desde la perspectiva de demostrar el parecer equivocado de los que sostienen que “si ha de ser discreta una mujer, no ha menester saber más que [...] amar a su marido, guardarle su honra, y cuidarle sus hijos, sin meterse en más bachillerías” (I, p. 206). El argumento de esta novela merece nuestro detenimiento. Don Fadrique, el héroe de dicha narración, se enamora de Serafina, una mujer embarazada de otro caballero, pero que lo oculta a su nuevo amante. Éste concierta el casamiento con ella. Pero una noche, Serafina sale de su casa, la ve don Fadrique y, sospechando un caso de infidelidad creyendo que la dama iba a buscar a un enamorado oculto, la persigue y la ve parir una niña que abandonará después en el lugar sin que nadie se entere de todo lo que ha pasado. Don Fadrique coge a la niña, le da el nombre de Gracia y la hace criar en un convento para que ignore las cosas del mundo y no sea como su madre. El desengañado amante se siente ofendido,

²⁸² Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, op. cit., p. 238.

renuncia al matrimonio con Serafina y se marcha a Sevilla. Años más tarde, vuelve a Granada después de desengañarse de varios casos de infidelidad y trampas amorosas que le infieren distintas mujeres discretas, saca a Gracia del convento y se casa con ella pensando que, como es boba, no lo agraviará y le sabrá custodiar su honor. Sin embargo, como la dama ignora hasta lo que es el matrimonio, ofende a su marido y se lo dice inocentemente. Todo eso se narra en un temperamento novelístico de mucho humor de la escritora, como se puede notar continuación:

Cenaron juntos, y como se acostase don Fadrique por venir cansado, cuando pensó que doña Gracia se estaba armando, para hacer el cumplimiento de la orden que la dexó, la vió salir desnuda, y que se entraba con él en la cama. Y admirado de esta novedad, le dixo:

-Pues ¿cómo, señora, no hacéis la vida de los casados?

- Andad, señor –dixo 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 vos.

- Pues cómo- replicó don Fadrique-, ¿habéis tenido otro marido?

-Si, señor- dixo doña Gracia-. Después que os fuisteis vino otro marido tan galán y tan lindo, que me dixo que él me enseñaría otra vida de casados mejor que la vuestra. [...] Preguntóle el desesperado y necio don Fadrique, de dónde era, y cómo se llamaba.

Mas a esto respondió doña Gracia que no sabía, porque ella no le llamaba sino el otro marido.

(I, p.215)

El interés argumentativo de este relato radica en el hecho de que Serafina y todas las demás mujeres que se han burlado de don Fadrique han cometido sus deshonras en el mayor silencio, contrariamente a la necia Gracia quien, además de empañar el honor de su marido, publica el agravio. De este insólito episodio, la novelista saca la conclusión de que para un marido, mejor ser ofendido por una mujer discreta que por una boba porque “las mujeres discretas saben guardar las leyes del honor y, si alguna vez las rompen, callan su yerro.” (I, pp.215-216).

En opinión de doña María de Zayas, en vez de ver a las mujeres como enemigas del honor masculino, los hombres deberían enseñarles en qué consiste

el honor y los conocimientos necesarios para salvarlo. Teniendo en cuenta que el honor depende de la opinión ajena, la escritora defiende, en caso de desdoro, el silenciamiento del delito, en caso de venganza también recomienda que se haga en la mayor discreción porque “ya que las personas no sean castas, es gran virtud que sean cautas”.

A la vista de todo lo que acabamos de analizar, el honor es una de las columnas que sostienen el edificio novelesco de doña María de Zayas. Es un elemento estructural en torno al cual se construye la trama. Como resorte impulsador de los personajes, dinamiza el relato porque su pérdida obliga a los actores a moverse para vengarse y limpiar el agravio causado a toda la familia. La firmeza del código del honor, sobre todo en cuanto a los desastres que causa en caso de su pérdida, ha hecho que en las novelas de Zayas el sentimiento del honor funciona como el peldaño para ascender a la tragedia.

III- EL AMOR

El sentimiento amoroso es la piedra angular que sostiene todo el edificio del llamado género cortesano. Y en cuanto al planteamiento del amor como elemento estructural de mayor monta, indispensable y único derredor, en torno al cual gira toda la intriga de las numerosas historias narrativas desprendidas por la tradición novelística cortesana del siglo XVII, doña María de Zayas no desvía sus novelas del surco abierto por sus predecesores, aunque en la práctica del arte literario dentro de las ficciones propiamente dichas, ella se muestra “disidente” en ciertas reglas convencionales del género. Entre las múltiples formas que el asunto amoroso ha cobrado a lo largo de la trayectoria de la novela corta de

aquella época, el amor-pasión es el que con mayor presencia se destaca en las dos recopilaciones de nuestra novelista. Este amor-pasión, fruto de sentimientos repentinos sin antecedentes relacionados con el conocimiento previo de la persona querida, se configura en las ficciones zayescas con su aluvión de incidentes. El amor es brusco, y basta con que la mujer y el hombre crucen las miradas para que uno de ellos sufra el fuerte golpe de la pasión sentimental.

Surge [el amor] a la manera neoplatónica como consecuencia de la visión de la amada/o, cuya hermosura, máxima cualidad humana, origina un enamoramiento fulminante. Este amor-pasión es el único tipo de amor presente en las novelas de Zayas, aunque en sus reflexiones defiende un amor que nace del trato y conocimiento mutuo. - Llega a escribir Alicia Redondo Goicoechea.

Una vez heridos por el arpón del amor disparado por la indescriptible hermosura de las damas, los caballeros de Zayas no pasan de ningún detalle en el cortejo amoroso para apoderarse del corazón femenino. Los paseos por la calle de la dama permiten al galán, todavía no correspondido en su amor, aliviarse con la vista de la deseada persona, causa de su enfermedad sentimental, que se deja ver en un balcón rodeada de criados y doncellas. Las serenatas nocturnas en las que el amador expresa su sentimiento amoroso, quejándose también del desprecio de su querida, son oídas por una vecina u otra persona capaz de desempeñar el papel de tercero, y aun, a veces, por la dama misma que ni se da cuenta de que es ella la propia destinataria de la música que oye y disfruta en las calurosas noches de verano. Las cartas que llegan a la dama por terceras manos son también de gran importancia en la conquista de las mujeres

porque en aquel tiempo tiene tal imperio el ingenio, puede tanto la discreción que su ventura dependerá del estilo en que se escriban, de la novedad de los conceptos, de la gracia de los donaires, del tino y arte para expresar su pasión.²⁸³

²⁸³ Amezúa, Agustín G. de, *Formación y elementos de la "Novela Cortesana"*, *op. cit.*, p.225.

Los criados sobornados ya no miran por el honor de sus amas y negocian citas en unas rejas de las casas para los ocultos pretendientes. En esos diferentes procedimientos en el cortejo, doña María de Zayas ajusta su planteamiento del amor a los cánones preestablecidos por anteriores cultivadores del género.

La pasión es el principal elemento en el que la novelista cifra el grado de enamoramiento de sus protagonistas que pierden el apetito y sueño por amor.

Vínole a poner en tal cuidado su pasión, que del poco comer y mal dormir, vino a perder la salud, de suerte que cayó en la cama, de una profunda melancolía, con que negó a Flora la conversación y amistad, siendo su vista tan enfadosa a sus ojos, que quisiera, por no verla, no tenerlos.

(I, p. 87)

Las heroínas de Zayas tienen como mayor antagonista la pasión amorosa que las tiraniza y debilita en sus relaciones sentimentales con los hombres. La pasión es la que las perderá, las cegará ante la figura engañosa del sexo masculino y las llevará a franquear los diques del código del honor. Este tipo de amor que domina en las novelas de doña María de Zayas es violento en su forma de expresarse porque, además de quitar el sueño y apetito a sus víctimas, las sorprende con brutales desmayos. En *Aventurarse perdiendo* los padres de Jacinta escriben una carta a los de don Félix dándoles la falsa noticia de la muerte de su hijo en Italia. Así, como este caballero es el único amor de la vida de la heroína, ésta, desesperada, se retira a un convento. Años después, don Félix vuelve a España y va a buscar a su querida dama al convento, pero cuando Jacinta lo ve, la resucitación de su pasión amorosa le da un golpe tan cruel que se desmaya como ella misma lo cuenta aquí a Fabio:

Así como conocí en la habla a don Félix, no quieras más de que considerando en un punto las falsas nuevas de su muerte, mi estado, y la imposibilidad de gozarle, despertando mi amor que había estado dormido, di un grito, formando en él un ¡ay! Tan lastimoso como triste, y di conmigo en el suelo, con un desmayo tan cruel, que me duró tres días estar como muerta, y aunque los médicos declaraban que tenía vida, por más remedios que se hacían no podían volverme en mí.

(I, p.62)

En el Desengaño *Amar sólo por vencer*, el amor lleva a don Esteban a disfrazarse de doncella y servir en casa de la hermosa Laurela. Pero cuando un día la dama informa al disfrazado amante de que su padre tiene concertado el casarla con don Enrique, la noticia suena para don Esteban como una píldora envenenada que lo deja casi muerto.

Apenas oyó estas últimas palabras Estefanía, cuando con un mortal desmayo cayó en el suelo, con que todas se alborotaron, y más Laurela, que sentándose y tomándole la cabeza en su regazo, empezó a desabrocharle el pecho, apretarle las manos y pedir apriesa agua, confusa, sin saber qué decir de tal amor y de tal sentimiento.

(II, p.238)

Cuando el amor no ataca con caídas psicológicas como los desmayos, actúa de otra manera, esta vez más paulatina: la enfermedad. En *El jardín engañoso*, Teodosia se pone gravemente enferma por su amor a don Jorge.

Teodosia [...] cayó en la cama de una peligrosa enfermedad, tanto que se llegó a tener muy poca esperanza de su vida.

(I, p.412)

La incontrolable pasión con la que los seres humanos pueden entregarse al amor ha llegado a un punto insuperable en las narraciones de nuestra escritora originando situaciones límites como el suicidio. *Aventurarse perdiendo* por ejemplo sorprende por la inesperada decisión de doña Adriana de quitarse la vida por no ver a su primo casarse con otra mujer.

...por ser su desmayo eterno; y declarando que era muerta, la desnudaron para amortajarla, hundiéndose la casa a gritos; y apenas la desabotonaron un jubón de tabí de oro azul, que llevaba puesto, cuando entre sus hermosos pechos la hallaron un papel, que ella misma escribía a su madre, en que le decía que ella propia se había quitado la vida con solimán que había echado en el xarabe, porque más quería morir que ver a su ingrato primo en brazos de otra.

(I, p. 55)

El suicidio como puerta de salida de la desesperación sentimental no es común a los escritores que han dado al género de la novela cortesana sus letras de nobleza. La retirada al convento para apartarse de la vista y opinión de la vecindad y dedicarse a servir a Dios o el tener otro casamiento feliz como recompensa de la virtud eran las fórmulas más canonizadas para el remate de las aventuras amorosas enredadas en la novela corta del siglo XVII. El final feliz que las normas convencionales del género exigían descartaba en los novelistas la idea de concluir un relato cortesano con un suicidio. En ciertos casos el suicidio no se consume directamente sino que el protagonista, sobre todo masculino, desafía adrede a la muerte en la guerra. En la historia que sirve de marco a las dos recopilaciones de novelas de doña María de Zayas, don Diego, decepcionado por la decisión de Lisis de renunciar al matrimonio que los dos tenían previsto desde la Primera Parte del sarao literario, ha buscado perecer en la guerra de Cataluña.

Don Diego, descontento, con bascas de muerte, sin despedirse de nadie, se salió de la sala; dicen que se fue a servir al rey en la guerra de Cataluña, donde murió, porque él mismo se ponía en los mayores peligros.
(II, p.460)

Este amor-pasión tiene el inconveniente de no ser mutuo en las narraciones de doña María de Zayas porque, de ser así, desembocaría en el matrimonio feliz y duradero que es la culminación de cualquier amor verdadero entre la mujer y el hombre. Ahora bien, en el planteamiento zayesco de la temática del amor subyace una clara hostilidad al matrimonio. En ella, es casi inexistente el casamiento feliz porque el amor que lleva a la unión de la pareja carece de sinceridad, que es, sin duda, lo más importante, es decir, el pie de varillas del abanico conyugal. La imposibilidad de matrimonio perfecto se debe, al parecer de la novelista, a distintas razones. Por una parte, Zayas subraya el carácter ciego del amor; “amor es ciego, y no se sirve sino de ciegos” escribe ella en *La burlada Aminta y venganza del honor*. Y en ello hay que buscar la causa de los inevitables tropezones que latén en las relaciones matrimoniales, porque,

siendo ciega de amor, la mujer se vuelve más fácil de manejar por el hombre. Por otra parte, dado el carácter sagrado del matrimonio y todos los valores sociales que abarca, sobre todo lo que al honor atañe, la novelista defiende la idea del trato previo, que debe ser momentos de conocimiento mutuo y de valoración social y humana de cada uno. Esa concepción suya de la relación amorosa hace escribir a Zayas, en *Mal presagio casar lejos*, reflexiones de este tipo:

No hay, doña María, más firme amor que el del trato; con él se descubren los defectos o gracias que ha de tener por compañero toda la vida. Y a los que se valen del adagio vulgar, *que quien se casa por 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 endulzara el amor.

(II, pp. 263-264)

No obstante, la forma de surgir el amor y la fuerza con la que impulsa a los personajes no puede dar tiempo a un largo galanteo. El flechazo infligido por la hermosura o la gallardía del personaje querido debilita todas las fuerzas de resistencia del amador/a y le inspira una enorme ansia de posesión y goce²⁸⁴. En *La perseguida triunfante* la hermosura de Beatriz es la que ha enloquecido a Federico al punto de no mirar por el honor de su hermano el rey Ladislao. La narradora describe el primer encuentro entre el príncipe y su cuñada de esta manera:

...al punto que puso en ella los ojos, quedó sin vida; poco digo, sin potencias; no es nada: sin sentidos. Levantémoslo más: quedó sin alma porque todo lo rindió y humilló a la vista de tal hermosura.

(II, p. 341)

²⁸⁴ Hablando del poder irresistible del amor, Alicia Yllera escribe: “el amor surge a la vista de la dama o el caballero, es un sentimiento que se impone a la voluntad, sin que nada pueda resistirle. El amor contrariado acarrea con frecuencia la enfermedad del que lo sufre. Puede llevar a desear el suicidio e incluso en algunos casos a consumarlo o, en los hombres, el suicidio indirecto buscando perecer en la guerra.” *Op. cit.*, p. 46.

La hermosura es en las novelas de Zayas el principal motivo para caer enamorado²⁸⁵. Esta belleza, germen de la pasión amorosa, a pesar de ser una cualidad física altamente buscada, es fuente de desgracias, sobre todo para las mujeres²⁸⁶. En efecto, para entrar en posesión de la belleza de una dama, los hombres que actúan en las narraciones zayescas están siempre dispuestos a cualquier cosa para conseguir su meta. Fácilmente, con promesa de casamiento las damas también se entregan a los hombres, incluso dejan de velar por su honor aceptando huir con sus amantes u ofrecerles su virginidad²⁸⁷. Todos esos sacrificios sociales se supeditan al afán de apoderarse de la persona amada que es sin duda antagonico al trato previo.

Sin embargo, la hermosura de la dama no es la única cualidad femenina en que se fijan los pretendientes. Para ser más atractiva y merecer contratar matrimonio con un caballero, la mujer tiene que proveerse de otros dones que se cifran positivamente como el entendimiento, la gracia, etc.

Para que el galán de entonces se enamore de ella hace falta algo más: tiene también que ser discreta, ingeniosa, aguda, porque mientras que los ojos se ceban en la blancura, en las manos, en los lindos ojos y en la gallardía del cuerpo, no es razón que el alma

²⁸⁵ Al respecto, Salvador Montesa Peydro comenta que “los caballeros que caen rendidos a los pies de sus damas y las damas que se entregan en cuerpo y alma a sus caballeros están motivados por la hermosura.” En *Op. cit.*, p.186.

²⁸⁶ Incluso la misma Zayas lo afirma escribiendo en *El traidor contra su sangre* que “hermosa es fuerza que los sea [doña Mencía] porque había de ser desgraciada; de más que parece que compadece más la desdicha en la hermosa que en la fea viciosa” (II, p. 299).

²⁸⁷ Respecto a la fuerza con la que la pasión amorosa mueve y condiciona a los personajes de doña María de Zayas, Amezúa establece que “no parecen hombres y mujeres cristianos, y así, algunas de sus novelas son como una pasajera evasión al paganismo; libre el alma de toda suerte de frenos, despéñase en una grandeza trágica, en que la mujer, presa de la pasión, abandona todo, hogar, padres, recato, honra familiar, amigos, todo en fin, en pos de un amor desesperado e irresistible. Doña María, aunque imitadora de Cervantes, cuando menos en el título que puso a su primera parte, no participa de aquella admirable serenidad estética que preside a las *Novelas ejemplares* del manco sano; pero, como él, es también profundamente humana, afectiva y cordial, lejos, por tanto, de la sequedad de un Ágrada, como de la servil imitación de Antonio Eslava. No conocerá el humor ni la ironía que hacen preciosas las obras de Salas Barbadillo, porque estos matices no son posibles en su temperamento dinámico y fogoso; por eso, entre todos los novelistas de su tiempo, uno solo se la asemeja literariamente, Céspedes y Meneses, cuyos personajes discurren poseídos de igual frenesí y del mismo ímpetu vesánico que lleva hasta la muerte a los de doña María”, “Introducción” a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XXI.

esté de balde u ociosa, y así, el galán busca el entendimiento en su dama, ya que el entendimiento “es manjar del alma”.²⁸⁸

No obstante, la forma de vivir el amor ha cobrado más amplitud en Zayas, integrando la autonomía que los personajes femeninos tienen de llevar su vida sentimental sin conformarse estrictamente a las convenciones establecidas por el género en la materia. Sus heroínas son muy dinámicas en sus relaciones amorosas y dejan de ser objetos eróticos caseros de uso masculino; ahora el ensanchamiento de su libertad les da la posibilidad de ir en busca de los caballeros. Pero lo más llamativo en este enfoque del amor es que los motivos generados por las cualidades físicas y sociales de los hombres son mayores en ciertos casos por la naturaleza de su origen: el sueño. En *Aventurarse perdiendo*, Jacinta cuenta que cuando tenía dieciséis años vio en sueño a un galán de quien quedó enamoradísima. Ella dice a Fabio:

Diez y seis años tenía yo cuando una noche estando durmiendo, 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 dello!) no haberle visto en mi vida tal. Traía cubierto el rostro con el cabo de un ferreruelo 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 dio un golpe tan cruel por 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 della. Deseaba yo, noble Fabio, hallar para dueño un hombre de su talle y gallardía, y traíame tan fuera de mí esta imaginación, que le pintaba en ella, y después razonaba con él, de suerte que a pocos lances me hallé enamorada sin saber de qué, porque me puedes creer que si fue Narciso moreno, Narciso era el que vi.
(I, pp.44-45)

²⁸⁸*Ibidem.*, pp. XXIII-XXIV.

Este enamoramiento de Jacinta de una sombra que le apareció por la noche mientras dormía introduce a la heroína en el mundo de lo subconsciente y arroja a la narración de *Zayas* ingredientes que “parecen directamente extraídos del consultorio siquiátrico de algún estudioso de Freud”²⁸⁹. Más tarde, Jacinta encuentra por casualidad a don Félix y se enamora de él considerando haber hallado el hombre de su visión. “Vi en efecto el mismo dueño de mi sueño, y aun de mi alma, porque si no era él, no soy yo la misma Jacinta que le vio y le amó más que a la misma vida que poseo” -refiere ella misma. El sueño funciona en esta novela como la fuerza subyacente que desempeña el papel de avivar el fuego en los sentimientos amorosos de Jacinta. El dinamismo de ésta y su total entrega al universo amoroso se fundamentan y solidifican en ese sueño. Jacinta es una mujer que desde sus dieciséis años ya por medio de esa sombra de la que se enamora, transforma el hombre en un objeto erótico apasionadamente deseado. Las protagonistas de *Zayas* “no sólo son deseadas sino que desean, y, si son objeto del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo”²⁹⁰.

El amor, en cuanto nervio de la novela cortesana, está enfocado desde una perspectiva pesimista en las obras de la escritora madrileña. Para ella el amor ideal no existe en su época y los hombres de aquellos tiempos no son capaces de protagonizar una relación sentimental verdadera por ser todos viciosos adeptos de la lujuria. De ahí su contundente hostilidad al matrimonio. Sus heroínas nunca son felices en sus experiencias conyugales; y por eso, en caso de fracaso del matrimonio, rechazan cualquier idea de otra relación y se retiran a los conventos eligiendo al marido eterno.²⁹¹ La imposibilidad de matrimonio feliz se debe en

²⁸⁹ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, p.97.

²⁹⁰ En su acercamiento al mundo erótico de María de Zayas, Goytisolo establece: “algo más notable aún: la cruzada feminista de María de Zayas no descuida, como pudiera creerse, la exigencia sexual. Las heroínas zayescas no tienen sin duda la franqueza y osadía de la Lozana cuando, encomiando los buenos servicios de su amante Rampín, afirma que ella tenía apetito desde que nació; pero, como Aldonza, no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre: es decir, no sólo son deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, éste puede ser igualmente objeto erótico suyo. Como es obvio, las normas sociales y morales de la época andaban a mil leguas de las de la Roma que conoció Delicado, y el código que la autora y sus heroínas acatan imponía todo género de cautelas.” *Op. cit.*, pp.96-97.

²⁹¹ Sandra Foa llega a hablar de “renuncia del mundo” y escribe que “en *Zayas* no hay simplemente falta de entusiasmo hacia el matrimonio, sino huida y repulsa total. Repetidas veces

nuestra novelista al carácter carnal del amor. Las relaciones sentimentales sólo implican el cuerpo; ahora bien, en opinión de la autora, para que el amor sea perfecto y eterno es menester que se enraíce en el alma, única sustancia espiritual e inmortal de la persona. Sobre el asunto doña María de Zayas hace decir a uno de sus personajes:

...pues para amar, supuesto que el alma es toda una en varón y en la hembra, no se me da más ser hombre que mujer; que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; 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 enfastiar de nada.
(II, pp. 235-236)

Para argumentar esa concepción suya del matrimonio, la novelista hace que, una vez satisfecho el apetito libidinoso de sus personajes, en seguida desaparezca el amor, la mujer se vuelve pesada para su esposo, lo aburre y en ciertas ocasiones le inspira un sentimiento de odio. En *La más infame venganza*, la narradora, describiendo el comportamiento de Carlos después de gozar a Octavia, dice:

Ya, en fin, Carlos, cansado de Octavia, no le parecía tan hermosa, ni le agradaba su asistencia, ni le descuidaba su cuidado; y como naturalmente se enfadaba de ella, todo le enfadaba, la asistencia era poca, los cariños eran menos. Ya se descuidaba del ordinario sustento, y si le pedía, ponía ceño; de manera que Octavia se halló en el estado de aborrecida, sin saber cómo.
(II, p.82)

Este amor es, pues, fingido, fundamentado sólo en la búsqueda del placer sensual y por eso, una vez alcanzado el deseo íntimo, el hombre se arrepiente y traiciona a su pareja. Para Zayas ya no existe el “amor casto e ideal en sus

sus protagonistas rechazan el matrimonio y se retiran del mundo.” En “*Visión conflictiva y renuncia del mundo*”, *op. cit.*, p. 132.

principios, embebecido en los más altos y puros deseos”²⁹², porque todos los hombres de su tiempo son de la misma casta de lujuriosos traidores que este Carlos.

Y es lo peor que este Carlos debió de procurar muchos Carlos, que aunque en todos tiempos los ha habido, y hoy lo son todos y todas son Octavias, y ni ellos se arrepienten de serlo, ni ellas tampoco, cayendo cada día en los mismos hoyos que cayeron los pasados.
(II, p. 82)

El casamiento definido por Margarita de Navarra como “une parfaite amitié de corps et d’âmes où entreraient tendresse, confiance et loyauté réciproques”²⁹³ es desconocido por los protagonistas de María de Zayas, para quienes la vida de casados resulta un infierno, un mundo de traiciones y crímenes en el que el amor se disipa con el acto sexual. Beno Weiss cree que el pesimismo con el que Zayas aborda el tema del matrimonio la aleja del tradicional planteamiento del mismo asunto por sus predecesores.²⁹⁴ El amor de sus contemporáneos, tal cual lo enfoca en sus obras, es de la segunda rama de amor destacada por Amezúa en la novelística cortesana, es decir, “la del amor bajo, innoble, sensual, libidinoso, de las llamadas por antonomasia damas cortesanas y mancebos lascivos”.²⁹⁵ El amor deseado por la escritora es el que cobra una dimensión espiritual, es decir, el que nace y demora en el alma, pues es noble, sincero y eterno; se arraiga y robustece en la unión de las almas que lo componen. Sin embargo, María de Zayas deja bien sentado en sus ficciones que

²⁹² Agustín G. de Amezúa, *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, op. cit., p. 233.

²⁹³ Margarita de Navarra es citada por Foa Sandra en *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila ed., 1973, p. 47.

²⁹⁴ Beno Weiss escribe: “en el tema del matrimonio, Zayas no nos presenta el amor a la manera de Cervantes o Lope, es decir amor ideal junto a lo real; casi todos los casados terminan en matrimonio fracasado. Falta el cariño, hasta tal punto que aun nuestra angélica e inocente doña Inés no se casa por amor, sino por huir del triste hogar del hermano.” *Op. cit.*, p. 25.

²⁹⁵ Amezúa hace la siguiente distinción: “entra [el amor] altanero y triunfante en las novelas cortesanas del Siglo de Oro, floreciendo en dos grandes ramas: la del amor casto e ideal en sus principios, embebecido en los más altos y puros deseos, aunque luego en los vaivenes y tumbos de la fábula el diablo haga de las suyas y la virtud fenezca; y la del amor bajo, innoble, sensual, libidinoso, de las llamadas por antonomasia damas cortesanas y mancebos lascivos.” En *Formación y elementos de la “Novela Cortesana”*, op. cit., p. 233.

dicho amor es imposible de alcanzar en una sociedad en la que el caballero ha perdido todos los valores sociales que su noble sangre y estatuto social exigen. Por eso, la única recomendación que hace en sus narraciones de aureola didáctica es no confiar en el amor de los hombres. El ejemplo más ilustrativo de su repulsa del matrimonio viene brindado en el marco común a sus dos compilaciones de novelas. En efecto, el casamiento de Lisis con don Diego, anunciado desde la Primera Parte, nunca se realizará porque, al finalizar la Parte Segunda del sarao, la dama ingresa en el convento desengañada de las historias contadas por sus contertulios. La más importante diferencia entre Lisis y las protagonistas de las novelas interpoladas radica en el hecho de que la heroína del marco no ha experimentado una relación matrimonial.

En el enfoque del asunto amoroso, se puede destacar también una añoranza del pasado por parte de la novelista, añoranza del amor ideal, cortés e incoloro de los ancianos. En un tono lleno de nostalgia, Zayas recuerda en el siguiente pasaje lo que fue el amor de las generaciones anteriores a la suya:

¿De qué color es el amor? Y respondíle que el que mis padres y abuelos y las historias que son más antiguas dicen se usaba en otros tiempos: no tenía color, ni el verdadero amor le ha de tener. Porque ni ha de tener el alegre carmesí, porque no ha de esperar el alegría de alcanzar; ni el negro, porque no se ha de entristecer de que no se alcance; ni el verde, porque ha de vivir sin esperanza; ni el amarillo, porque no ha de tener desesperaciones; ni el pardo, porque no ha de darle nada de esto pena. Solas dos le competen, que es el blanco puro, cándido y casto, y el dorado, por la firmeza que en esto ha de tener. Éste es el verdadero amor: el que no es delito tenerle ni merece castigo.

(II, pp. 255-256)

Relacionando estas consideraciones con el juego narrativo que hace la escritora con los colores de los pretendientes en la organización del sarao, se puede destacar fácilmente que ninguna de las parejas formadas por los invitados de Lisis se ha edificado en el amor verdadero. Don Juan y Lisarda se visten de pardo, don Álvaro y Matilde de noguerado y plata, don Alonso y Nise de negro; don Miguel también usa el mismo color “porque aunque miraba bien a Filis, no

se atrevió a sacar sus colores, temiendo a don Lope por haber salido como ella de verde, creyendo que sería dueño de sus deseos”. (I, p.33). Ahora bien, según la anterior respuesta a la pregunta de saber el color del amor, ninguno de esos colores le vale al amor. Y tal vez por eso, al final del sarao, Lisarda y Lisis no se casan respectivamente con don Juan y don Diego; y, además, no se ha vuelto a hablar de las demás parejas.

Cuando el amor no es auténtico y echa sus cimientos en la materia perecedera del cuerpo desemboca inevitablemente en la fatalidad. El énfasis puesto en el matiz fatal del amor reviste las novelas de doña María de Zayas de un triste decorado manchado por la sangre que amantes y maridos traidores derraman de sus damas y esposas, oscurecido por el ambiente de animadversión que prevalece en los hogares. Así, al entrecruzar el tema del amor con ramalazos de animosidad y violencia en el amplio repertorio de tópicos cortesanos, doña María de Zayas salta la barrera preestablecida por los escenógrafos del género y ensancha su campo novelístico a horizontes trágicos, a fin de dejar bien sentada su ideología feminista. El final feliz ha sido, en la tradición narrativa cortesana anterior a nuestra autora, una de las principales columnas sobre las que se asienta el género. Sin embargo, Zayas rompe los moldes prefabricados de la corriente introduciendo historias criminales de la calaña de la horrible vida de Elena, que, en *Tarde llega el desengaño*, es condenada por su propio esposo, don Jaime de Aragón, a comer los restos que le echa una esclava negra debajo de una mesa y se sirve de la calavera de su primo para beber agua, o del cruel asesinato de Roseleta en *El verdugo de su esposa* donde su marido don Pedro le quita la venda de su sangría y le destapa la vena hasta que muera. Narraciones trágicas como el envenenamiento de Camila por su marido Carlos en *La más infame venganza*, la frialdad con que don Alonso mata a doña Mencía, su hermana, y corta la cabeza de su mujer doña Ana en *El traidor contra su sangre*, no tienen antecedentes novelísticos en la narrativa corta de aventuras amorosas anterior a nuestra escritora. Con doña María de Zayas la novela cortesana se reviste, pues, de un ropaje lúgubre hilvanado con historias infaustas. Toda esa violencia conyugal que la novelista lleva a su grado sumo, sobre todo en la Segunda Parte de su sarao

literario, destroza los hogares y transforma los maridos en verdugos de sus mujeres porque el amor que conduce a la unión carece de un sólido fundamento, es decir, la dimensión espiritual y el trato preliminar al casamiento. El planteamiento del asunto amoroso desde una perspectiva conflictiva demasiado violenta es, entonces, otra nota característica que no ajusta las ficciones zayescas al resto de las producciones literarias sacadas a la luz en el siglo XVII por los cultivadores del género cortesano.

No obstante, donde María de Zayas se lleva la palma de la “disidencia” es indudablemente en el erotismo y la abierta sexualidad que laten en sus narraciones. Ningún otro escritor de novelas cortesanas predecesor suyo había descendido a las atrevidas profundidades que la “escritora fantasma” llevó el Eros de sus protagonistas. Y eso le ha valido recibir muchos disparos por parte de cierta crítica que le ha puesto el sambenito de escritora impúdica, cuya obra se resume a una “vulgar narración” hecha de “historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas”.²⁹⁶ No vamos a volver a la polémica que el erotismo zayesco sigue alimentando en el ámbito de la crítica por habernos detenido bastante sobre ello en un capítulo precedente, sino que ahora intentaremos diseccionar con más profundidad la manifestación del amor en su lado más sensual. Al enfocar el tema tópico del amor, María de Zayas supera el tradicional cortejo de la novela cortesana y resbala hacia las más extremas intimidades de sus personajes. En eso, se rompe otra vez el cordón umbilical entre la escritora y los demás miembros de la corporación novelística cortesana. Juan Goytisolo, en sus bien asentadas equiparaciones de Zayas con otros contemporáneos suyos que le han hecho calificar a nuestra novelista de “disidente”, escribe:

Si comparamos una vez más las *Novelas* de Lope de Vega con las de Zayas, advertiremos ahora que es esta última y no Lope quien alude y da el quiebro a las convenciones del género, obligando a descender a sus heroínas del plano literario ideal para infligirles las pasiones y achaques de los seres de carne y hueso. Las escenas y

²⁹⁶ Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional de la Edad de Oro*, op. cit., p.370.

alusiones sexuales infunden un soplo de vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista y salvan una obra que, sin ellas, naufragaría en los escollos de la trivialidad y redundancia: las narradoras del sarao dejan bien sentado que duermen en compañía de sus amantes y se lamentan de la prontitud con que éstos aplacan el fuego de su apetito...²⁹⁷

El erotismo es, pues, el elemento diferenciador de Zayas con el resto de los novelistas de su época, añade otro gusto a la común y casi invariable narrativa corta del siglo XVII. Ella debe el éxito de sus obras a las atrevidas novedades que aduce al tratamiento del tema del amor que topifica y maneja desde una perspectiva puramente feminista fundada en las relaciones sentimentales y las prácticas sexuales. Sus descripciones de los momentos de intimidades de sus personajes son a veces pormenorizadas, muy sugestivas y dejan claramente entender que se ha llegado al acto sexual, sólo lo camufla con el uso del verbo “gozar”.

Oyendo el desenvuelto mozo esta simpleza, la desnudó él mismo, y acostándose con ella gozó lo que el necio marido había dilatado, por hacer probanza de la inocencia de su mujer.
(I, p. 214).

...se desnudó y puso en el lecho, haciendo ella lo mismo, para que en aquel amoroso potro confesase, apretado de los lazos que le pusiese al cuello...
(II, p. 84).

Que una mujer hablara tan expresamente y sin rodeo del asunto erótico era un escándalo en el Siglo de Oro español, era atribuirse licencias en la moral imperante. Sin embargo, no es inútil preguntarse si, de no urdir sus novelas con esta materia tan revolucionaria, los escritos de doña María de Zayas alcanzarían la fama de la que se benefician en la literatura española del siglo XVII por el mero hecho de que con una escrupulosa conformidad con el paradigma novelesco preconstruido era muy probable que no aportara nada más ni mejor que sus predecesores. En un contexto de efervescencia literaria como el de la primera

²⁹⁷ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, p. 98.

mitad de esta centuria en la que escritores de la cuantía de Cervantes, Salas Barbadillo o Castillo Solórzano tuvieron su mayor éxito en la novela, la única salida de emergencia para una mujer que irrumpía en aquel círculo hermético de varones era romper las reglas convencionales del género con la integración de nuevas sustancias.

El amor es el elemento generador de la acción. El valor narrativo de los protagonistas de Zayas reside en sus relaciones amorosas²⁹⁸, sus conductas antes y después de entrar en posesión del objeto sexual. Cuando el hombre está en busca del goce sexual y todavía no lo tiene, la relación es perfecta, el cuidado y el cariño son mayores; pero, una vez consumado el acto íntimo, desprecia, aborrece y abandona a la mujer sin preocuparse del atentado que comete contra su honor. Desde este enfoque, el goce sexual aparece como el acto más imperfecto en la relación amorosa porque origina la huida del amante y el agravio de la dama. *La burlada Aminta* es, por ejemplo, una historia articulada enteramente sobre el único eje del acto sexual, porque, por una parte, todas las actuaciones de don Jacinto al principio del relato tienen el objetivo de llegar a una intimidad con la dama, y una vez cumplido su deseo libidinoso el caballero desaparece y, por otra parte, a partir de ese momento hasta el final de la novela, todo girará en torno a la búsqueda del fugitivo amante por la burlada Aminta para vengarse y recuperar su honor. *Amar sólo por vencer* es otro relato del mismo linaje por estar centrado en la satisfacción de la libido. En este *Desengaño* don Esteban se disfraza de doncella para servir en casa de su enamorada Laurela a quien revelará finalmente su verdadera identidad. Los dos acaban por enamorarse y una noche huyen a casa de un amigo de don Esteban, donde éste la goza antes de decirle que no es caballero y su única intención ha sido el goce sexual y, dado que lo ha conseguido, abandona a la desgraciada dama en una iglesia. El padre y el tío de Laurela vengán su honor matándola. Esos ejemplos que acabamos de citar enfatizan claramente el erotismo como la parte nociva de la relación amorosa.

²⁹⁸ Salvador M. Peydro apunta al respecto que “la razón última de ser de los mismos personajes y su importancia dentro del contexto narrativo va a radicar en su relación más o menos directa con el universo amoroso que la autora pretende crear en su obra.” En *Op. cit.*, p. 181.

Esos daños que la pasión amorosa hace a los protagonistas hacen que la novelista considere el amor como mayor enemigo de la persona y lo expresa en pasajes como éste:

Y lo peor es que se halló enamorada de don Estebán; que como era niña mal leída en desengaños, aquel rapaz, enemigo común de la vida, del sosiego, de la honestidad y del honor, el que tiene tantas vidas a cargo como la muerte, el que pintándole ciego ve adónde, cómo y cuándo ha de dar la herida, asestó el dorado harpón al blando pecho de la delicada niña y la hirió con tanto rigor, que ya cuantos inconvenientes hallaba antes de amar, las miraba facilidades.
(II, p. 242)

Hay una entrega total de los personajes en materia de amor, el impulso amoroso no se frena antes del cumplimiento del deseo sexual; las damas ya no cumplen con el código del honor porque obran bajo el estímulo de los sentimientos amorosos. Por eso, Pedro de Castro y Añaya, decía del amor

que es encendido deseo de gozar lo que se ama, fe que todo lo cree, vehemente fuerza del sentido, lisonjero dolor del alma, dulce halago de la naturaleza, olvido de la razón, blanda muerte, cuidado de descuidos, triste alegría, apacible tirano, efecto no entendido, y locura de cuerdos...²⁹⁹

En doña María de Zayas es inevitable sufrir el desgraciado destino, es como si al nacer sus heroínas tuvieran cita inexcusable con la fatalidad a la cual llegan por el único camino del sentimiento amoroso. Es la vida misma de los personajes, sobre todo femeninos, que está estrechamente vinculada con la adversidad del hado. El amor es una fuerza irresistible y sus vértigos arrastran a las heroínas hacia el destino trágico.

La vida para Zayas, singularmente la amorosa, se desliza en una trayectoria rectilínea, rígida, inexorable, casi fatal; sus heroínas

²⁹⁹ Castro y Añaya, Pedro de: *Las auroras de Diana*, tomo II, Madrid, en la Imprenta de la calle de Relatores, MDCCCVI (1806), pp. 27-28, NB: versión digitalizada por Google.

entréganse a sus galanes por el *fatum* del amor, que no perdona; no es sólo la simple libidine o apetito sexual lo que provoca su caída, sino un redimiento pleno, impetuoso del cuerpo y del alma, aún más vencida que aquél, juntos y abrazados, como si obedeciesen los amantes a una fatalidad tiránica que gobernase sus vidas con total inhibición de su personal albedrío.³⁰⁰

La parte más atrevida y chocante del abanico erótico de doña María de Zayas, a los ojos de buena parte de los desmenuzadores de sus novelas, es la libertad con la que sus heroínas desafían los impedimentos del honor en materia de amor, siendo muy activas en su sexualidad³⁰¹. Igual que los hombres, las damas acuñadas por nuestra novelista en sus narraciones reclaman su derecho a la plenitud sexual. La tradicional pasividad de la mujer dentro del universo sexual, debida al enclaustramiento al que el código del honor obligaba a la mujer, se ha trocado en Zayas en un anhelo expresivo de disfrutar del sexo. La narrativa cortesana anterior a la escritora madrileña, a pesar de ser muy ubérrima, no nos ha podido legar ningunos personajes femeninos tan libres y activos en sexualidad como las heroínas zayescas. En la España del Siglo de Oro, cuya moral sacó su sustancia nutritiva de la Inquisición, nada podía ser más chocante en una pluma femenina que la soltura con la que doña María de Zayas crea a personajes hembras de tan poca vergüenza, preocupación moral, descuido del honor y de tan autonomía sexual como Nise, quien en *La fuerza del amor* no rehúsa entregarse a don Diego para gozarle, a pesar de que éste contrate matrimonio. Veamos aquí un pasaje muy significativo del aludido caso:

Sintió Nise con grandísimo extremo ver casado a don Diego, mas al fin era mujer, y con amor, que siempre olvidan agravios, aunque sea a costa de su opinión. Procuró gozar de don Diego, ya que no como marido, a lo menos como amante,

³⁰⁰ Agustín G. de Amezá, "Introducción" a las *Novelas amorosas*, de María de Zayas, p. XXI.

³⁰¹ Respecto a la atrevida entrega de los personajes femeninos de Zayas en materia de sexualidad, Juan Goytisolo establece que "en las restantes obras del género publicadas en España, cuando los personajes femeninos entregan la fortaleza del honor y dan velazquianamente al vencedor las llaves de su rendida Breda, los autores mencionan sólo de pasada el hecho de armas o se limitan a darlo por supuesto, sin detenerse nunca o casi nunca a subrayar la índole sexual de sus relaciones." *Op. cit.*, pp. 97-98.

pareciéndole no poder vivir sin él, y para conseguir su propósito, solicitó con papeles, obligó con lágrimas, y finalmente alcanzó con ruegos que don Diego volviese a su casa...
(I, pp. 230-231)

Un verdadero caso de ninfomanía desprende el episodio del amante negro de Beatriz en *El prevenido, engañado*, donde la heroína, auténtica enferma del sexo, tiene encerrado a un esclavo negro en un aposentillo sólo para satisfacer con él su apetito sexual. Beatriz es el prototipo de la mujer perversa, viciosa que se deja llevar por su libido por encima de todos los valores sociales y en la mayor indiferencia a la moral dominante. La obsesión sexual de la dama no puede ser mejor puesta al desnudo que en los siguientes propósitos del mozo negro que, aun tocando a las puertas de la muerte, sigue siendo acosado por su ama.

-¿Qué me quieres, señora? ¡Déxame 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 vicios apetitos. Cásate, señora, cástate, y déxame 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. 184)

Comentando este episodio que viene a quebrantar las convenciones del género cortesano en el planteamiento de la temática amorosa, Osvaldo Parilla apunta:

Es interesante observar que en esta narración es la mujer quien tiene todo el control y está practicando una violación a la fuerza. Doña Beatriz no es la víctima sino una mujer poderosa.³⁰²

Sin embargo, más que una voluntad de cambiar las reglas del juego amoroso, poniendo a la mujer por encima del hombre en las relaciones amorosas, nos parece que en este episodio doña María de Zayas ha puesto más el énfasis en

³⁰² Osvaldo Parilla, *Op. cit.*, p. 101.

la insaciabilidad sexual de la protagonista que ha originado el agotamiento de las fuerzas físicas del pobre esclavo, en el egoísmo e inmoralidad con que esta enferma sexual desea rematar al moribundo chico. En la estratificación social de aquella época el negro es un ser inferior que ha desempeñado siempre el papel de esclavo o cualquier otro tipo de subordinación de esta índole. Así que el hecho de dominar a su amante negro no es la gran novedad en este episodio, sino que lo más escandaloso es que una señora de buena prosapia como doña Beatriz acuda a un esclavo negro por apetitos sexuales. El mensaje que quiere transmitir la novelista por medio de esta historia es que, de la misma manera que hay hombres viciosos existen mujeres del abolengo de Beatriz, quienes, en vez de obrar por la buena fama de la mujer, empañan la reputación de su propio género. Juan Goytisolo escribe al respecto que

Dentro de la perspectiva de la época, la escena no puede ser más chocante: la heroína, mujer rica y noble, no sólo ejerce el papel activo sino que el varón objeto de sus deseos es nada menos que un esclavo africano. Bajo el molde convencional de un género gastado hasta la urdimbre por el uso y abuso, la subversión de los valores aceptados es total y completa.³⁰³

Es también relevante notar la agresividad con la que doña Beatriz ejerce su vida sexual con el esclavo negro, puesto que en la mayoría de las novelas de María de Zayas es la mujer la que suele sufrir la violencia sexual, como lo ilustra muy bien la tentativa de violación de Estela por Amete en *El juez de su causa*. Beatriz es retratada por la escritora como la mujer mala sin la mínima virtud y doblada de violenta.

La autonomía sexual de las heroínas aminora la dominación varonil, hasta en algunas ocasiones llega a transformar al hombre en un mero juguete sexual. Si en *La inocencia castigada* don Diego, con la ayuda de la nigromancia mora, hace de doña Inés su objeto erótico, en *El desengaño andando, y premio de la virtud* se produce el caso inverso, puesto que Lucrecia, una libre señora italiana con sus hechizos, quita a don Fernando a su primera mujer, doña Juana, y cuando ésta

³⁰³ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, p. 102.

entra en el convento arrepentida, le quita otra vez a doña Clara, con quien el caballero contrata su segundo matrimonio. El único objetivo de Lucrecia es tener sexualmente en su poder a don Fernando.

En *Tarde llega el desengaño*, Lucrecia, princesa de Erne, quedó atraída por don Jaime que está como soldado en Flandes, le escribe una carta para decirle que siga las instrucciones del mensajero y lo llevaría donde él no se arrepentiría. Así, cada noche el mensajero viene a buscar a don Jaime y lo conduce a casa de la dama para que el castellano la regale sexualmente. Este episodio es una subversión total del tradicional código del amor que quiere que el hombre dé los primeros pasos en la relación sexual. Hay una nítida dominación de esta mujer sobre don Jaime. Y, además, se puede interpretar también como una prostitución al revés, es decir, que la novelista otorga a la mujer el permiso de comprar el sexo, es por lo menos una posibilidad de análisis de los siguientes propósitos del mismo don Jaime:

Y con esto, de la misma suerte que la noche pasada, fui recibido, y agasajado, y bien premiado mi trabajo, pues aquella noche me proveyó las faltriqueras de tantos doblones, que será imposible el creerlo.

De esta suerte pasé más de un mes, sin faltar noche ninguna mi guía, ni yo de gozar mi dama encantada, ni ella de colmarme de dineros y preciosas joyas, que en el tiempo que digo largamente me dio más de seis mil ducados, con que yo me trataba como un príncipe...

(II, p.192)

En este caso todo tiene matiz de prostitución por el papel importante que desempeña el dinero en esta relación saltando como el principal elemento que estimula al caballero. En realidad, don Jaime no puede enamorarse de la dama porque no tiene siquiera la posibilidad de verla, por estar la luz siempre apagada, de modo que sólo se despeja una interpretación posible: él está motivado por el dinero y lo insinúa cuando narra:

...me retiré a mi aposento, y haciendo millares de cruces del suceso que por mí pasaba, abrí el bolsillo, y había en él una cadena de peso de doscientos escudos de oro, cuatro sortijas de diamantes

y cien doblones de a cuatro. Quedé absorto, juzgando que debía ser mujer poderosa, y dando gracia a mi buena dicha, pasé la noche...
(II, p. 191)

Por la satisfacción sexual esta noble señora no escatima los medios económicos para tener en su posesión a don Jaime. Esta plenitud sexual es la que reivindica también doña Gracia en *El desengaño andando, y premio de la virtud*. En efecto, don Fadrique, que anda desconfiando de las mujeres discretas, se casa con la boba doña Gracia, una dama que él mismo hizo criar en un convento para que ignorara las cosas del mundo. El marido enseña a su esposa que la vida de casada es velar armada mientras duerme el marido, de modo que ella no tiene ninguna experiencia sexual. Don Fadrique se ausenta para servir al rey y don Álvaro se enamora de doña Gracia y acuesta con ella. Cuando don Fadrique vuelve a casa, por la noche, pensando que su mujer está armándose para hacer su vida de casada, ella se desnuda y se mete en la cama con él. Preguntándole por esta novedad, la inocente dama le contesta:

...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 vos.
(I, p.215)

Aquí doña Gracia, motivada por la satisfacción sexual que le ha dado su “otro marido” reclama a su legítimo esposo más regalos, esta vez sexuales. De esos dos ejemplos que acabamos de mencionar sale una idea clara de la escritora: la mujer, igual que el hombre, tiene derecho a buscar ella misma su plenitud sexual. Esta independencia sexual que la pluma zayesca confiere a las mujeres asume en el planteamiento del tema amoroso un cometido muy importante porque:

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 héroe 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.³⁰⁴

Doña María de Zayas aborda en sus novelas el tema de la sexualidad con profundidad y gran atrevimiento que hasta incluyen un caso de homosexualidad novelizado en *Mal presagio casar lejos*, donde doña Blanca sorprende a su marido teniendo relación ilícita con su paje.

...llegó [doña Blanca] 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 sin 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, pp. 285-286)

Hay también, aunque indirectamente, una insinuación de la homosexualidad femenina, cuando en *Amar sólo por vencer* don Esteban, disfrazado de doncella, declara reiteradamente su amor a Laurela. Estefanía (en realidad don Esteban) desde la perspectiva narrativa actúa como mujer a los ojos de Laurela y su familia, por eso sus declaraciones amorosas hacen mucha gracia a todo el mundo. Aquí se puede pensar que la escritora utiliza el artificio del disfraz para jugar jocosamente con la posibilidad de relaciones entre dos mujeres.

Además de ensanchar el abanico erótico desplegado por la escritora, la homosexualidad, en cuanto acto contranatural a los ojos de los españoles de aquella época, destapa una realidad oculta que oscurece la imagen del hombre desvelando hasta qué punto éste está entregado a los vicios.

En conclusión, el amor, columna vertebral de la narrativa cortesana, vuelve a ser el eje en torno al cual se han plasmado las novelas de doña María de

³⁰⁴Juan Juan, *Op. cit.*, p. 100.

Zayas. Tratado tradicionalmente según un paradigma establecido por las convenciones del género cortesano, el amor enriquece su contenido en la autora de los *Desengaños amorosos* con un erotismo más escueto, cobra más sentido y mayor fuerza en la organización narrativa y el análisis de la conciencia y conducta de los personajes. Es el punto de arranque de todas las intrigas y obra como la única fuerza conductora de los personajes en toda su movilidad, pero se particulariza en las obras de Zayas por la perspectiva pesimista desde la que se ha enfocado. El papel de procurador de felicidad y suavizante de la novela cortesana que le confiere la tradición novelística se ha transformado en el de la realidad fatal que acosa a todos los personajes y nunca los abandona hasta que se refugien en el convento o les haga sufrir la tragedia.

CUARTA PARTE:

LA TÉCNICA NARRATIVA

I- FUNCIÓN DE LA INTERPOLACIÓN DE LOS RELATOS SECUNDARIOS Y LOS POEMAS

1- Función de la interpolación de las novelas

Cualquier dechado novelesco tiene objetivos bien definidos y la narrativa zayesca no parece ir en contra de este principio. Por eso, nos esmeraremos en

desmenuzar las funciones que pueda tener la interpolación de las historias secundarias en el marco. Para cumplir esta intención, apoyaremos nuestro análisis, sobre todo, en los valores novelísticos que algunos como el narratólogo Gérard Genette atribuyen a la arquitectura novelesca en forma de cajas chinas o *tiroirs* .

Gérard Genette, en su estudio sobre el relato metadieético³⁰⁵, distingue tres principales tipos de relación que pueden enlazar una narración secundaria con el marco en el que está filtrada.

“El primer tipo es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato secundario una función explicativa.”³⁰⁶ En otros términos, el argumento de la narración en segundo grado puede iluminar la trama de la cual es parte integrante. En el caso de la obra de doña María de Zayas y Sotomayor, esta relación es patente sobre todo entre los *Desengaños* y la historia de Lisis. En efecto, la decisión final de la protagonista de renunciar a su matrimonio con don Diego y volverse seglar sólo encuentra su explicación en el discurso disuasivo de las narraciones en segundo grado de la *Segunda Parte*. Esta voluntad de Lisis con la cual se concluye los *Desengaños*, aunque sea, sin duda alguna, la más importante del marco, aparece como el resultado del argumento vituperador de la conducta masculina, del cual se han nutrido todos los relatos filtrados en la diégesis.

“El segundo tipo consiste en una relación puramente temática, que no implica, pues, ninguna continuidad espacio-temporal entre la metadiégesis y la diégesis: relación de contraste (...) o de analogía.”³⁰⁷ Volviendo a la narrativa zayesca, aunque no podamos hablar de analogía perfecta, nos percatamos de que el ambiente cortesano de las *Novelas amorosas* no choca en nada con el mundo social del marco. Sin embargo, destacaremos la relación de semejanza entre el universo mundano en que se celebra el Sarao en el cerco y la atmósfera deshumanizada en que se desarrollan las historias intrusas en la *Segunda Parte*.

³⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Tunis, Cérès Editions, 1996.

³⁰⁶ *Ibid.* p.370, NB: la traducción es nuestra.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp.370-371.

Los participantes en la velada nocturna se despiden al final de cada noche con música y una exquisita comida que a veces la narradora se complace en describir. Este ambiente festivo se da patadas con la tristeza que reina en casas como la de don Jaime en *Tarde llega el desengaño*. En el siguiente pasaje va descrita la manera como celebraron los amigos de Lisis el final de la segunda noche de los *Desengaños*:

Acabando doña Francisca su desengaño, no se moralizó sobre él, por ser muy tarde. Sonó la música, y levantándose Lisis, lo hicieron así los demás. Y pasándose todos a otra sala, tan bien aderezada como la que desocuparon, se sentaron a las mesas, que estaban puestas con ricos y ostentosos aparadores, donde fueron servidos de una suntuosa y sazónada cena. Porque como otro día, después de referir los dos desengaños que faltaban, se había de celebrar el desposorio de Lisis y don Diego, de industria, por si faltaba lugar, les hizo esta noche la bien entendida Lisis el banquete, como quien sabía que otro día no habría tiempo.
(II, p.330)

Estos momentos de finezas contrastan absolutamente con los que está viviendo doña Elena en el castillo de don Jaime, como se retrata a continuación:

La mujer que por la pequeña puerta salió parecía tener hasta veinte y seis años, tan hermosísima, con tan grande extremo [...] No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes [sino] un saco de una jerga muy basta, y éste le servía de camisa, faldellín y vestido, ceñido con un pedazo de sogá. [...] Traía en sus manos (que parecían copos de blanca nieve) una calavera.
[...]

Y con eso se sentaron todos [...] que casi no se acordaron de comer (don Martín y su camarada), notando el caballero la suspensión, mas no porque dejase de regalar y acariciar a su negra y endemoniada dama, dándole los mejores bocados de su plato, y la desdichada belleza que estaba debajo de la mesa, los huesos y mendrugos, que aun para los perros no eran buenos [...]

Acabada la cena, [...] y saliendo de debajo de la mesa la maltratada hermosura, un criado de los que asistían a servir en la calavera que traía en las manos, le echaron agua...
(II, pp.185-186)

La disimilitud entre estas dos situaciones que acabamos de subrayar es notoria. Mientras que en el marco, Lisis ofrece un banquete para anticipar la celebración de su desposorio con don Diego, doña Elena come huesos y bebe agua en la calavera de su primo matado por su marido don Jaime para castigarlos por una falsa sospecha de adulterio. Se encuentran numerosos ejemplos de contraste de este tipo, sobre todo en la última Parte. La narración se hace en la segunda serie de novelas contraponiendo cuadros que reflejan realidades diferentes. De veras, el contraste característico de la narrativa de doña María emana de una voluntad de satisfacer dos deseos opuestos: la difusión de su ideología antimachista y una respuesta favorable a la petición de cierto Fabio que le pide un fin feliz de la historia de Lisis, como lo ilustra esta nota de la autora al final de la *Segunda Parte*:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pediste de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosísima Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias.
(II, p. 461)

Aparentemente condicionada por la súplica de Fabio y no queriendo desistir de su propósito delator, nuestra novelista acaba por encontrar la fórmula idónea: oponer al final feliz del marco los remates trágicos de las historias injertadas. Por lo que ambos (ella y Fabio) quedan satisfechos de la morfología de las obras.

La pasividad de los hombres que participan en el Sarao está también en contradicción con el machismo de los caballeros que actúan en las narraciones interpoladas. En el marco, son las damas las que dirigen el Sarao y establecen las reglas del juego ante los caballeros, muy obedientes, mientras que en los relatos extradiegéticos, las mujeres no tienen ni voz ni voto y, los hombres las tienen bajo su dominación.

El último tipo de enlace que identifica Génette “no es explícito entre los dos niveles de historia: es el acto de narración mismo el que cumple una función

en la diegesis independientemente del contenido metadieético: función de distracción, por ejemplo y/o de obstrucción.³⁰⁸

La función de distracción está de manifiesto de entrada en la introducción de la *Primera Parte*:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro desta Corte (a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas), la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas, hermosas y amigas, una tarde de las cortas de diciembre [...] Pues como fuese tan cerca de Navidad, tiempo alegre y digno de solenizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios, porque Lisis con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el enfadoso mal....
(I, p. 29)

A la luz de esta cita, campea el fin recreativo de las narraciones entremetidas en esta compilación. Pero, pasando de la *Primera parte* a la *Segunda*, nos percatamos de una alteración en la función del acto de narración, como queda bien dicho en estos propósitos:

Concedida facultad para ordenarlo [el sarao], se dispuso de esta suerte: en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras); y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaño (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen). Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas).
(II, p.10)

Se nota, pues, una nítida diferencia en la organización del sarao entre la *Primera Parte* y la *Segunda* porque el acto narrativo ha cambiado de función. En la última colección se noveliza para escarmentar. La función es, pues, obstructora

³⁰⁸ Gérard Génette, *op. cit.* p. 371.

porque esta vez no se trata de divertir, sino de corregir o, más bien, de disuadir a la protagonista Lisis. Es importante precisar que en este tercer tipo de conexión que Génette destaca entre la diégesis y la metadiégesis “la relación sólo existe entre el acto narrativo y la situación presente”³⁰⁹. Tratando de la *Segunda Parte del Sarao y entretenimiento honesto*, la situación presente es la preparación del desposorio de Lisis con don Diego pero se cuentan los *Desengaños* para impedir que tenga lugar, aunque no se ha dicho expresamente, pero el final de la obra lo demuestra.

En doña María de Zayas el entremetimiento de historias secundarias por intermedio del acto narrativo asumido por distintos personajes del marco diversifica (en el caso de la *Primera Parte*) los pareceres sobre los asuntos reales novelizados; pero en la *Segunda Parte*, el encargar el papel narrativo sólo a personajes femeninos además de poner el énfasis en la ideología feminista de la escritora, le facilita su irrupción en los discursos de sus narradoras actuando ellas como su portavoz. La pluralidad de los casos referidos y oídos en distintas partes por los mismos personajes arropa la realidad ficticia de más verosimilitud. La estructura en forma de cajas chinas ofrece a los autores ciertas facilidades narrativas también de acercarse al lector.

...el escritor se puede “esconder” detrás de los personajes en la medida en que su “voz” desaparece y da paso a la voz de los personajes, quienes en el transcurso de su conversación van informando al lector. Todo ello da la impresión de que lo narrado es real, el grado de veracidad es mayor. La posibilidad de que los personajes hablen por sí mismo y den una imagen de la realidad ficticia según su perspectiva enriquece a esta realidad, la provee de una pluralidad de “gustos y sabores” como en la vida real. Asimismo, esta técnica sirve para persuadir al lector de algún dato que ha sido dado anteriormente o para hacerle reconocer las mentiras. El lector se entera muchas veces por terceros de lo que ocurre, en donde cada personaje aporta algo nuevo en su

³⁰⁹ *Ibid.*, op. cit. p.372.

descripción; incluso libros o documentos pueden ser objetos de información.³¹⁰

Teniendo en cuenta ese análisis, se puede aseverar que la interpolación de relatos secundarios ha sido una forma lograda en la narrativa de doña María de Zayas. No se contenta sólo con un engaste carente de sentido de historias en otras, sino que procura que todo el conjunto tenga una lógica estructural interna y externa. Provee su narrativa de una articulación bien pensada temática y morfológicamente. Pero, al lado de las cajas chinas, formadas esencialmente por relatos pertenecientes al mismo género literario -historias dentro de otras historias-, se destaca en las obras de Zayas otro procedimiento estructural que consiste en introducir en la prosa varios poemas. Esta combinación de géneros literarios distintos merecerá nuestro detenimiento en las siguientes páginas.

2- La función poética

La introducción de poemas en el discurso prosaico es otro elemento característico de la estructura textual de la narrativa de Zayas y Sotomayor sobre el cual enfocaremos nuestro análisis intentando resaltar las funciones temática y narrativa de la poesía.

Los poemas tienen gran cabida en las ficciones de nuestra novelista; y prueba de ello, es que ninguna de las dos colecciones suyas está desprovista de ingredientes poéticos que muchas veces sirven para compensar huecos narrativos. Sin embargo, a pesar de su relevante presencia, lo poético no ha suscitado mucho interés entre las numerosas aproximaciones que se han hecho a la ficción novelesca de esta emblemática figura femenina de la llamada literatura cortesana. Los estudiosos suelen tener en poco el valor de los versos dentro del discurso narrativo muy apasionante de la escritora. Pero su prontitud a interrumpir el hilo

³¹⁰ Ledda Salazar Piaggio: "Análisis de las técnicas narrativas de Vargas Llosa en El Hablador", Universidad Albert Ludwig, Friburgo de Brisgovia, Seminario de Románticas, Semestre de invierno 1996/1997.

narrativo para injertar poemas y la pericia con la que lo hace nos han llevado a pensar que la poesía desempeña un papel nada baladí en la técnica narrativa de la escritora y merece hoy mayor elucidación en el mundo de la investigación.

La intercalación de poemas en un texto prosaico era un tópico novelístico en los tiempos de María de Zayas. Un escritor que seguía los cánones literarios en vigor había de abigarrar en sus novelas, distintos colores y sabores a fin de satisfacer los caprichosos gustos de los lectores. Era la época de las misceláneas narrativas; y querer escribir fuera del principio de la *variatio*, bien desarrollado por Cervantes, era como anacronismo, un retraso por parte del escritor respecto a su conocimiento y dominación de las nuevas tendencias literarias en moda, sobre todo cuando la pluma por imitar era la que escribió el *Quijote*. La tradición literaria de la época preconizó la diversificación de los ingredientes que echar en la salsa narrativa para que fuera más deleitosa. Periandro escribió a este propósito:

...no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresa, verde y sabrosa ensalada.³¹¹

La poesía con su carácter sentimental endulza la prosa y la desprovee de la monotonía que la yuxtaposición de las historias contadas engendra en los lectores. “La variedad era un principio “natural”, como la capacidad de invención; todo el mundo estaba de acuerdo en que servía para vivificar, deleitar, embellecer y enriquecer.³¹²

Sin embargo, más allá de la variedad como tópico literario, a nivel temático, el acto de cantar poemas para la dama amada o escribirselos es parte integrante de las acciones de los personajes que dinamizan la intriga. Si habláramos en términos de actantes, el hacer poemas se consideraría como ayudante para el galán que conquista los amores de una dama, en la medida en

³¹¹ NB: Es citado por Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1981, p. 188.

³¹² Edward O. Riley: *Op. cit.*, p.188.

que, además de formar parte de las habilidades de las cuales se arma el caballero, goza del aprecio del género femenino. La versificación es para el noble caballero un proceder muy cortesano para patentizar sus sentimientos amorosos. En la *Primera Parte*, igual que en la *Segunda*, no escasean poemas que exteriorizan las emociones más íntimas de los personajes. Las mujeres nobles, por no parecer livianas, esconden sus pensamientos y sensaciones en los poemas que cantan, invitando así al destinatario a descodificarlos. Este soneto cantado por Lisis lo ejemplifica muy bien:

No desmaya mi amor con vuestro olvido,
porque es gigante armado de fineza,
no os canséis en tratarle con tibieza,
pues no le habéis de ver jamás vencido.

Sois mientras más ingrato, más querido,
que amar, por sólo amar, es gran fineza.
Sin premio sirvo, y tengo por riqueza,
lo que suelen llamar tiempo perdido.

Si mis ojos en lágrimas bañados,
quizá viendo otros ojos más queridos,
se niegan a sí mismos el reposo,
les digo: Amigos, fuistes desdichados;
y pues no sois llamados ni escogidos,
amar, por sólo amar, es premio honroso.
(I, pp. 79-80)

Esos versos son significativos en un doble sentido. Primero, porque expresan el estado de ánimo de la protagonista del marco y luego porque son reveladores del estado actual de la intriga: el amor de Lisis no es correspondido por don Juan que pone los ojos en Lisarda. La recepción que el auditorio ha tenido de este poema aduce otros datos importantes en la trama: don Diego conoce las honestas intenciones de Lisis y el desprecio que don Juan siente de ellas, así que se propone galantear a la dama sin ofender a su amigo.

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 [...]

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

(I. p. 80)

La poesía es la forma más consagrada y apropiada para la expresión de los sentimientos más recónditos. Tal vez por eso, la novelista recurra más de una vez a ella para exhibir mejor las sensaciones de sus personajes.

El discurso poético es el único en el que doña María de Zayas hace el paripé de dejar a sus protagonistas significar lo que verdaderamente sienten. Sus personajes (los de los relatos secundarios precisamente) no suelen tomar la palabra (el lector se informa las más de las veces por intermedio de un narrador), excepto en los poemas. Es quizás porque la escritora es consciente de los límites del discurso narrativo de la tercera persona, que es mucho más subjetivo que la poesía en la expresión de los sentimientos ajenos. En vez de relatar al lector lo que un personaje experimenta entrañablemente, prefiere que este último lo exteriorice él mismo. Todo eso le permite a la novelista marcar la presencia de los personajes en la actividad narrativa y evitar que la obra se reduzca a un mero monólogo autorial camuflado por el discurso narrativo a la tercera persona. Los momentos de quejas de los personajes suelen encontrarse resaltados en los poemas y no en el discurso de la narradora.

El ser perito en el arte de hacer versos era también un criterio muy importante sobre el cual se fundamentaban esencialmente los contratos de los criados o servidores, en general porque era una tradición nobiliaria el divertir al amo, en momentos de tedio, cantando poesía. Por eso, la primera función poética y la más ordinaria es la distracción, y, por consiguiente, hay que considerar las recitaciones poéticas como parte integrante de la vida cortesana.

Al nivel puramente temático, se puede decir que los poemas, aunque pertenecen a otro género literario, se suministran de la misma cantera que las novelas en las que están filtrados. Sus asuntos giran en torno al amor y a la ingratitud de los hombres, lo cual explica el mayor terreno ocupado por los poemas satíricos y los de asuntos luctuosos en los que las damas se quejan de las traiciones de los amantes, como se ilustra muy bien en estos versos:

¿Adónde vas, dueño mío,
que aquesos pasos que das
es dar heridas al alma,
con que la dejas mortal.
Si eres tú mi propia vida,
¿cómo es posible que vas
a ser mi propio cuchillo,
sin mirar que es impiedad?
(II, p. 100)

La imagen del hombre que las mujeres dan en sus versos pone el énfasis en la relación temática existente entre los poemas y las novelas interpoladas. En efecto, la irresponsabilidad e ingratitud del sexo masculino, exhibidas por las damas en los poemas, es un argumento corroborante del discurso denunciador de doña María de Zayas y desempeñan el cometido narrativo de afianzar las acusaciones de la narradora principal. Entonces, tocante a la temática, los poemas no contrastan con las novelitas y constituyen una prolongación temática en otro género literario cuya principal función es aquí deleitosa.

A lo que a la estructura textual atañe, podemos aseverar que el rematar las *novelas* y los *desengaños* con poemas hace hincapié en el ambiente divertido en que se ha celebrado el sarao. Y, en un enfoque estrictamente narrativo, la poesía tiene una función pedagógica: los narradores interrumpen sus relatos para entretener con poemas a los oyentes y más allá de ellos al lector. En este punto, doña María de Zayas parece mostrar que domina el arte de referir historias. Contar sin parar puede aburrir a los oyentes o al lector, así que la recreación con canciones poéticas sirve de alivio y reanuda la concentración.

La voz narradora y la voz cantante de poesía se encuentran en general en posiciones opuestas respecto a los asuntos que revelan. En efecto, el discurso poético y muy intimista de los personajes se hace desde una perspectiva interna y contrasta así con el discurso narrativo que se hace desde una perspectiva externa, excepto el caso de los narradores protagonistas. En la mayoría de los poemas, los personajes pregonan sus propios sentimientos, mientras que los narradores extradiegéticos intentan restituir las sensibilidades ajenas. Esos versos que atañen a la palabra de los personajes y no a la de los narradores, enriquecen la polifonía discursiva ya acuñada por la pluralidad de las voces narradoras. Pero sobre eso volveremos en otra ocasión ulteriormente con más detenimiento.

La poesía salpica la narración demasiado drástica de musicalidad e ingredientes sentimentales; en otros términos, lo poético suaviza lo novelesco.

Relacionando ahora los poemas con la instancia creadora perteneciente al mundo real, podemos decir que doña María se ha puesto a demostrar su ingenio poético. De paso, recordamos que, aunque nunca había publicado un libro de poemas, el numen poético de la escritora había encantado a grandes escritores de su época. Prueba de ello es la inserción de sus poemas en obras ajenas y los numerosos homenajes que le rindieron sus contemporáneos.³¹³

La poesía desempeña, pues, un papel importante en la narrativa de María de Zayas y Sotomayor. El contenido temático de los poemas, nos edifica mejor sobre las sensibilidades más profundas de los personajes. Tiene una función de distracción, pero enriquece la prosa con sabores sentimentales. Lo prosaico conjugado con lo poético ha dado un discurso novelesco no demasiado aburrido. Desde este ángulo de análisis, Zayas ha conseguido con éxito la combinación de estos dos géneros literarios.

³¹³ NB: Agustín G. de Amezúa reproduce los poemas dedicados a doña María de Zayas por grandes escritores de su época, en su edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* que manejamos para este trabajo.

II- LA NARRACIÓN

1- Los niveles narrativos

Antes de entrar en el fondo de nuestro análisis, nos parece de máxima importancia dilucidar lo que entendemos por niveles narrativos para prevenirnos contra posibles equívocos dado que se trata de un concepto bastante debatido y sigue siéndolo en el mundo de la crítica literaria. Manejaremos esta noción en el mismo sentido que le ha atribuido su principal teórico Gérard Genette. El narratólogo francés define así el concepto de nivel narrativo: “Todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato.”³¹⁴ Por eso considera que “la instancia narrativa de un relato primero es por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieético) es por definición diegética etc.”³¹⁵ A su parecer, el narrador ocupa un nivel extradiegético con respecto a su narración pero el personaje está en el nivel diegético (o intradieético). Una segunda narración entremetida en una primera se llamará narración intradieética o relato intradieético. Sin embargo, cabe precisar que “estos términos designan situaciones relativas y funciones y no a seres”³¹⁶.

Tratando de la prosa de doña María de Zayas y Sotomayor, se distinguen tres niveles narrativos: extradiegético, intradieético (o diegético) y metadieético.

Su obra arranca con una narración en tercera persona del singular a cargo de la autora-narradora. Esta primera instancia narrativa cumple con su principal

³¹⁴ Gérard Genette: *op. cit.*, p. 364. A pie de página, el narratólogo precisa: “Esos términos ya han sido propuestos en *Figures II*, p. 202. El prefijo *meta* connota evidentemente aquí, como en “*metalenguaje*”, el paso al segundo grado: el *metarelato* es un relato en el relato, la *metadiegesis* es el universo de ese relato segundo, ya que la *diegesis* designa (según un uso ahora generalizado) el universo del relato primero. Sin embargo, hace falta reconocer que este término funciona al revés de su modelo lógico-lingüístico: el metalenguaje es un lenguaje en el cual se habla de otro lenguaje, el metarelato debería ser pues el relato primero, dentro del cual se cuenta un segundo. Pero me ha parecido que mejor valía reservar al primer grado la más simple y corriente designación, y entonces invertir la perspectiva de encajamiento. Por supuesto, el eventual tercer grado será un meta-metarelato, con su meta-metadiegesis, etc.”, pp. 364-365 NB: La traducción es nuestra.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 365- 366.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 365.

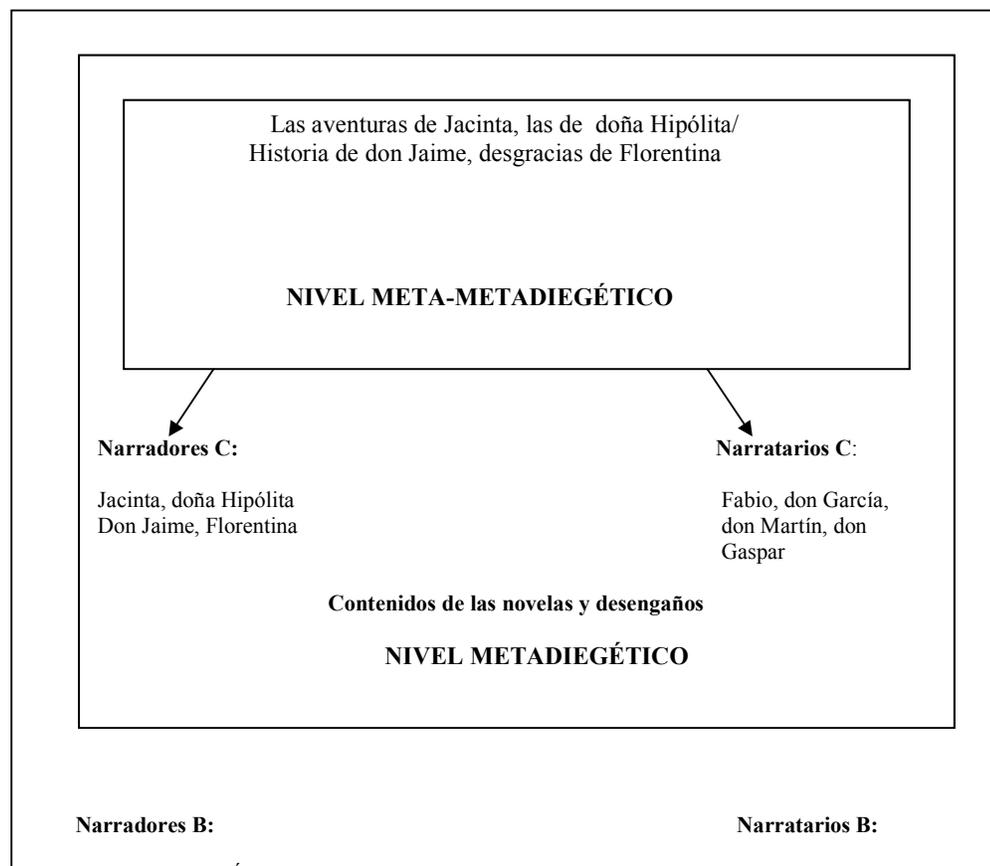
función que es relatar la vida de Lisis, una mujer enferma a la cual unas amigas deciden aliviar organizando un sarao en el que participarán unos caballeros amigos suyos y no menos pretendientes. Admitiendo que una instancia narradora postula siempre otra instancia receptora, veremos que la autora-narradora ocupa con el lector virtual (o postulado) el primer nivel que es extradiegético.

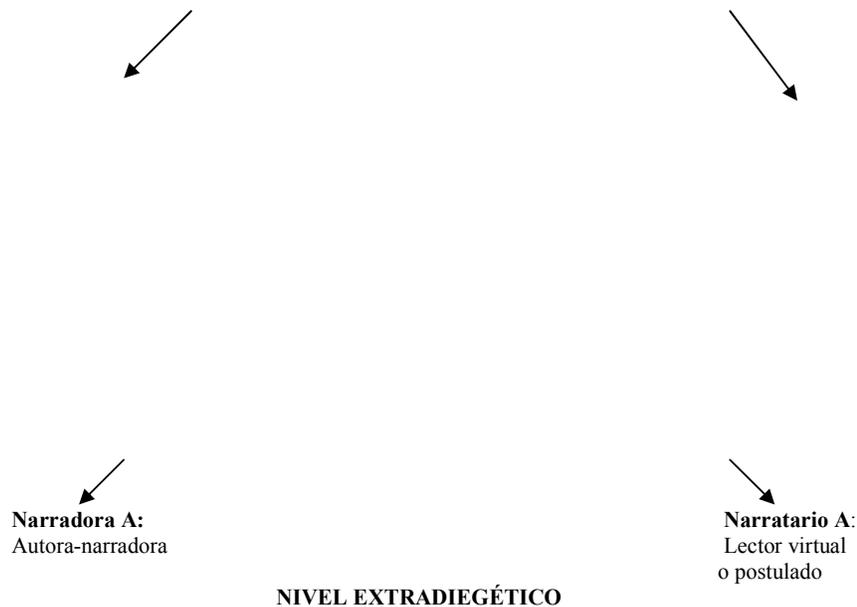
Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro desta Corte (a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas), la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis...
(I, p. 29)

Esta tertulia de amigas es un acontecimiento ocurrido en la vida de Lisis y contado por la autora-narradora y, como tal, ubica en el nivel diegético (o intradiegético). El sarao consiste en referir historias para que no sienta la protagonista el “enfadoso mal”; el acto narrativo realizado en esta ocasión por los participantes está también en este mismo nivel intradiegético, por lo que, en cuanto personajes-narradores de historias ajenas, se sitúan inmediatamente en el nivel inferior respecto con los eventos que narran, es decir, los contenidos de las *Novelas y Desengaños*. A la luz de este argumento, las instancias narrativas que se colocan en el segundo nivel (diegético o intradiegético) se constituyen de los narradores de las historias interpoladas (Matilde, Lisarda, don Alvaro, don Alonso, Nise, Filis, don Miguel, don Lope, don Juan, Laura [en la *Primera Parte*], Zelima, Lisarda, Laura, Nise, Filis, Matilde, doña Luisa, doña Francisca, doña Estefanía y Lisis [en la *Parte Segunda*]) y de sus narratarios que, son ni más ni menos, que los oyentes del sarao.

Siguiendo el mismo razonamiento estructuralista, se nota que en el nivel superior al intradiegético que Génette denomina nivel metadiegético, se hallan los acontecimientos referidos por los narradores que se encuentran en el nivel diegético. Sin embargo, es de notar que los sucesos pertenecientes al nivel metadiegético incluyen los actos narrativos cumplidos por personajes de las *novelas* y de los *desengaños* que cuentan a otros personajes sus aventuras. Por

eso, las instancias narrativas del tercer nivel narrativo (metadieético) son Jacinta y doña Hipólita en las *Novelas amorosas*. La primera cuenta sus aventuras a Fabio, y la segunda relata sus desventuras a don García. Los cuatro, narradoras y narratarios, pertenecen al mismo nivel narrativo (aquí metadieético) por ser personajes de las novelitas. En la segunda colección este nivel narrativo es ocupado por don Jaime de Aragón que revela su pasado a don Martín y su compañero, y por Florentina que confiesa a don Gaspar sus desdichas. Pero, ya que un narrador está siempre en un nivel inferior respecto de lo que narra, las aventuras de los narradores del nivel metadieético se encontrarán en el nivel superior correspondiente al que Génette llama nivel meta-metadieético. Para hacer más transparente este sistema de niveles narrativos en la obra de Zayas, lo esquematizamos a continuación:





La historia de Lisis es el marco integrador de las unidades secundarias (*Novelas* y *Desengaños*) que integran, a su vez, otras unidades terceras (relatos insertados en las *novelas* y los *desengaños*). Este sistema novelesco estribado en el encajonamiento produce efectos de duplicidad de la realidad ficcionalizada, multiplica las perspectivas narrativas y genera divergencias en las instancias receptoras. Cada narrador parece aducir, mediante los sucesos que cuenta, ingredientes sustentadores de la ideología de la instancia escritora. Todos los narradores portan, la voz de doña María de Zayas, lo que se justifica sobre todo por su preocupación didáctica, que consiste en desengañar y despertar la consciencia femenina. Reconozcámoslo, María de Zayas es buena comunicadora; nunca se olvida del receptor en su discurso narrativo; le interpela, le da pistas de comprensión para llevarle a corroborar su opinión, lo que explica el frecuente recurso, en sus novelas, a fórmulas como “auditorio ilustre”, “para que vean

todos”, “hermosas damas y nobles caballeros”, etc. La recepción de su mensaje es bastante manifiesta en el ente ficticio; todos los casos referidos se rematan siempre con conversaciones alimentadas entre los personajes-destinatarios que dan sus pareceres respecto a lo que acaban de oír. Lo que más refuerza este argumento es la decisión final de la protagonista Lisis, quien recuerda los desenlaces de todos los sucesos referidos, antes de retirarse al monasterio:

...porque no me siento más firme que la hermosa doña Isabel, a quien no le aprovecharon tantos trabajos como en el discurso de su Desengaño nos refirió, de que mis temores han tenido principio. Considero a Camila, que no le bastó para librarse de una desdicha ser virtuosa, sino que por no avisar a su esposo, sobre morir, quedó culpada. Roseleta, que le avisó, tampoco se libró del castigo. Elena sufrió inocente y murió atormentada. Doña Inés no le valió el privarla el mágico con sus enredos y encantos el juicio; ni a Laurela el engañarla un traidor. Ni a doña Blanca le sirvió de nada su virtud ni candidez. Ni a doña Mencía el ser su amor sin culpa. Ni a doña Ana el no tenerla, ni haber pecado, pues sólo por pobre perdió la vida. Beatriz hubo menester todo el favor de la Madre de Dios para salvar la vida, acosada de tantos trabajos, y esto no todas le merecemos. Doña Magdalena no le sirvió el ser honesta y virtuosa para librarse de la traición de una infame sierva, de que ninguna en el mundo se puede librar...
(II, p.458)

Este *flash back* a los *Desengaños* ya contados es relevante en la medida en que la produce la protagonista del marco, principal destinataria del sarao, lo cual prueba la buena recepción por su parte de los discursos hechos por sus amigas durante las tres noches de entretenimiento que duró la *Segunda Parte*. La perfecta conclusión que Lisis saca de los *Desengaños* y que es, sin duda alguna, a la que quiere llegar doña María de Zayas, genera un acercamiento de las instancias receptora y escritora. Este discurso hace de la protagonista una imagen del lector virtual o real. En realidad, María de Zayas invita al lector real a sacar de sus ficciones la misma enseñanza que la heroína Lisis.

Hay una constante presencia del interlocutor que la novelista marca en sus dos recopilaciones mediante la reacción que los oyentes del sarao tienen respecto

de lo narrado, ora comentando el caso, ora cambiando de conducta. Después de cada historia contada, la autora nos informa de la reacción de(l) (los) narratario(s), lo que realza su interés por la recepción del discurso narrativo. Sin embargo, esta intención de implicar al receptor en el juego novelístico lleva a veces a incongruencias narrativas como cuando un narrador perteneciente al nivel intradieгético prescinde de algunos detalles invitando al lector a imaginárselos.

Cómo se quedaría el pobre hidalgo se deja a consideración del pío lector....
(I, p.151)

Es de subrayar que esos propósitos producen efectos de incoherencia en la lógica del sistema comunicativo novelesco en la medida en que el narrador y el lector al que se dirige no pertenecen al mismo nivel narrativo. En efecto, don Álvaro, el narrador que así interpela al lector, es un personaje del marco; pertenece pues al mundo de la ficción, y más, al mundo relatado por la autora-narradora. El lector pertenece al mundo real y, como tal, sólo puede dirigirse a él doña María de Zayas o, en alguna medida, la autora-narradora que es una imagen de la escritora. A veces, Zayas lleva muy lejos estas transgresiones narrativas. En la novela *Al fin se paga todo* doña Hipólita y don Alonso, dos narradores pertenecientes a niveles narrativos diferentes, se unen en una misma voz narradora:

Y diciendo esto, me desnudó, hasta dejarme en camisa, y con la pretina me puso como veis. Diciendo esto la hermosa dama mostró a don García lo más honesta y recatadamente que pudo los cardenales de su cuerpo, que todos o los más estaban para que dejase su crueldad, hasta que ya, de atormentada, caí en el suelo, tragándome mis propios gemidos, por no ser descubierta...”
(I. p. 323)

Doña Hipólita es un personaje del nivel metadieгético y cuenta sus propias desventuras dentro de otra historia relatada por don Alonso. La fusión de estas dos instancias narrativas es o bien un lapsus narrativo, o bien pura fantasía.

El estudio de los niveles narrativos nos ha permitido ver cómo se asumen los relevos narrativos entre personajes de historias diferentes pero pertenecientes a la misma obra literaria. Esta técnica novelesca multiplica las voces narradoras vistiendo así la obra de más verosimilitud. Es importante notar aquí que la subordinación coherente entre estos niveles narrativos es posible gracias a la narración, único medio de pasar de un nivel a otro. La coherencia es siempre causal entre el mundo en que se cuenta y el mundo contado.

Hasta aquí hemos hablado de “situaciones relativas y funciones”, pero, a continuación, nos interesaremos por los seres ficticios productores de los discursos narrativos.

2- Los narradores

Le narrateur, c'est le sujet de cette énonciation que représente un livre. [...] C'est lui qui dispose certaines descriptions avant les autres, bien que celles-ci les précèdent dans le temps de l'histoire. C'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène. C'est lui, en fin, qui choisit de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien par une description “objective”³¹⁷

El narrador es, desde luego, esta persona ficticia que se encarga de contar al lector la historia constituyente de la obra novelesca. Su presencia en el ente ficticio debe ser tomada muy en serio en el momento de hacer un análisis literario. Tiene, en general, un estatuto particular en la ficción gozando, a veces, de una autonomía discursiva, tiene la posibilidad de modificar o restituir exactamente lo que ha oído, visto o vivido. Sin embargo, ni su personalidad ni el grado de verosimilitud de su discurso, ni las posiciones ideológicas que toma deben engañarnos hasta confundirle con el autor. El narrador no existe fuera del

³¹⁷ Tzvetan Todorov : “Les catégories du récit littéraire”, en *Communication*, 8: *L'analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p.152

mundo ficticio, mientras que el autor es la instancia escritora y pertenece al mundo real. A ese respecto W. Kayser alerta que “el narrador no es más que un papel, el procedimiento habitual que asume el autor para convertirse en locutor y responsable de un mensaje narrativo; un ser de ficción, en suma.”³¹⁸ Es muy conocido también el clamor de Roland Barthes contra la posible confusión del narrador con el autor real cuando previene que “quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe”.³¹⁹ Una identificación narrador-autor real sería, pues, una denegación del carácter ficticio de toda obra literaria. Según el contexto y las preocupaciones discursivas, el narrador puede portar la voz del escritor. En efecto, todos los relatos contados por narradores no se presentan bajo la misma forma ni con el mismo tono, ya que las intenciones comunicativas no son siempre las mismas. Además, la implicación o no del narrador en los acontecimientos que refiere es determinante en su caracterización. Estas consideraciones nos llevarán en el momento de estudiar los narradores zayescos a clasificarlos según su posición respecto a lo que narran. Según este criterio, distinguiremos en las obras de doña María de Zayas dos grupos de narradores: los heterodieéticos y los homodieéticos.

2- 1- Los narradores heterodieéticos

Hetero implica aquí diferente y *diégesis* significa historia por lo que un narrador es heterodieético cuando se sitúa fuera de la historia que narra, es decir, que refiere sucesos ajenos sin ser personaje directo de los mismos. Por eso suele hablar en tercera persona. En la narrativa de Zayas se destacan dos categorías de narradores heterodieéticos. La primera es representada por la narradora del marco, mientras que la segunda abarca narradores de las historias secundarias. En torno a estos diferentes relatores se tejen los artificios

³¹⁸ W. Kayser es citado por Antonio Garrido Domínguez en *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993p. 117.

³¹⁹ Roland Barthes: “Introduction à l’analyse structurale des récits”, en *Communication*, 8: *L’analyse structurale du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p.26 NB La traducción es nuestra.

narrativos. Son los relevos en los cuales confía la escritora para que asuman la enunciación de los hechos novelizados.

2-1-1- La narradora del marco

Desde el principio de la introducción de la primera colección de novelas de María de Zayas, aparece un narrador impersonal que marca su distanciamiento respecto a lo que relata por el uso de la tercera persona del plural: “Juntáronse a entretener a Lisis...” Este narrador es el que se encarga de la presentación de los participantes en el sarao y de la revelación del modo de funcionamiento de la tertulia. Nos describe lo que pasa delante de sus ojos sin necesidad de asociarse a los acontecimientos. Pero en el transcurso de los eventos que narra, ocurre que los personajes se entretienen contando historias, de modo que el narrador impersonal desaparece momentáneamente legando el papel narrativo a los amigos de la protagonista.

Pero, según hacemos un recorrido de las dos compilaciones de novelas, se va patentizando entre líneas la fragilidad del estatuto impersonal de la instancia narradora que no ha podido sobrevivir a las manipulaciones autoriales que acaban por dotarla de dos caras más: una que la presenta como enunciativa explícita, y otra que la transforma en enunciativa implícita³²⁰.

Tenemos casos de enunciativa explícita cuando la narradora alude a su propio acto de escritura que pertenece al mundo real. Por ejemplo, al ultimar las *Novelas amorosas*, la tercera persona del singular, hasta aquí narradora, se confunde con el *yo* escritor:

En esto entretuvieron gran parte de la noche, tanto que por no ser hora de representar la comedia, de común voto quedó para el día de la Circuncisión, que era el primero día del año, que se

³²⁰ “El enunciativo explícito [es] (aquel que se expresa en *yo* y hace referencia de una u otra manera al acto de la escritura) y el enunciativo implícito (aquel que sin voz propia asoma detrás del narrador en ciertas situaciones). Alicia Redondo Goicoechea, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo veintiuno de España Editores, 1995, nota 72 a pie de página 129.

habían de desposar don Diego y la hermosa Lisis; y así, se fueron a las mesas que estaban puestas, y cenaron con mucho gusto, dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ésta el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y boda de Lisis, si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito.
(I, pp.422-423)

En este párrafo que acabamos de citar, la enunciativa es muy explícita con el uso de la primera persona del singular y de las palabras como “*estilo, escrito*” que aluden todas al mundo real de la escritura. La promesa de una segunda parte, aunque nos ha acostumbrado a ella la narrativa picaresca, lleva la marca de la instancia productora del libro. El empleo reiterado del posesivo *mi* aumenta el grado de compromiso de la novelista que viene asumiendo así, y sobre todo, el contenido ideológico de su obra. Esta apropiación del objeto artístico por su creadora sirve también de fianza de veracidad de los eventos narrados. Además, el uso de las palabras “*admitido, favor, gusto, estimado, agradecido, alabado*” sugiere la preocupación de María de Zayas por la recepción de su obra y constituye un guiño que ella misma hace al lector real estableciendo así un puente comunicativo con la única instancia cuya valoración positiva de la *Primera Parte* es la principal condición para sacar a luz una *Parte Segunda*.

Este deseo de acercarse más a lo que escribe, además de explicar la mayor presencia de la enunciativa explícita en los *Desengaños*, es el correlato de una maduración en Zayas de las verdaderas ideas de compromiso poético. Por eso los casos de enunciativa explícita son más manifiestos en la *Parte Segunda* que en las *Novelas amorosas*. En efecto, en la introducción de la última colección abundan elementos característicos de esta forma de enunciativa explícita como se muestra a continuación:

No hablo con los que no lo fueren, 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 reprehensión; mas hablo de los que, olvidados de sus obligaciones, hacen diferente de lo que es justo; estos tales no serán hombres, sino monstruos; y si todos lo son, con todos hablo, advirtiéndole que de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes...

(II, pp.10-11)

En esta cita la enunciadora explícita aparece bajo sus dos principales rasgos distintivos: la forma personal y la referencia al acto de escritura. Para lograr el efecto de realidad, la tercera persona se altera en la primera persona gramatical.³²¹ La repetición del verbo *hablar* en primera persona del singular en el presente y futuro del indicativo enfatiza el anhelo comunicativo de la autora con sus lectores y suprime las barreras existentes entre ella y lo que está escribiendo. Así, la novelista marca su presencia en el texto no queriendo prestar su opinión a ningún personaje. No huelga precisar aquí que cuando María de Zayas y Sotomayor se sirve de la fórmula de enunciadora explícita, “es cuando no quiere dejar lugar a dudas de que lo que dice es *su opinión*”³²², pero cabe precisar que en ella, el *yo* escritor que personaliza sus propósitos postula indudablemente el *tú* lector al que da pistas de entendimiento de su discurso novelesco. Zayas invita al lector a mirar en la misma dirección que ella, definiéndole el dominio de aplicación del contenido de su discurso literario. Esta escueta manifestación de la enunciadora explícita sobre todo en los *Desengaños* sirve a la vez de vehículo de la ideología feminista de la escritora y de “garantía de veracidad”. No será ocioso reproducir aquí un pasaje en el que el discurso de la enunciadora explícita es altamente ideológico:

Y no me espanto, que suele haber engaños tan bien sazonados, que aunque se conoce que lo son, no empalagan; y aun creo que cuando más desengañan las mujeres, entonces se engañan más; demás que mis desengaños son para los que engañan

³²¹ NB: Ver. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, S. A. 1993, p. 113.

³²² Alicia Redondo Goicoechea, *Op. cit.*, p. 130.

y para las que se dejan engañar, pues aunque en general se dice por todos, no es para todos, pues las que no se engañan, no hay necesidad de desengañarlas, ni [a] los que no engañan no les tocará el documento. ¿Quién ignora que habría esta noche algunos no muy bien intencionados?, y aun me parece que los oigo decir: ¿Quién las pone a estas mujeres en estos disparates? ¿Enmendar a los hombres? Lindo desacierto. Vamos ahora a estas bachillerías, que no faltará ocasión de venganza. Y como no era esta fiesta en que se podía pagar un silbo a un mosquetero, dejarían en casa doblado el papel y cortadas las plumas, para vengarse; mas 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...

(II, p.103)

En estos renglones, sin duda alguna, es la escritora doña María de Zayas quien está comunicando con sus lectores bajo la careta narrativa. La utilización aquí de la fórmula de enunciadora explícita para revelar el blanco de su narrativa, da más crédito y firmeza a su discurso. La frecuente alusión al acto de escritura y la personalización del discurso narrativo por la novelista permiten al lector percibir mejor la existencia de su interlocutor. Por lo tanto, será más fácil que el lector acepte el mensaje que le está destinado, si no duda de que lo que está leyendo son las experiencias o las opiniones de una persona real como él. Al lector le importa sentir la presencia de la autora en el texto para valorar el grado de realismo de la narración.

En el último *Desengaño* de la *Parte Segunda*, la narradora del marco alude, por lo menos y claramente, dos veces al acto de escritura. El primer caso es el siguiente:

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...

(II, pp. 452- 453)

Aquí la máscara autorial se quita con el anuncio expreso del principal motivo por el cual se han escrito los *Desengaños*, a saber, “la defensa de las mujeres”. Además, la paternidad de la postrera compilación que la escritora reivindica con el empleo del posesivo *mi* en “*esta Segunda parte de mi entretenido y honesto sarao*” implica más a doña María de Zayas en lo que relata su pluma, y así reviste mejor la obra de visos de verdad.

El segundo caso, que a continuación reproducimos, pone fin al relato de la vida de Lisis:

Yo he llegado al fin de mi entretenido Sarao; y por fin pido a las damas que se reporten en los atrevimientos si quieren ser estimadas de los hombres; y a los caballeros, que muestren serlo, honrando a las mujeres, pues les está tan bien, o que se den por desafiados porque no cumplen con la ley de caballería en no defender a las mujeres. Vale.
(II, p. 461)

Esos propósitos resumen la ideología feminista que ha servido de telón de fondo a la prosa de esta gran figura del género cortesano. Constituyen el último mensaje que doña María de Zayas dirige a su público lector poniendo el énfasis en lo que caracteriza fundamentalmente su narrativa: deleitar escarmentando.

Si en esos casos que acabamos de ver, la escritora no da lugar a ninguna duda de que lo dicho son sus propias palabras, en otros sólo se asoma en el discurso de la narradora sin dejarse identificar por completo. En estas ocasiones Zayas se vale de la fórmula del enunciador implícito. Pero cabe notar aquí que “los casos de enunciador implícito son más problemáticos ya que son aquellos en los que quiere [la autora] disimular su presencia, a la manera del estilo indirecto libre, y utiliza el yo en muy pocas ocasiones.”³²³ Veamos aquí un ejemplo dado por Alicia Redondo Goicoechea:

Como quien mira desapasionado lo que nos está bien, dispone a su voluntad, y no a la nuestra, aunque nosotros sintamos lo contrario.

³²³ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.* p. 131.

(II, p.7)

Y la estudiosa comenta que “esta máxima sí que lleva, y por tres veces, la marca personal del nosotros que hace más clara la presencia del enunciador implícito”³²⁴. La fórmula de enunciador implícito es de un uso muy frecuente en la *Segunda Parte*. A modo de ilustración, citaremos sólo algunos ejemplos por ser los casos numerosos:

... demás que los músicos de los libros son más piadosos que los de las salas de los señores, que acortan los romances, que les quitan el ser, y los dejan sin pies ni cabeza.

(II, pp.14-15)

...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.102)

Todos esos casos están sacados de la segunda compilación y casi no se halla ninguno en las *Novelas amorosas*. A nuestro parecer, esta situación se debe al hecho de que la *Primera parte* se ha escrito desde una perspectiva de puro entretenimiento. Contrariamente, en los *Desengaños*, María de Zayas suele esconderse detrás de la narradora del marco para filtrar ciertos pensamientos suyos; lo que no es de extrañar si sabemos que esta última colección es más ideológica que la primera. El emplear sólo y repetidamente la forma de enunciativa explícita podría ocultar la existencia de la narradora del marco, único testigo del sarao, piedra angular de las obras zayescas. Quizás, por eso, a veces, la escritora privilegie la presencia de la narradora valiéndose de la fórmula de enunciativa implícita.

A la vista de esos comentarios, doña María de Zayas hace uso, en el marco de sus obras, de tres recursos narrativos: la narradora impersonal, la enunciativa explícita y la enunciativa implícita. Subrayando las principales

³²⁴ *Ibidem*.

funciones de estas tres instancias narrativas, Alicia Redondo Goicoechea opina que

permiten a la autora estar más o menos presente en su narración. En el papel de narrador cuenta la historia sin valoraciones o, en todo caso, con opiniones y valoraciones que no poseen su garantía personal.

Cuando usa la fórmula de enunciador implícito se hace presente en el texto de forma indirecta y así nos traspasa sus valoraciones.

Y finalmente, cuando se manifiesta como enunciador explícito, es cuando no quiere dejar lugar a dudas de que lo que dice es “su opinión”.³²⁵

Y la comentarista añade que

la intención didáctica y el hecho de ser mujer-escritora son los motores principales de la abundante presencia de una enunciativa explícita e implícita en el texto ya que utiliza estas formas como garantía de veracidad.³²⁶

María de Zayas y Sotomayor hace, pues, uso en el marco de sus obras de la fragmentación de la instancia narrativa en tres categorías (narradora impersonal, enunciativa explícita y enunciativa implícita) para facilitar su entrada en la historia contada aumentando así su grado de verosimilitud sin desprovocerla de su carácter ficticio. Esta función de las máscaras autoriales la subraya también Antonio Garrido Domínguez cuando apunta:

... para *entrar* en el relato el narrador recurre a una serie de máscaras a través de las cuales intenta mantener a salvo su credibilidad y, en definitiva, la verosimilitud de la historia.³²⁷

³²⁵ Alicia Redondo Goicoechea, *Op. cit.*, p.130.

³²⁶ *Ibidem*. NB: Al pie de la página Alicia Redondo Goicoechea pone la siguiente nota: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Senil, 1975. Y A. Redondo Goicoechea, “La retórica del yo-mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas”, *Compás de Letras*, 1 (diciembre, 1992), pp. 49-63.

³²⁷ Antonio Garrido Domínguez, *Op. cit.* p. 112.

A pesar de la triple cara que presenta la instancia narrativa en el marco, la narradora está en la mayoría de las ocasiones al mismo nivel de conocimiento que los personajes. Es equisciente en general y sólo se contenta con relatar lo que se está tramando delante de sus ojos. En el marco no abundan los casos de penetraciones en la conciencia de los personajes; el conocimiento de la narradora es el de un testigo ocular. Y así ella gana en credibilidad por ocupar la posición más objetiva. Prueba de esta búsqueda de credibilidad es que, después de cada *Novela o Desengaño*, intenta restituir exactamente las opiniones de los oyentes sobre el suceso referido sin comentarlas personalmente, dejando que el lector mismo los desempate. Aunque la siguiente cita es muy larga, la sacaremos por ser muy ilustrativa:

Congojada y sonrosada acabó la hermosa Lisarda el pasado suceso...

-Lo cierto es- dijo doña Isabel- que si como es éste sarao entretenido fuera certamen, la hermosa Lisarda merecía el premio. Mas de mi voto digo que soy del parecer de Carlos, que no dejó Camila de tener alguna culpa en callarle a Carlos la pretensión de don Juan...

-Eso fuera- replicó Lisis- si Camila supiera el amor de Carlos y de Octavia; pues aunque se murmuraba en la ciudad, Camila, como forastera, no lo sabría, y no sé qué mujer hubiera en el mundo tan necia que se atreva a decirle a su marido que ningún galán la pretende...

Con esto que dijo la hermosa Lisis cesaron de ventilar la culpa y disculpa de Camila, dando lugar a la linda doña Isabel, que, acompañando a los músicos cantaron...

(II, pp. 99-100)

En literatura, el estilo directo materializado aquí por el diálogo entre esos personajes tiene distintas funciones narrativas. Primero, suprime la existencia del intermediario (el narrador) entre la historia y el lector, dejando a este último tener conocimiento directo de los eventos. En segundo lugar, es la marca de un realismo narrativo en la medida en que el narrador se contenta con reproducir fielmente lo que ha presenciado porque así refuerza el estatuto de narrador

testigo. Y, finalmente, la tercera función consiste en marcar la presencia de los personajes.

2-1-2- Los narradores heterodieéticos de los relatos insertados

Ya hemos visto más arriba que la relación entre los diferentes niveles narrativos que configuran la obra de María de Zayas y Sotomayor es siempre causal. Pero el paso de un nivel a otro sólo se puede asumir por la narración. Por eso, además del acontecimiento que sirve de pretexto para la introducción de historias secundarias, es indispensable la presencia de las personas ficticias que se encargan de enunciarlas. Y ya que los niveles narrativos tienen sus fronteras - un narrador sólo puede contar la historia que está al nivel inmediatamente superior al que él se sitúa-, la narración se hace por delegación para mantener el todo coherente. Así, la narradora del marco confiará su papel narrativo a otros personajes que cumplirán con la prolongación del discurso narrativo, pero en grados diferentes. Zayas organiza un equipo de relevo narrativo que engendra una polifonía discursiva en su obra. Sin embargo, se nota una diversificación de las relaciones existentes entre los narradores secundarios y las historias que cuentan. Si algunos de ellos se implican directamente en lo que narran, otros se sitúan fuera de los eventos que cuentan. Pero, de momento, nos interesaremos por los narradores de segunda instancia que son heterodieéticos.

No estudiaremos esos narradores individualmente, sino que insistiremos sobre sus rasgos comunes. Todos ellos tienen en común el uso de la tercera persona gramatical para contar historias y comparten también el mismo narratario que es el auditorio del sarao. Pero lo más característico de los narradores heterodieéticos de los relatos secundarios es la tendencia hacia una omnisciencia. Ellos lo conocen casi todo de los sucesos que cuentan, leen en los ojos de los personajes, alcanzan sus conciencias y entienden el significado de

cada gesto o palabra de los mismos, de tal modo que no es difícil encontrar en el texto narrativo frases de este tipo:

¡Válgame Dios- decía entre sí don Fadrique, mirándola desde que salió de su aposento hasta que vió bajar por la escalera.
(I. p. 182)

... y decía entre sí:- Bien digo yo que las mujeres el saber las hace que se pierdan. Si ésta no se fiara en su entendimiento, no se atreviera a agraviar a su marido, ni decírselo.
(I. p. 209)

...y entre sí se reprendía y decía: “¿Qué locuras son éstas, mal aconsejado príncipe?
(I. p. 341)

... le dio un pensamiento: si sería verdad lo que su hermano le había dicho, acordándose con la honestidad y amor que la reina le había salido a recibir, no pudiendo partir de los ojos su hermosura...
(I. P. 369)

Esta penetración en lo más íntimo de los personajes tiene un valor didáctico porque, en realidad, las quejas de los personajes son reproducidas por los narradores para que sirvan de ejemplos a los oyentes del sarao y, más allá de esta sociedad ficticia, a los lectores reales.

Sin embargo, se presentan en el discurso narrativo de estos personajes del marco casos de deficiencia que permiten fortalecer su estatuto heterodiegético y dar más objetividad a lo narrado. En ciertas ocasiones, algunas informaciones escapan a los narradores.

...no me atrevo a decir si le causó el ver casada a su señora tía, sólo digo que puso la casa en alboroto.
(I. p. 148)

Y diciendo esto, se volvió del otro lado, sin querer responder más a doña Beatriz, aunque más tierna y amorosamente le llamaba, o fuese que se murió luego, o no quisiese hacer caso de sus lágrimas y palabras.
(I. p. 184)

...y entrando en ella, y sentados juntos, don Beltrán le dijo estas razones, o otras semejantes...
(I. p. 345)

...de los cuales no se puede decir lo que contenían, porque la discreta Camila, por lo dicho, los recibía, no los leía...
(II. p. 93)

La causa se ignora; sólo se sabía que era abastecido de riqueza...
(II. pp. 299-300)

Es importante precisar aquí que los detalles ignorados por los narradores son, en general, de poca relevancia; no implican ninguna complicación en la comprensión de los acontecimientos narrados y tampoco comprometen la claridad y fluidez del discurso narrativo. Los narradores de Zayas siempre están al tanto de las informaciones que permiten captar la verdadera personalidad de sus personajes. Todo eso nos parece dimanar de la voluntad que los personajes tienen de restituir fielmente lo que han oído o visto, una manera zayesca de hacer de su obra un auténtico documento avisador.

El didactismo de la novelista hace de sus narradores obsesionados de un realismo moralizador. Tienen empeño en indicar sus fuentes de información para mostrar que lo que cuentan son realidades bien aferradas en la sociedad española de la Edad de Oro. Lisarda, la narradora de la primera novela *Aventurarse perdiendo*, afirma que es doña Guiomar, un personaje de la misma historia referida por ella, quien se la ha contado:

Tiene a doña Guiomar consigo [...] de quien supe esta historia
(I. p. 79)

Aun don Álvaro, que narra *El castigo de la miseria*, novela que más se parece a un puro tópico literario que a una realidad cotidiana, confiesa oír las aventuras del miserable don Marcos, de doña Isidora una víctima de las fechorías del protagonista:

Doña Isidoro se volvió a Madrid, donde, renunciando el moño y las galas, anda pidiendo limosna, cual me contó más por entero esta maravilla...

(I. p. 164)

A veces, es uno de los personajes de la historia referida el que informa al narrador; en otras ocasiones, son los deudos de uno de los personajes, sus vecinos o los testigos quienes son fuentes de información.

Esta relación supe de uno de los jueces de este mismo pleito, que fueron como he dicho los estudiantes de la Universidad de la insigne ciudad de Salamanca, que vive hoy y los nombra por sus nombres.

(I. p. 367)

Todo este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me lo contó quien se halló presente.

(II. p. 138)

Y esta hija, llegando a la edad de tomar estado, por su hermosura, casó con un deudo muy cercano de doña Blanca, que fueron mis padres, a quien, juntamente con mis abuelos, oí contar esta lastimosa historia...

(II. p. 292)

El hecho de situar las historias contadas en un pasado muy reciente, o en los tiempos que corren, es también otra marca de verosimilitud y sirve de escarmiento.

Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió...

(I. p. 327)

Este caso me refirió quien lo vio por sus ojos, y que no ha muchos años que sucedió me afirmó por muy cierto.

(II. p. 98)

...dejaré muchas fortunas mías y contaré desdichas ajenas, contando una historia tan verdadera, que aun hoy hay quien no tiene, acordándose de ella, enjutas las lágrimas...

(II. p. 259)

Algunos sucesos se consideran como secretos a voces, de modo que el narrador no juzga oportuno ser más preciso en la indicación de la persona que le informa. Por ser conocidos de todos, es inútil buscar la fuente.

...se vinieron a Sevilla, donde hoy, a lo que entiendo, vive, y será don Pedro Portocarrero y Añasco, de algunos veinte y ocho años. Caso tan verdadero éste, que hay muchos que le vieron de la suerte que he contado.
(II. p. 330)

...si acaso pareciere 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...
(I. p. 143)

En otros casos, los narradores confirman restituir exactamente lo que han hallado en manuscritos dejados por personajes después de su muerte a modo de memorias.

A la cual, cuando murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla...
(I. p. 422)

...murió muchos años antes que Beatriz, la cual, antes de su muerte, escribió ella misma su vida, como aquí se ha dicho con nombre de Desengaño...
(II. p. 409)

Esta tendencia en Zayas a querer presentar los sucesos que escribe como conocidos de todos es la marca de una verosimilitud canonizada y de una búsqueda de credibilidad novelística germinada del patrón correctivo que caracteriza esencialmente su narrativa. A este respecto, Agustín de Amezúa hace constar:

Otras prendas y bellas cualidades realzan sus ficciones: la verosimilitud de sus argumentos, más aún que posibles,

acreditados de ciertos y sucedidos muchos de ellos, exaltando así el valor histórico de la novela cortesana...³²⁸

Los manuscritos encontrados sirven de afianzamiento de la realidad y permiten a la autora desmarcarse de cualquier consideración de la literatura como pura especulación imaginaria. Lo que busca doña María de Zayas a través de este culto de la ilusión referencial es esencialmente proveer su ficción novelesca de un elevado coeficiente de autenticidad. Para ella, la novela es, como dirá siglos más tarde el francés Stendhal: “un miroir qu’on promène le long d’un chemin” (un espejo que se pasea a lo largo de un camino). Los manuscritos encontrados, la revelación de las fuentes fidedignas contribuyen a dotar la narración de criterios de objetividad. María de Zayas y Sotomayor quiere ser una cronista de la actualidad contemporánea, lo que explica tal vez su habilidad para ambientar las historias que noveliza en un espacio y tiempo cercanos e identificables. La novelista conecta su obra con la tradición realista ya acuñada por la literatura picaresca al intentar traducir escrupulosamente la realidad, a fin de alcanzar un ideal de veracidad. En eso, María de Zayas no escribe al margen de los cánones de la literatura cortesana: entretenimiento, deleite y sobre todo verosimilitud. Como dice muy bien el académico Agustín G. de Amezúa:

la novela cortesana es la historia moral de su época; afectos, pasiones, prejuicios, sentimientos, gustos e ideas, todo el caudalísimo torrente de vida humana y social que comprendemos con la voz *costumbres*, desemboca hervoroso y salpicante en las páginas de las novelas cortesanas, hasta henchir un dilatado mar.³²⁹

La preocupación de la autora por la ilusión realista no se limita sólo a meras declaraciones de las fuentes de información que hacen los narradores heterodiegéticos, sino que doña María de Zayas intenta reforzar el grado de

³²⁸ Agustín G. de Amezúa y Mayo, “Formación y elementos de la “novela cortesana”, en *Opúsculos Histórico- Literarios del DR. D. Agustín G. Amezúa y Mayo (De la Real Academia Española, de la Historia y de la Jurisprudencia y legislación)*, Tomo I, Madrid, 1951, p. 270.

³²⁹ Agustín G. de Amézúa, *Op. cit.*, p.240.

veracidad de su narrativa dando la palabra a personajes que cuentan sus propias desventuras. A estos narradores dedicaremos un breve estudio a continuación.

2-2- Los narradores homodieéticos

Aquí *homo* significa igual y *diégesis* historia. Los narradores homodieéticos son, pues, los que están implicados en los eventos que narran. En este corte narrativo, si el narrador es el protagonista principal, la narración se hace, en general, en primera persona. Sin embargo, el narrador puede también ubicarse dentro de la historia sin ser actor directo de la misma. La narración homodieética, junto con la heterodieética, forman las dos coordenadas del patrón novelesco de María de Zayas. En efecto, dos relatos homodieéticos se hallan en las *Novelas* y otros tres en los *Desengaños*. En *Aventurarse perdiendo*, Fabio, el personaje con cuya vida arranca la narración, encuentra en la montaña a Jacinta, quien ha querido hacerle “archivo de sus secretos”:

Mi nombre, discreto Fabio, es Jacinta, que no se engañaron tus ojos en mi conocimiento; mi patria Baeza, noble ciudad de la Andalucía [...]

Diez y seis años tenía yo cuando una noche estando durmiendo, 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 dello!) no haberle visto en mi vida tal.

(I. pp. 44-45)

Aquí Jacinta cuenta su propia experiencia vital, por lo que la narradora y el personaje se unifican en un mismo yo, pero fragmentado en dos roles: el yo actuante y el yo narrador. La diferencia entre estos dos *yoes* es que el uno es narrado por el otro, a pesar de aludir ambos a la misma persona. El acto narrativo (del yo narrador) es, desde luego, el último acontecimiento de las aventuras del yo narrado³³⁰. Así ofrece a Jacinta una visión retrospectiva de sus desgracias. En

³³⁰ NB: Véase José Ángel García Landa cuando, hablando de la narración autodieética dice: “En este caso el acto narrativo resulta ser el punto final ideal, el último acontecimiento de la

Al fin se paga todo se filtran los infortunios de doña Hipólita que los cuenta a don García.

Mi nombre, señor, es doña Hipólita, y por éste sabréis antes de la noche mi calidad y nobleza, para que si de mi boca no la creyéredes, la fama que las cosas de asombro nunca es mentirosa, os dirá en la lengua de todos lo que de mí no creyéredes, y así tendréis entera satisfacción de quién soy y de quién fui.
(I. p. 297)

Don García topó con doña Hipólita al regresar a su aposento, después de haber pasado horas en una casa de conversación. Aquí también la escritora se vale de un hecho ordinario como pretexto al encuentro de los dos personajes para crear una situación de comunicación entre ellos. Zayas consigue establecer una coherencia causal en la interpolación de la historia de tercera instancia. Doña Hipólita, personaje víctima de los maltratos masculinos, se desdobra al volverse narradora de sus propias desdichas. Pero, como aclara José Ángel García Landa: “En principio, el yo narrador está separado del yo personaje por una distancia temporal, la que media entre los acontecimientos que se narran y el acto narrativo.”³³¹ Dicha distancia temporal permite al narrador-personaje tener perspectiva idónea para hacer el balance de su propia vida. Así contribuye a despertar la consciencia de los personajes que se desengañan por sus propias experiencias. Prueba de ello es que doña Hipólita, Jacinta, Florentina y doña Isabel Faxardo, las narradoras homodieéticas, se volvieron todas religiosas escarmentadas así por su lastimoso pasado. El único narrador homodieético que no ingresó en el lugar santo es don Jaime de Aragón, porque murió del mal que le causó el darse cuenta de que, Elena, su mujer, que él mismo torturó a muerte, era inocente. A nuestro parecer, todo eso enfatiza el didactismo que es la médula espinal de la narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor. Este afán didáctico explica, tal vez, la apertura de la *Segunda Parte* por un *Desengaño*

acción narrada.”, *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 17 (1996): 91-121. Edición electrónica en 2004.

³³¹ *Ibidem*.

homodiegético en el cual Zelima, la esclava de la protagonista organizadora del sarao, despavese sus desgracias que la llevaron a casa de su dueña.

 Mi nombre es doña Isabel Faxardo, no Zelima, ni mora, como pensáis, sino cristiana, e hija de padres católicos, y de los más principales de la ciudad de Murcia; 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...
(II. p. 17)

La acuñación del personaje de Zelima, en cuanto narradora homodiegética responde a una estrategia retórica instructiva. Su caso, por ser el más próximo a la protagonista Lisis, puede verse como el más desengañador. En el sarao, desempeña un papel persuasivo respecto a las deslealtades de los hombres. La historia de doña Isabel (Zelima) inspiró a Lisis y, tal vez, por eso las dos ya no se separaron nunca hasta tomar juntas el hábito de religiosas.

La interpolación de relatos homodiegéticos es, pues, de mayor monta puesto que contribuye a la acumulación de pruebas e indicios de la realidad de la enunciación que representa el libro. La alteración entre las historias oídas por otras partes y las desventuras contadas por las mismas personas que las experimentaron dimana de un ardid retórico bastante correctivo. Estas modulaciones narrativas son una artimaña autorial para duplicar las perspectivas narrativas. Sin embargo, el hecho de que ciertos relatos parezcan más realistas que otros concede a la narrativa zayesca un carácter apofántico. Y en eso radica indudablemente el artificio novelesco de doña María de Zayas, en dar calor y cuerpo real a sus ficciones. Las narraciones homodiegéticas constituyen desde ese ángulo una pincelada aportada al cuadro verosímil –o, mejor dicho, que pretende ser realista- que ya la autora ha empezado a pintar con las reiteradas declaraciones de autenticidad de los relatos heterodiegéticos. La principal función de las narraciones homodiegéticas es acreditar la verosimilitud de las obras. Así Zayas reanuda el recio sentido de ilusión realista que caracteriza la novela cortesana. Se ve, pues, que los narradores de María de Zayas y Sotomayor son

inventados según las preocupaciones estéticas e ideológicas de la escritora. Eso nos llevará a interrogarnos, ahora sobre las relaciones entre Doña María de Zayas y sus narradores.

3- Zayas y sus narradores o la cuestión de identidades

El narrador es el producto de la imaginación del autor y, como tal, no puede gozar de una total autonomía discursiva; hay siempre en su discurso algo impropio de su personalidad. Su estatuto ficticio le permite tener una identidad no forzosamente asimilable a la del autor, pero en realidad sólo dice lo que el autor quiere que diga. El narrador, aunque es un ser de papel, es mandado a distancia por su creador, es el que representa al autor en la ficción. Por eso en cualquier relato literario asumido por un narrador se puede notar algún préstamo de palabras o ideas entre la persona real que crea el libro y la persona ficticia que cuenta la historia. Es precisamente esta complicidad autor-narrador la que nos proponemos estudiar en la narrativa de doña María de Zayas. Se tratará esencialmente, para nosotros, de ver las relaciones entre Zayas y los narradores que inventa, de detectar los propósitos de los narradores que objetivamente son atribuibles a la escritora y de destacar los diferentes efectos que el acercamiento del yo escritor con el yo narrador produce.

Leer a doña María de Zayas es enfrentarse a un enmarañado ejercicio de identificación entre autora y narradores, las palabras de cada uno. Su artificio de manipular a sus narradores es impresionante; todos ellos son propagandistas de su ideología feminista. Las marcas en las dos compilaciones de la fusión de la identidad de Zayas con la de sus narradores abarcan distintos aspectos de las novelas: el contenido ideológico de los discursos pronunciados por los narradores, la frecuente referencia al acto de escritura por parte de los mismos, los metatextos y la crítica literaria. A continuación, reproducimos, aunque es largo, un pasaje que patentiza el papel ideológico de los narradores de Zayas:

Demás de esto, como los hombres, con el imperio que Naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten, pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que Naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres. Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad. Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas 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 los que 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. pp. 176-177)

Esos propósitos, aunque lingüísticamente pertenecen a Filis, la narradora, ideológicamente son impropios de su personalidad. En ese discurso muy feminista que plantea la problemática de la educación de la mujer en el Siglo de Oro español se trasluce un pensamiento zayesco. La lucha por la igualdad de suerte entre el hombre y la mujer, la reivindicación del derecho de la mujer a la instrucción y la denuncia del machismo, son los nervios de sus ficciones. En el caso siguiente la identificación autora- narradora es también bastante clara:

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 defenderlos de los enemigos, aunque no sé qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan a mayores ruinas que los enemigos.

(II, pp. 459-460)

En esta cita la compenetración de la identidad de María de Zayas con la de Lisis es relevante y es más manifiesta en tanto que Lisis, la protagonista del

marco, es el personaje que más porta la voz de la escritora. Ella es el prototipo de mujer desengañada con la que sueña Zayas, si nos fijamos en su discurso literario.

La segunda forma de intrusión autorial es la alusión al acto de escritura. Los narradores suelen hablar del libro en el que se sitúan, pero lógicamente sólo la autora tiene esta competencia. El libro es real y pertenece al mundo real. Por eso los narradores, en cuanto seres de papel, no pueden aludir a él si no se trata de una intrusión de la novelista. Los casos son numerosos, como se puede notar en los siguientes renglones:

...de quien supe esta historia, para que la pusiese en este libro por maravilla...

(I, p. 79)

Y así, en breves razones le contó todo lo que queda escrito...

(I, p.108)

Doña Isidoro [...] cual me contó más por entero esta maravilla, y yo me determiné a escribirla...

(I, p.164)

...y más cuando Laura en su presencia contó al Virrey lo que en este caso queda escrito...

(I, p.246)

En estas declaraciones de los narradores, inadecuadas con sus identidades, se puede ver una imprudencia³³² de María de Zayas. A nuestro parecer, es posible que Zayas tenga conocimiento en la vida real de algunos de los casos que refiere en sus obras y, como tal, está tan convencida de la veracidad de los sucesos que parece olvidarse del carácter ficticio de sus narradores confundiendo con ellos o arrastrándoles la palabra. El prurito de garantizar la autenticidad de los eventos

³³² A este respecto, Sandra M. Foa habla de contradicciones: "...olvidan [los narradores] la convención de estar narrando y hablan de sus novelas como si estuvieran escritas. La razón es que los narradores son claramente los portavoces de María de Zayas, y como su propósito principal es enseñar, no le preocupan estas posibles contradicciones." En *Feminismo y forma narrativa*, op. cit., p. 118.

que noveliza la lleva a asumir lo que cuentan sus narradores. De todos modos, esos propósitos sólo pueden considerarse como manifestaciones de la escritora, porque los cuentos del sarao son todos orales. Entonces las *Maravillas* y los *Desengaños* no son escritos por los personajes como se suele ver en el caso de la novela epistolar. Otro caso claramente ilustrativo de la referencia al acto de escritura como marca de la fusión autora-narradora es el siguiente:

Y en forma de desafío, digo que el que dixere 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. 457)

Aquí la identificación Zayas-Lisis no da lugar a dudas y es enfatizada sobre todo por la mención que la narradora hace de los diez años de ocio literario que separan las publicaciones de las dos colecciones: “y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada”. Hay una complicidad discursiva entre Zayas y la protagonista principal-narradora que lleva a fenómenos como la reivindicación de la paternidad de los *Desengaños* por parte de Lisis.

Por lo que me dispuse a hacer esta Segunda parte de mi entretenido y honesto sarao
(II, p.453)

La narrativa zayesca es también, y no será justo olvidarlo, un discurso literario sobre la literatura y los literatos de su época. Dicho discurso que es revelador de las convicciones literarias de María de Zayas y Sotomayor es asumido por los narradores. En la siguiente cita, la voz de Lisis se confunde con la de la novelista para mofarse de los cultismos de sus contemporáneos:

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 a veces cosas que ellos mismos no las entienden, como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que sacando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo”.
(II, p.412)

En esta crítica literaria se traspasa la opinión de la prosista, por lo cual la narradora transgrede las reglas narrativas identificándose con la escritora. En otras ocasiones, el discurso de la narradora, por ser metatextual, se percibe como otro artificio que la autora aprovecha para inmiscuirse en la narración. En efecto, la narradora Lisis incluso se preocupa por la recepción de la obra pronunciando un largo discurso en esta ocasión, olvidándose de la convención narrativa que sólo otorga esta prerrogativa a la escritora.

... porque pienso que no os habré menester sino para decir el bien o mal de este sarao, y en eso hay poco perdido, si no le vale, como he dicho, vuestra cortesía; que si fuere malo, no ha de perder el que le sacare a luz, pues le comprarán siquiera para decir mal de él, y si bueno, él mismo se hará lugar y se dará el valor. Si se tuvieren 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. Yo os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no sólo de cortesía, mas de obligación.
(II, p.413)

En el homenaje a grandes figuras femeninas muy cultas del Siglo de Oro español, aunque es rendido a ellas por la narradora Lisis, planea la sombra de María de Zayas. Eran ingenios femeninos quienes, con nuestra novelista, consiguieron gozar de una fama en el mundo de las letras con todo dominado por los hombres en aquella época. Veamos el ejemplo:

La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta prontitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas y otras muchas de que hoy goza el mundo, excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Varaona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima, y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla: ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneyra, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebatada, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolixa. Puédese creer que si como a estas que estudiaron les concedió el cielo tan divinos entendimientos, si todas hicieran lo mismo, unas más y otras menos, todas supieran y fueran famosas.
(II, pp. 177-178)

Restituimos esta larguísima cita porque forma un todo coherente y es muy ilustrativa. En ella, es María de Zayas quien habla bajo la máscara narrativa enaltecendo la grandeza de estas poetisas, una manera también de demostrar que la mujer es capaz de dominar las letras igual que el hombre.

Las intrusiones autoriales, como cualquier artificio novelesco, tienen funciones específicas, entre las cuales citaremos las enumeradas por Yves Stalloni³³³:

-La de afianzar los hechos: en Zayas corresponde con las numerosas intervenciones para garantizar la veracidad de las historias contadas. Son ejemplos de tipo:

Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió, y yo me he animado escribirle...
(I, p.327)

³³³ NB: Todas las funciones que destacamos, las sacamos de Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 126.

Esta función abarca el didactismo de la autora, habida cuenta de que la caución de los sucesos tiene como principal objetivo el escarmiento.

-*La función de "régie"*: es cuando por medio de una didascalia teatral, el autor explica sus preferencias literarias. Es el caso de María de Zayas cuando discurre sobre sus opciones retóricas, como se puede notar en estos renglones:

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...

(II, pp.411-412)

-*La función de comentario*: aquí el autor da su opinión sobre el asunto o juzga a sus personajes. Esta función coincide con las digresiones de esta índole:

Ésta, pues, como era muy familiar en casa de doña Juana, con quien se daba por amiga, se enamoró de don Fernando, tanto como puede considerar quien sabe lo que es voluntad favorecida del trato, que para mí creo que viene a ser casi inexcusable cuanto valiente enemigo, siguiendo la opinión de los que dicen no estar en manos de las gentes el amar o aborrecer.

(I, p.259)

A la luz de esas especulaciones, se puede decir que los narradores zayescos (principalmente las narradoras) son los *alter ego* de la escritora y se encargan de pronunciar los discursos propios de María de Zayas. La novelista irrumpe en los relatos de sus narradores y sale de ellos con mucha comodidad, como si no existieran las fronteras trazadas por las convenciones narrativas. La razón es que los narradores son sus portavoces y ella se identifica a veces con ellos. Así la asimilación autora-narradores refuerza el carácter verosímil de los relatores.

4- El monólogo interior

El monólogo, procedimiento convencional de teatro, es el momento en que el personaje habla en voz alta para sí mismo, una manera de dar al público informaciones sobre sus pensamientos íntimos. Adaptada a la novela, esta técnica lleva a lo que se llama (un poco impropriamente) el monólogo interior gracias al cual somos capaces de penetrar en la consciencia del personaje.³³⁴

Esta forma de dar la palabra al personaje que dialoga consigo mismo para confiar su flujo interior, campea, y es de un reiterativo uso, en la narrativa de doña María de Zayas. En ella abundan los soliloquios llenos de significado por ser fuentes de información sobre los sentimientos y las ideas que atormentan a los actores. Son momentos de quejas, de introspección en que los personajes cuyos actos y conductas son reprimidos por su propia conciencia se echan la culpa a sí mismos. Las mujeres engañadas suelen aprovechar esos instantes para expresar su arrepentimiento. Es mediante el monólogo interior, por ejemplo, que la escritora decide enterar al lector del desorden de la consciencia de Laura engañada por el amor de don Diego.

Con estos pensamientos no hacía sino llorar, y, hablando consigo misma, decía, asidas sus manos una con otra:

-¡Desdichada de ti, Laura, y cómo fueras más venturosa, si como le costó tu nacimiento la vida a tu madre, fuera también la tuya sacrificio de la muerte! ¡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 somos las más perdidosas y las más fáciles de engañar, parece que sólo contra ellas tienes el poder, o por mejor decir, el enejo! No sé para qué el cielo me crió hermosa, noble y rica, si todo había de tener tan poco valor contra la desdicha...
(I, pp. 240-241)

El flujo de quejas tiene aquí la forma de un diálogo entre el personaje y él mismo, nacido del desdoblamiento en un *yo* hablante y un *yo* destinatario. El narrador desaparece por completo y deja al personaje hacer su propio examen de

³³⁴ Yves Stalloni, *Op. cit.*, p. 148, NB: La traducción es nuestra.

consciencia. Esta retransmisión de los pensamientos íntimos del personaje por sí mismo contribuye a acercar el ser ficticio al ser real que es el lector, lo que es otra manera también para la autora de inculcar sus lecciones de moral a sus interlocutores. Por ejemplo, en don Juan, personaje de *El verdugo de su esposa*, el corazón entra en conflicto con la razón. En efecto, el caballero enamorado con locura de Roseleta, mujer de su amigo don Pedro, intenta oponer la razón a sus sentimientos para guardar lealtad y honor a su compañero. Así que, encontrándose solo, se reprende:

¿Qué es esto, traidor don Juan? ¿Qué viles pensamientos son éstos? ¿Qué enemigo mortal de mi amigo don Pedro los tuviera? ¿O de quién supieras tú que intentaba el agravio de tu amigo que no le hicieras pedazos? ¿Pues qué dirá de ti el mundo, si llegase a saberlo, sino, o que no eres de de sangre noble, o has perdido el juicio? ¡Oh amigo don Pedro, y qué engañado vives en el amor que tienes a este desleal amigo, que ha dado lugar en tan viles pensamientos! Mejor fuera decírtelo para que tomaras venganza de tan desleal y traidor amigo. ¡Ay, Roseleta, nunca mis desdichados ojos vieran tu más que celestial hermosura, acompañada de tan innumerables gracias! ¡Oh, si nacieras fea! ¡Oh, si no fueras mujer de don Pedro! No, no me ha de vencer tu hermosura; viva el honor de mi amigo, y muera yo, pues fui tan liviano, que he tenido tan ruines deseos.

(II, p. 148)

Esta auto-reprensión revela el estado de ánimo del personaje metido en una espiral de pensamientos. El soliloquio introduce al lector en los trastornos de la consciencia del personaje sin que sea necesaria la mediación del narrador. En María de Zayas corresponde con instantes de tensión psicológica en que la resolución final del personaje será muy determinante en la continuación de la historia narrada. En los personajes, masculinos sobre todo, hay siempre una dualidad entre la obligación moral y los deseos sensuales. Pero, los hombres se dejan siempre vencer por sus apetitos carnales. En el *Desengaño noveno*, el príncipe Federico, enamorado de la reina y obligado a salvaguardar el honor de su hermano rey, hace su examen de consciencia:

¿Qué locuras son éstas, mal aconsejado príncipe? ¿Es posible que te dexes llevar de tan mal nacidos e infames deseos? No digo yo, cuando no fueras hermano, y tan amado, de Ladislao, sino un vasallo. ¿Es justo que tú imagines en su ofensa, amándole y deseando su esposa? ¡Delito tan abominable y feo, que aun entre bárbaros era para excusar escándalos y sediciones, cuanto y más entre príncipes cristianos! ¿En qué me tendrá el mundo? ¿Qué dirá Beatriz, si los unos y los otros llegasen a saber mi locura? ¡No, no; no ha de ser así, mal nacidos deseos! Yo os he de vencer, que no tengo de quedar vencido de vosotros.
(II, pp. 341-342)

Esas conversaciones, a veces audibles y otras silenciosas, que los personajes tienen consigo mismos y en las cuales fluyen los sentimientos ocultos o deseos reprimidos, son instantes de la narración en que la escritora no encuentra palabras o acciones para expresar la intimidad de los seres que pare su ingenio. Aquí el flujo del inconsciente de los personajes es notable y suprime toda marca indicadora de la presencia de la novelista. Así, Zayas deja al lector mismo tener conocimiento directo de lo más interior de los personajes fingiendo la ausencia de manipulación o parcialidad en su discurso narrativo. Es también otra manera de convencer al lector de que lo que escribe es verídico.

El soliloquio era, en tiempos de María de Zayas, un tópico literario y se encontraba casi en las obras de los mayores escritores de la época. A este propósito, Juan Goytisolo escribió:

El repertorio de tópicos de que se sirve María de Zayas es idéntico al de todos los escritores populares de su tiempo: en su obra, los soliloquios amorosos o acongojados de los héroes y heroínas son escuchados siempre por el destinatario o, a lo menos, por el personaje que podrá atenderlos y darles solución cumplida...³³⁵

³³⁵ Juan Goytisolo, "El mundo erótico de María de Zayas", en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1978, p.70.

La mayor presencia del monólogo en las novelas de doña María de Zayas puede emanar también de su conocimiento de la comedia. En efecto, nuestra escritora vivió en la época en que el teatro conoció sus letras de nobleza, suscitando las tablas una atracción nunca igualada. Así, Zayas, a semejanza de los grandes escritores de la época, se matriculó en el registro de los cultivadores de este género literario con la composición de una comedia que llevó el título de *La traición en la amistad*³³⁶. Sobre esta comedia volveremos en otras ocasiones con más detenimiento. La comedia como género releva de la *mimesis* y por eso el monólogo es el más adecuado tipo de discurso del cual se puede valer en las obras dramáticas. Se puede ver, entonces, el monólogo interior como un artificio novelesco que doña María toma prestado de la comedia para manejarlo en la narrativa cortesana.

La técnica introspectiva es, pues, otra marca del didactismo zayesco y a través de ella la escritora deja a los personajes masculinos denunciar sus propias conductas y reconocer su debilidad frente al amor. Los monólogos interiores realzan los vicios de los hombres, quienes se olvidan de todos los principios nobiliarios a los cuales los obligan su noble sangre y su estatuto social, en provecho de sus lascivos sentimientos amorosos. El monólogo interior establece la transmisión directa de las intimidades más profundas entre los personajes y el lector.

³³⁶ En su introducción a las *Novelas amorosas* de la edición que manejamos, Agustín G. de Amezúa hace referencia a esta comedia de Zayas en estos términos: “También doña María de Zayas sintió la atracción de las tablas, tan poderosa entonces para cuantos cultivaban las letras. Y aun cuando no conocemos de ella sino una sola comedia, basta su lectura para demostrarnos que, con gran facilidad poética y su ingeniosa invención, no le hubiera sido empeñoso el cosechar aplausos en el teatro. *La traición en la amistad*, tal es su título, es una de tantas piezas de enredo como entonces se llevaban a la escena; solamente que esta vez, y contra los impulsivos defensivos femeninos de doña María, los enredos no parten del hombre, sino de una mujer, que por ambiciosa en amores, se queda a la postre compuesta y sin novio. Toda la comedia tiene el corte de las de Lope, a quien doña María imita francamente: tanto era entonces el señorío dramático del Fénix.” (p.XL). Al pie de la misma página Amezúa pone la siguiente nota informativa sobre la colocación de esta comedia de Zayas: “Serrano y Sanz sacóla a luz íntegramente (Escritoras españolas..., II-590 a 620), tomándola del original inédito y autógrafo de Doña María (49 hojas en 4.º), que guarda nuestra Biblioteca Nacional. (Vid. Paz y Meliá, *Catálogo de las piezas de teatro de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1934, I-541.)

III- LOS ARTIFICIOS ESTILÍSTICOS

1- El anticultismo

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 hapreciado quien las compuso es de un estilo llano y una prosa humilde, huyendo la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos.
(I, p.328)

Con esos propósitos, nuestra novelista aclara sus opciones estilísticas: un lenguaje pulcro, una narración tratable y desprovista de construcciones enrevesadas. Su concepción anticultista no es mero clamor verbal, sino que se puede averiguar en las dos compilaciones de novelas que sacó a luz. En un Siglo de Oro en plena efervescencia literaria marcada sobre todo por la recepción del gongorismo en buena parte de los círculos literarios, doña María de Zayas decidió escribir al margen de las nuevas tendencias estilísticas en boga, alistándose así a la escuela de Lope de Vega. Como buena seguidora del “Príncipe del Parnaso”, no recurre a pedanterías discursivas, incluso las aborrece, si se la cree cuando escribe:

...ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, demás de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego...
(II, p.412)

En vez de simple declaración de humildad de la autora, como estaba de moda en aquel entonces, nos parece que doña María de Zayas ha querido ser muy lógica con ella misma. En efecto, su propósito literario es despertar la consciencia femenina que queda dormida en el profundo sueño de la ignorancia, en un mundo en que la mujer aprende a teñir y cantar en lugar de iniciarse en las letras. Por eso, al dirigirse a su público predeterminado, esencialmente compuesto por el género femenino, vulnerable e inculto, sólo puede valerse de un lenguaje común,

llano y aún vulgar comprensible para todos a fin de dar en el blanco. Un vocabulario rebuscado, lleno de neologismos reservados a los doctos, o metáforas herméticas, dificultaría la recepción de su mensaje por parte de las mujeres, en su mayoría no instruidas. La “décima Musa”³³⁷ como la llama afectuosamente Alonso de Castillo Solórzano, saca la originalidad de su estilo de la naturalidad de su lenguaje y la claridad de su pluma. Una naturalidad que ella misma concibe como un don de la Naturaleza:

Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y aprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás, y dicen a veces cosas que ellos mismos no las entienden, como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo”
(II, p.412)

Zayas quiere ser entendida y por eso recurre a los artificios como la pulcritud, la sencillez y precisión de su estilo y un vocabulario sacado del contorno social sin modificaciones semánticas. Emplea jocosamente varias expresiones coloquiales en frases como: “*por jornadas contadas (como dicen.) (I, p.186), hacía, como dicen, rostro. (II, p.318)*”. A este respecto, Agustín G. de Amezúa apunta:

Su vocabulario es el corriente y usual de su tiempo, sin grandes novedades semánticas; tal cual neologismo curioso como *bobeamiento, honorosa, simpática* por *antipática*, con el empleo también del sustantivo *toreador* en lugar de torero- que así, en efecto, se les llamaba entonces-, y que hoy tacharíamos de ridículo galicismo.³³⁸

³³⁷ El poema que le dedicó Alonso de Castillo Solórzano y en el que la llamó “décima Musa” y todos los demás poemas en que sus contemporáneos le rendían homenajes, son reproducidos por Agustín G. de Amezúa al final de su introducción a las *Novelas amorosas* de la misma edición que manejamos.

³³⁸ Agustín G. de Amezúa, “Introducción” a los *Desengaños amorosos*, *op. cit.*, p. XXI.

Todas esas características del estilo zayesco son fruto de su didactismo literario; su anhelo correctivo, que ella lleva a los extremos, hace que en sus ficciones lo que se dice prima, a veces, sobre el cómo se dice.

La ira femenina con la que echa la culpa a los hombres hace el estilo, a pesar de ser sencillo, muy nervioso, con el tratamiento de los personajes masculinos con declarada enemistad. En resumidas cuentas, las obras de Zayas se han urdido con:

un estilo claro, nervioso, caliente y suelto, sin engolados énfasis ni rebuscamientos artificiosos. Su nota característica es la naturalidad, la sencillez, secreto del encanto y facilidad con que se leen. Diríase con exactitud que son más páginas escritas al correr de la pluma, en las que la fuerza y calor del relato vencen a las preocupaciones estilísticas, en las que el pensamiento sujeta a la palabra y ésta se deja llevar, dócil y sumisa, sin cultismos retóricos, como ella quería.³³⁹

No obstante, la naturalidad de su estilo no le impide embalsamar, en algunas ocasiones, su discurso narrativo de metáforas, como se puede notar a continuación:

Parecía la hermosa dama al Alba cuando corriendo las cortinas a la noche, sale derramando perlas sobre los floridos campos.
(I, p.201)

Pero en la mayoría de los casos, las imágenes que emplea son comunes y conocidas de todos. Es, por ejemplo, cuando designa *lágrimas* por *perlas* u *ojos* por *lenguas del alma*, pero metáforas difíciles de descodificar no las hay en Zayas. Sin embargo, la sencillez de su lenguaje no significa que no presenta algunos inconvenientes, como la construcción de frases larguísimas compuestas de varias oraciones subordinadas, de modo que, a veces, complica la comprensión o hace el discurso del narrador totalmente confuso. Veamos aquí un ejemplo de frase demasiado extensa:

³³⁹ *Ibid.*, p. xx.

Pues como a la hermosura de doña Leonor, que cada día iba en mayor aumento, se le ofrecían a cada paso a don Rodrigo mil competidores, que deseosos de su casamiento se declaraban por sus pretendientes, temerosos que alguna vez no le quitasen a fuerza de merecimientos la prenda que más estimaba, se determinó, fiado en los suyos, que aunque menor en su casa eran muchos, de pedírsela a sus padres, poniendo por solícitos terceros para ello a los suyos, que, satisfechos de su nobleza y bienes de fortuna, con que demás del mayorazgo podían dar algunos a su hijo, se prometieron buen suceso; más Salióles tan al revés esta confianza, que llegando al fin del negocio se vieron de todo punto defraudados della, porque los de doña Leonor respondieron que su hija era única heredera de su casa, y que aunque don Rodrigo merecía mucho, no era prenda para un menor, y que esto sólo hacía estorbo a sus deseos, los cuales, si el mayor no fuera casado, se lograrán con mucho gusto de todos; demás que doña Leonor estaba prometida por mujer a un caballero de Valladolid, cuyo nombre era don Alonso, el cual por hallarse en aquella sazón en la Corte en la pretensión de un hábito, se dilataban las bodas.
(I, pp.330-331)

En nuestra opinión, las largas frases que abundan en sus ficciones son la marca del carácter oral de los cuentos. Zayas, al escribir, obra como si fuera ella la que narra las historias en el sarao y, dado que en el cuento oral casi no se percibe la puntuación, ella también a veces relata sin parar.

El anticlasicismo de doña María de Zayas y Sotomayor es una constante en toda su producción literaria y aparece como el mejor elemento estilístico que sustenta su didacticismo literario. Esta emblemática figura del género cortesano no ignoraba que el lenguaje sencillo y penetrable es el más importante y productivo medio de comunicación entre un autor y sus lectores. También, le ha inspirado su afán de ser oída y entendida por sus lectores, otros métodos de hacer accesibles sus ficciones entre los cuales se destaca el recurso a la prolepsis, analepsis y las transiciones.

2- Prolepsis, analepsis y transiciones

Para doña María de Zayas, cuyas ficciones son tremendamente ideológicas, la literatura es, antes que nada, comunicación entre el que toma la pluma para propagar sus ideas o compartir sus experiencias vitales y el lector, quien convencionalmente acepta iniciar el intercambio por medio del acto de lectura. El éxito o fracaso de dicha comunicación depende, muy a menudo, de los métodos comunicativos usados por el escritor. Por eso, Zayas cuyo propósito novelesco es fundamentalmente correctivo, intenta facilitar la lectura de sus escritos añadiendo a la sencillez de su estilo otros artificios como la prolepsis, la analepsis y las transiciones.

La prolepsis es un procedimiento narrativo simétrico a la analepsis y consiste en anticipar las acciones. Y una de las características del estilo zayesco es su habilidad para anunciar los acontecimientos antes de que ocurran. Por ejemplo, en el *Desengaño*, *El traidor contra su sangre* adelanta los desgraciados acontecimientos que van a acaecer:

Con esto, habiéndose recogido, se acostaron, bien inocentes y descuidado del mal que había de suceder.
(II, p. 324)

Y, un poco más adelante, narra “el mal que había de suceder”:

Hecho como él lo ordenó, y recogida el ama, estando la descuidada doña Ana comiendo la empanada, fingiendo don Alonso levantarse por algo que le faltaba, se llegó por detrás, y con un cuchillo grande que él traía apercibido, y aquel día había hecho amolar, le dio en la garganta tan cruel golpe, que le derribó la cabeza sobre la misma mesa.
(II, p. 324)

Después de este acto odioso ejecutado por don Alonso con la complicidad de su amigo Marco Antonio, la narradora se vale de otro artificio proléptico para anticipar en el castigo divino que los espera:

(Vayan, que la justicia de Dios va tras ellos)
(II, p. 325)

Dicha justicia divina no tardará mucho en caer sobre los dos asesinos, ya que dos páginas más adelante, se puede leer:

...cuando llegaron, había sucedido un caso en que se vio que ya Dios, ofendido y cansado de aguardar tan enormes delitos como don Alonso cometía, para que pagase con su sangre la inocente que había derramado en las muertes de su hermana y esposa [...] Llegaron a comprar medias de seda en casa de un mercader, y habiéndoles sacado el dicho una caja en que había muchos pares de todas las colores, para que escogiesen, don Alonso, persuadido del demonio, o que Dios lo permitió así, escondió unas azules, y el amigo otras leonadas [...] el mercader [...] llamó la justicia [...] Sentenciáronle a degollar, y a Marco Antonio, ahorcar, y otro día salieron a morir.
(II, pp. 327-328)

El frecuente recurso a la prolepsis tiene un fin pedagógico, permite a los cuentistas del sarao mantener la concentración del auditorio ávido de conocer el desarrollo de los acontecimientos; y, más allá del universo ficticio, doña María de Zayas desea fijar así la atención de sus lectores sobre lo que transcribe su pluma. El procedimiento proléptico aumenta la curiosidad del lector, quien, tras cada suceso narrado, tiene sed de conocer en qué desemboca.

Pero, si mediante la prolepsis la escritora anticipa en los acontecimientos, a veces, aunque con menos frecuencia, se vale del proceso inverso para recordar lo ya contado. Esta retrospección narrativa comúnmente conocida bajo el nombre de analepsis está también presente en las obras de María de Zayas. Para evitar la repetición narrativa, utiliza la analepsis en el momento de recordar un hecho del cual ya ha hablado un narrador y que será determinante en la acción que va a ocurrir. Son ejemplos como:

Ya he dicho la inclinación de don Juan, más ajustada a travesuras y desgarros que a prudencia... (II, p.90)

Ya he dicho el uso y costumbre de aquellos reinos, que son los festines, que un día se celebran en unas casas y otros en otras...
(II, p. 92)

El caso más ilustrativo es cuando Lisis, antes de decidir ingresar en el monasterio, renunciando así a su casamiento con don Diego, recuerda a los oyentes del sarao lo que pasó a esas mujeres que han protagonizado los *Desengaños* contados:

...no me siento más firme que la hermosa doña Isabel, a quien no le aprovecharon tantos trabajos [...] Considero a Camila, que no le bastó para librarse de una desdicha ser virtuosa, sino que por no avisar a su esposo, sobre morir, quedó culpada. Roseleta, que le avisó, tampoco se libró del castigo. Elena sufrió inocente y murió atormentada. Doña Inés no le valió el privarla el mágico con sus enredos y encantos el juicio, ni a Laurela el engañarla un traidor. Ni doña Blanca le sirvió de nada su virtud ni candidez. Ni a doña Mencía el ser su amor sin culpa. Ni doña Ana el no tenerla [...] Beatriz hubo menester todo el favor de la Madre de Dios para salvar la vida [...] Doña Magdalena no le sirvió el ser honesta y virtuosa...
(II, p. 458)

Este retorno a los sucesos ya narrados tiene una función explicativa y se dirige al auditorio del sarao y aún al lector para que comprendan el porqué de la actitud de Lisis. Y la razón es que Zayas busca convencer a sus lectores de sus opiniones.

Los relatos homodiegéticos también se han amoldado bajo esta técnica del retroceso narrativo. En general, un personaje encuentra a otro (las más de las veces por casualidad) en una situación curiosa, y el uno, preguntando al otro por los motivos de su desgracia, arranca una narración retrospectiva en primera persona. Cuando Fabio topó con Jacinta en el Monserrat, en *Aventurarse perdiendo*, le dijo:

...que sentiré mucho hallar una mujer en tal parte y con ese traje y no saber la causa de su destierro, y así mismo no procurarle remedio.

(I, p. 43)

La dama, para satisfacer la curiosidad del caballero, le relata todo su pasado para que entienda las causas de su llegada al monte. Así, el relato lineal de la vida de Fabio se interrumpe para dejar lugar a la narración retrospectiva de las desventuras de Jacinta. En el Desengaño primero, *La esclava de su amante*, Zelima (doña Isabel) cuenta con retroceso cómo llegó a ser esclava de la protagonista Lisis y en *Estragos que causa el vicio*, narrado con una *mise en abyme*, don Gaspar halló en su camino a Florentina bañada de sangre y gimiendo, la socorrió y luego le preguntó la causa de su mal. Así, la dama empieza a relatar sus posteriores infortunios.

Este procedimiento del cual se vale Zayas “permite, ofreciendo el efecto antes de la causa, mantener la curiosidad del lector”³⁴⁰. Todo eso tiene un fin didáctico en nuestra escritora porque aumenta el cuidado del auditorio del sarao sobre lo que se está narrando, pero también el del lector.

Otra nota característica de su estilo, que veremos, es su habilidad para hacer transiciones. Zayas, al pasar de una historia a otra, de un espacio a otro, avisa siempre a su lector. Las fórmulas que usa para las transiciones son de tipo:

Dexémosle aquí, y vamos al encantador (que así le nombraremos)...

(I, p. 159)

Dexemos aquí a Beatriz, siendo el gobierno de la casa del duque y el ídolo de él y de la duquesa, que importa volver a Hungría, donde dexamos al traidor Federico y al engañado rey Ladislao...

(II, pp. 368-369)

Esas advertencias que hacen siempre los narradores zayescos atestiguan la voluntad de la novelista de facilitar la lectura de sus escritos. Así, el lector no se

³⁴⁰ Yves Stalloni, *Op. cit.* p. 13, NB: La traducción es nuestra.

perderá en un laberinto de intrigas y se percatará paso a paso de la evolución de las historias contadas y, sobre todo, no perderá el hilo de la narración.

En resumidas cuentas, diremos que, además del vocabulario sencillo y de la narración limpia sin imágenes desconocidas, la anticipación y el retroceso en los acontecimientos y las transiciones en el discurso narrativo son los artificios estilísticos a los cuales doña María de Zayas y Sotomayor ha apelado para hacer sus ficciones suaves, iluminadas, penetrables y agradables de leer. Todos esos esfuerzos estilísticos están al servicio de su didactismo literario que genera también intenciones manipuladoras de sus lectores.

3- La *admiratio* o la manipulación del lector

El principio de la “*admiratio*” ha sido en el Siglo de Oro español una de las mayores novedades literarias. “El concepto de admiración, en su forma más simple, es tan antiguo como el arte; el narrador oral más primitivo conoce la importancia que tiene sorprender a sus oyentes.”³⁴¹ Aunque los orígenes de la *admiratio* en literatura fechan de tiempos muy remotos, en la ficción española conoció su mejor cultivo en el Siglo de Oro sobre todo en Cervantes que ha buscado en su celeberrimo *Quijote* formas de aunar lo maravilloso con lo verosímil, lo que era para él una exigencia de la teoría literaria de la época si se le cree cuando opina:

El canónigo exige de las obras de ficción que “admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas”³⁴²

La admiración era uno de los nervios de la poética de la época, que funcionaba como un guión entre el lector y el autor. “Efectivamente, en su

³⁴¹ Edward O. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1981, p. 147.

³⁴² *Don Quijote*, I. p. 47, NB: citado por Edward O. Riley en *Op. cit.* p. 149.

carácter de excepcional se basaba el principal atractivo de una historia, pues difícilmente podía deleitar lo habitual, lo cotidiano, lo que el lector estaba harto de ver en su vida real³⁴³. El sentimiento de admiración es, pues, el primer efecto que ha de producir el ingenio poético del escritor en su interlocutor, de allí su pertinencia en la ficción novelesca de aquel entonces como lo subraya Cascales:

La admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía: pero mucho más en la heroica. Si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones.³⁴⁴

El cultivo de la *admiratio* obedecía a preocupaciones didácticas. El sorprender al lector con cosas increíbles o extraordinarias influye en su consciencia y por tanto en la recepción del discurso literario. Así, la posibilidad del autor de inculcar sus moralejas al lector es mayor. En esta misma perspectiva Edward O. Riley escribe:

Los escritores del siglo XVII intentaban sobrecoger e impresionar a sus lectores no sólo porque esto fuera agradable, sino para atraer su atención y dotarles de un talente receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada una lección de moral y fuera posible comunicarles una verdad universal.³⁴⁵

Lo excepcional, sustancia nutritiva de la narrativa española del Siglo de Oro, podía aparecer de diferentes índoles: milagrosa, maravillosa o insólita. Como mayor figura de la ficción española, particularmente novelesca, Cervantes inspiró, entre otros conceptos literarios, la *admiratio* a sus sucesores. De esta generación postcervantina forma parte la gran novelista doña María de Zayas y Sotomayor, quien, como muchos otros escritores contemporáneos suyos, ha seguido algunas sendas novelísticas ya abiertas por el manco de Lepanto. Es, tal

³⁴³ Salvador Montesa Peydro, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigación- Subdirección General de la Mujer), 1981, p.67.

³⁴⁴ Cascales, *Tablas*, p.146. NB: Es citado por Edward O. Riley en *Op. cit.* p. 148.

³⁴⁵ Edward O. Riley, *Op. cit.*, p. 150.

vez, en este rumbo ya indicado por el autor del *Quijote* que hay que buscar la presencia de la *admiratio* en la reina de las novelistas.

Doña María de Zayas y Sotomayor juega con la consciencia de sus lectores, los manipula a fin de que se avengan a su ideología que vehicula a través de sus ficciones. De esta voluntad de convencer a los que lean sus narraciones nace su principio estético de la *admiratio*. Su lenguaje narrativo es muy didáctico. Cuando ella quiere hablar de sucesos muy importantes que fortalecen sus propias opiniones, recurre a formas particulares de enunciarlos que aumentan la concentración del lector. En *Mal presagio casar lejos*, doña Blanca sorprende a su marido en prácticas homosexuales con su paje. Pero, antes de relatar el suceso, la narradora crea una tensión psicológica y un tremendismo narrativo que enfatizan la gravedad del acontecimiento:

...llegó hasta la cama del príncipe en que dormía ordinariamente, que con ella era por gran milagro, y halló... [estos puntos suspensivos son suyos] ¿Qué hallaría?
Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que sin darme a entender me entendiérades, 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, pp. 285-286)

Esta exageración que retrasa el anuncio del acto aborrecible sirve para acrecentar la curiosidad del lector. El empleo de los puntos suspensivos después del verbo “halló” y de la frase interrogativa “¿Qué hallaría?” provoca un suspenso que mete inmediatamente al lector en una especulación imaginativa. Zayas dramatiza el evento que va a suceder para lograr la antipatía del lector para con el personaje masculino. Así ejerce una influencia sobre la reacción de los oyentes del sarao y del lector frente a las fechorías del príncipe. Es el mismo procedimiento de suspenso y de dramatización que utiliza para referir la extrema avaricia de don Marcos en la novela *El castigo de la miseria*:

Lo que haría don Marcos en esta ocasión, ¿qué lengua bastará a decirlo, ni qué pluma a escribirlo?
(I, p. 152)

Con estas fórmulas, la escritora admira a sus lectores y los pone en una avidez de saber lo que ha protagonizado el personaje. Así, el cuidado del lector es mayor y el mensaje ideológico más fácil de transmitir.

En otras ocasiones, por medio de digresiones exclamativas o interrogativas, la novelista crea efectos admirativos y maneja la consciencia de los lectores para llevarlos a corroborar sus opiniones. Cuando en *La burlada Aminta, y venganza del honor*, la heroína acepta huir con su amante don Jacinto, la voz narradora se precipita a lamentar la facilidad de la protagonista al tomar esa decisión.

Y así, despidiéndose con mil abrazos, ella se subió a su cuarto, y don Jacinto y Flora se volvieron a su casa muy contentos y satisfechos de lo bien que habían negociado. ¡Oh engañada Aminta, precipitada en un mal tan grande, sin mirar los inconvenientes que atropellas, y en el peligro que te pones; caro te costará tu atrevimiento, engañoso don Jacinto, causa irremediable de la destrucción desta pobre dama! ¡Oh falsa Flora, en quien el cielo quiso criar la cifra de los engaños, castigo venga sobre tí!, ¿de tu amante eres tercera?, ¿habrá quien dé crédito a tal maldad? Sí, porque en siendo una mujer mala, lleva ventaja a todos los hombres. A don Jacinto disculpa amor, a la triste Aminta el engaño, mas para Flora no hay disculpa.
(I, p. 98)

El propósito de este largo párrafo es múltiple: preparar la tragedia, disculpar a la heroína que ha sido “engañada”, conservar la simpatía del lector hacia ella, y echar la culpa claramente a Jacinto y, sobre todo, a Flora. La narradora guía cuidadosamente al lector en sus simpatías y antipatías, separando tajantemente a la protagonista de sus antagonistas para que no haya ambigüedad en su reacción ante ella.³⁴⁶ Aquí la manipulación es, pues, evidente: Zayas invita al lector a tener la misma consideración del caso que ella. Todas estas

³⁴⁶ NB: Estas dos frases son de Sandra M. Foa en *Op. cit.*, p. 126.

exclamaciones e interrogaciones tienen el efecto común: facilitar la adhesión del lector al juicio hecho por la novelista. De este mismo procedimiento de influencia sobre la psicología del lector para dirigir su comprensión del caso referido se vale otra vez la autora en *Amar sólo por vencer* para reconocer la inocencia del personaje femenino y la culpa de su amante.

...y prometiéndose el uno al otro palabra de esposo, concertaron se disimulase hasta que ella estuviese buena, que entonces determinarían lo que se había de hacer para que no tuviesen trágico fin tan extraños y prodigiosos amores. ¡Ay, Laurela, si supieras cuán trágicos serán, no hay duda sino que antes te dexaras morir que aceptar tal! Mas excusado es querer excusar lo que ha de ser, y así sucedió a esta mal aconsejada niña. ¡Oh traidor don Esteban! ¿En qué te ofendió la candidez de esta inocencia, que tan apriesa le vas diligenciando su perdición?
(II, p 243)

Estos renglones anuncian el fin trágico de estos amores, pero de antemano la escritora sitúa las responsabilidades: Laurela es disculpada por su niñez y “candidez”, pero don Esteban es infamado. Se ve, pues, que doña María no deja a sus lectores reaccionar libremente ante los eventos que escribe, siempre procura, mediante el discurso narrativo, orientar la opinión de sus lectores hacia donde ella quiere dirigirlos.

En suma, diríamos que el principio estético de la *admiratio* en doña María de Zayas y Sotomayor consiste esencialmente en un lenguaje despertador de la curiosidad del lector, exagerando los sucesos antes de narrarlos. A eso se añade una constante tentativa de influenciar la recepción por parte del lector de los casos contados. No obstante, las cualidades estilísticas de nuestra escritora no se reducen sólo a esas maneras de decir y hacer que ya hemos analizado, sino que también se extienden a su ingenio descriptivo.

4- La habilidad descriptiva

Doña María de Zayas es una de las mejores plumas descriptivas de su tiempo. Las insignes ciudades, las casas de señores y todo lo que hay dentro como lujo, la elegancia indumentaria de los tipos que pueblan sus ficciones y los ambientes festivos, en suma la exhibición de la belleza en todas sus formas que singulariza la vida en la Corte, son sus atracciones. La descripción es uno de sus procedimientos estilísticos que maneja con mucho gusto y arte en el momento de hilvanar sus narraciones. Es una gran costumbrista, cuya pincelada refleja minuciosamente lo que alcanza su mirada. En la *Primera parte del sarao* describe el adorno de la sala que acoge a los invitados:

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

Estaba ya la sala cercada de muchas filas de terciopelo verde y de infinitos taburetes pequeños, para que sentados en ellos los caballeros, pudiesen gozar de un brasero de plata, que alimentado de fuego y diversos olores, cogía el estrado de parte a parte.
(I, pp. 31-32)

Esta descripción detallada del salón de Lisis enfatiza en el decoro que cuadra con la cualidad de las damas y los caballeros que asisten a la fiesta. La descripción es el escaso momento en que la nerviosidad del estilo zayesco deja lugar a una efímera alegría generada por el placer de contemplar lo lujoso. Zayas es gran captadora de ambientes; en sus obras, suele delinear la atmósfera en que se desarrollan los acontecimientos que narra. Le gusta hablar con detenimiento de los sublimes ornamentos que particularizan la elegancia de las casas cortesanas.

Se previnieron músicos, y 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 perfumadoras, claros y resplandecientes faroles, muchas buxías, y sobre todo sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura).
(II, pp.11-12)

El empleo de los adjetivos “*ricas, suntuosos, curiosos, vistosas, aliñados, olorosas, claros, resplandecientes, sabrosas, costosas*” realza el carácter mundano del sarao y la atención particular que la escritora pone en el parecer. En otras ocasiones, es la belleza femenina que enaltece con admiración, deteniéndose meticulosamente en los detalles indumentarios de las damas nobles, como lo confirma el siguiente pasaje:

Venían las hermosas damas con sayas enteras de raso blanco, con muchos botones de diamantes que hacían hermosos visos, verdugados y abaninos; los cabellos, en lugar de cintas, trenzados con altísimas perlas, y en lo alto de los tocados, por remate de ellos, dos coronas de azucenas de diamantes, cuyas verdes hojas eran de esmeraldas, hechas ellas y los vestidos con cuidado desde antes que se empezara la fiesta; cinta y collar, de los mismos diamantes, y en las mangas de punta de las sayas, muchas azucenas de la misma forma que las que traían en la cabeza, y en lo alto de las coronas, en forma de airones, muchos mazos de garzotas y martinetes, más albos que la no pisada nieve. Finalmente, salieron tan bizarras y bien prendidas y tan sumamente hermosas, que en la belleza imitaban a Venus, y en lo blanco la castidad de Diana.
(II, p.335)

La pasión, prontitud, habilidad y el perfecto conocimiento con los cuales doña María de Zayas habla de los adornos caseros y aderezos femeninos la destacan entre los autores de su tiempo. Sandra M. Foa ve en eso la reanudación con una tradición literaria ya presente en otros géneros literarios de la época.

El énfasis en el ornamento y en las escenas procesionales y espectaculares es una convención común a formas literarias aristocráticas como el *romance*, la novela pastoril, y las colecciones de novelas. El ambiente cortesano y aristocrático del marco de María de Zayas sigue estas corrientes. Sin embargo, esto

se relaciona al mismo tiempo con el principio estético del *admiratio*- Zayas quiere despertar una reacción de maravilla, de admiración, por medio del espectáculo, de la procesión, de lo fabulosamente rico y ornamentado.³⁴⁷

Su amor a lo bonito y ordenado es tan relevante en sus ficciones que hace pensar a Agustín G. de Amezúa que

doña María, como mujer, ama el detalle, el orden casero, la organización del hogar...
...además de escritora y poetisa, fue doña María excelente ama de casa, coincidencia y circunstancia que se ha dado también en algunas otras escritoras modernas que siguieron sus pasos en la senda de la novela.³⁴⁸

Otra particularidad de la novelista es su apego a la Corte que la lleva a veces a exageraciones descriptivas, pero líricas, en las cuales ella se siente feliz. Prueba de ello es que cuando habla de Madrid, ciudad donde vio la luz, no le sobran los calificativos de grandeza y nobleza que usa en un lenguaje metafórico, rítmico y agradable de oír. Hemos aquí un ejemplo:

En la Babilonia de España; en la nueva maravilla de Europa; en la madre de la nobleza; en el jardín de los divinos entendimientos; en el amparo de todas las naciones; en la progenitora de la belleza; en el retrato de la gloria; en el archivo de todas las gracias; en la escuela de las ciencias; en el cielo tan parecido al cielo, que es locura dexarle si no es para irse al cielo, y para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo)...
(II, pp. 212-213)

Ese retrato físico y moral de la ciudad de Madrid tiene una función puramente decorativa y salpica la narración de momentos de evasión y de lirismo. Es una ponderación casi común a todas las ciudades que sirven de

³⁴⁷Sandra M. Foa, *Op. cit.*, p. 119.

³⁴⁸Agustín G. de Amezúa, "Introducción" a los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, p. XIV.

escenario de sus relatos. Además, en tiempos de Zayas la descripción genérica de las ciudades era un tópico literario ya encontrado en otros escritores.

Sin embargo, cabe precisar aquí que los instantes descriptivos no tienen siempre el mismo significado en sus narraciones. A veces sirven para llamar la atención del lector sobre un hecho curioso o abominable. Es el caso cuando describe la figura diabólica de la cual se vale don Diego para abusar de doña Inés.

...vino [el moro] y traxo una imagen de la misma figura y rostro de doña Inés, que por sus artes la 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 cuarterón de cera verde. La figura de doña Inés estaba desnuda, y las manos puestas sobre el corazón, que tenía al 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. 123)

Esta descripción que informa sobre el saber endemoniado del moro al cual recurre un hombre para satisfacer sus apetitos libidinosos con una mujer inocente y honrada hace hincapié en los vicios masculinos.

La minuciosa descripción de Nápoles en *La fuerza del amor* tampoco nos parece que sea por su admiración por la ciudad italiana, sino que patentiza los riesgos a los cuales las traiciones de los hombres exponen a las mujeres. En efecto, el lugar descrito por la prosista no llama la atención por su belleza sino por lo demasiado peligroso que es. No obstante, a esta parte se dirige Laura sin temor por causa de su marido.

Hay en Nápoles como una milla apartada de la ciudad, camino de Nuestra Señora del Arca, imagen muy devota de aquel reino, y el mismo por donde se va a Piedrablanca, como un tiro de piedra del camino real, a un lado dél, un humilladero de cincuenta pies de largo y otros tantos de ancho. La puerta del cual está hacia el camino, y enfrente Della un altar con una imagen pintada en la misma pared. Tiene el humilladero estado y medio de alto, el suelo es una fosa de más de cuatro en hondura, que coge toda la dicha capilla, sólo queda alrededor un poyo de media vara de ancho, por

el cual se anda todo el humilladero. A estado de hombres, y menos, hay puestos por las paredes garfios de hierro, en los cuales después de haber ahorcado en la plaza los hombres que mueren por justicia, los llevan allá, y cuelgan en aquellos garfios; y como los tales se van deshaciendo, caen los huesos en aquel hoyo, que como está sagrado, les sirven de sepultura. Pues a esta parte tan espantosa, guió sus pasos la hermosa Laura.
(I, pp. 242-243)

El hincapié hecho en los pormenores específicos de este sitio es muy instructivo. Zayas presenta ese caso como buen ejemplo de las ásperas pruebas que llenan la vida amorosa de las mujeres del Siglo de Oro.

La descripción es, pues, una de las técnicas narrativas con las que doña María de Zayas y Sotomayor sella sus obras. Le permite reflejar los ambientes en los que se desarrollan las acciones, los adornos de las casas y los tipos nobles que protagonizan sus ficciones. La descripción es, en realidad, la única forma de expresión de la poca alegría que la escritora experimenta en sus narraciones. Por fin, es la expresión de la pasión que tiene doña María por lo bonito, aliñado y rico. Sin embargo, la descripción tiene también el cometido de enfatizar lo maravilloso o chocante que alcanzan sus ojos.

IV- LOS PERSONAJES, EL TIEMPO Y EL ESPACIO

1- Los personajes

El personaje es el ser de papel que actúa en una ficción, puede tener una identidad (nombre, apellido, nacionalidad, domicilio, profesión etc.), se puede hacer su retrato físico y moral; en suma, puede presentar todas las características

de una persona real, pero nunca se podrá confundir con ella. El personaje es y quedará “un ser creado de manera artificial, cuya realidad es puramente textual y cuya imagen está calcada sobre una criatura viva”³⁴⁹. Por esos seres ficticios nos interesaremos en la narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor. El estudio de los personajes está estrechamente relacionado con la temática del amor, de la violencia y del feminismo, de modo que ha estado en el centro de la mayoría de los trabajos hechos sobre nuestra novelista. Entre los estudiosos que trataron este asunto, se puede citar a Isabel Colón³⁵⁰ y Sandra M. Foa³⁵¹ que esbozaron algunas características de los personajes zayescos en sus obras, Salvador Montesa Peydro³⁵² que dedicó un detallado capítulo a los personajes. Para este último, no hay mayor novedad en la caracterización de los protagonistas, la autora sigue los cánones de la novela cortesana. Así, hablando de las características de los tipos que actúan en las novelas de María de Zayas, opina:

Ninguna novedad podemos destacar que los separe del resto de la novela cortesana, que se atiene a las fórmulas rituales empleadas desde antiguo.

En efecto, el esquema convencional seguido con machacante uniformidad siempre que desea ensalzar a un personaje es atribuirle las tres notas características específicas de contenido: hermosura, nobleza, virtud viril (forma, genus virtus). Este esquema puede ser enriquecido con otra cualidad: la riqueza. Los seres adornados con estas notas son raros caprichos de la Naturaleza que se esmera conformándose con especial cuidado.³⁵³

Mireya Pérez- Erdelyi³⁵⁴ se ha esforzado en distinguir los rasgos picarescos y cortesanos que hay en las damas que protagonizan las novelas de Zayas. Para no caer en la trampa de reproducir a los estudiosos ya citados, en nuestro análisis nos contentaremos con clasificar los personajes en tres categorías

³⁴⁹ Yves Stalloni, *Op. cit.*, p.190. NB: la traducción es nuestra.

³⁵⁰ Isabel Colón, *La novela corta en el siglo XVII, op. cit.*

³⁵¹ Sandra M. Foa, *Feminismo y forma narrativa, op. cit.*

³⁵² Salvador Montesa Peydro, *op. cit.*

³⁵³ *Ibid.*, p.268.

³⁵⁴ Mireya Pérez- Erdelyi, *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco- cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Barcelona, Ed. Universal, 1979.

principales: las damas, los caballeros y los criados. Nuestro propósito consistirá aquí en destacar las características de cada grupo, a fin de despejar el antagonismo existente, sobre todo, entre las damas y los caballeros.

1-1- Las damas

Los tipos femeninos que protagonizan los relatos de doña María de Zayas se destacan, sobre todo, por su hermosura, su candidez, su virtud, su discreción y la nobleza de su prosapia. La mayoría de las veces, la autora introduce a sus personajes femeninos con énfasis en sus cualidades físicas, morales y sociales. En efecto, de entrada en la *Introducción* de la *Primera Parte* del sarao, la escritora presenta a las amigas que organizan la velada nocturna insistiendo en la peculiar característica de cada una de ellas:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro desta Corte [...], la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas, hermosas y amigas...
(I, p. 29)

Además de esos atributos físicos y morales, las organizadoras del sarao se distinguen por su apego al lujo, como lo demuestran sus ricos adornos y su ilustre indumentaria. Son las que encarnan los verdaderos valores de la nobleza femenil. Sin embargo, no huelga subrayar aquí que, a pesar de sus cualidades, ninguna de ellas está casada, por lo que pensamos que doña María ha querido acuñar en el marco a personajes femeninos que están fuera de todo tipo de obligación matrimonial para gozar de una entera libertad de expresión con respecto a los hombres. Ellas hablan de los hombres con brío y sin miedo, pronunciando largos discursos críticos antimachistas. Las mujeres del marco son virtuosas y nobles y por eso, en ningún momento de la narración, la novelista ha hablado mal de ellas. A este propósito dice Salvador Montesa Peydro:

Los héroes de las novelas, o mejor dicho, las heroínas, pues hacia ellas van las simpatías de doña María, son presentadas como modelos, pero sólo de forma parcial. Precisamente nos muestra el fallo de cada una para que sirva de enseñanza.³⁵⁵

Desempeñan un cometido didáctico siendo los ejemplos de mujeres resueltas en luchar por la buena fama y los derechos del sexo débil. Pero, entre ellas, se destaca la heroína Lisis que nuestra escritora presenta como la mujer perfecta, hermosa, virtuosa, noble, discreta, entendida, pero sobre todo desengañada. Es el prototipo de mujer con que sueña doña María; el personaje que mejor encarna la ideología de la autora. Su casamiento anunciado desde la *Primera Parte* hasta el final de la *Segunda* nunca se realizó porque la protagonista ha sacado las enseñanzas morales idóneas de todos los casos referidos, decidiendo ingresar en el monasterio, indicando así el camino de la salvación a todas las mujeres de su época.

En cuanto a las funciones de las damas del marco en la ficción, podemos decir que la más importante es la fática “o lo que dicen, acción fundamental que [las] convierte en narrador[as] y, por lo tanto, en dueñ[as] parciales del relato.”³⁵⁶ Su principal función es narrativa, son las que han oído o vivido muchas de las historias argumentativas de las *Novelas amorosas* y todos los sucesos que aparecen en los *Desengaños*. En la *Primera Parte*, su principal rol era entretener a Lisis, su amiga enferma, contando historias a fin de alejarla momentáneamente de su mal, lo que explica la estructura y el estilo³⁵⁷ más divertidos de la primera compilación en que se aúnan solaz y corrección. Sin embargo, entre la publicación de las *Novelas amorosas* y la redacción de los *Desengaños*, las opciones novelescas de Zayas han cambiado; nacieron y maduraron en ella ideas feministas que determinaron considerablemente sus venideros escritos. Así, a la función narrativa de los personajes femeninos del marco, se añade una fuerte

³⁵⁵ Salvador Montesa Peydro, *Op. cit.*, p. 273.

³⁵⁶ Véase Alicia Redondo Goicoechea, *Op. cit.*, p. 32.

³⁵⁷ NB: Aquí, hablando de estructura más divertida, aludimos a la narración que se hace por turnos entre caballeros y damas, mientras que en la *Segunda Parte*, se priva la palabra a los personajes masculinos. La misma diferencia se puede notar también entre el estilo más suelto de las *Novelas* y el estilo nervioso de los *Desengaños*.

dosis ideológica que transforma a las damas en enunciatoras de discursos revolucionarios. En la última colección, las damas tienen como principal función desengañar al género femenino. Hasta el final de la *Segunda Parte*, cuando Lisis, doña Isabel y doña Estefanía se fueron al convento, el mayor cometido de las damas del marco se reducía a la narración de historias. Las verdaderas acciones que prueban, en las ficciones de doña María de Zayas y Sotomayor, los maltratos de las mujeres del Siglo de Oro por los hombres no se ubican en la historia enmarcadora, sino en los relatos de segunda instancia.

Las mujeres de los relatos interpolados son en su mayoría mártires, inocentes víctimas de la barbarie masculina. Ninguna de ellas, a pesar de su virtud, su candor e inocencia, ha podido salvarse de la crueldad de los hombres. Por ejemplo, a Roseleta no le bastó con avisar a su marido de que su vicioso amigo don Juan la cortejaba para escapar del innoble castigo de su pareja, pero Camila que no informó al suyo, tampoco quedó viva. Así, pues, para nuestra novelista, ni la virtud, ni la maldad, ni los vicios son solución a la enemistad masculina. Por eso, arguye:

Y esto se ve en que si es honrada, es aborrecida porque lo es; y si es libre, cansa; si es honesta, es melindrosa; si atrevida, deshonesto; ni le agradan sus trajes ni costumbres, como se ve en Roseleta y Camila, que ninguna acertó, ni la una callando, ni la otra hablando.

(II, p. 171)

Estas dos protagonistas (Roseleta y Camila) son inventadas con fin correctivo, puesto que enfatizan la imposibilidad de encontrar una salida a la violencia matrimonial. Las desventuras de la muy virtuosa reina de Hungría doña Beatriz, en *La perseguida triunfante*, es otra ilustración de que casarse con un hombre era pactar con el demonio, porque de esta unión sólo se pueden esperar desgracias. Si Beatriz no sufrió la misma tragedia que las demás protagonistas es porque tuvo el amparo de la Virgen María y, empero, fue torturada por sus verdugos. Doña Inés, quien, en *La inocencia castigada*, no creyó en las trapacerías de don Diego, salvaguardando así su honor y el de su

marido, tampoco pudo resistir a las artes endiabladas del nigromántico que la hacían acudir por la noche a casa del mal intencionado amante.

...forzada de algún espíritu diabólico que gobernaba aquello, se levantó [doña Inés] de su cama, y poniéndose unos zapatos que tenía junto a ella, y un faldellín que estaba con sus vestidos sobre un taburete, tomó la llave que tenía debajo de cabecera [...] se salió a la calle, y fue en casa de don Diego...
(II, p. 124)

Este caso realza hasta qué punto la lujuria de los hombres los lleva al territorio de los demonios sólo para satisfacer sus apetitos libidinosos. Se puede alargar la lista de las heroínas de muy buena fama e inocentes a quienes los maridos o amantes han dado mala vida injustamente. Todos estos personajes femeninos desempeñan el papel de autenticar la hostilidad de la escritora respecto del matrimonio. Ninguna de las protagonistas principales de los relatos insertados, sobre todo en la segunda colección, ha vivido feliz en su casamiento, o, mejor dicho, en su primera alianza porque hay casos en que nos revela que la dama vivió feliz en su último casamiento, pero aparece, en general, como recompensa de su virtud; por lo tanto, sirve de enseñanza. La felicidad la hallan las protagonistas de María de Zayas en los conventos donde el marido celestial las agasaja.

No obstante, la escritora reconoce que si los hombres hablan mal de las mujeres y las deshonran es porque, en alguna medida, existen mujeres desvergonzadas, livianas y demasiado viciosas que, en su conducta cotidiana, desdoran la imagen femenina. De estas mujeres forma parte la cuñada de doña Inés quien es autora de las ideas que costaron a la hermana de su marido estar tabicada entre paredes.

Don Francisco se recogió a la suya, loco de pena, contando a su mujer lo que pasaba; que, como al fin cuñada, decía que doña Inés debía de fingir el embelesamiento por quedar libre de culpa....
(II, p. 130)

Aquí la novelista soslaya el proceder de algunas damas que, en vez de defender a las mujeres, se dedican a empañar su honor ante los hombres. En esta casta de mujeres viciosas que desdoran la buena fama del sexo femenino hay que meter a Lucrecia, princesa de Erne, que en *Tarde llega el desengaño* hacía traer a don Jaime por la noche para satisfacer sus apetitos sexuales; Beatriz, la enferma sexual que recurre en *El prevenido, engañado* a un esclavo negro para curarse; y Lucrecia, una protagonista de *El desengaño andando, y premio de la virtud* que embruja a don Fernando para tenerle como objeto sexual. En la sociedad española que retrata doña María de Zayas en sus ficciones y en la que la mujer era considerada por el hombre como un objeto sexual que se tira después de uso (“por tenerla [a Roseleta] por plato ordinario, y quisiera mudar, y ver diferente cara”) (II, p.167), la existencia de tipos femeninos egoístas, viciosos o andariegos añade tocino a la olla. Para la escritora, todas las mujeres deben unirse para redorar el escudo del género femenino, en vez de embrujarse o enemistarse. Defender su honor y hermostear su mejor imagen deberían ser la preocupación cotidiana de todas las mujeres y no envilecerse ante sus enemigos varones.

Como ya hemos subrayado más arriba, las heroínas de María de Zayas suelen ser tipos en la medida en que cada una actúa como representante de una categoría social y psicológica o moral. Por eso dirá Juan Goytisolo:

Los héroes y heroínas de Zayas no son seres “de carne y hueso” ni siquiera para un lector propenso a las delicias de la ilusión realista, sino meras unidades funcionales que capsulan la multiplicidad de acciones simultáneas o sucesivas en que les envuelve la peripecia del relato. Nuestra escritora les confiere determinados rasgos (amor, odio, envidia, celos, etc.), pero no les compone un “carácter” y se limita a moverlos conforme a un *ars combinatoria* de reglas muy simples (vgr.: Enrique ama a Mencia; Clavela ama a Enrique; Clavela, para vengarse, denuncia Enrique a Alonso, hermano de Mencia, etc.).³⁵⁸

Salvador Montesa Peydro, apoyando el parecer de Goytisolo, afirma:

³⁵⁸ Juan Goytisolo, *Op. cit.*, pp. 72-73.

Si fueran seres de carne y hueso, si entremezclaran en su vida el bien y el mal, si fueran capaces de evolución y perdieran su carácter monolítico, difícilmente serían reconocibles como símbolos y su funcionalidad, su valor de reclamo quedaría fuertemente oscurecido. El alcance e intención de las novelas no puede permitir esa flexibilidad constructiva o correrían el riesgo de perder su sentido.³⁵⁹

Así, por ejemplo, Lisis es la idealización de la mujer desengañada, la cuñada de doña Inés representa a la mujer satánica y las diferentes mártires simbolizan la inocencia, candidez y virtud castigadas. Otro tipo femenino que, a nuestro parecer, es fuertemente ideológico y que representa una categoría de mujeres soñadas por la novelista es Estela, la heroína de la novela *El juez de su causa*. Ella simboliza la mujer capaz de manejar las armas mejor que los hombres, como se puede leer a continuación:

Hallóse, como digo, no sólo en esta ocasión, donde el emperador restituyó el reino de Túnez a Roselo su Príncipe, a quien Barbarroxa arrojó al mar, sino en otras muchas, o por mejor decir, en todas cuantas el emperador tuvo, y en Italia y Francia, donde hallándose en una refriega a pie, por haberle muerto el caballo, nuestra valiente dama [Estela], que con nombre de don Fernando era tenida en diferente opinión, le dio su caballo y le acompañó y defendió hasta ponerle en salvo. Quedó el Emperador tan obligado desto, que empezó con muchas mercedes a honrar y favorecer a don Fernando, y fue la una un hábito de Santiago; y la segunda una gran renta y título, y aún le parecía que no le pagaba, porque si le pidiera la mitad de su reino, se le diera.
(I, pp. 388-389)

Las hazañas de Estela funcionan aquí como enseñanza porque contradicen las ideas, según las cuales la mujer es débil e incapaz de competir con los hombres, por lo cual su trabajo sólo debe reducirse a las faenas caseras. Zayas demuestra por medio del personaje de Estela que la única diferencia entre las mujeres y los hombres es el sexo y no las facultades mentales o físicas. Prueba de ello es que, disfrazada de hombre, Estela logró mandar a los hombres en el

³⁵⁹ Salvador Montesa Peydro, *Op. cit.*, p. 269.

ejército por ser más valiente que ellos. Es más, gracias a su valentía y cualidades morales y físicas, que ella se convirtió en virrey de Valencia, siendo a los ojos del Emperador la persona más apta para cumplir esta función. El triunfo de Estela en esta novela, además de sugerir la posibilidad del cambio de roles entre los dos géneros, es también una victoria de la mujer en su lucha contra la discriminación de la cual es víctima en la atribución de responsabilidades en la sociedad española del Siglo de Oro. En las ficciones de Zayas, la dualidad hombre-mujer es manifiesta hasta en el manejo narrativo de los personajes. Por eso, después de estudiar a las damas, nos interesaremos por los caballeros.

1- 2 – Los caballeros

A semejanza de las damas, los caballeros convidados al sarao, marco de las novelas de doña María de Zayas, son todos nobles.

Convidado don Juan a la fiesta, y agradecido por principal Della, a petición de las damas se acompañó de don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope, en nada inferiores a don Juan, por ser todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes, y todos aficionados a entretener el tiempo discreta y regocijamente.
(I, p. 30)

En la *Primera Parte*, los caballeros tienen un papel narrativo, pero en la *Segunda* sólo se transforman en oyentes, de forma que todos los *Desengaños* son contados por mujeres. Los caballeros del marco narrativo no protagonizan grandes acciones y la narradora tampoco habla de ellos con mucho detenimiento. Sin embargo, los personajes masculinos que intervienen en los relatos intercalados están en el centro de todas las acciones criminales sabiamente enredadas contra las mujeres. Aunque son, en general, nobles y muy a menudo descendientes de familias de rancio abolengo, tienen en común los vicios, las traiciones y las tramoyas que conforman su vida diaria. El cuadro oscuro de la vida de los hombres que nuestra novelista pinta es el reflejo de la degeneración

de la nobleza en el Siglo de Oro. Dicha pérdida de valores de la nobleza española se arraiga y robustece, sobre todo, en su comportamiento amoroso, ya que el caballero ha dejado de ser el cariñoso galán que agasaja a su mujer, su protector, amigo y confidente, para volverse su enemigo y cruel verdugo. Son los autores de casi todas las desgracias que ocurren a las mujeres. Infieles y desleales en el amor, los hombres tienen las artimañas de fingir sus sentimientos como ejemplifican los venideros renglones:

Visitaba a doña Guiomar un mancebo, noble, rico y galán, cuyo nombre es Celio, tan cuerdo como falso, pues sabía amar cuando quería, y olvidar cuando le daba gusto, porque en él las virtudes y los engaños están como los ramilletes de Madrid, mezclados ya los olorosos claveles, como hermosas mosquetas, con las flores campesinas, sin olor ni virtud ninguna. Hablaba bien y escribía mejor, siendo tan diestro en amar como en aborrecer.
(I, p. 69)

La versatilidad de los personajes masculinos es constante en sus ficciones y funciona como el móvil de todas las agitaciones que gangrenan los hogares. Casi todos ellos tienen el mismo retrato, sólo rico en traiciones y matanzas. Por eso, suelen tener fines trágicos pagando así la sangre inocente que derraman de las mujeres. En nuestra novelista, el género masculino es símbolo de la maldad por pactar con el demonio que lo manipula a su guisa, como atestiguan los numerosos soliloquios pronunciados por los caballeros que se meten en verdaderos exámenes de consciencia. Como ilustración de nuestro argumento, citaremos sólo un ejemplo por ser los casos numerosos:

No era Federico tan fuera de discurso que no consideraba cuán mal cumplía con la obligación de quien era y las que debía a Ladislao, y entre sí se reprendía y decía: “¿Qué locura son éstas, mal aconsejado príncipe? ¿Es posible que te dexes llevar de tan mal nacidos o infames deseos? No digo yo, cuando no fueras hermano, y tan amado, de Ladislao, sino un vasallo. ¿Es justo que tú imagines en su ofensa, amándole y deseando su esposa? ¡Delito tan abominable y feo, que aun entre bárbaros era para excusar escándalos y sediciones, cuanto y más entre príncipes cristianos!

¿En qué me tendrá el mundo? ¿Qué dirá Beatriz, si los unos y los otros llegasen a saben mi locura? ¡No, no; no ha de ser así, mal nacidos deseos! Yo os he de vencer, que no tengo de quedar vencido de vosotros.”
(II, pp. 341-342)

A pesar de todo, los “mal nacidos deseos” le vencieron porque acabó por declarar su amor a la mujer de su hermano. Zayas penetra la psique de sus personajes masculinos y extrae sus flaquezas ante sus sentimientos amorosos que les hacen olvidar sus obligaciones morales y nobiliarias. Los hombres son los enemigos perseguidores de las damas y se valen de todas las marañas para satisfacer sus deseos carnales. Y el problema es que, si la mujer no se deja rendir por sus mentiras, los deshonestos hombres recurren a los encantos como sucedió entre doña Inés y don Diego en *La inocencia castigada*.

En la procedencia noble de sus personajes masculinos, Zayas está dentro de la tradición cortesana, pero en la conducta y las acciones protagonizadas por los mismos, radican las novedades que la novelista aduce al género literario que cultivó. Se puede decir, por tanto, que dentro de la corriente cortesana es marca propia de María de Zayas enfatizar la dicotomía existente entre los orígenes ilustres de sus personajes masculinos y la bajeza de sus actos. En ningún otro autor de la narrativa cortesana, este contraste ha alcanzado las alturas a las cuales lo ha subido doña María. La existencia en sus ficciones de tipos pertenecientes a otro género literario como la picaresca dimana también de la modernidad de la prosista. En efecto, el personaje de don Marcos, en la novela *El castigo de la miseria*, que reanuda el famoso tópico del rico avariento, está más bien calcado de la tradición picaresca que de la cortesana.

Se nota, pues, una incompatibilidad de personalidades entre las damas y los caballeros que presenta doña María de Zayas y Sotomayor en sus ficciones. Las mujeres zayescas son, en general, virtuosas e inocentes, mientras que los hombres son viciosos y criminales, de manera que sus relaciones son siempre conflictivas.

Entre las damas y los caballeros, se ubican los criados, entre los que se incluyen también los esclavos. A esta categoría socio-profesional dedicaremos el último análisis sobre los personajes.

1- 3- Los criados

Hablando de criados, aludimos al conjunto de los servidores caseros, quienes, además de sus actividades socio-profesionales, desempeñan un papel importantísimo en el desarrollo de la trama. De paso, precisamos que aquí sólo hablaremos de los criados y esclavos por ser los que con mayor representación entran en acción en las novelas de doña María de Zayas. En la jerarquía social, ocupan la parte baja de la escala y siempre están al servicio de la nobleza, ejerciendo las actividades domésticas, entreteniendo y aliviando a sus amos en los momentos de ocio o de enfermedad con canciones poéticas o relatando historias.

Con esta hermosa mora se alegró tanto Lisis, que gozándose con sus habilidades y agrados, casi se olvidaba de la enfermedad, cobrándose tanto amor, que no era como de señora y esclava, sino de dos queridas hermanas [...]. Entretenía Zelima a su señora haciendo alarde de sus habilidades, ya cantando y tañendo, ya refiriéndole versos y otras contándole cosas de Argel, su patria.
(II, p.9)

Sin embargo, las relaciones criados-amos habían llegado más allá del simple universo de la servidumbre para volverse una complicidad nacida de la confianza que los señores tenían en los servidores. Así, a pesar de ser empleados de casa, los criados de la literatura del Siglo de Oro español estaban implicados en la vida de sus amos. Escribirá Salvador Montesa Peydro:

En una sociedad tradicional el criado no era un contratado, sino un miembro más de la familia. Existían una serie de deberes mutuos

con su señor y estaban ligados personalmente a los intereses de la casa.³⁶⁰

Eran los que poseían las informaciones más delicadas, los principales confidentes y archivos de sus dueños, por lo que se les denominaba comúnmente en el mundo de las letras con el mote de “secretarios de sus amos”.

Y habiéndome dado nuevamente palabra delante del secretario de mis libertades, le di la posesión de mi alma y cuerpo, pareciéndome que así le tendría más seguro.
(I, p.53)

...y teniéndolo secreto, sin decirlo a nadie, sólo a un criado que le servía y había de ir con él...
(II, p. 43)

Esa aparente buena armonía entre los dos grupos sociales concede a los criados un papel nada baladí en la vida sentimental de sus amos. Así, juegan el rol de terceros en las relaciones amorosas entre damas y caballeros. “Una vez que el amor ha abierto cauces, la criada sigue siendo el correo que trasporta los recados y billetes amorosos.”³⁶¹

...pues habiendo venido a sus manos este papel por medio de una criada, a quien Carlos supo granjear con oro, lo que primero había sido agrado se convirtió en amor.
(II, 73)

...que por medio de una criada, a quien don Fadrique regalaba, entraba las más noches a verse con ella...
(I, p. 201)

En fin, él se partió a su caza, y aquella criada secretaria de mi flaqueza a dar aviso a don Gaspar desta venturosa suerte, a quien dijo por un papel viniese aquella noche por la puerta falsa de un jardín que caía a las espaldas de mi casa...

³⁶⁰ Salvador Montesa Peydro, *Op. cit.*, p. 282.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 283.

(I, pp. 304-305)

A la función más tópica de la tercería, hay que añadir el de consejeros porque los criados, aunque son de bajo aboengo, tienen a veces influencia en las ideas amorosas de sus amos.

Vino a eslabonar de suerte la voluntad de don Enrique y doña Mencía, que ayudados de los consejos y solicitudes de Gonzalo, y una doncella suya, a quien doña Mencía dio parte de su amor, que por la misma rexa que se hablaban, delante de los criados se dieron fe y palabra de esposos...

(II, p. 305)

Su conocimiento de los lugares frecuentados por los donjuanes y las damas livianas y su experiencia en trapacerías y amores ocultos confirieron a los criados de aquella época el perfil de espías. En efecto, en caso de sospecha de un doble trato del marido, la mujer suele confiar las investigaciones a su criado.

Clavela, sentida del desprecio y de la falta que le hacían las dádivas y regalos de don Enrique, dio en inquirir y saber la causa, sospechando que nuevos empleos le apartaban de ella, y encomendando el averiguarlo a la solicitud de una criada, no le fue dificultoso, porque siguiéndole de día y de noche, vino a saber cómo hablaba con doña Mencía todas las noches por aquella rexa.

(II, p.306)

No obstante, a pesar de todos esos servicios que los domésticos prestan a sus amos, doña María de Zayas y Sotomayor arguye que los criados no merecen confianza porque son hipócritas corrompidos y perjudiciales para la vida de los nobles. La novelista cree que son enemigos comunes que los amos tienen que considerar como tales.

...porque siento mucho ver mi fama en lenguas de la poesía y en las cuerdas de ese laúd; y lo que peor es, en la boca de ese músico, que siendo criado será fuerza ser enemigo.

(I, p. 228)

Sus mentiras y traiciones empañan el honor de sus dueños y no pocas veces son las causas de la muerte de muchas damas inocentes. Como ejemplo, podemos valernos del caso de la esclava de don Jaime de Aragón, en *Tarde llega el desengaño*, que dijo a su amo que su mujer se acostaba con su primo en su ausencia. Esos embustes le costaron la vida a Elena a manos de su propio esposo, don Jaime. Esos tipos de felonías protagonizadas por los criados han despertado la ira de doña María de Zayas que los pone verdes, escribiendo que

los criados y criadas son animales caseros y enemigos no excusados que los estamos regalando y gastando con ellos nuestra paciencia y hacienda, y al cabo, como el león, que harto el leonero de criarle y sustentarle, se vuelve contra él y le mata, así ellos, al cabo matan a sus amos, diciendo lo que saben de ellos y diciendo lo que no saben, sin cansarse de murmurar de su vida y costumbres. Y es lo peor que no podemos pasar sin ellos, por la vanidad, o por la honrilla.
(II, pp. 458-459)

Según la escritora, los criados son, pues, los enemigos de los cuales los nobles no se pueden apartar porque tenerlos es uno de los principios nobiliarios más vanidosos. Aquí surge uno de los inconvenientes del peso del honor en la vida cotidiana de la nobleza española del Siglo de Oro.

En la sociedad que presenta María de Zayas en su narrativa, las tres categorías socioprofesionales que más protagonizan las acciones son: las damas, los caballeros y los criados. La novelista atribuye a cada una de ellas características propias. Las damas son las nobles inocentes, injustamente despreciadas y violentadas por los hombres, pintados como bárbaros apoderados por el espíritu demoníaco. En cuanto a la servidumbre, Zayas la presenta en sus obras como un mal necesario.

2- El tiempo

En el relato pueden existir hasta tres líneas temporales. La de la historia contada, que es la imprescindible, en la que pueden mezclarse varios tiempos diferentes del mismo o de varios personajes; la del tiempo del discurso, que nos remite al momento de la escritura y, por tanto, también al de la enunciación extratextual; y, por último, la que pone en contacto el tiempo del relato con el tiempo referencial extratextual de los acontecimientos históricos de la vida real.³⁶²

El tiempo es uno de los elementos narrativos de los cuales ningún relato (oral o escrito) se puede prescindir. Es posible tener un relato no fechado con exactitud en el transcurso del tiempo cosmológico (el del calendario), como es el caso en la tradición cuentística, pero es imposible no narrarlo en un tiempo gramatical (presente, pretérito, futuro, etc.) que informe sobre la posterioridad, la simultaneidad o la anterioridad de los acontecimientos contados respecto al acto narrativo. Es de notar también que cualquier historia constituyente de un relato narrativo tiene un punto de arranque y otro punto de remate distanciados por un tiempo que corresponde con la sucesión de los eventos ocurridos desde el nacimiento del héroe hasta su muerte, o viceversa. El tiempo es, pues, multiforme e indisoluble de la actividad narrativa. Es lo que nos ha inspirado a aproximarnos al uso temporal en la ficción novelesca de doña María de Zayas y Sotomayor. El objetivo de nuestro análisis será intentar ofrecer una hipótesis sobre el momento de la escritura de sus dos colecciones de novelas, en examinar las referencias históricas que permitan fechar sus narraciones en el transcurso del tiempo histórico real, y analizar el tiempo en cuanto materia puramente narrativa.

2-1- El tiempo de la escritura

³⁶² Alicia Redondo Goicoechea, *Op. cit.*, p. 29.

Una lectura de las *Novelas amorosas y ejemplares* no ofrece ningún dato fidedigno sobre el año en que doña María de Zayas cogió la pluma que la matriculó definitivamente en los registros de las grandes figuras literarias del Siglo de Oro español y, particularmente, de la narrativa cortesana. Sin embargo, las referencias temporales que se filtran en sus ficciones abren sendas especulativas sobre el período de composición de su primera colección de novelas. Alude en la *Primera Parte del Sarao* a sucesos históricos, como la participación de Carlos V en la jornada de Túnez contra Barbarroja, que fue en 1535:

Sucedió el caso en Fez a tiempo que el César Carlos V, Emperador y Rey de España, estaba sobre Túnez contra Barbarroja.
(I, p. 388)

En *Aventurarse perdiendo* se evoca la expulsión de los moriscos bajo Felipe III y precisamente cuando don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, fue nombrado Virrey en Nápoles (I, p. 59). Don Pedro Fernández de Castro y Andrade, su verdadero nombre, séptimo conde de Lemos, fue virrey en dicha ciudad italiana de 1610 a 1616. Otro dato histórico es el virreinato del Duque de Osuna en Sicilia.

...y ordenó su partida para el reino de Sicilia, donde supo que iba el Duque de Osuna a ser virrey...
(I, pp. 203-204)

Aquí, seguramente, la novelista menta a Pedro Téllez-Girón y Velasco Guzmán y Tovar, III Duque de Osuna que fue virrey de Sicilia de 1610 a 1615; y de Nápoles, de 1615 a 1620. Esas remisiones históricas no permiten mayores suposiciones sobre el periodo de composición de la *Primera Parte*, por distar muchos años de la fecha de publicación. Además, la escritora no nació todavía cuando ocurrió el primer acontecimiento y era muy joven para escribir novelas cuando sucedieron los otros hechos históricos. Así que lo único que podemos

aseverar, sin riesgo de equivocarnos, es que las *Novelas amorosas* fueron escritas después de todos esos acontecimientos históricos, pero sin saber con exactitud cuándo.

La *Primera Parte del Sarao* empezó en diciembre, cerca de navidad, abarcando precisamente la Nochebuena y algunos días de Pascua.

...una tarde de las cortas de diciembre [...] Pues como fuese tan cerca de Navidad [...] concertaron entre sí [...] un sarao, entretenimiento para la Nochebuena, y los demás días de Pascua... (I, p. 29)

Este periodo puede corresponder, tal vez, con el principio de la composición de las *Novelas amorosas*, pero el año se ignora. Tampoco se sabe cuándo terminó Zayas la redacción de su primera colección, lo único que conocemos es que fue publicada en 1637. Contrariamente, en la segunda compilación la narradora sitúa el comienzo de la segunda fase del sarao en el año 1646:

...pues fueron los que dieron la ocasión, como he visto en Madrid; 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, han sucedido muchos casos escandalosos... (II, p.459)

A nuestro parecer, doña María de Zayas se refiere aquí al inicio de la escritura de los *Desengaños*. Algunos estudiosos consideran esta fecha como el fin de la composición de la segunda colección³⁶³, pero no avenimos a esta hipótesis. Aunque la fecha indicada está demasiado cercana de la publicación, nos parece que la escritora recuerda el día en que entabló la *Segunda Parte* de su

³⁶³ Salvador Montesa Peydro, por ejemplo, opina: “Mil seiscientos cuarenta y seis es el año en que termina el sarao literario y al siguiente año se publica.” In *Op. cit.*, p. 47. Sin embargo, suponemos que los que consideran esta fecha como punto final de la composición del Sarao literario se inscriben en la lógica de que era imposible empezar la segunda en 1646 y publicarla en 1647. Pero, para nosotros, es tal vez lo que hizo doña María de Zayas y estribamos nuestro argumento en los numerosos errores sobre todo de estructura que se notan en esta colección que sugieren una precipitación de la publicación.

Sarao literario. La proximidad de esta fecha al año en que la obra salió de la imprenta no carece de inconvenientes. Damos por precipitada la publicación de los *Desengaños amorosos*, a la vista de las abundantes incoherencias que los esmaltan. En efecto, la novelista había previsto en la introducción, a semejanza de la primera compilación, dividir esta *Parte* en tres noches y encabezar todas las historias narradas por el subtítulo común de *Desengaño*, especificando cada uno con otro título distintivo. Pero casi no hay nada de eso; sólo los dos primeros relatos llevan ese subtítulo de *Desengaño*, el primero siendo el único titulado (*La esclava de su amante*). Todos los demás cuentos están indicados en términos de Noches que van de la tercera a la décima. Las introducciones que se hacían al empezar una noche, y en las cuales se revelaban el ambiente y las novedades en la evolución del sarao, se encuentran mezcladas con los *Desengaños* propiamente dichos. Hay también incoherencias en el orden de los *Desengaños*. En la nueva organización del sarao establecida en la introducción, a Nise le tocaba el tercer *Desengaño*, pero en la edición reproducida por Amezúa, que es de las más antiguas, es el *Desengaño* referido por Laura, y previsto inicialmente como el quinto, el que viene en tercera posición. Finalmente, el *Desengaño* de Nise está relegado en cuarto lugar y el de Filis, previamente programado como cuarto, se pospone en el quinto. Para nosotros, esas contradicciones son indicios de una falta de tiempo para correcciones de índole formal. Por todas esas razones, suponemos que este año mil seiscientos cuarenta y seis marca el principio de la redacción de la *Parte Segunda*.

2-2- El tiempo histórico

La narrativa de doña María de Zayas y Sotomayor no se compendia a una mera evocación de hechos imaginarios sin puntos históricos de referencia, sino que también la escritora, por querer arropar sus ficciones de autenticidad, las fecha en tiempos identificables. El segundo periodo del sarao, historia que ha servido de enredo al marco, aconteció durante el levantamiento de Cataluña. En

efecto, se dice que don Diego, el caballero que pedía la mano de la protagonista Lisis, desesperado por haber visto a su amada renunciar al matrimonio para ingresar en el monasterio, se fue a la guerra de Cataluña donde murió:

Don Diego, descontento, con bascas de muerte, sin despedirse de nadie, se salió de la sala; dicen que se fue a servir al rey en la guerra de Cataluña, donde murió, porque él mismo se ponía en los mayores peligros.
(II, p. 460)

La sublevación de Cataluña o “Guerra dels Segadors” ocurrió entre 1640 y 1659. Aquí se nota una incongruencia en el tiempo histórico del marco. En la intriga, sólo un año separa los dos momentos en que se celebró el sarao. Ahora bien, las *Novelas amorosas* fueron publicadas en 1637, lo cual significa que, por lo menos, la historia de Lisis es anterior a esta fecha (1640) y, dado que la segunda parte del entretenimiento duró sólo tres noches seguidas, era imposible que don Diego participara en el levantamiento de Cataluña. Por ende, esta fecha sólo se puede concebir como referencia al tiempo de la redacción de los *Desengaños*, lo que puede apoyar también nuestra presunción, según la cual la *Segunda Parte del sarao* fue compuesta en 1646, es decir, en plena insurrección catalana.

En cuanto a los relatos intercalados, pocos son los que no están situados en el pasado político de España. La historia argumentativa de la novela *Al fin se paga todo* ocurrió cuando la corte de Felipe III se trasladó a Valladolid entre 1601 y 1606:

Estando la corte del católico Rey don Felipe III en la rica ciudad de Valladolid...
(I, p.293)

El suceso ficcionalizado en *El imposible vencido* se remonta a los años en que el Duque de Alba gobernaba en Flandes (1567-1573):

Llegó don Rodrigo a Flandes y fue recibido del Duque de Alba, que a este tiempo gobernaba aquellos Estados...
(I, p.335)

En el último *Desengaño* narrado por Lisis, *Estragos que causa el vicio*, se cuenta que don Gaspar, uno de los personajes principales, era del convoy que acompañó a Felipe III a Lisboa en su famosa jornada del 22 de julio de 1619.

Estando la católica y real majestad de Felipe III, el año de mil seiscientos diez y nueve, en la ciudad de Lisboa, en el reino de Portugal, sucedió que un caballero, gentilhombre de su real cámara, a quien llamaremos don Gaspar....
(II, p. 414)

La situación de los eventos novelizados en tiempos históricos reales es una característica de doña María de Zayas que le permite sellar sus ficciones de verosimilitud. Las frecuentes referencias a acontecimientos que marcaron la historia de España representan la dosis de veracidad con la cual la escritora alinea sus narraciones. Ese agregado de lo ficticio con lo real es, pues, otro artificio didáctico de nuestra novelista porque el carácter verídico de la referencia histórica germina en el lector la ilusión de leer hechos reales.

Después del tiempo histórico, que establece un puente entre lo imaginario y lo real, vamos a ver el tiempo puramente narrativo.

2- 3 - El tiempo narrativo

El tiempo es la sucesión de los acontecimientos y, como tal, en el ejercicio narrativo es el indicador del estado de evolución de las acciones protagonizadas por los personajes. La novela es una imitación de la vida, tiene que evidenciar el transcurso del tiempo que genera la transformación de los seres y de las cosas. Consciente de esta realidad, para no dar la impresión de que lo que se cuenta no evoluciona en el tiempo, doña María de Zayas y Sotomayor acude a formas de expresión temporal de tipo:

En esta vida pasó nuestro amante más de seis meses... (I, p.178)
En estas y otras cosas gastó muchos años... (I, p. 204)
En esta amistad pasaron seis meses.... (I, p. 258)
Más de un año pasó don Jorge en esta tema... (I, p.412)
En reconocer la tierra y tomarla cariño se pasaron algunos meses
(II, p.53)
Tres días fueron de esta suerte (II, p.180)
Más de un año estuvo Camila en el convento (II, p. 96)

Esta manera de mentar la evolución temporal permite a la escritora hacer elipsis narrativas. Son momentos en que no hay cosas de mayor monta que novelar y que el narrador omite por medio de una evocación temporal. Esta elipsis narrativa es una figura de aceleración que consiste en el silenciamiento de cierto material diegético de la historia, que no pasa al relato³⁶⁴. Además de la aceleración del ritmo narrativo, la segunda función de la elipsis consiste en actuar “como juntura entre dos escenas separadas por el tiempo, aproximando dos momentos del relato”.³⁶⁵ En tercer lugar, “contribuye a la ilusión realista creando de la impresión del paso del tiempo- hecho importante, ya que da a entender que los personajes han evolucionado y, consiguientemente, pueden convertirse en protagonistas de acciones de signo contrario a las realizadas anteriormente”³⁶⁶.

Sin embargo, en María de Zayas la expresión del tiempo llevado por un personaje en cierta situación o algún lugar no sirve sólo para patentizar la evolución temporal o acelerar el movimiento narrativo, sino, y sobre todo, para abultar casos de violencia que los hombres ejecutan con animosidad sobre las mujeres. Un ejemplo patente es la alusión, en *La inocencia castigada*, a los seis años que pasó doña Inés tabicada por su hermano, marido y cuñada en un aposento donde sólo pudo estar en pie.

...pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dexándola más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar,

³⁶⁴ NB: Ver Antonio Garrido Domínguez en *Op. cit.*, p.179.

³⁶⁵ *Ibidem.*

³⁶⁶ *Ibidem.*

no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron, dexando sólo una ventanilla como medio pliego de papel, por donde respirase y le pudieron dar una miserable comida, por que no muriese tan presto [...]
Aquí estuvo doña Inés seis años. (II, p. 132)

La evocación de los seis años llevados por la inocente doña Inés en esta situación tiene el objetivo de maravillar al lector para ganar su simpatía hacia la heroína y su antipatía hacia sus antagonistas. Estamos aquí en el propósito de la *admiratio* que doña María de Zayas moviliza para fines pedagógicos. La misma función desempeña, en *La perseguida triunfante*, el énfasis puesto en el tiempo que tardaron los que llevaron a la reina Beatriz a morir:

Los que llevaban a Beatriz caminaron con ella toda la noche, y otro día y noche siguiente...
(II, p. 363)

Aquí la indicación temporal hace hincapié en toda la distancia recorrida para condenar a la virtuosa y candorosa reina, y no en la evolución del tiempo. Sugiere también la tortura que ella padece pasando dos noches y un día en manos de sus enemigos. Este tiempo es sentido desde una perspectiva externa por los narradores, pero, a veces, no tienen la misma duración desde el punto de vista interior de los que actúan.

“Los días tienen las mismas horas en todas partes y, sin embargo, su duración no es sentida de la misma manera por todos”³⁶⁷. En algunas ocasiones, es el estado de ánimo de cada uno el que determina el valor del tiempo. Años pueden sentirse como meses y días como horas, minutos como siglos y viceversa, todo dependiendo de las emociones y los sentimientos experimentados individualmente en determinados momentos. Así, la vivencia del tiempo no puede ser común a todos. Esta forma psicológica de vivir el tiempo, campea también en la narrativa zayesca. En algunos de sus personajes el auténtico tiempo

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

es el tiempo interior configurado por la realidad anímica. Veamos ciertos casos ilustrativos:

Pasaron quince o veinte días de ausencia, pareciéndome a mí veinte mil años. (I, p.60)

Llegó la noche, que al parecer de los nuevos amantes, se detenía más de lo justo. (I, p. 109)

...porque aunque aquí no sé cuándo es de día ni de noche, ni domingo, ni sábado, ni pascua, ni año, bien sé que ha una eternidad de tiempo. (II, p. 135)

...pareciéndole a don Juan siglos lo que se había detenido...

(II, p. 161)

Más desesperada estoy yo de que se cumpla tan presto el plazo; que si a ellos se les hace tarde, yo le juzgo temprano. (II, p.271)

En esos ejemplos la medida del tiempo mora en la conciencia de cada personaje. El tiempo es interior y “los factores que lo constituyen son de índole emotiva. De acuerdo con ellos el tiempo se expande o se concentra, adquiere espesor o se diluye”³⁶⁸. Así, el alma se transforma en el único centro de interpretación temporal. Medir el tiempo es dar a conocer sus sentimientos, es sentir su mundo interior. “En realidad, la única dimensión temporal es el presente de la conciencia, el cual se desplaza hacia el pasado o el futuro a partir de ese centro unificador”³⁶⁹. Entonces se nota que en esos casos de estado de ánimo, ya no vale el reloj ni el calendario, el tiempo se evalúa psicológicamente, siendo una eternidad para los que sufren o esperan felicidades, y pareciendo fugitivo para quienes se lo pasan dichosamente.

En cuanto a los tiempos gramaticales, todas las historias se cuentan en el pasado; el pretérito y el imperfecto son dominantes para marcar la anterioridad de los hechos respecto del momento en que se narran. Son los tiempos convencionales del cuento.

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 159.

Son los seres humanos los que crean el tiempo anímico y los tiempos lingüísticos, pero existe otro tiempo que la Naturaleza les impone; éste es climático.

2- 4- El tiempo climático

El tiempo climático forma parte de los elementos que mejor ilusión realista dan a una obra literaria por referir una realidad identificable. La mención de los caprichos de la Naturaleza, añadida a la indicación de los años, los meses, los días, las noches y horas, reviste la ficción de un ropaje ilusoriamente verídico más completo. La narrativa española del Siglo de Oro había hecho del tiempo meteorológico un tópico literario, una realidad nacida del entusiasmo que generó la navegación marítima en aquel entonces, sobre todo con el descubrimiento de América. En varios autores de aquella época las tormentas y las tempestades han sido novelizadas como causas de naufragios que servían, muy a menudo, de pretextos a encuentros casuales entre personajes que no se conocían antes. A veces, de dichos encuentros nacían relatos secundarios engarzados en muchas obras literarias de la época. Doña María de Zayas reanuda esa tradición en sus ficciones. En efecto, en *Tarde llega el desengaño*, don Martín y su compañero son víctimas de una tormenta que los llevó a Gran Canaria, donde toparon con don Jaime de Aragón, cuya vida relatada por él mismo a los dos náufragos constituye lo esencial del argumento de ese *Desengaño*:

Cuando la fortuna (cruel enemigo del descanso, que jamás hace cosa a gusto del deseo), habiendo cerrado la noche oscura, tenebrosa y revuelta de espantosos truenos y temerosos relámpagos, con furiosa lluvia, trocándose el viento apacible en rigurosa tormenta. Los marineros, temerosos de perderse, queriendo amainar las velas, por que la nave no diese contra alguna peña y se hiciese pedazos; mas no les fue posible, antes empezó a correr sin orden ni camino por donde el furioso viento la quiso llevar...

(II, pp.179-180)

Este viento que les condujo a la isla canaria actúa como la fuerza externa a la voluntad de los personajes y establece la coherencia de la relación entre la historia de primera instancia y la interpolada, es decir, la historia de Elena y la que le sirve de marco (la vida de don Martín). Los naufragios y las tormentas, a semejanza del viaje, han constituido en la narrativa cortesana y en la del Siglo de Oro en general una socapa para el injerto de relatos metadieéticos. En ese caso, el uso literario del tiempo climático obedece a una necesidad estructural, una voluntad novelística de hallar la fórmula idónea para pasar de un nivel narrativo a otro sin romper las convenciones de la coherencia.

La subida de las temperaturas es otro elemento que configura el tiempo climático. Las tardes calurosas dan lugar a entretenimientos nocturnos, a paseos por la calle de la amada y a la toma de aire en un balcón donde la dama se deja ver por el caballero.

...salió de una casa de conversación, a más de las doce, donde fue a entretener las largas y pesadas noches de diciembre...
(I, p. 293)

Después de haber comido y jugado un rato, convidándoles la soledad y el tiempo caluroso, pasaron con mucho gusto la fiesta, tan enamorado don Fadrique de las gracias y hermosura de la Duquesa...
(I, p. 206)

El tiempo es una pieza importantísima sin la cual no puede funcionar el motor narrativo. Y en *Zayas*, particularmente, esta categoría narrativa adquiere un uso multidimensional. Nuestro análisis ha puesto de manifiesto las incertidumbres que rodean la fecha de composición de la *Primera Parte* y ha propuesto una pauta especulativa para determinar el momento de la escritura de los *Desengaños*. La mención de numerosos acontecimientos reales en el texto ha posibilitado la situación de las ficciones de doña María de Zayas y Sotomayor en la historia política de España. El tiempo narrativo también ha sido otro elemento valorado por la novelista con la frecuente referencia a la evolución temporal y el

uso de la elipsis como artificio narrativo. Por fin, hemos visto cómo nuestra escritora se vale del tiempo climático como materia novelesca integrante por su papel estructural en la organización de la trama. Sin embargo, en literatura, siempre hay que conjugar el tiempo con el espacio para dar itinerarios a los personajes. Por eso, para hacer nuestro análisis más completo, nos proponemos, a continuación, estudiar el espacio.

3- El espacio

El espacio, junto con el tiempo, constituyen las dos coordenadas (espacio-temporales) que sirven de soporte referencial a la ficción. Son los dos elementos de la narración indisolubles, que permiten identificar el itinerario de los personajes y situar las acciones de los mismos. Sin embargo, el manejo literario que se hace del espacio ha variado, en la historia de la literatura, según los géneros.

La narrativa cortesana, que es la que nos interesa aquí, se ambienta casi exclusivamente en la Corte, de ahí el epíteto *cortesano* que se atribuye a este género. Si la sustancia nutritiva de la novela picaresca se ha extraído de los bajos fondos sociales, la novela cortesana se abastece de la vida mundana de la Corte. Sin embargo, a los ojos de algunos literatos del Siglo de Oro español, la Corte ya no era ese espacio reservado a las grandezas de la nobleza y la virtud, sino que se transformó en el baluarte de toda bajeza social. A ese respecto, Suárez de Mendoza escribió:

...en la Corte no hay hombre para hombre y todos para sí. Cada cual en su género va a perderse a la Corte: el poderoso y señor, la hacienda y crédito; la mujer, la honestidad y la vergüenza; el casado, la honra; el mozo, la salud, y el jugador, el dinero y la paciencia, y así todos los demás. [La Corte] es obra que la malicia inventó para quitar a los hombres la edad de oro; mala para todos y peor para cada uno; de donde no se halla alguno que saliese como entró: porque el que entró rico, salió pobre; si pobre, pobrísimo; si

entró honesto, salió torpe y lascivo; si entró clemente, salió cruel; si entró liberal, salió mezquino; si entró verdadero, salió mentiroso y embustero...; porque allí, entre la multitud y variedad de gentes, andan los vicios más libres y sueltos que en nuestras aldeas y campiñas. Triunfa la vanidad, reina la codicia, priva la mentira, manda la envidia, no se escucha la razón, no se conoce la verdad, porque anda huída y temerosa y entre los rincones escondida.³⁷⁰

Las transformaciones que marcaron la vida cotidiana de la Corte han sido la cantera sustentadora del material novelesco del llamado género cortesano, el cual, cabe hacer aquí la advertencia, no ha sido exclusivamente crítico. La Corte, en cuanto espacio novelesco, tiene un significado cultural o sociológico en la medida en que se relaciona con las costumbres, creencias éticas y morales, y valores religiosos que condicionan, o no, la conducta de los personajes. Así, en ciertos escritores de aquella época como María de Zayas y Sotomayor, la Corte adquiere un particular valor literario. Ella ambienta todos sus escritos en la Corte y los tipos que en ellos actúan son productos de ese universo. Las historias que relata están minuciosamente situadas en el espacio cortesano de las grandes ciudades españolas e incluso europeas³⁷¹ de la Edad de Oro. Son espacios auténticos, identificables por todos y que desempeñan el cometido de soporte y de referencia espacial de sus ficciones. En su narrativa, la Corte, llena de contradicciones por ser a la vez símbolo y mácula de la nobleza, ofrece una riquísima materia novelable. La Corte como espacio que sirve de escenario a la acción está enfocada con una manifiesta exposición de su doble cara: un mundo por excelencia noble que acoge a gente viciosa. Al enaltecimiento de la grandeza y nobleza de la Corte, la autora opone la deslealtad e ingratitud de la fauna humana que la puebla. Nuestra prosista suele hacer descripciones preponderantes de las ciudades donde emplaza sus narraciones. Un buen ejemplo es el retrato físico y moral de Madrid que, a continuación, citaremos:

³⁷⁰ Suárez de Mendoza es citado por Agustín G. de Amezúa en *op. cit.*, pp. 217-218. Veamos aquí las referencias de Amezúa: "Suárez de Mendoza: *Eustorgio y Clorilene, historia moscovita...* Madrid, 1629. (Cito por la edición de Zaragoza, 1665, folio 102.)".

³⁷¹ Hay relatos de Zayas ambientados en ciudades italianas como Nápoles, Sicilia, etc., aun hay un desengaño ocurrido en Hungría.

En la Babilonia de España; en la nueva maravilla de Europa; en la madre de la nobleza; en el jardín de los divinos entendimientos; en el amparo de todas las naciones; en la progenitora de la belleza; en el retrato de la gloria; en el archivo de todas las gracias; en la escuela de las ciencias; en el cielo tan parecido al cielo, que es locura dextarle si no es para ir al cielo, y, para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo), nació la hermosísima Laurela...
(II, pp. 212- 213)

Sin embargo, es en esta ínclita ciudad donde doña María de Zayas ha ambientado todas las desdichas, ingratitudes y animosidades que, en *Amar sólo por vencer*, un caballero hizo sufrir a la inocente Laurela. Así, las odiosas acciones protagonizadas por el personaje masculino sobre su cándida mujer en una corte tan renombrada como la de Madrid, produce un efecto de contraste.

Ciertamente que la descripción de las ciudades es tópica, limitándose a una serie de datos vagos y generalizantes; pero al menos están centrados en lugares que a todos suenan y que bastantes conocen.³⁷²

En María de Zayas, la Corte como espacio narrativo desempeña un doble papel: uno puramente narrativo, que es el de soporte espacial de la ficción, y otro ideológico, que consiste en presentar la Corte como desamparo del género femenino, donde la virtud deja lugar al vicio y la verdad a la mentira. De este modo, la novelista derrumba la muralla engañadora de la Corte para exhibir su verdadera cara. Es de notar también una variedad en las ciudades que sirven de marco espacial a las novelas de Zayas. Sus personajes son móviles y van de una ciudad a otra e, incluso, de un país a otro sin que haya ningún cambio en la conducta de los hombres. Esa pluralidad espacial, materializada aquí por la situación de las historias narradas en distintos lugares, permite a la escritora dar

³⁷² Peydro, Salvador Montesa, *Op. cit.*, p. 85.

por generales los defectos de la sociedad que su pluma está soslayando. En este punto, el espacio como soporte referencial de los acontecimientos novelizados es garantía de veracidad y su uso narrativo obedece al prurito didáctico de la escritora.

Pero la Corte no es sino un macroespacio dentro del cual se ubican las calles paseadas por el galán cantando versos al ritmo de una guitarra para llamar la atención de la dama amada, quien, por las tardes, se deja ver por el balcón de su casa donde toma aire.

...era, cuando ellas le decían que estaba en la calle, salir al balcón, dando luz al mundo con la belleza de sus ojos, y tal vez acompañarlas de noche por oír cantar a don Fadrique... (I, p.176)

... le hablaba algunas noches por un balcón, recibiendo con agrado sus papeles... (I, p. 375)

En las novelas de Zayas, la casa es el lugar por excelencia donde ocurren casi todas las acciones, una realidad narrativa en la novelista que nos parece muy significativa, en la medida en que la intolerancia e injusticia que en ellas reinan prueban que las mujeres son desamparadas hasta el más reducido espacio. A ese respecto, Isabel Colón opina:

La casa puede adquirir un valor simbólico; así, sirve en los *Desengaños* de Zayas para poner de relieve cómo la mujer es perseguida por el hombre, sin que pueda encontrar refugio ni en su propia morada, donde, como en *La inocencia castigada*, puede ser emparedada viva.³⁷³

En cuanto al interior de las casas, es en el decoro de los salones, con todo tipo de accesorios bien aliñados, donde la escritora tiene la mirada clavada y describe detalladamente todo lo que ven sus ojos. Los siguientes renglones pormenorizan el mobiliario del salón de Lisis que acogió el sarao:

³⁷³ Isabel Colón, *Op. cit.*, p. 65.

Se previnieron músicos, y 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 perfumadoras, claros y resplandecientes faroles, muchas buxías, 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, pp. 11-12)

En las casas prohibidas de acceso a ciertos enamorados, las rejas constituyen el lugar a través del cual se fomentan todas las tramoyas y los amores ocultos. Temerosa de ser vista por sus padres o la vecindad, la dama amada queda con su amante en una reja donde podrán comunicar todas las noches o intercambiar papeles por medio de criados cómplices.

La noche siguiente llamó a una rexa baxa... (I, p. 100)

...de esta voluntad, hablándose algunas noches, después de recogidos todos, por unas rexas baxas que caían en las espaldas de la casa de doña Mencía... (II, p. 303)

Esos encuentros nocturnos a escondidas, a veces, desembocan en la huida de la dama de la casa de sus padres para escaparse con su amante dejando un papel informativo debajo de la almohada.

En los tiempos de doña María de Zayas, en que la limpieza de sangre, como consecuencia de la inquisición, era la institución social reguladora de todos los privilegios y establecía las normas sociales que condicionaban la vida cotidiana de los españoles, España ostentaba su fe católica en cualquier ocasión, de modo que las iglesias se transformaron en lugares a donde acudía todo tipo de personas, con fe o sin ella, pues lo más importante era aparecer como practicante. De hecho, la iglesia daba oportunidades a los galanes mal intencionados de oír misa al lado de las amadas a fin de hablarles.

...haré mis tramoyas, y a título de que soy tu hermana, me haré su amiga, y procuraré hablarla en la Iglesia... (I, p. 82)
Pues un día que acertó don Juan a entrar en la iglesia del Carmen a oír misa, vio entrar a su querida doña Ana... (I, p. 198)

Otro lugar santo frecuentado por los personajes zayescos es el convento. En la novelista, el universo familiar cortesano, que ella identifica con una jungla en la que los crueles hombres dictan sus leyes, es hostil a la plenitud del género femenino. Frente a esta realidad social, Zayas propone una alternativa religiosa, aconsejando a las mujeres que ingresen en los monasterios para escapar de la violencia masculina. En sus ficciones, esencialmente en los *Desengaños*, hay dos espacios simbólicamente contrapuestos: la casa y el convento. La primera es la representación de lo malo, de la mentira y de la injusticia, donde el demonio ejerce su supremacía sobre los seres, y el segundo es el emblema de la paz, de la tolerancia y de la veracidad, es el espacio divino que nunca atraviesan los protagonistas masculinos persiguiendo a las mujeres. En las *Novelas amorosas* tanto como en los *Desengaños*, los personajes huyen de las casas para retirarse a los conventos. Cuatro personajes del marco, entre los cuales está la heroína, ingresaron en el santo lugar:

Otro día, Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto; doña Isabel tomó el hábito, y Lisis se quedó seglar. Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que rentase lo que habían menester, se fue con ellas...
(II, p. 460)

También en los relatos intercalados el convento aparece como el espacio acogedor de la mujer que huye del infierno casero. Por ejemplo, en el *Desengaño noveno*, *La perseguida triunfante*, protagonizado por la reina Beatriz de Hungría, el espacio religioso adquiere particular relieve narrativo. En las desventuras de la perseguida reina, los lugares a los que la Virgen María lleva a la heroína son fuertemente significativos; son los espacios que simbolizan la pureza, la paz y el

amor verdadero, en los cuales todos los seres se quieren sin envidia ni hipocresía, como lo ilustra esta cita:

Ocho años estuvo Beatriz en la cueva [...] tan contenta en aquella morada, gozando tan prieta y pacífica vida, que ya no le acordaba de reino, ni esposo, sin que persona humana en todo este tiempo vieses sus ojos. Toda su compañía eran simples conejuelos y medrosos gamos con tiernas cervatillos, que estaban tan hallados con ella...
(II, p. 396)

En otra ocasión, el espacio es el material narrativo que desempeña el cometido de evidenciar el antagonismo entre la reina Beatriz y sus enemigos perseguidores. Es el caso cuando en el desenlace de la novela la heroína se encuentra en una sala con su difamador el príncipe Federico, su amigo Doctor y el rey para que ella cure a su perseguidor moribundo de la peste. En efecto, la narradora cuenta cómo la candidez, inocencia y virtud de la protagonista implican la atmósfera de paraíso que prevalece en la parte de la sala donde ella está mientras que el lado donde se halla el doctor hierve como un infierno:

Y desapareció, dexando la silla llena de espeso humo, siendo la sala en 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 t verdadero demonio, una tiniebla y oscuridad.
(II, p. 407)

En este *Desengaño* hay un contraste espacial entre los lugares a donde traen los hombres a la reina y aquellos a los que la lleva su defensora la Virgen María. Por ejemplo, los verdugos echaron a la mujer a la selva y le quitaron los ojos para que las bestias la devorasen, sin embargo, la Madre de Dios, que la socorrió por su inocencia, la llevó al lugar que merecía, es decir, al lado de una fuentecilla, cerca de árboles frutales:

...y la llevó muy distante de allí, poniéndola entre unas piñas muy encubiertas, a la boca de una cueva, que junto a ella había una cristalina y pequeña fuentecilla, y de otro lado una verde y fructuosa palma cargada de los racimos de su sabroso fruto. [...] se levantó [Beatriz] y entró en la cueva, la cual no tenía de hueco más de algunos veinte pasos, y toda era labrada en la misma peña. A un lado de ella estaba una cruz grande, labrada de dos maderos, (II, pp. 392- 393)

En el tratamiento del espacio aparece también el principio novelesco del maravillar que caracteriza la ficción zayesca. La cueva a donde la Virgen llevó a Beatriz es muy simbólica y la curiosidad de los objetos que la heroína encontró dentro sugiere una preocupación ideológica.

...se levantó [Beatriz] y entró en la cueva, la cual no tenía de hueco más de algunos veinte pasos, y toda era labrada en la misma peña. A un lado de ella estaba una cruz grande, labrada de dos maderos con mucho primor y curiosidad, y del clavo de los pies que tenía en los brazos, y los dichos sus tres clavos, estaba colgado un rosario y unas disciplinas, y al pie un pequeño lío, en que estaba un hábito de jerga, con su cuerda, y una toca de lino crudo, y sobre el lío unas Horas de Nuestra Señora, otras de oraciones en romance, un libro grande de vidas de santos... (II, p. 393)

El espacio es uno de los elementos narrativos que más efectos de ilusión crean en una ficción y su presencia es imprescindible en la actividad novelesca para la situación de los eventos contados. En *Zayas*, funciona a la vez como soporte referencial y sugerencia ideológica. Con el aspecto multidimensional del espacio, la escritora ha querido afianzar sus ideas feministas.

CONCLUSIÓN

Los métodos de análisis literario y la variada documentación especializada en la novela corta española del Siglo de Oro que hemos manejado a lo largo de este trabajo nos han permitido arrojar más luz a la narrativa de doña María de Zayas. Las consideraciones sobre los orígenes y las características de la novela cortesana que encabezan nuestro estudio han sido un punto de referencia novelístico que nos ha brindado la más importante materia temática y técnica en la que hemos fundamentado nuestros cotejos de la obra zayesca con las de sus predecesores. El objetivo ha sido ofrecer un repertorio lo más completo posible de tópicos del género cortesano, que Zayas, unas veces, canoniza y, otras veces, remodela o rechaza.

En cuanto a la vida de la escritora, sigue siendo un misterio que ni los más curiosos y meticulosos biógrafos e investigadores han logrado penetrar. Desde los apuntes de Serrano y Sanz, no se ha vuelto a tener ninguna información biográfica sobre la “escritora fantasma” hasta que recientemente Kenneth Brown reveló que doña María de Zayas se encontraba en Barcelona “escribiendo poesía

en época de guerra (1643)”. La crítica ha intentado reconstituirle una biografía, basándose en algunos detalles filtrados en sus novelas y conjeturados por algunos estudiosos, como pudiendo referirse a doña María de Zayas. Sin embargo, son especulaciones que no nos convencen porque no contribuyen a aclarar las ficciones zayescas y, además, los discursos de los narradores no llevan siempre la garantía de la escritora.

Su obra compuesta de sólo dos compilaciones de novelas es muy fecunda en materiales novelescos. La estructura textual con un marco y el transplante de relatos secundarios que obedece a una coherencia causal evidencian la influencia boccacciana, pero puede ser hoy en día un buen modelo del llamado *roman tiroir*. Su habilidad para unir sus dos colecciones de novelas por la misma historia ha sido un éxito. Aunque hubo cambios en el contenido previamente anunciado de la *Segunda Parte*, Zayas consiguió ingeniosamente la continuidad unitaria entre las dos colecciones. La historia de Lisis, hilo unificador de las dos Partes nació en las *Novelas amorosas* pero conoció su mayor desarrollo y adquirió su mejor significado en los *Desengaños*.

La parte sobre la recepción crítica de la obra zayesca ha sido un espacio donde hemos recordado la mayoría de los trabajos elaborados sobre la escritora. Así es como hemos descubierto que la autenticidad de sus ficciones defendida por algunos y puesta en tela de juicio por otros no es ni más ni menos que la canonización del principio novelesco de la verosimilitud que caracterizó la novela corta de aquella época. Las frecuentes declaraciones de veracidad son también el correlato de la intención didáctica que subyace tras la plasmación de sus obras.

La interpretación de la narrativa zayesca desde un enfoque moral ha valido a la novelista recibir muchos disparos por parte de la crítica. Sin embargo, nuestro estudio ha intentado dejar claro que el erotismo zayesco, que le costó tanta recriminación, no es gratuito y encuentra su justificación en la coherencia argumentativa y la ideología feminista que son dos notas distintivas de su narrativa. La escueta sexualidad de sus protagonistas desempeña el papel

narrativo de resaltar los defectos de los hombres en materia de amor; pero María de Zayas nunca es lasciva e inmoral.

Sus novelas se han hilvanado con materiales temáticos y técnicos procedentes de una cantera literaria variada que abarca los *novellieri* italianos y la novela corta española de tipo cervantino. No obstante, la imitación de los modelos no era considerada por la teoría literaria de la época como hurto intelectual, sino como procedimiento novelístico que tenía la misma importancia que la imitación de la naturaleza misma. Así, hemos concebido las coincidencias entre las ficciones zayescas y las de otros miembros de la corporación novelística de la época como una exigencia del principio de la *imitatio*. La imitación no le resta en nada su mérito literario, como pretenden algunos críticos, porque la originalidad y la imitación no eran dos realidades antitéticas en el espíritu literario de aquellos tiempos.

Nuestro trabajo nos ha permitido valorar el supuesto romanticismo de doña María de Zayas, que ha sido también, en cierta medida, un punto de discordia de los estudiosos de su obra. Para nosotros, lo que se ha analizado como artificios románticos en las novelas zayescas no es más que una pura coincidencia porque nunca los maneja con la misma intención que sus homólogos del romanticismo decimonónico.

El estudio del universo temático de la escritora ha sido una ocasión para desmenuzar con profundidad los enfoques de las creencias espirituales, el honor y el amor, que son las tres piedras angulares que sostienen todo el edificio novelesco.

La magia y la religiosidad, dos realidades incompatibles, entran en perpetua dualidad en las narraciones de María de Zayas pero, al cabo de la lid, siempre lo divino doma a lo demoníaco. El planteamiento de esas creencias espirituales dilucida las convicciones religiosas de la novelista. Fervorosa defensora del catolicismo, María de Zayas coloca el culto a la Virgen en el centro de sus preocupaciones religiosas.

El honor y el amor, dos sentimientos antitéticos pero inseparables, sobre los cuales se fundamentó el género cortesano, forman la urdimbre sobre la que se han

tejido las ficciones zayescas. En el capítulo dedicado al tema del honor, hemos señalado con detenimiento que la autora rompe, de vez en cuando, los cánones prefabricados por la teoría novelística de la época en este asunto. El amor, nervio de la narrativa cortesana, está planteado en María de Zayas desde una perspectiva muy feminista que implica actos violentos nada comunes en la novela cortesana. El amor es el terreno donde la novelista pone en solfa las traiciones de los hombres.

El análisis de la técnica narrativa ha demostrado que, a pesar de las numerosas publicaciones y artículos producidos sobre la escritora, su obra resulta todavía inagotable y es posible acercarse a ella valiéndose de los nuevos métodos de análisis textual que nos ofrecen las nuevas tendencias de la crítica literaria como la narratología.

La interpolación de los relatos en el marco ha cobrado, en María de Zayas, un importante papel narrativo en el desarrollo de la intriga general. La inserción de poemas en las novelas, además de exhibir el ingenio poético de doña María de Zayas, desempeña el cometido de suavizar la narración demasiado irritable. Pone también el énfasis en el principio de la variedad (*variatio*) que exigía la teoría literaria de la época, según la cual la obra había de ser una macedonia de múltiples sabores literarios, es decir, una miscelánea de géneros.

En cuanto a la narración, nuestro estudio nos ha permitido destacar los diferentes niveles narrativos que configuran la estructura en forma de cajas chinas de las obras zayescas. La duplicación de las historias contadas tiene como correlato la pluralidad de las instancias narradoras que asumen el paso de un nivel a otro. Los narradores adquieren un importante significado en Zayas siendo sus portavoces e incluso se confunden con ella transformándose en enunciadores explícitos o implícitos. La presencia de narradores heterodiegéticos, que refieren sucesos oídos por distintas partes, y otros homodiegéticos, que confiesan sus propias experiencias vitales, participa en la búsqueda de garantía de veracidad. El afán de ser creída en su discurso literario tiene como consecuencia en doña María de Zayas una compleja relación entre los narradores y la autora. A veces es muy difícil distinguir la palabra del narrador y la de la escritora, lo que nos parece

dimanar de su didactismo. En efecto, cuanto más se unen las dos identidades, mayor resulta el grado de verosimilitud y es más probable que el lector acepte lo escrito como realidad universal. Las escasas veces que aparenta dejar a sus personajes discurrir en su propio nombre, sin inmiscuirse ella en lo que dicen, son los casos de monólogo interior en los que sus protagonistas confían su flujo interior reconociendo sus vicios y culpas. Son los momentos en que la escritora, no pudiendo transcribir los hechos por su gravedad, opta para que el lector se informe directamente de la misma boca del personaje. Nuestro acercamiento a las ficciones de doña María de Zayas ha hecho notar también la constante presencia del lector en su consciencia de escritora y el análisis de su estilo ha contribuido a confirmar estas consideraciones. Su vocabulario muy sencillo y a veces coloquial, y la falta de imágenes herméticas, que marcan tal vez la influencia de Lope de Vega, muestran que Zayas escribía en función del nivel de instrucción de su público destinatario, esencialmente compuesto de mujeres privadas por los hombres del derecho a la educación. Así, como su intención es desengañar, ha querido hacer sus ficciones accesibles para los lectores. En esta misma perspectiva hemos entendido el uso de artificios narrativos como la analepsis, la prolepsis y las transiciones. *Deleitar aprovechando* es la fórmula sustentadora de la narrativa de doña María de Zayas y, como la mayoría de sus contemporáneos, recurre a lo extraño y excepcional para impresionar a sus lectores, a fin de inculcarles sus lecciones de moral. Así, hemos creído demostrarlo en nuestro estudio del principio de la *admiratio*.

La categorización de los seres ficticios que actúan en las novelas nos ha iluminado sobre el panorama social y la convivencia entre los dos sexos en el Siglo de Oro, pero también ha sido el momento de más visibilidad del feminismo de nuestra escritora. Sus personajes femeninos son, en general, virtuosos e inocentes, pero los masculinos son endemoniados. Entre los dos grupos sociales, median los domésticos a los que Zayas ha reservado una auténtica diatriba.

Tocante al tratamiento del tiempo, hemos notado en la escritora un uso multidimensional. Si las referencias históricas funcionan como fianza de veracidad y ofrecen posibilidades de ubicar cronológicamente los eventos

narrados en la historia política real de España, quedamos en ayunas, sin embargo, en lo referente al tiempo de la redacción. Sólo nos contentamos con indicios que se perfilan entre las líneas para proponer fechas a la composición de cada una de sus dos compilaciones. El tiempo narrativo realza lo compleja que es la sucesión de los acontecimientos. La noción del tiempo es anímica en los personajes de doña María de Zayas, cada uno lo evalúa según su estado de ánimo. Pero al lado de este tiempo psicológico, hemos destacado en su narrativa el tiempo climático, que desempeña el papel de producir las circunstancias de encuentro entre diferentes personajes. Para completar el itinerario de sus personajes, nos hemos interesado por el espacio narrativo que desempeña esencialmente tres funciones. La primera es la de soporte referencial a las ficciones y corresponde con la ubicación de los acontecimientos en lugares auténticos e identificables en la realidad. La segunda función es ideológica, pero especialmente crítica, y atañe a la presentación de las demoras familiares como hostiles a la felicidad femenina. Y por fin, el tercer cometido es también ideológico, pero está en abono de las creencias religiosas de la novelista; es cuando propone los conventos como alternativa a la vida engañosa y efímera donde los hombres se permiten toda bajeza social.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean Michel: *Le texte narratif*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1985.
- ALBORG, Juan Luis: “La novela corta: Zayas, Céspedes, Lozano” en *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1967, Tomo II.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia: *Espacios Narrativos*, León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.
- ÁLVAREZ Y BAENA, Joseph Antonio: *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Tomo IV, Madrid, En la Oficina de D. Benito Cano, Año de MDCCXCI [1791].
- ANAHORY-LIBROWICZ, Oro [Collège du Vieux Montreal]: “Las mujeres no-castas en el romancero: Un caso de honra”, Centro Virtual Cervantes, pp. 321-330.
- ARISTÓTELES: *Poétique*, Paris, Ed. Mille et une nuits, Mars 1997, traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret.

- ARROYO, Florencio Sevilla y HAZAS, Antonio Rey: “Introducción” a *Rinconete y Cortadillo*, de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- BAKHTINE, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel: “Gestos y actitudes “feministas” en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara”, en *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria Editorial, S. A., 2005.
- BERGEZ, Daniel; BARBERIS, Pierre; DE BIASI, Pierre-Marc; FRAISSE, Luc; MARINI, Marcelle; VALENCY, Gisèle: *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Nathan/VUEF, 2e édition revue et augmentée, 2002.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar, Barcelona, Editorial Planeta, S. A., 1991.
- BROWN, Kenneth: “María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”, en *Cuadernos de Filología Hispánica*, Madrid, 11 (1993), 355-360.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de: *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas ejemplares*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1983.
- CARO BAROJA, Julio: *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1997.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo: *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*, Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 2000.
- CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y Forma de las Novelas ejemplares*, Buenos Aires, Revista de Filología Hispánica, 1943.
- CASCALES, Francisco: *Tablas poéticas (1617)*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. De B. Brancaforte, 1975.
- CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Editorial Trotta, S. A., Prólogo de Rodríguez-Puértolas, 2002.
- *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1972.

- CASTRO Y AÑAYA, Pedro de: *Las auroras de Diana*, Tomo II, Madrid, en la Imprenta de la calle de Relatores, MDCCCVI, 1806.
- CIAVARELLI, María Elisa: *El tema de la fuerza de la sangre*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S. A., 1980.
- CLAMURRO, William H.: “Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio* de María de Zayas y Sotomayor, Centro Virtual Cervantes, pp. 405-413, fecha de consulta el 14/04/2007.
- COLÓN, Calderón Isabel: “María de Zayas y Sotomayor: algo más que una feminista en el Siglo XVII”, en *Estafeta literaria*, 633 (1978), pp. 17-18.
-*La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Colección Arcadia de las letras, Ediciones del Laberinto, S. L., 2001.
- COMMUNICATIONS, 8: *L’analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
- DE HERRERA, Fernando: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe, José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- DE LA RADA Y DELGADO, Juan de Dios: *Mugeres célebres de España y Portugal*, Tomo II, Barcelona, Casa Editorial de Víctor Pérez, 1868, pp. 493- 494.
- DEFOURNEAUX, Marcelin: *La vie quotidienne en Espagne au siècle d’or*, Paris, Librairie Hachette, 1964.
- DÍEZ-ECHARRI, E. Roca, Francesca: *Historia de la literatura española e hispano-americana*, Madrid, Aguilar, 1968².
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Eustaquio: “Bosquejo histórico sobre la novela española” en “Novelistas Posteriores a Cervantes” en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, R. A. E., 1950.
- FOA, Sandra M.: *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanofila ediciones, 1979.
-“María de Zayas: «Visión conflictiva y renuncia del mundo»” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 128-135.
-“Zayas y Timoneda: Elaboración de una patraña” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX, Tomo III, Julio-Septiembre 1976.

- GALLARDO, Alegría: “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, Madrid, S. A. P. E., 1986.
- GARCIA LANDA, Jose Ángel: *Acción, Relato, Discurso, Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
 - “Personne: Aventuras del “yo” en la trilogía de Beckett”, en *Etudia Patriciae Shaw Oblata*, volumen I, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto Narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Tunis, Cérès Editions, 1996.
 - *Palimpsestes (La littérature au second degree)*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- GILI GAYA, Samuel: “María de Zayas”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Editorial Barna, S. A., 1953, p. XXI.
- G. DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: “Formación y elementos de la Novela cortesana” en *Opúsculos Histórico-literarios del Dr. Agustín G. de Amezúa y Mayo* (De las Reales Academia Española, de la Historia y de Jurisprudencia y Legislación), Presidente del Patronato Diego de Saavedra Farjado, Tomo I, Madrid, 1951.
 - “Introducción” a las *Novelas Ejemplares*, de María de Zayas, Madrid, Aldus, S. A., 1948.
 - “Introducción” a los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas, Madrid, Aldus, S. A., 1950.
 - *Cervantes creador de la novela corta española*. Tomo II Reimpresión, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1982.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto: *Amor y ley en Cervantes*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 2008.
- GOYTISOLO, Juan: “El mundo erótico de María de Zayas”, en *Disidencias*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1978.
- HERRERA, Francisco José: *La honra en La Celestina y sus continuaciones*,

Versión digitalizada en Google, fecha de envío del artículo 20/07/98, consultado el 18/03/2008.

- HERRERO GARCÍA, Miguel: *Ideas de los españoles del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- HESSE, José: *Novelas: La burlada Aminta y venganza del honor, El prevenido engañado*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1965.
- JEANDILLOU, Jean François: *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997.
- JULIO RODRÍGUEZ- Luis: *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Tomo I, Madrid, Ediciones de José Porría Turanzas, S. A., 1980.
- KRÖMER, Wolfram y DUNN, Peter N.: “Los esquemas de la novela corta y la obra de Castillo Solórzano” en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. 3, Tome 1, 1983, *Siglos de Oro, Barroco* / coord. por Bruce W. Wardropper, Barcelona, Editorial Critica, S. A., 1983.
- LENA E. V. SYLVANIA, Ph. D.: *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her works*, New York, Columbia University Press, 1922.
- LERNER, Isaías: *Lecturas de Cervantes*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- LÓPEZ GÓNZALEZ, Emilio: *Historia de la historia española. Edad Media y Siglo de Oro*, New York, Las Américas Publishing Company, 1972.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- MARTÍN PÉREZ, Marciano: *Quevedo. Aproximación a su religiosidad*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix: *La Ficción Narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, 1992.
- *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares (Madrid), Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María: “Estudio preliminar” en *Novelas completas de María de Zayas*, edición a cargo de la profesora María Martínez del Portal, Barcelona, Editorial Bruguera, S. A., 1973.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (Azorín): “Doña María de Zayas” en *Los clásicos redivivos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958³, pp. 69-73.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, S. A. de Artes Gráficas, MCMXLIII, edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes Director de la biblioteca Menéndez Pelayo del CSIC, Tomo III (Cuentos y novelas cortas), 1905-1910.
- MONTERO REGUERA, José: *Páginas de Historia Literaria Hispánica*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, 2009.
- MONTESA PEYDRO, Salvador: *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigación-Subdirección General de la Mujer), 1981.
- NELKEN, Margarita: *Las escritoras españolas*, Barcelona- Buenos Aires, Editorial Labor, S. A., 1930.
- OCHOA, Eugenio de: “Prólogo” a *Tesoro de Novelistas Españoles Antiguos y Modernos*, Tomo II, Paris, Baudry, Librería Europea, 1847, p. I-II.
- OLIVARES, Julio: “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2000.
- OROZCO, Emilio: *Mística, Plástica y Barroco*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- PABST, Walter: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972.
- PALOMO, María del Pilar: *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Málaga, Editorial Planeta/ Universidad de Málaga, 1976.
- PARRILLA, Osvaldo: *Comparación y Contraste del Erotismo en la Ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Editorial Pliegos, 2003.
- PEDRAZA, Felipe B. – RODRÍGUEZ, Milagros: “María de Zayas y Sotomayor”, en *Manual de literatura española III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Pamplona, Cénlit Ediciones, S. L., 1980.

- PÉREZ- ERDELYI, Mireya: *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco- cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Barcelona, Ed. Universal, 1979.
- PFANDL, Ludwig: *Cultura y Costumbres del pueblo español de los Siglos XVI y XVII. Introducción al Siglo de Oro*, Barcelona, Editorial Araluce, Segunda Edición Española traducida directamente del alemán, 1929.
- *Historia de la literatura nacional de la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933.
- PLACE, Edwin B.: *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez Editor, 1926.
- “María de Zayas, an outstanding woman short-story writer of seventeenth Century Spain”, *The University of Colorado Studies*, vol. XIII, n. I, Boulder, Colorado, 1923.
- POLO, Victorino: “El romanticismo literario de doña María de Zayas y Sotomayor” en *Anales de la Universidad de Murcia*, 26 (1967-1968), pp. 556- 567.
- RAGUÉ ARIAS, María José: “María de Zayas, una feminista en el Siglo de Oro Español”, en *Nueva Historia*, 24 (Enero 1979), pp. 84-89.
- RAIMOND, Michel: *Le roman*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia: “La retórica del yo-mujer en tres escritoras españolas: Teresa de Cartagena, Teresa de Jesús y María de Zayas”, *Compás de Letras*, 1 (diciembre, 1992), pp. 49-63.
- *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- REY HAZAS, Antonio: “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)” en *Edad de Oro*, 1 (1982), pp.65-105.
- RILEY C., Edward: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus Ediciones, S. A., 1981.
- RINCÓN, Eduardo: “Prólogo” a *Novelas Ejemplares y amorosas o Decamerón Español*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1968.

- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina: *Novela Corta Marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia, Facultad de Filología, 1979.
-*Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Clásicos Castalia, 1986.
- RODRÍGUEZ- LUIS, Julio: *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A. 1980.
- SÁNCHEZ LORA, José L.: *Mujeres, Conventos y Formas de la religiosidad Barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- SARTRE, Jean Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948.
- SEBOLD, Russel P.: *Trayectoria del Romanticismo Español*, Barcelona, Editorial Crítica. Grupo editorial Grijalbo, 1983.
- SENABRE SEMPERE, Ricardo: "La fuente de una novela de doña María de Zayas", en *Revista de Filología española*, XLVI (1963), pp. 163-172.
- SERRANO Y SANZ, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Segunda Parte, Madrid, Atlas, 1975.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Cien escritores madrileños del Siglo de Oro (Notas bibliográficas)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- STALLONI, Yves: *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.
- TACCA, Óscar: *Las voces de la Novela*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial, Gredos, S. A., 1973.
- TALENS, Jenaro: "El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos", en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Publicaciones del Departamento de Lengua y Literatura Españolas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1977.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel y GUIJARRO CEBALLOS, Javier: *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española del Siglo de Oro*, Cáceres, Ediciones Envida, Universidad de Extremadura, 2007.
- TICKNOR, George: *Historia de la literatura española*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Salón del Prado, 1854, vol. III, p. 346,

nota al pie de página nº 32. NB: Este libro está ahora digitalizado por Google.

- TIMONEDA, Joan: *El patrañuelo*, Edición de José Romera Castillo, Madrid, Ediciones Cátedra, S. A., 1978.
- TORRE RODRÍGUEZ, Ventura de la: “Una exploración sobre la Novela Cortesana española del Renacimiento y Barroco” en *Cuadernos Hispano-americanos*, 355, (Enero 1980), pp. 650-656.
- VAL, Joaquín del: “Doña María de Zayas y Sotomayor” en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Tomo III, Barcelona, Editorial Barna, S. A., 1953, pp. LIX- LX.
- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la literatura española, Tomo III, Siglo XVII*, 9ª edición ampliada y puesta al día por Antonio Prieto, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1981.
-“*El castigo de la miseria*”, en *La Novela Picaresca Española*, Madrid, Aguilar, 1987⁷.
- VAN PRAAG, J. A.: “Sobre las novelas de María de Zayas”, en *Clavileño*, XV (1952), pp. 42-43.
- VASILESKI, Irma V.: *María de Zayas y Sotomayor: Su época y su obra*, Madrid, Playor, 1973.
- VEGA, Lope de: *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Marco Presotto, Madrid, Clásicos Castalia, 2007.
-*Los comendadores de Córdoba*, en *Obras de Lope de Vega*, XXIV. Edición y estudio preliminar del EXCMO. SR. D. Marcelino Menéndez Pelayo, T. XXIV de la BAE, Reimpresión de la publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1968.
- VIGIL, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- VIÑAS PIQUER, David: *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Edición Ariel, S. A., 2002.

- WEISS, Beno: “Introducción a la vida y obra de la autora”, en su edición de *El castigo de la miseria y La inocencia castigada*, Valencia, Albatros Hispanófila ediciones, 1990.
- WOLLENDORF, Lisa: “Te causará admiración: El feminismo moderno de María de Zayas”, en *Literatura y feminismo en España (S. XV-XXI)*, Barcelona, Icaria editorial, S. A., 2005.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, F.: “Doña María de Zayas y Sotomayor, una escritora fantasma”, en *Varia historia de ilustres mujeres (Veinticinco vidas de españolas)*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A. (E. P. E. S. A.), MCMXLIX [1949].