

*La virtuosa osadía*  
de María De Zayas,  
entre amores y desengaños

*María Victoria Martínez*  
*Adriana Cecilia Milanesio*  
*Fernando Medina*

*María Victoria Martínez*  
(editora)



Universidad Nacional de Río Cuarto  
Río Cuarto – Córdoba - Argentina

Martínez, María Victoria

La virtuosa osadía de María De Zayas, entre amores y desengaños / María Victoria Martínez ; Adriana Cecilia Milanesio ; Fernando Medina ; editado por María Victoria Martínez. - 1a ed. - Río Cuarto : UniRío Editora, 2015.

Libro digital, PDF - (Académico científica)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-688-150-0

1. Estudios Literarios. 2. Mujer. 3. Narrativa. I. Martínez, María Victoria , ed.

CDD 807

## La virtuosa osadía de María De Zayas, entre amores y desengaños

*María Victoria Martínez, Adriana Cecilia Milanesio y Fernando Medina*

2015 © UniRío editora. Universidad Nacional de Río Cuarto

Ruta Nacional 36 km 601 – (X5804) Río Cuarto – Argentina

Tel.: 54 (358) 467 6309 – Fax.: 54 (358) 468 0280

editorial@rec.unrc.edu.ar / [www.unrc.edu.ar/unrc/comunicacion/editorial/](http://www.unrc.edu.ar/unrc/comunicacion/editorial/)

*Primera edición:* Noviembre de 2015

ISBN 978-987-688-150-0

*Ilustración de tapa:* “Alegoría de la Retórica”. Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-1654). Injustamente relegada durante siglos por su condición femenina, es reconocida hoy como una de las grandes artistas barrocas europeas del siglo XVII.



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina.

[http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es\\_AR](http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es_AR)

... que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz.

María de Zayas.

“Al que leyere”. *Novelas amorosas y ejemplares*.



**Uni.** Tres primeras letras de “Universidad”.  
Uso popular muy nuestro; la Uni.  
Universidad del latín “universitas”  
(personas dedicadas al ocio del saber),  
se contextualiza para nosotros en nuestro anclaje territorial  
y en la concepción de conocimientos y saberes construidos  
y compartidos socialmente.

**El río.** Celeste y Naranja. El agua y la arena de nuestro  
Río Cuarto en constante confluencia y devenir.

**La gota.** El acento y el impacto visual: agua en un movimiento  
de vuelo libre de un “nosotros”.  
Conocimiento que circula y calma la sed.

---

### *Consejo Editorial*

Facultad de Agronomía y Veterinaria  
*Prof. Laura Ugnia y Prof. Mercedes Ibañez*

Facultad de Ciencias Humanas  
*Prof. Pablo Dema*

Facultad de Ciencias Económicas  
*Prof. Ana Vianco y Prof. Gisela Barrionuevo*

Facultad de Ingeniería  
*Prof. Jorge Vicario*

Facultad de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales  
*Prof. Sandra Miskoski y Prof. Julio Barros*

Biblioteca Central Juan Filloy  
*Bibl. Claudia Rodríguez y Bibl. Mónica Torreta*

Secretaría Académica  
*Prof. Ana Vogliotti y Prof. José Di Marco*

---

### ***Equipo Editorial:***

Secretaría Académica: *Ana Vogliotti*  
Director: *José Di Marco*  
Equipo: *José Luis Ammann, Daila Prado,  
Maximiliano Brito, Ana Carolina Savino,  
Daniel Ferniot*

## ÍNDICE

Prólogo..... 7

### **Ser y deber ser femenino.**

#### **Situación de la mujer en la sociedad castellana, del medioevo al siglo XVII**

*Por María Victoria Martínez*

Algunas concepciones de la antigüedad .....	11
Primeros siglos del cristianismo; la sociedad medieval .....	12
Afianzamiento de las nuevas formas de organización social durante el siglo XVI .....	21
La mujer en el siglo XVII .....	26

#### **Las novelas de María de Zayas. Su contexto histórico cultural**

*Por María Victoria Martínez*

La novela corta del siglo XVII .....	28
La renovación del género. Cervantes y las <i>Novelas ejemplares</i> .....	33
Apogeo, auge y decadencia .....	34
Algunas notas características .....	39
Difusión .....	45

#### **La novela cortesana de María de Zayas**

*Por María Victoria Martínez*

Aspectos formales de la transgresión .....	54
Niveles narrativos en las <i>Novelas</i> y los <i>Desengaños</i> .....	55
Las voces narradoras .....	57

#### **La escritura feminista de María de Zayas**

**Lectura crítica de cuatro *Novelas amorosas y ejemplares***..... 71

Análisis e interpretación de “El castigo de la miseria”  
y “El prevenido engañado”. .....

*Por Adriana Milanese*

Análisis e interpretación de “Aventurarse perdiendo”  
y “El jardín engañoso” .....

*Por María Victoria Martínez*

<b>Lectura crítica de cuatro <i>Desengaños amorosos</i></b> .....	113
Análisis e interpretación de “La esclava de su amante” y “La inocencia castigada” .....	114
<i>Por Adriana Milanesio</i>	
Análisis e interpretación de “La más infame venganza” y “El verdugo de su esposa” .....	135
<i>Por María Victoria Martínez</i>	
Apéndice	
Notas de lectura de “El curioso impertinente” .....	155
<i>Por Fernando Medina</i>	
Bibliografía consultada .....	163

## Prólogo

Los trabajos aquí reunidos recogen los resultados del proyecto de investigación titulado “Narrativa femenina en castellano en el siglo XVII. La escritura de mujer de María de Zayas, entre amores y desengaños”. Este proyecto fue desarrollado durante los años 2012 y 2013, y contó con la aprobación y el subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Señalemos en principio que la obra de María de Zayas, aparentemente olvidada durante siglos, ha recuperado actualidad en las últimas décadas por el interés de algunos grupos de estudio e investigación. Las lecturas del presente han redescubierto en sus escritos la voz de una autora de fuste -dotada para la creación artística tanto o más que sus pares masculinos del momento-, visceralmente interesada, así también, en la situación general de la mujer; una autora que llevó adelante su obra, además, en un ámbito literario históricamente poco propicio para la expresión y difusión de obras de autoría femenina.

Las escasas referencias biográficas que de María de Zayas han llegado hasta nosotros la señalan como escritora prolífica, frecuentadora de los círculos artísticos y literarios de la época; reconocida por su claro inge-

nio -caso único entre las damas, según atestiguan algunos comentarios elogiosos de destacados hombres de letras contemporáneos-, Zayas hizo oír su voz para reivindicar, precisamente, la inteligencia femenina.

Decidida a defender la dignidad de la mujer, en sus novelas reclama para ella los beneficios de una buena educación, único medio -según entiende-, para demostrar su igual capacidad ante el varón. Las protagonistas de sus historias denuncian así las limitaciones que les son impuestas por la sociedad de su tiempo; por ello, la autora insiste en la veracidad de los sucesos relatados, verdades para el desengaño, que procuran advertir y aleccionar a sus lectoras.

Por nuestra parte, nos propusimos analizar ciertas facetas de su proceso creativo en la circunstancia histórica de su producción; a partir de lecturas personales de los textos, comenzamos indagando en las raíces culturales de la creciente misoginia en la sociedad castellana, del medioevo en adelante, que explican algunos rasgos del marco de enunciación de su obra. Así también, señalamos algunos elementos que entendemos significativos de las condiciones concretas de enunciación de los textos de la autora, ligados a la vida social y cultural de la capital durante el reinado de Felipe III.

En este orden, Zayas cultivó con gran maestría un género narrativo muy difundido por entonces -la novela corta, llamada *cortesana*-, un tipo de relato que le permitió exponer su mirada sobre la problemática femenina en la sociedad madrileña del siglo XVII; se trata de un género con algunos precedentes ilustres, llevado a su máxima expresión, por lo demás, en las *Ejemplares* cervantinas, de lo que da cuenta un capítulo de nuestro trabajo.

Por otra parte, María de Zayas “es agudamente consciente de la fuerza transgresora de su voz y de su pluma” (Blanqué: 1991, 921); de allí que, a través del uso de la palabra, se introduzca en el espacio de una realidad controlada discursivamente por el género masculino, a fin de intentar abrir su escritura a la vida concreta de muchas mujeres que escucharán aquellas historias. Interesadas por esta problemática, indagamos en diversas fuentes teóricas y críticas, a fin de contar con un soporte metodológico significativo a los fines del abordaje de los textos narrativos.

Nuestra tarea de análisis e interpretación se enfocó entonces en cuatro *Novelas* y cuatro *Desengaños*, elegidos libremente según intereses



críticos y particulares preferencias de lectura de cada investigadora. En relación con este punto, hemos partido de unos pocos criterios comunes esenciales, a fin de permitir el desarrollo en libertad de los diferentes enfoques críticos requeridos por un material tan variado y ricamente polisémico.

Es de destacar la frecuente presencia en los relatos de un yo enunciador en femenino, que organiza los universos narrativos en base a símbolos y alegorías de la situación de la mujer de su tiempo; un recurso expresivo por cuyo intermedio asoma la voz autorial, para replantear críticamente la condición social de la mujer y reclamar –como afirmamos–, el derecho a la dignidad de su existencia.

En otro orden, hemos incluido en un apéndice un trabajo de investigación de la ayudantía de Fernando Medina -ayudante alumno de Literatura Española I y II en la UNRC durante los años 2012 y 2013-, en el que se analizan algunos aspectos de una novela corta cervantina, precedente y modelo cierto para los relatos de Zayas; en este punto nos anima la intención de generar un espacio para los estudiantes, que estimule su actitud reflexiva con respecto a la literatura, así como la elaboración personal de textos críticos.

Finalmente, agradecemos las valiosas sugerencias y paciente lectura de los originales de este trabajo por parte de la profesora María Elena Martínez. Agradecemos, así también, a la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba la ayuda económica proporcionada para la publicación del volumen; al Comité Editorial de Unirío -la editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto-, que avaló y alentó este emprendimiento; así como al equipo de colaboradores de la propia editorial, por su esmerada labor de edición y presentación final.

*María Victoria Martínez*

## **Ser y *deber ser* femenino. Situación de la mujer en la sociedad castellana, del medioevo al siglo XVII**

*María Victoria Martínez*

La concepción de la mujer castellana en los Siglos de Oro se fragua desde lo religioso, lo político y lo cultural; el Concilio de Trento es un hito fundamental, cuyas propuestas finales se harían eco de la misoginia tradicional. Germán Vega García Luengos (2006: 139)

Nuestro interés en el estudio de la narrativa de María de Zayas surgió al tomar conocimiento de algunos primeros trabajos críticos que se han ocupado de su obra desde distintas perspectivas, coincidentes en señalar el impulso “protofeminista” que alienta en su escritura. En este

sentido, comenzamos a indagarnos acerca de las raíces culturales de la creciente misoginia en la sociedad castellana, que desembocan en las circunstancias de enunciación de la obra de la autora.

Por ello, consideramos necesario un breve recorrido por diversas fuentes documentales, que nos permitieran rastrear el origen histórico cultural de la concepción sobre el rol de la mujer en el momento en que Zayas a conocer su obra literaria.

## **Algunas concepciones de la antigüedad**

Partimos de interrogarnos acerca de la condición femenina en el mundo occidental, en las épocas que precedieron a la Edad Media; así, en la antigüedad judía, clásica y cristiana, la mujer fue relegada al espacio doméstico, y marginada de la posibilidad de participar en los asuntos de la comunidad. Por tanto, no le fue posible jugar ningún papel en la historia, esencialmente masculina; consideradas físicamente más débiles, e intelectualmente inferiores, las mujeres se vieron excluidas del ejercicio del poder en la vida religiosa, política y social.

La comunidad judía, tan fuertemente patriarcal, relegó a las mujeres a la actividad y a las funciones del ámbito familiar, en la creencia de que sus características biológicas las destinaban fundamentalmente a la procreación<sup>1</sup>. En este punto, consideró justo tutelar los derechos de la mujer en el ámbito familiar, protegiéndola en su reconocida inferioridad.

---

<sup>1</sup> De ahí que en el Antiguo Testamento se exaltara la maternidad, se maldijera la esterilidad y no se mostrara particular interés por la virginidad. El famoso relato del fallo salomónico destaca -además de la sabiduría del rey Salomón-, el amor maternal (Reyes 3:16-28); otra madre destacada -Jocabed, progenitora de Moisés-, aún viviendo como esclava en la corte del Faraón hizo de su hijo un hombre de fe, y un profeta y legislador para su pueblo (Éxodo 6:20).

La esterilidad, en general, es vista como estigma y castigo divino; puede ser revertida, sin embargo, en casos excepcionales, por la devoción y por la fe. Así Sara, mujer de Abraham, concibió siendo estéril y de edad muy avanzada (Génesis 18:11-15); Rebeca, mujer de Isaac, concibió después de diecinueve años de esterilidad (Génesis 25:21). Ambos casos son presentados como ejemplo de la gran misericordia divina.

Por otra parte -según escribe Pedro Langa (1984: 152)-, en el Antiguo Testamento “virginidad equivalía a esterilidad, y esterilidad a maldición.”

En la Atenas de los siglos V -IV, por su parte, la mujer se vio confinada en el gineceo; no podía salir libremente de su casa, no gozaba de derechos políticos y no participaba en la vida social, salvo en alguna festividad religiosa. Ya Sócrates había sostenido que la causa principal de su inferioridad era la falta de una educación apropiada.

Aproximadamente un siglo después, Aristóteles teorizó acerca de la inferioridad de las mujeres, enfatizando en su menor capacidad física; debido a la frialdad de su naturaleza, a ellas corresponde un papel menor en la procreación. “Y también en la relación entre macho y hembra, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece. Y del mismo modo ocurre necesariamente entre todos los hombres (...) El hombre es por naturaleza más apto para mandar que la mujer”.<sup>2</sup>

De allí que la mujer griega se viera privada de toda posibilidad de educación y, en ese marco, imposibilitada de ocuparse, a su vez, de la educación de sus propios hijos. Esta situación contrasta con la de las mujeres romanas, quienes quizás por influencia de la cultura etrusca, gozaron de un mayor respeto y estimación; a ellas se confiaba la educación de los hijos, preparándolos para convertirlos en ciudadanos romanos. Las mujeres romanas experimentaron un proceso de progresiva emancipación social, con la adquisición de ciertos derechos políticos y una creciente libertad sexual, desconocida para las mujeres griegas.

## **Primeros siglos del cristianismo; la sociedad medieval**

Al iniciarse la era cristiana, la institución del matrimonio no tardó en ser puesta en duda, e incluso condenada, en los primeros siglos

---

<sup>2</sup> Aristóteles, Política. Citado por Szlajen (2007: 4). En *De la generación de los animales* (IV, 2), el filósofo argumenta que “un niño es como una mujer en su forma, y la mujer es como si fuera un hombre impotente, debido a que es por una cierta incapacidad que la mujer es mujer (...)”; la mujer provee la Materia y el hombre, la Forma o principio activo para la conformación del nuevo ser viviente, dado que “la mujer no contribuye con semen a la generación, sino que lo hace con la materia del menstruado o lo que es análogo en los animales exangües, [...] Si, entonces, el hombre representa lo eficiente y lo activo, y la mujer en cuanto tal, lo pasivo, se sigue que lo que la mujer contribuiría no es el semen sino la materia para trabajarlo. Esto es lo que descubrimos en este caso, el menstruado tiene en su naturaleza una afinidad con la materia prima (...) la mujer, como tal, es pasiva y el hombre, como tal, es activo, y el principio del movimiento proviene de él”.

del cristianismo, por grupos que predicaban la superioridad del estado virginal; el conflicto virginidad - matrimonio fue una constante de los primeros siglos, y los padres de la iglesia occidental -San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín-, fueron fervientes paladines de la virginidad.

Establecieron así una jerarquía de valores, que ponía en primer lugar a la virgen, luego a la viuda y por último a la madre (*virgo, vidua, mater*). Esta actitud misógina y antimatrimonial debe entenderse en el marco de sus propias vidas, acostumbradas a los rigores ascéticos, que conciente o inconcientemente procuraban hacer extensivos -en alguna medida-, al resto de la comunidad. Su misoginia, aún así, influyó decisivamente en la actitud del hombre medieval.

La sociedad medieval, muy influida por las afirmaciones de San Pablo, Tertuliano o los Padres de la Iglesia, tomó algunas ideas de estos pensadores como centro de su propia ética. Según escribe María Eugenia Lacarra (1995: 22-23)

En el discurso eclesiástico la superioridad del varón se remonta a la interpretación de la historia de la creación divina de la raza humana, fundamentada en la exégesis bíblica que hacen de ella primero San Pablo y luego los Padres de la Iglesia. Este discurso desestima la primera relación (Gén. 1.26-27)<sup>3</sup>, que cuenta una creación simultánea y paritaria, y se centra en la segunda (Gén. 2, 7, 21-22),<sup>4</sup> donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva. San Pablo interpreta que la anterior creación de Adán supone su primacía sobre la mujer y es una manifestación de su naturaleza superior; pues el hombre fue, a su juicio, creado a imagen y semejanza de su dios, y la mujer solo fue creada a imagen del hombre y para su ayuda.<sup>5</sup>

---

3 26. Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra, y en todo animal que se arrastra sobre la tierra. 27. Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó.

4 7. Entonces Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente. 21. Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar. 22. Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre.

5 “El varón no debe cubrirse la cabeza porque es imagen y reflejo de Dios, mientras que la mujer es reflejo del hombre. El varón no procede de la mujer, sino la mujer del varón; tampoco fue creado el varón con miras a la mujer, sino la mujer con miras al varón. La mujer, pues, debe llevar sobre la cabeza el signo de su dependencia; de lo contrario, ¿qué pensarían los ángeles?.” (Epístola a los Corintios, I, 11, 7-10)

A partir de esta primera jerarquización en sus valoraciones -continúa la autora-, este discurso plantea algunas conclusiones sobre las naturalezas del Hombre y la Mujer, las que resultan largamente trascendentes, al influir de allí en adelante en la concepción del resto de la humanidad. Según el apóstol, varón y mujer son entes esencialmente diferenciados desde su origen, y poseen desde ese punto funciones diferentes, correspondientes a la disparidad de sus naturalezas. Por su origen, así entendido, queda clara la inferioridad espiritual de la mujer, considerada más débil frente a las flaquezas de la carne. Por ello, también desde ese punto, quedan determinadas la atribuciones masculinas sobre ella, consistentes en dominarla, guiarla y aconsejarla; en tanto ésta queda obligada a la obediencia y sumisión.<sup>6</sup>

El apóstol afirma que la inferioridad de la mujer no implica su necesaria condenación, dado que ella “se salvará por la crianza de los hijos si permaneciere en la fe, en la caridad y en la castidad, acompañada de modestia”.<sup>7</sup>

“El matrimonio es así una institución fundada para el control de la mujer”, sostiene Lacarra (1995: 23), pues por su intermedio el hombre legitima el dominio sobre la mujer, más permite a ambos obedecer el mandamiento divino de procrear, y permite evitar la fornicación.

Tertuliano (ca. 160 – ca. 220) -una de las principales figuras del cristianismo del siglo III-, en *De Culta feminarum* interroga a las mujeres en estos términos:

¿Y no sabes tú que eres una Eva?. La sentencia de Dios sobre este sexo tuyo vive en esta era: la culpa debe necesariamente vivir también. Tú eres la puerta del demonio; eres la que quebró el sello de aquel árbol prohibido; eres la primera desertora de la ley divina; eres la que convenció a aquél a quien el diablo no fue suficientemente valiente para atacar. Así de fácil destruiste la imagen de Dios, el hombre. A causa de tu desertión, incluso el hijo de Dios tuvo que morir...

6 22. Las casadas estén sujetas a sus propios maridos, como al Señor; 23. porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la iglesia, la cual es su cuerpo, y él es su Salvador. 24. Así que, como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo. (Epístola a los Efesios, 22-24)

7 En la Epístola a Timoteo, I, 2, 15.

En distintos trabajos (*Comentario literal al Génesis* (393-6), *De bono coniugali* (ca. 403)), San Agustín reflexionó, por su parte, acerca de los fines y bienes del matrimonio:

La bondad del matrimonio descansa sobre la triple base de la fidelidad, de la prole y del sacramento. La fidelidad impone que los esposos mantengan incólume la fe prometida y que no se rompa el vínculo conyugal (*vinculum coniugale*) prevaricando con otro o con otra. La prole exige que se reciban con amor (*amanter*) los hijos, se los críe con agrado (*benigne*) y se los eduque religiosamente (*religiose*). El sacramento pide que la unión de los esposos sea indisoluble; y que, en caso de separación, ni el uno ni la otra se vinculen de nuevo con otra persona, ni siquiera con el fin único de tener descendencia. Estos tres puntos constituyen la norma (*regula*) del matrimonio, en el cual se dignifica la fecundidad de la naturaleza y se refrena la depravación de la incontinencia.

Este texto agustiniano dio origen a una larga serie de reflexiones de distintos pensadores eclesiásticos, que fueron fijando una jerarquía de fines para el matrimonio; se situó así como fin primero el de la procreación, y como segundo el del remedio de la concupiscencia para los cónyuges.<sup>8</sup>

En todo el pensamiento cristiano existía una neta diferenciación a la hora de definir a la mujer, pues se registraba una doble caracterización, positiva y negativa. El tema, con una larga tradición Vetero-Testamentaria, recibió también el influjo de la dicotomía de posturas frente a la mujer recogidas en las epístolas de San Pablo; una neta oposición entre Eva y María, definitivamente sistematizada en las epístolas de San Jerónimo. Se sitúa así, por una parte, a la *mulier sancta ac venerabilis*-imagen a imitar, que reúne un amplio abanico de cualidades y cuyo

---

8 Esta jerarquía, muchas veces discutida y rebatida, pervivió sin embargo hasta el Concilio Vaticano II (1962-65), cuando se renovó en algunos sentidos la teología matrimonial. Un código de Derecho Canónico vigente desde 1983 desjerarquiza en estos términos los fines del matrimonio: «La alianza matrimonial, por la que el varón y la mujer constituyen entre sí un consorcio de toda la vida, ordenado por su misma índole natural al bien de los cónyuges (*bonum coniugum*) y a la generación y educación de la prole (*prolis generationem et educationem*), fue elevada por Cristo Nuestro Señor a la dignidad de sacramento entre bautizados» (Canon N<sup>o</sup> 1055). Citado por Rodríguez Díez (2005).

modelo perfecto es María, virgen, esposa y madre-; por otra se halla la *feminina ianua diaboli o instrumentum diaboli* -fuente de pecado, en cuanto que constituye un peligro y una amenaza para el hombre-, a quien hay que rehuir para evitar la perdición, como Adán debería haber rechazado a Eva.

Algunos siglos más adelante Santo Tomás de Aquino (1225-1274), muy influido por la concepción aristotélica, no admitió más que un rol puramente pasivo de la mujer en la generación humana. Según escribe Wanda Tomasi, en *Filósofos y mujeres*, “vale la pena recordar que, en 1255, mientras Santo Tomás enseñaba allí, la Universidad de París impuso la lectura obligatoria de las obras de Aristóteles, y que la imitaron otras Universidades. A petición del propio Santo Tomás se tradujo en el siglo XIII el *De generatione animalium* de Aristóteles, donde se enunciaba la condición de inferioridad de la mujer”.<sup>9</sup>

De este modo, a partir del siglo XIII dominará el pensamiento europeo la noción de ‘polaridad entre los sexos’, la que sustenta que los hombres y mujeres son notablemente diferentes, y que los hombres son superiores a las mujeres. Se silenciaron así, durante siglos, otras formas de entender la diferencia sexual, como la de la ‘complementariedad de los sexos’; postura según la cual hombres y mujeres son significativamente diferentes, con facultades particulares que al complementarse definen -en igualdad de condiciones-, al género humano.

Los prejuicios negativos que pesaban sobre el matrimonio, considerado una consecuencia del pecado original, fueron cargados sobre las mujeres. Las hijas de Eva -símbolo del pecado-, fueron culpabilizadas y demonizadas; en la vida social volvieron a ser marginadas, por su inferioridad y debilidad. En el matrimonio, aceptado solo como *remedium concupiscentiae*<sup>10</sup>, su actividad se vio limitada a la procreación, y la actitud femenina hacia el erotismo se vio directamente anatemizada. En caso de advertirse en la esposa alguna condición erótica, el matrimonio no estaba exento de inmoralidad.<sup>11</sup>

9 Citado por Violeta Cárdbaba (2009). “Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla: ¿rebeldes sin causa?”. En *Escritoras y escrituras. Las mujeres en las escrituras antiguas*. Revista semestral del Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía y de la Universidad de Sevilla. Plan andaluz de Investigación HUM 753. Octubre.

10 San Pablo, en la primera Carta a los Corintios, ordena que “a causa de las fornicaciones, cada uno tenga su propia mujer, y cada una tenga su propio marido”; y; “si no tienen don de continencia, cásense.” (1 Cor. 7,2.9).

11 “Desde esta óptica, la sexualidad, que en el mundo pagano generalmente era con-



El matrimonio, así concebido, era acordado casi siempre por las familias de los contrayentes por motivos políticos, dinásticos o económicos; se ignoraba de este modo la voluntad de los directamente implicados, y se daba por sentada la posición subordinada de la mujer.

Esta circunstancia se conjugó, además, con arraigados atavismos, como la creencia de que las mujeres estaban esencialmente vinculadas a la magia y las fuerzas sobrenaturales. De allí los cada vez más frecuentes acusaciones y procesos por brujería y prácticas esotéricas que debieron afrontar muchas de ellas.<sup>12</sup>

La mujer medieval tenía, sin embargo, una posibilidad de redimir su condición *inferior*, y liberarse a la vez de la sumisión al varón, mediante la consagración conventual de su virginidad. De allí la elección de la vida monástica por parte de numerosas mujeres de familias acomodadas, lo que les permitía en muchos casos, a su vez, recibir una educación formalizada.

Podemos concluir así, en coincidencia con las afirmaciones de Ferruccio Bertini (1991: 19), en que “la actitud del mundo medieval respecto a la mujer fue sustancialmente misógina.”

Según las consideraciones de José Antonio Maravall (1968, 27-30), en el pensamiento medieval puede advertirse la “perfecta unidad de un orden jerarquizado: unidad de Dios y del universo, y unidad de una ordenación moral y de un sistema social”.

---

cebida como una manifestación natural de la humanidad, fue vista bajo una luz cada vez más negativa, también en el ámbito legítimo y consagrado del matrimonio, hasta el punto de que en los penitenciales (fragmentos de carácter práctico para uso de los confesores, difundidos sobre todo entre los siglos VI y XI), se remite frecuentemente a la fórmula “El hombre no debe ver a su mujer desnuda.” Bertini (1991: 16).

12 Según escribe J. M. Lo Duca (1965: 41-3), “La “presencia” del diablo engendró un monstruo sexual nuevo: la bruja. Siendo tortuoso el espíritu de la mujer, surgió el problema de rectificarlo. Las víctimas torturadas proporcionaron mil detalles sobre sus relaciones con el diablo, describiendo espantosas posturas e innumerables acoplamientos, aunque la “bruja” fuera virgen. (...) Una doctrina de los acoplamientos con el diablo, con incubus y succubus, fue rápidamente construida. Las viejas supersticiones, que la luz griega había rechazado, resurgieron fortificadas por el arma nueva, el pecado. Santo Tomás de Aquino, Alberto el Grande, Inocencio VIII, creían en las brujas. En la época de Inocencio VIII apareció la biblia de la Inquisición, uno de los monumentos más excepcionales de la ignorancia moldeado por el odio: Maleus Maleficarum, “corpus iure”, adoptado hasta el Renacimiento por católicos y protestantes. (...) Uno de los caracteres sexuales secundarios de la mujer, los cabellos, se transformó a los ojos de los cristianos (...) en encanto demoníaco. Jean Bodin afirmó que cortarles los cabellos era suficiente a veces para hacer confesar a las brujas. Cuarenta brujas confesaron simultáneamente sus crímenes después de haberlas rasurado.”

Ahora bien, en el siglo XV esa unidad queda fundamentalmente trastocada, pues “se desorganiza la unidad del orden y se viene abajo la jerarquía entre cosas divinas y humanas, entre los valores morales, entre las clases y los individuos en la sociedad”, según el mismo autor. El sentido de esta crisis es claro en el siglo XV; si bien se trataba de una fase inicial, fue advertida prontamente por algunas conciencias alertas.

Así, los hombres de este siglo vivieron de manera aguda un sentimiento de contraposición; la imagen del mundo como concurrencia y lucha parece imponerse desde el plano de las relaciones económicas de mercado -que ejercen una influencia decisiva-, hasta el de las concepciones acerca del universo. No resulta sorprendente, por ello, que la “Querrela de las mujeres”<sup>13</sup> -largo y complejo debate histórico que tuvo lugar en casi toda Europa sobre la interpretación, valoración y regulación de la diferencia sexual-, alcanzara su máximo esplendor en la Península Ibérica, en el siglo XV. Especialmente durante el reinado de Juan II de Castilla, gracias al mecenazgo de la reina María, se produjeron diversos intentos por revisar las ideas en relación con la condición femenina, heredadas desde siglos atrás.

Algunos escritores procuraron destacar los esfuerzos de las mujeres por superar “los defectos” de su sexo, y seguir los dictados impuestos por la sociedad patriarcal. Si bien admitían los argumentos científicos y religiosos sobre la “naturaleza femenina” procedentes de la antigüedad -aún vigentes en la época-, no generalizaron sus consecuencias, y valoraron a las damas que destacaban por su virtud y buenas obras. Frecuentemente tomaban como ejemplo los rasgos de mujeres de la época clásica o del Antiguo Testamento, en consonancia con la filosofía humanista y la tradición cristiana. Los autores más importantes fueron Enrique de Villena, Álvaro de Luna, Diego de Valera, Juan Rodríguez

---

13 Las discusiones ocuparon parte de la Edad Media, y toda la Edad Moderna, hasta la Revolución Francesa. Un debate filosófico, teológico, científico, político y literario en el que muchos trataron de demostrar la ‘inferioridad natural’ de las mujeres y la ‘superioridad natural del varón’, sustentando así un determinado sentido y valoración de lo femenino y lo masculino. Consecuentemente con ello, se disponía el lugar que hombres y mujeres debían ocupar en el orden social (la familia, la política, la cultura). Si bien estas teorizaciones no son nuevas -no se inician con la Querrela-, lo nuevo e históricamente significativo es que a partir del siglo XIII dominará el pensamiento europeo la noción de ‘polaridad entre los sexos’, la que sustenta que los hombres y mujeres son notablemente diferentes, y que los hombres son superiores a las mujeres. Esta teoría, de origen aristotélico, según vimos, se legitimará e institucionalizará a mediados del siglo XIII al convertirse las obras de este pensador en lectura obligatoria en la Universidad de París, desde donde se divulgarán pronto a otras universidades europeas.

de la Cámara o del Padrón, Martín Alonso de Córdoba, Juan del Encina y Diego de San Pedro.

Así, por citar a algunos, el condestable Don Álvaro de Luna -importante figura política durante muchos años del reinado de Juan II-, sostiene en su *Libro de las virtuosas é claras mujeres* (1446) que

si fuese verdad que las mujeres oviessen estas menguas naturalmente de si mesmas, seguiríase que ninguna castidad, ninguna religión, ninguna limpieza, ninguna virtud singular non habría florecido en mujer alguna; lo contrario de lo qual es la verdad, porque todas estas cosas, que son virtuosas, aunque mayormente se han de atribuir a la virgen sin mancilla Nuestra Señora Santa María por la su muy gran excelencia; empero muchas otras mujeres han resplandecido en ellas ...<sup>14</sup>

Diego de Valera, en su *Tratado en defenssa de virtuossas mugeres* (1441),<sup>15</sup> considera que la mujer es inferior física e intelectualmente al varón y que, por tanto, sus esfuerzos por alcanzar la “virtud” deben ser especialmente valorados:

¿Puede ser cosa más virtuosa que aquellas que la natura creió cuerpos flacos, corazones tiernos, comunmente ingenio perezoso, ser halladas en muchas virtudes antepuestas a los varones, a quien, por don natural, fue otorgado cuerpos valientes, diligente ingenio, corazones duros?: ¿Qué demandamos de las mugeres? Por cierto, más virtudes por su diligencia han ganado que la natura les otorgó.”

El fraile agustino Martín Alonso de Córdoba, por su parte, redactó en 1499 un tratado titulado *El jardín de las nobles doncellas*, que intentaba realzar la figura de la reina Isabel I, a la par que dejar bien sentados sus derechos al trono. Si bien admitía los presupuestos patriarcales

<sup>14</sup> Luna De, A. (1891), *Libro de las virtuosas é claras mujeres* (Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo). Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid. Citado por Maeso Fernández (2008).

<sup>15</sup> Valera, D. De (1441) *Tratado en defenssa de virtuossas mugeres (Prosistas castellanos del siglo XV)*, edición de Mario Penna, Madrid, 1958, Vol. I, p. 58). Citado por Maeso Fernández (2008).

sobre “debilidad femenina” de la baja edad media –ya que consideraba a las mujeres “intemperadas”, “parleras”, “porfiosas”, “movibles”, inconstantes” y de “cuerpo muelle” y “tierno”-, recogió también algunos elementos de la “querrela de las mujeres” castellana del siglo XV y de la literatura moralista que será luego dominante en el siglo XVI. Así pues, evitó denigrar al sexo femenino por sus “supuestos defectos”, y la alentó para que triunfara sobre los inconvenientes de “su condición”.

Por otra parte, con su unión dinástica los Reyes Católicos (1474-1504/1516) implantaron un estado políticamente fuerte; a este fin instauraron un sistema de ordenación interna sustentado en una potente estructura administrativa. Así también, la creación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición (1478) constituyó un instrumento político y de control social. Su jurisdicción, de carácter mixto, conjugaba lo político y lo eclesiástico, por entonces inseparablemente unidos. Estos intentos de consolidación de la modernidad también tuvieron importantes influencias en el ámbito privado, ya que se insistió en la noción de la familia como pilar fundamental del entramado social, a cuya cabeza se situaba el *pater familias*.

Vemos así que -si bien es cierto que en el siglo XV la situación parece algo más favorable a la mujer y sus derechos-, en la familia continúa imponiéndose la voluntad del varón -padre, marido o hermano-. La mujer continúa siendo víctima de tratos abusivos, como la privación de su libertad o la renuncia forzada a sus derechos. Todavía se acuerda su matrimonio cuando aún no ha dejado la infancia; los padres o parientes masculinos pueden encerrarla en un convento si se niega a aceptarlo. Así también, la ley reconoce el derecho a la familia a desheredarla en castigo de esa desobediencia.

De esta manera quedaban consagrados dos modelos de comportamiento diferente para hombres y mujeres, con posibilidades de actuación claramente circunscriptos: el varón -encargado de la creación, el pensamiento, la producción de bienes, la provisión a la familia, la defensa de la sociedad-, debía desenvolverse en el ámbito público. La mujer, con dos funciones específicas -las tareas domésticas y la reproducción-, debía limitarse a actuar calladamente en los espacios domésticos privados.

## Afianzamiento de las nuevas formas de organización social durante el siglo XVI

A lo largo del siglo XVI se fueron matizando las afirmaciones polémicas de defensores y detractores de las mujeres. A pesar de que dicha controversia se mantuvo vigente a través de algunas obras, la mayoría de los autores decidió centrar sus escritos en el papel que debía desempeñar el sexo femenino en el nuevo orden social. Aunque sin olvidar los “defectos” que tradicionalmente le habían sido adjudicados, según sostienen algunas investigaciones<sup>16</sup>, los moralistas dejaron de dictar improperios contra las mujeres a fin de convencerlas de que se ajustaran al rol vital que les había sido asignado, y pusieron fin a la “querella” castellana para centrarse en su educación como hijas, esposas y madres. Así, las mujeres adquirieron un nuevo valor social. “La tendencia a la disciplina de la familia y de las costumbres se predicaba desde el púlpito, se imponía desde el confesionario y se codificaba en la legislación.” (García Vitoria, 1995).

Partiendo de la base de la superioridad masculina, la sociedad de la época –de la mano de predicadores y moralistas-, instituyó un sistema de ideas preparado para el perfeccionamiento y salvación espiritual de las mujeres. Guías y tratados morales funcionaron en la práctica como instrumentos de control social; pues impusieron un sistema de ideas que propició, a la larga, un clima de inseguridad y minusvaloración de las propias capacidades por parte de las mujeres. Éstas, inhibidas de emitir ideas u opiniones propias, fueron perdiendo gradualmente la confianza en su capacidad racional; un rasgo particularmente señalado y públicamente denunciado en el siglo siguiente, según veremos, en la escritura de María de Zayas.

En estas condiciones se consolidó, además, la situación jurídica femenina como de permanente minoridad; por ello, la mujer soltera que vivía en casa de sus padres no tenía voz ni voto, aun cuando se decidiera su futuro (boda o convento, las dos alternativas posibles en los sectores elevados). La decisión sobre este punto quedaba en manos del jefe de la familia quien, eventualmente, elegía el marido para su hija. Una vez casada, las funciones de decisión y tutela pasaban a correspon-

---

16 Morant, I. (2005), “Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones”, en Morant, I. (Dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid, Vol. II, pp. 27-61. Gómez, J. (1988), *El diálogo en el Renacimiento*, Madrid, pp. 164-165. Citado por Maeso Fernández (2008).

der al marido, encargado hasta de administrar los bienes que la mujer aportara al matrimonio.

Según escribe María del Carmen Carlé (2005):

Puede decirse que, dentro del tejido social, hay una sola función femenina siempre considerada: la función conectiva, su condición de vínculo, a través del matrimonio, entre dos linajes o dos familias. Una función usada frecuentemente, en los círculos más altos, para asegurar una paz o consolidar una alianza.

Habían quedado delimitados así sólo dos caminos socialmente honorables para las mujeres: el del matrimonio o el de la vida religiosa. En este sentido, la posición de la religiosa, al menos en teoría, era superior y más estimada a la de la casada; en una sociedad en la que seguían vigentes antiguas concepciones patrísticas (*virgo, vidua, mater*)-, se consideraba que la mujer profesante se había desposado, en su caso, con Jesucristo.<sup>17</sup>

Otras vías -fuera de las mencionadas-, conllevaban un destino penoso: si una mujer que no había logrado casarse tenía un hijo soltera, pasaba a ser vista en el espacio social como una ramera. Se veía obligada a integrarse, así, al vasto mundo de las mujeres marginadas, aquellas que debían ganarse duramente la vida en el mundo del trabajo: la criada, con paga escasa o nula, muchas veces aplazada con promesas no siempre cumplidas; la prostituta o la manceba, una solución tan penosa como inevitable para muchas mujeres pobres, empujadas por la miseria. En otro espacio social se ubicaban todavía las conversas, moriscas y gitanas; se situaba por último a la bruja, un personaje rodeado de misterio, al que se atribuían poderes maléficos por sus presuntos pactos con el demonio.<sup>18</sup>

---

17 Así lo afirma Fray Luis de León (1940: 8) “Porque, a la verdad, aunque el estado del matrimonio en grado y perfección es menor que el de los continentes o vírgenes, pero, por la necesidad que hay dél en el mundo para que se conserven los hombres, y para que salgan dellos los que nacen para ser hijos de Dios, y para honrar la tierra y alegrar el cielo con gloria, fue siempre muy honrado y privilegiado por el Espíritu Sancto en las Letras Sagradas.”

18 La diatriba contra las señoras que la joven prostituta independiente Areúsa pronuncia, en el auto IX de *La Celestina*, ya hacía alusión a la penosa situación de las muchachas del servicio doméstico, conocida desde muy antiguo en la sociedad castellana. Así también, en la obra aparece representado el antiguo prestigio misterioso de la bruja, encarnado en Celestina, quien conjura a Plutón en el auto III: “Conjúrote, triste, señor de la profundidad infernal, em-

En el transcurso del siglo se multiplicaron los discursos sobre el rol que correspondía a la mujer en el nuevo orden social, en el marco de una cultura esencialmente nacional y católica, cerrada a los avances de las nuevas ideas en la sociedad europea por temor al contagio reformista. Impulsada por la Contrarreforma, la sociedad se orientó casi por entero hacia la preocupación religiosa.

Por ello, destacados humanistas -como Juan Luis Vives, Fray Antonio de Guevara o -posteriormente-, Fray Luis de León, entre otros-, se ocuparon en sus escritos de fijar la posición ideal de la mujer.

Vives, desde su *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) se dirigió a las mujeres con una clara postura ascética, recomendándoles ayunar de vez en cuando para reprimir “los movimientos y ardores de la mocedad.” A las casadas aconsejaba: “si el marido es dueño de sí, es señor de la mujer, no la mujer del marido, y no debe pretender de su marido sino aquello que ella vea que le otorgará buenamente y con agrado (...) Cuando tu marido estuviere en culpa y tú no tuvieras ninguna, eres tú, que estás bajo su mano y potestad, quien debe tomar la iniciativa de reconciliación”.<sup>19</sup>

Guevara, por su parte, en su *Relox de Príncipes* (1529), daba una serie de recomendaciones a los padres de familia en relación con la crianza de las hijas: “antes de cortar las piernas; si quisieran mirar, sacarles los ojos; si quieren oír, taparles los oídos; si quisieran dar de tomar, cortarles las manos; si osaren hablar, coserles las bocas; si intentasen alguna liviandad, enterrarlas vivas, porque a la hija mala le conviene darle la muerte, y en ajuar, los gusanos y por casa, la sepultura...”<sup>20</sup>

Unos años más adelante Fray Luis de León dio a conocer, en 1583, un breve tratado titulado *La perfecta casada* -reputado manual de la mujer cristiana-, que gozó de gran aceptación, y de una importante repercusión hasta épocas muy recientes.<sup>21</sup>

---

perador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes volcanes manan, gobernador de los tormentos y atormentadores de las almas pecadoras, administrador de todas las cosas negras de los infiernos, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos. Yo, Celestina, tu más conocida cliente, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas (...) a que vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad (...)

19 Citado por Villamandos Ferreira (2005).

20 Citado por Carlé (2001).

21 Según afirma Emilia Pardo Bazán: “Para el español más avanzado y liberal, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado... Preguntadle al es-

Inspirado en fuentes clásicas y sobre todo en los *Proverbios* de Salomón, cuyo último capítulo expone e ilustra desde el versículo 10, el autor describe -conforme a los cánones de la época-, los rasgos ideales de una esposa ejemplar; establece también los deberes y atributos de la mujer casada en las relaciones de familia, las tareas cotidianas y el amor a Dios. El autor comienza por considerar el estado matrimonial de la mujer como cualquier otro oficio: esta concepción de *casada* como un oficio debe entenderse en el contexto de un mundo sacralizado y jerarquizado, en el que -por disposición divina-, cada uno tiene un lugar, un oficio, unas determinadas tareas que cumplir. Como el autor parte de una concepción de la armonía creada por Dios entre todos los seres y las cosas que existen en el mundo, explica a la mujer que el no cumplir con sus tareas implica destruir esta armonía, y obrar en contra de la voluntad divina.

¿En dónde debe radicar la perfección de la casada? En primer lugar, en sus relaciones con el marido; en segundo término, en la crianza y educación de los hijos. Luego en el gobierno de la casa, como autoridad indiscutible del servicio doméstico; y en último lugar, en el velar por la economía doméstica.

Son cualidades de la perfecta casada: ser complaciente con el marido, siempre fiel y con buen semblante; con carácter firme ante los hijos -más bien severa que tierna y bondadosa-, a fin de enderezarles en sus principios; vigilante con el servicio, para que cumpla con sus obligaciones, y diligente en el gobierno de la hacienda.

En el matrimonio, el marido asume la función pública; es responsable de la ganancia y de la representación de la familia hacia fuera, es lazo entre el ámbito exterior de la sociedad y el ámbito doméstico interior. La mujer, por su parte, tiene una función meramente privada, que abarca aspectos familiares y domésticos, tales como la administración hogareña de los bienes familiares. Tiene que ocuparse, además, de la crianza de los hijos; y procurar dar ejemplo a todos los miembros de la familia, incluidos los criados.

---

pañol más liberal qué condiciones tiene que tener una mujer y os trazará un diseño muy poco diferente del que delineó Fray Luis de León en *La perfecta casada*". E. Pardo Bazán. *La Mujer Española*, Editora Nacional. 1966. Citado por García Vitoria (1995). La autora hace mención, además, del manual de Fray Luis como uno de los puntales bibliográficos de la formación femenina en el franquismo.



En el marco de una clara jerarquización de la estructura matrimonial, la mujer es responsable de la paz y la armonía familiar. El marido manda y la mujer obedece, aunque lo haga con dignidad; ya que el autor advierte claramente: “*Y pues la muger, [...] se dio al hombre para alivio de sus trabajos, y para reposo y dulzura y regalo; la misma razón y naturaleza pide que sea tratada dél dulce y regaladamente.*” (Capítulo III. 1950: 21)

La reforma protestante, en este orden, había rechazado el celibato; pues oponía a éste una visión positiva del matrimonio, entendido como uno de los instrumentos liberadores de la mujer de la misoginia y la denigración. Para la moral reformista el matrimonio y la maternidad -no la virginidad-, constituían el ideal de la mujer cristiana, y su más alta vocación; aún así, no se reconocía al matrimonio carácter sacramental, y se consideraba legítima, además, la práctica del divorcio.

La iglesia católica, por su parte, no se había pronunciado antes del Concilio de Trento (1545-1563) acerca de la naturaleza del matrimonio, ni había desarrollado una doctrina canónica sobre la unión conyugal; pero, ante las postulaciones reformistas, se vio obligada a dejar firmemente sentada su posición. Los usos matrimoniales de la época -objeto de análisis e intensos debates-, fueron especialmente regulados; se fijó así la idea del matrimonio, con sus doctrinas, rituales y consideraciones religiosas y legales, de cara al mundo católico.

Con respecto a la forma de celebración del matrimonio válido y legítimo, durante el medioevo requería la bendición de un sacerdote; en ausencia de éste, “el matrimonio por puro consentimiento era *ilícito, pero válido.*” Un decreto postridentino reguló los “matrimonios por mero consentimiento y sin testigos”, declarándolos “inválidos para el futuro.” (Trevijano: 1988, 236-7) El matrimonio -sacramento de la Iglesia concedido e impuesto directamente por Jesucristo-, investía un carácter incuestionable y único dentro del ritual católico, y debía ser obligatoriamente bendecido por un sacerdote, con la presencia de al menos dos testigos. De esta manera, la autoridad de la Iglesia -colocada por encima de la práctica tradicional, efectuada por un notario ante las familias de los contrayentes-, sellaba en el acto conyugal la unión con

Dios; requisito éste indispensable y sagrado, inexcusable para asegurar la validez y representatividad del ritual ante Dios y la comunidad.

El interés de la iglesia por regular el comportamiento sexual extramarital la llevó a la imposición de serios castigos, como la excomunión. Si bien esta nueva moralidad se imponía a hombres y mujeres, su aplicación no fue igualmente severa, ya que se dispuso -por una parte-, que los hombres que no cumplieran con estas normas fueran severamente castigados, sin llegar a enunciarse la pena prevista. Por el contrario, en el caso de las mujeres, se dispuso que “Las mujeres, o casadas o solteras, que vivan públicamente con adúlteros, o concubinarios, si amonestadas por tres veces no obedecieren, serán castigadas... con grave pena, según su culpa, aunque no haya parte que lo pida; y sean desterradas del lugar, o de la diócesis... invocando, si fuese menester, el brazo secular...” (Ordorika: 2006: 25- 26).

Vemos así que, paradójicamente, a pesar de considerarse a las mujeres más débiles de carne y entendimiento, las disposiciones conciliares exigían de ellas mayor entereza frente a las comunes flaquezas humanas.

En la conclusión de las deliberaciones del Concilio se procuró explicitar claramente el pensamiento de la Iglesia -y asentar firmemente que esa era la visión del *verdadero* cristianismo-, fundando una interpretación obligatoria que persistió a lo largo de los siglos, y que signó particularmente el comportamiento social en la siguiente centuria.

## La mujer en el siglo XVII

Así, el ordenamiento social imperante en la sociedad castellana del siglo XVII -acentuado por el “ascetismo-misticismo pos-trentista”<sup>22</sup> (Dupláa: 2008)-, implicaba la clara defensa de los valores tradicionales. La mujer, encerrada en el reducido espacio de su propia casa, se vio impedida de participar en la esfera pública; un confinamiento que impli-

22 Según escribe Cristina Dupláa (1988), “El lento pero irreversible proceso por el que transcurre la transición del modo de producción feudal al capitalista conlleva una serie de contradicciones ideológicas que quedarán perfectamente reflejadas en el terreno literario (...) el mundo científico del racionalismo renacentista no puede desprenderse de un lenguaje propiamente medieval al describir a la mujer (...) Las ideas fundamentales de La perfecta casada (...) se basan en la relación tópica mujer / origen del pecado; de allí que se confine a la mujer al hogar, en favor de los intereses familiares, que a gran escala son los intereses nacionales.”

caba, además, la negación contundente de su capacidad intelectual, con lo que se dio fin a los debates que en torno al tema se sucedían desde siglos atrás. De este modo, su realidad jurídica da constancia de la potestad paterna, y masculina en general, para disponer sobre su persona, bienes y destino.

Después del concilio de Trento, según escribe Dupláa, menudean dos elementos simbólicos, constantes en el discurso ideológico oficial: el demonio y la carne. Estos dos enemigos del alma, según la cosmovisión barroca, quedarán subsumidos en la imagen femenina.

La misoginia y el antifeminismo más feroz alcanzan la cota máxima en la España de los Austrias, en la España que justifica cualquier acto discriminatorio en aras de alcanzar el gran objetivo *metafísico* del sistema bajo el que se construye el Estado moderno: la limpieza de sangre. (Dupláa, 1988)

Este es el marco en que surgen las historias de María de Zayas; a partir de aquí resulta posible entender que se vea aparentemente necesitada, en principio, de justificar su atrevimiento por tomar la palabra en un medio eminentemente masculino; una cautela necesaria para quien quiere autorizar -y a la vez hacerse perdonar-, su condición de mujer inteligente, pensante y productora de textos escritos.

La novelista escribe para sus contemporáneas, ya que la novela cortesana “estaba destinada a un público amplio calificado de vulgar y que incluía como elemento mayoritario a las mujeres” (Redondo Goicoechea: 1989: 38). Así, al hacer escuchar su voz, advierte a sus lectoras acerca de los peligros y engaños de la realidad en la que viven; condenadas al aislamiento y la ignorancia, negada para ellas la posibilidad de una buena educación por la mezquindad de la sociedad masculina.

# **Las novelas de María de Zayas. Su contexto histórico cultural**

*María Victoria Martínez*

Ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío, unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras son las novelas al uso. Cristóbal Suárez de Figueroa (1617).

## **La novela corta del siglo XVII**

En los inicios del siglo XVII dos géneros literarios experimentan cambios muy significativos: la novela corta y el teatro; la práctica por parte de los autores va delimitando, poco a poco, ciertas características propias de cada género, lo que no excluye la mutua interconexión.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tan es así, que los escritores más significativos del momento -Cervantes, Lope, Tirso,

El teatro, de la mano de Lope de Vega, conocerá fórmulas expresivas nuevas, muy del gusto del público. En efecto, Lope da respuesta a las demandas de los espectadores de la época para proclamar -frente a toda la tradición dramática anterior-, que “cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves (...) porque, como las paga el vulgo, es justo, hablarle en necio para darle gusto.” Así también, como cultivador de la novela corta, Lope postuló ciertas normas que recuerdan en un punto a las de su dramática; en efecto, en *El desdichado por la honra*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-4) afirmó que “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.”<sup>24</sup>

Agustín González de Amezúa, uno de los primeros investigadores que se ocupó del tema, publicó en 1929 un extenso estudio sobre este género, al que denomina *novela cortesana*<sup>25</sup>. Según entiende, el auge de esta novelística debe situarse en la época de la corte de Felipe III (1598-1621); en los entornos de este medio social, con sus presupuestos ideológicos, sus prácticas y costumbres, ritos y modas culturales, se elabora un tipo de relato interesado en una colorida realidad, vista entonces como *novelable*:

una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres* ... nace a principios del siglo; 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 vio nacer. (González de Amezúa: 1929. Citado Por Faye (2009: 38))

Isabel Colón Calderón (2001: 14), por su parte, la define en estos términos:

---

Castillo Solórzano, María de Zayas-, cultivaron con diversa fortuna ambos géneros.

24 En la dedicatoria de sus *Novelas a Marcia Leonarda* las relacionó, además, con los libros de caballerías y la literatura oral: “que escriba una novela ha sido novedad para mi, que aunque es verdad que en el Arcadia y Peregrino hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, es grande la diferencia y más humilde el modo. En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas “cuentos”. Estos se sabían de memoria, y, nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano caballerías.” (Citado por Colón Calderón. 2001: 15)

25 González Amezúa Agustín (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana*. Real Academia Española. Madrid.

La novela cortesana es un tipo de narración corta en la que se suele desarrollar una intriga de carácter amoroso y donde la ciudad desempeña un importante papel. Se dio en España durante el siglo XVII, aunque hunde sus raíces en épocas anteriores. Para hablar de ellas se usaba el término de «novela», entendiéndose por tal la breve (...)

Un antecedente lejano del género, según Amezúa, se sitúa en el vigoroso realismo de *La Celestina*. Desde fines del siglo XV, sin embargo, otros tipos de relatos –como el caballeresco, el pastoril, la novela sentimental y la epistolar, las narraciones moriscas y bizantinas, entre otras-, respondían mejor a las circunstancias históricas y sociales del momento. Para González de Amezúa la novela cortesana reactualiza y fusiona muchos elementos de todos esos géneros, para lograr un producto final de gran aceptación entre el público lector de la época.

Uno de los antecedentes más antiguos de la novela corta española –según escribe Djidiack Faye (2009: 29)-, se encuentra en la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso (principios del siglo XII); en ese orden, el autor menciona también algunos breves relatos que circularon en los siglos XIII y XIV, inspirados o traducidos de cuentos orientales. Con *El Conde Lucanor*, la obra de Don Juan Manuel (1330-1335), el género se enriquece con nuevos elementos estilísticos y morales. Faye menciona que algunos de sus rasgos se encuentran también en ciertos textos de Ramón Lull y en la *Disputa del asno* (1417) de Fray Anselmo de Turmeda.<sup>26</sup>

Por esta época, en tanto, el relato corto conoció su mayor éxito en Italia, con obras como los *novellieri* de Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinthio y Straparola, entre otros narradores. El *Decamerón*, de Boccaccio, se constituirá en el modelo característico del género. La fórmula estructural boccacciana –una serie de relatos enlazados en el marco de una reunión social-, determinaron fuertemente las características ambientales, temáticas y técnicas de las novelas cortas españolas. Las narraciones italianas, traducidas rápidamente al castellano, al catalán y al francés, fueron muy imitadas por entonces por diversos escritores en estas lenguas.

---

<sup>26</sup> El autor recoge estas noticias de los *Orígenes de la novela* (1905-1910), de Marcelino Menéndez Pelayo.

La influencia boccacciana se puso claramente de manifiesto en España a partir de la segunda mitad del siglo XV; con la aparición de algunas ediciones castellanas 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. Destacados creadores -Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano, María de Zayas, entre otros-, evidencian en sus obras la influencia del modelo italiano.

Según afirma Colón Calderón (2001: 14),

hacer la nómina de los novelas cortas resulta problemático por diversas razones (...) en ocasiones es casi imposible determinar si provienen directamente de un género, o de un fondo ya común en el XVII, como ocurre, por ejemplo, con los naufragios; así hay materiales pastoriles (poesías, pequeñas escenas bucólicas, etc.), otros procedentes de los libros de aventuras peregrinas, o de las picarescas; (...) no faltan concomitancias con los libros de caballerías (...) episodios de corte morisco (...) facecias relatadas por los personajes o convertidas en una parte de la trama general (...)

Dificulta asimismo la tarea el hecho de que las novelas no siempre se localizan sin problemas, pues se presentaron tanto de forma aislada, como incluidas en conjuntos de carácter picaresco, libros de versos, misceláneas, etc.

Gonzalo Martínez Camino (1996) sostiene, por su parte, que en la España del barroco se vivía conflictivamente el surgimiento de la incipiente modernidad; en este orden, un elemento novedoso como la novela corta fue visto en principio como un género sospechoso y marginal. La construcción de la novela -lugar de conflicto y negociación de discursos variados y diferentes-, por tanto, debió “vivir en el conflicto y, dentro de él, intentar restablecer un orden.”

Colón Calderón (2001: 17-8) afirma, a su vez, que a las muy difundidas polémicas barrocas sobre la escritura gongorina o sobre la nueva preceptiva teatral, debe añadirse la polémica sobre la novela corta; en ella intervinieron los propios novelistas -intercambiando opiniones o criticándose entre sí-, así como otros escritores.

En este marco, las novelas fueron blanco de diversas acusaciones, a saber: eran peligrosas, podían ser escandalosas e incluso hasta casi heréticas, por lo cual inducirían al vicio, especialmente a las mujeres; eran mentirosas o bien, precisamente lo contrario, estaban basadas en datos autobiográficos (criticadas y criticables por ambos motivos); constituían un género propio de ignorantes, en referencia tanto a los autores como a los lectores; estaban mal escritas por excesiva longitud, deficiente planteamiento estructural, estilo descuidado, etc.

De lo dicho se infiere cierta desconfianza hacia el nuevo género, falto de prestigio quizás por no contar con la apoyatura de un modelo en el pasado de la antigüedad clásica en que ampararse o al que remitir. En este sentido, Martínez Camino (1996) alude a los intentos por adscribir el nuevo tipo de narración al estado “superior de los géneros grandes, merecedores de la atención de la doctrina”, en los que no tenía cabida.

En este orden, y en un intento de reconstruir la teoría literaria sobre la novela corta en el siglo XVII, Colón Calderón (2001: 14 – 5) sostiene que deben tomarse en cuenta las opiniones de los propios novelistas<sup>27</sup>, así como algunas notas consignadas en poéticas y retóricas de la época. En relación con estas últimas afirma, sin embargo, que

no abordaron en profundidad la novela corta, sobre todo porque era difícil encuadrarla en el sistema de géneros trazado por Aristóteles, al que querían atenerse. Sin embargo, ciertas interpretaciones de la *Poética* aristotélica dieron pie para que se pensara que la épica, género prestigioso, podía expresarse en verso o en prosa (...) Se puso como ejemplo de épica en prosa [la famosa novela] *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro (...) Eran intentos de integrar la narrativa, no sólo la corta, dentro de lo normativo (...)

---

27 Según escribe la autora (2001: 15), “no fueron pocos los autores que abordaron aspectos teóricos, dentro de las propias novelas, en prólogos, dedicatorias o epílogos, en ocasiones con cierta extensión. Agreda y Vargas, Lope de Vega en las *Novelas a Marcia Leonarda*, Tirso de Molina, Zayas, y, por supuesto, Cervantes en sus *Novelas Ejemplares*, son algunos de los autores que intentaron explicar las particularidades del nuevo género que estaban practicando, sin que ello suponga que coincidieran en sus apreciaciones.”



## La renovación del género. Cervantes y las *Novelas ejemplares*

La novela corta experimentará un proceso de renovación y completa transformación de la mano de Miguel de Cervantes y sus *Novelas Ejemplares* (1613). Así lo afirma en el prólogo el propio autor:

(...) que 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 éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas (...) (Cervantes: 1961: 5 a 7)

Cervantes declara, además, que las ofrece para que durante las horas de recreación “el afligido espíritu descanse” y se entretenga, “sin daño del alma ni del cuerpo”, con la lectura de estos “ejercicios honestos y agradables”. Ya que “no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean”, el autor reivindica el derecho a una literatura de pura ficción y entretenimiento; entendida siempre dentro de los cauces de una ejemplaridad -emanada de su esmerada elaboración estética y artística-, capaz de armonizar fantasía y verosimilitud, propiedad y desatino. Como manifiesta en los conocidos versos de su *Viaje al Parnaso* (1614), “yo he abierto en mis *Novelas* un camino, por do la lengua castellana puede mostrar con propiedad un desatino.”

En este sentido, cabe pensar que el autor consideraría la novelística anterior careciente de vida y genuina inspiración, una imitación ya muy trillada de pautas tomadas de la cuentística europea u oriental. En tanto, los nuevos aires que inspira al género, más la cuidada calidad artística de su trabajo, lo constituyen en modelo indiscutible para los demás creadores. La novela breve se convirtió, con el autor del *Quijote*, en un género muy distinto al boccacciano; tal como escribe Alicia Yllera (1983: 25):

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 cons-

truido en torno a un único suceso, se incorporan elementos y técnicas procedentes de otros géneros, como la novela bizantina y picaresca, etc.

De otra parte, la ejemplaridad, según la entiende Cervantes en sus novelas, no tiene un sesgo exclusivamente moral, ya que el autor reivindica también la construcción de un género literario de entretenimiento y hasta de fantasía, pero con todos los requisitos de una verosimilitud consecuente y responsable. Así también, apuntaba a una novela de utilidad ética y moral.

La maestría cervantina en la elaboración de sus *Novelas ejemplares* hizo que fuera imitado o tomado como modelo, de allí en más, por la gran mayoría de los autores de relatos breves publicados en la España del Siglo de Oro. Así, en las obras elaboradas con posterioridad a su publicación se aprecia, en general, un mayor cuidado formal; poco a poco, el género va adquiriendo ciertas características retóricas, y un estilo más cuidado, con mayor ornamentación.

En este sentido, Rafael Bonilla (2012) afirma que desde la impresión de las *Ejemplares*, y durante casi todo el siglo XVII, los autores de novela corta fueron plasmando progresivamente una estética y una estructura particular para el género; modelada en principio a partir de la obra cervantina, y con el influjo patente de la novela italiana, su creación estrechó vínculos también con la comedia nueva y el entremés. De allí que, frecuentemente, narradores y dramaturgos de la época adaptaran y reformularan variadas piezas de uno al otro género.

## **Apogeo, auge y decadencia**

La novela cortesana española, nacida aproximadamente con el siglo XVII según vimos, conoció una etapa de auge y apogeo; con el transcurrir de las décadas, sin embargo, comenzaron a manifestarse ciertos síntomas de su agotamiento. Según escribe Salvador Montesa Peydró,

“Su desarrollo, plenitud y decadencia coinciden con los límites cronológicos del siglo.” (2008: 13)

Amezúa, por su parte, señala la muerte de Salas Barbadillo (1635) como punto de partida de la decadencia del género (un límite discutido por algunos autores); según el crítico, “comienza a perder su genuino carácter objetivo y realista, para convertirse (...) en un artificio retórico [en el que] se urde a la ligera una trama vulgar, una ficción sin nervio, sin verosimilitud ni interés (...)”. La intromisión de elementos dispares -tales como poemas, entremeses y comedias, de carácter menos realista que la novela-, terminaron alejando a la narrativa cortesana de sus primitivas preocupaciones literarias para transformarla, finalmente, “en un rebuscado comodín literario”.<sup>28</sup>

Hay que tomar en cuenta también, en el estilo de estos relatos, el influjo del culteranismo, particularmente en boga a partir de la segunda década del siglo XVII; recreado por autores de menor calado artístico, el género desemboca en estas condiciones en una prosa pesada y alambicada, plagada de circunloquios y excursos abrumadores que sólo agregan confusión al conjunto, en tanto que desalientan al lector.

Debe señalarse, en este sentido, que la historia literaria ha tendido a considerar el género novela corta como un producto secundario: pues en comparación con la calidad estética cervantina, se atribuye escaso mérito a los demás autores. Se les critica, además, su “sometimiento a la censura, su estilo complicado, su servilismo con respecto a géneros “importantes”, su ineficaz competencia con géneros más populares como el teatro.” (Rodríguez Cuadros, Haro Cortés: 1999: 13)

Según dijimos, Amezúa había señalado el auge de la novela cortesana en la época de la corte de Felipe III. El autor apunta, además, las razones del florecimiento tardío del género, motivadas en principio, en la severidad impuesta en los hábitos y costumbres cortesanas en la época de Felipe II: “la falta de escenario, la pobreza del medio real, los escasos documentos y valores romancescos que todavía podían proporcionar la Corte y las grandes ciudades, para que haciendo presa en ellos los ingenios contemporáneos dieran calor y cuerpo real a sus ficciones.” (Amezúa, Op. Cit. 1929. Citado por Roca Franquesa (2012: 9))

---

28 Agustín G. de Amezúa, Op. cit. Citado por Faye (2009: 35).

José María Roca Franquesa, por su parte, hace referencia a que la vida y las costumbres durante el reinado de Felipe II “no eran las más apropiadas para que se desarrollara una novela de tono amoroso y galante como la cortesana.” (2012: 12)

Al morir Felipe II se observa un cambio de hábitos y costumbres en el entorno real; el sucesor real, Felipe III, se desentiende de las grandes cuestiones políticas del reino, y deja el gobierno en manos de validos y privados. Un enorme tráfago humano, de todas las clases y condiciones, se moviliza entonces hacia la Corte, en busca de reconocimiento y privilegios. La vida se hace *cortesana*; fenómeno acrecentado durante el reinado de su hijo, Felipe IV<sup>29</sup>. Según escribe José María Roca Franquesa (2012: 13):

El auge de la capital fue rapidísimo, y Madrid, calificado bien pronto de nueva Babilonia o Babilonia española, se convierte en el centro de los eternos pretendientes y leguleyos, de las busconas y “anzuelos de las bolsas”, de los vagos y maleantes, de las ninfas, daifas, comerciantes, arbitristas, mendigos, rufianes y ramerías...

El mismo autor señala que en la capital se empezó a edificar apresuradamente, sin orden ni concierto; con lo cual Madrid quedó convertido en un “caos de confusión”, en medio de una situación que llegó a tornarse agobiante. De allí el informe emitido por el Consejo de Castilla en 1619:

La gente que hay en la Corte es excesiva en número y será conveniente descargarla de mucha parte de ella. Los que deben salir de la Corte son los grandes señores, caballeros y gente de calidad, con gran número de viudas ricas y otras que no lo son tanto y han venido a la Corte sin legítima causa o la buscaron afectada, como también- muchos eclesiásticos, que tienen obligación de residir en sus iglesias, so color de que tienen pleitos en esta Corte y que sus iglesias les envían a la defensa de ellos. Unos y otros se domicilian aquí, comprando casas y edificán-

---

29 Felipe II erige a Madrid como Corte en 1560; Felipe III, por su parte, traslada la capital del reino, por razones económicas, a Valladolid en 1601. Finalmente, en 1606, la Corte vuelve a Madrid, de manera definitiva.

dolas, con menoscabo de sus patrias, cuyos pobres se manten-  
drían a la sombra de los ricos si estuviesen en ellas. Pero como  
éstos no viven allí, huyen también los pobres y se refugian en  
la Corte, buscando maneras de vivir muy ajenas a las que les  
competen.<sup>30</sup>

Esta abigarrada multitud allegada a la capital le otorgaba, sin  
duda, un carácter social y moral especial; pero para entender el atractivo  
que Madrid concitaba en los viajeros y diplomáticos extranjeros, debe  
sumarse a ello la magnificencia de la Corte de los Habsburgos, especial-  
mente con Felipe III y Felipe IV.

La capital de España adquirió en esta época “una abigarrada y  
brillante, pero poco firme fisonomía; y sobre todo, un aire internacional  
y cosmopolita (...) tan en contraste con la antigua severidad española.”  
(Roca Franquesa. 2012: 15)

Muchos escritores de la época aluden a la Corte; unos para re-  
chazar la vida llena de desventuras y peligros que en ella se llevaba, otros  
para ensalzar el buen tono de una vida comparable a la de otras capitales  
europeas.

Entre los primeros, Francisco de Quevedo, quien satirizó las  
prácticas políticas de Felipe III y Felipe IV, la venalidad de sus ministros  
y el degradado ambiente de la Corte. Así, escribe en *España defendida y  
los tiempos de ahora* (1609-12):

Han empezado a contentarse los hombres de España  
con heredar de sus padres virtudes, sin procurar tenerlas para  
que las hereden sus hijos. Alcanzan a todas partes las fuerzas del  
dinero, o por lo menos se atreven, bien que el oro nació con tal  
imperio en la codicia de los hombres (...) ha dado ocasión a  
nuevas Premáticas, por haber introducido vicios desconocidos  
de naturaleza. Han profanado de suerte la religiosa vergüenza  
de las matronas, que disimulan con el nombre de cortesía la  
desenvoltura; hacen gala del adulterio, y algunos hombres tie-  
nen por oficio el ser marido; y es en algunos renta la disimula-  
ción y hacienda grande la ausencia.<sup>31</sup>

30 Julián Juderías: *España en tiempos de Carlos II El Hechizado*. Citado por Roca Fran-  
quesa (2012: 15).

31 Citado por Roca Franquesa (2012: 26-7).

Entre los segundos es ejemplo este hiperbólico elogio de María de Zayas a su patria chica: <sup>32</sup>

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 progenitura de la belleza, en el teatro 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 dejarle 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, progenitura, retrato y cielo, en fin retiro de todas las grandezas del mundo, nació la hermosísima Laurela. (2014: 143)

En este ambiente, con las características ya señaladas, surgió un género literario alegre, colorido y abigarrado -la novela cortesana-, que idealizaba la realidad y la presentaba en un panorama estéticamente depurado. <sup>33</sup>

En este sentido, el carácter y las costumbres de los españoles del siglo XVII explican bien el desarrollo de la novela cortesana, según afirma Roca Franquesa (2012: 22-3), y el propósito de deleitar aprovechando que anima a sus autores. El mismo autor introduce una cita de Alonso del Castillo Solórzano quien, “en el Prólogo de sus *Noches de placer* (1631), escribe: “Esta edad apetece y admite divertimientos honestos para sobrellevar y divertir sus penalidades y trabajos”.

---

32 Citaremos por la edición de los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas y Sotomayor (2014), según el texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. El editor declara seguir el texto de “la de Madrid de 1659 a una columna, como menos divergente de la princeps de Zaragoza, de 1647; pero teniendo a la vista la de dos columnas, así como dos ediciones barcelonesas del S. XVIII (1705 y 1764)”. Edición digital en *LEMIR*. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Nº 18. Servicio de Publicaciones de la Universitat de València.  
[http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02\\_Zayas\\_Desenganos.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf)

33 Tal como escribe Roca Franquesa (2012: 48), “Cuando decaiga la vida cortesana que le dió origen, desaparecerá también esta forma de novela genuinamente representativa de la sociedad española de la época de Felipe III y Felipe IV. Con lo dicho se comprenderá fácilmente que, al igual que la novela picaresca, la cortesana es una forma típicamente española; no importa que aproveche temas ya tratados por los novelistas italianos y que incluso el cuadro general que sirve de marco a muchas de estas narraciones deba buena parte al Boccaccio del *Decamerón*; las costumbres que retrata, los tipos que presenta y los sentimientos son netamente españoles, y al igual que el teatro, la novela españoliza lo extranjero, reduciendo los diversos tipos y personajes de cualquier época o país a un tipo único y a una ideología especial: la del español del siglo XVII.”

Así también el crítico (2012: 23) sostiene que

quien más se destaca en la censura de las costumbres de la época es doña María de Zayas; el propósito feminista que declara en toda su obra influye, a nuestro juicio, en la crítica costumbrista (...) se lamenta de la fragilidad de la mujer, si bien cree que el número de las virtuosas y honestas supera en mucho al de las malas (...) señala y fustiga el presente materialismo y que en los matrimonios se atiende más a la posición económica que a las virtudes.<sup>34</sup>

## Algunas notas características

Señalaremos a continuación algunos rasgos propios de la novela breve, del período que va desde las *Novelas ejemplares* de Cervantes hasta finales del siglo XVII:

Una de las características más destacadas de la novela cortesana es su **brevedad**; en este sentido, las reglas de la narración admiten alguna similitud con las del cuento, ya que las historias se relatan de manera condensada. Su misma brevedad facilita la agrupación en un mismo libro de varios relatos, aún cuando no tengan conexión temática directa, por lo cual se publican casi siempre como colecciones en un volumen único.<sup>35</sup>

Según escribe Roca Franquesa (2012: 20), la brevedad de esta forma novelesca venía impuesta por su finalidad, el *deleitar aprovechando* tirsiano; de allí que la novela será empleada como entretenimiento honesto en fiestas y reuniones; o para alejarse del ajetreo cortesano en las fiestas carnalescas y de Navidad, una finalidad moral muy a tono con el espíritu de la época.

---

34 Según el autor, Zayas atribuye la causa de la decadencia de su época “al afeminamiento de los hombres y al poco respeto con que tratan a las mujeres: “El verdadero amor ha sido substituido por bajas pasiones.” (...) pasa revista a las costumbres de la época, y de nuevo contraponen sus defectos y vicios a las virtudes de las épocas anteriores. (2012: 23)

35 Ejemplo de ello pueden ser los ya mencionados *Decamerón*, de Boccaccio; las *Novelas ejemplares*, de Cervantes; *El Patrañuelo*, de Juan de Timoneda; *Los cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina; las *Novelas a Marcia Leonarda*, de Lope de Vega; las *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, de María de Zayas; etc.

Frecuentemente las narraciones se organizan en torno a un marco narrativo que estructura y enlaza, a veces débilmente, los distintos relatos. El marco suele estar dado por la reunión, por diferentes motivos, de un grupo de personas que narran historias; éstas también pueden constituirse, en ocasiones, en “alivio de caminantes”, en el caso de relatos narrados para amenizar un largo viaje. En muchas ocasiones, sin embargo, el marco es sólo un pretexto para engarzar varios textos de contenido independiente unos de otros; de tal manera, aún cuando se quite o modifique el marco no se altera la comprensión ni el valor literario de los relatos interpolados.

En relación con este punto, suele destacarse la creación novelística de María de Zayas, quien logra enlazar de manera coherente en sus *Desengaños amorosos* el marco con los relatos intercalados. En efecto, la decisión final de Lisis —la protagonista del marco narrativo, organizadora del sarao—,<sup>36</sup> de renunciar al matrimonio e ingresar en un convento, sólo puede explicarse, según veremos, como consecuencia del efecto disuasivo que ejercieran sobre su ánimo las novelas referidas por los contertulios.

Tal como escribe Alicia Yllera (2004: 35-6)

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.

- La mayoría de las novelas se desarrollan en **ambientes urbanos**, ámbito natural de sus héroes y heroínas; la corte resulta, además, el marco ideal donde se desarrollan sus historias. Casi todas las

---

<sup>36</sup> “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 *Huerta 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 - 54.



novelas cortesananas tiene lugar en las grandes ciudades de las que, generalmente, se incluyen descripciones laudatorias. Frecuentemente se trata de ciudades españolas; sin embargo, también encontramos a menudo andanzas en ámbitos extranjeros, administrados por entonces por el reino de España, como Nápoles, Sicilia, Flandes, etc.

Según escribe Isabel Colón Calderón (2001: 63-4), las ciudades y países en que se desarrollan muchas narraciones termina resultando indiferentes, en tanto se observan frecuentes caracterizaciones genéricas que repiten rasgos similares, ya se trate de Valencia, Madrid, Zaragoza, Toledo, Sevilla, Cartago o Nápoles. En algunos casos los autores parecen buscar cierto exotismo, al situar algunos relatos en el norte de África o en países centroeuropeos como Hungría.

- En el espacio de la ciudad, los **palacios, quintas, jardines, iglesias y conventos**, entre otros, constituyen lugares privilegiados que sirven de escenario para las aventuras amorosas. En este sentido debe señalarse que las calles, siempre peligrosas por la noche, suelen ser el espacio ideal para el inicio del galanteo; las iglesias, por su parte, facilitan los primeros contactos; en el interior de las viviendas, los dormitorios son -de manera casi exclusiva-, escenario privilegiado de la relación amorosa. En todos los casos, los espacios mencionados cumplen funciones puntuales específicas en relación con el desarrollo de la trama amorosa.
- El **amor** es un tema fundamental; el tejer y destejer de la intriga amorosa es el nervio central por donde circula la andadura del relato cortesano. Según Amezcua (1929. Citado por Faye. (2009: 46)) el amor -como principal elemento estructural de la ficción cortesana-, presenta dos caras diferentes: una, que corresponde al amor casto e ideal, impregnado de los más altos y puros deseos. Este tipo de amor basa su fuerza en la mutua correspondencia entre los enamorados, y sobrevive, indestructible y constante, a los mil y un obstáculos que la trama narrativa le presenta; perdura, así también, aún cuando se capitule frente ante la tentación, por las constantes acechanzas del mundo y de la carne.

La otra cara del amor corresponde al bajo e innoble, libidinoso y puramente sensual, propio de las “damas cortesananas” y los mancebos

lascivos; un amor carnal y lujurioso, que sólo busca la satisfacción física de los apetitos naturales.

Isabel Colón Calderón (2001: 79), por su parte, entiende que en el género se subsumen diversas teorías y tradiciones literarias -de manera no necesariamente conciente por parte del autor-, como el amor cortés, el petrarquismo y el neoplatonismo. En este sentido, son frecuentes los enamoramientos fulminantes, a partir de la visión del amado / la amada, motivados en la suprema hermosura de que invariablemente están dotados.

El sentimiento amoroso, muy intenso, apenas si proporciona momentos de felicidad, pues siempre está acompañado del dolor del desdén o de los celos, o del dilema que surge entre la entrega a la pasión amorosa, y la obligación del cumplimiento de los códigos de honra.

- En este sentido, el amor, como sentimiento fundamental, estaba unido estrechamente en la época con el **concepto del honor**; de allí que amor y honor constituyen los polos en cuyo derredor gira toda la trama novelesca. Las historias incluyen siempre a personajes cautivos de sus pasiones amorosas, que se debaten entre el deseo y el deber, entre los mandatos naturales y las exigencias de cumplimiento de los códigos sociales; dos fuerzas generalmente contrapuestas que impulsan el desarrollo de la trama y las acciones de los protagonistas y su entorno. Puesto que el honor -antagonista tradicional del amor-, reside en gran medida en la conducta sexual de las mujeres, muchas veces termina conduciendo a la tragedia, al propiciar venganzas sangrientas.
- Por otra parte, el enlace intrínseco entre amor y honor -asunto social de primer orden en las sociedades castellanas de los siglos XVI y XVII-, ha llevado a una parte de la crítica a considerar el **realismo** como un rasgo propio del género. En este sentido, según escribe Amezúa ((Op. Cit. 1929). Citado por Faye (2009: 48)):

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.

Roca Franquesa (2012: 35), por su parte, coincide con estas apreciaciones:

La novela cortesana nos ofrece un cuadro mucho más amplio y perfecto de la sociedad del tiempo de los Austrias que cualquier otro género literario, incluso el teatro (...) Si los historiadores, cronistas y autores de memorias nos refieren los altibajos de la política española de la época de los Austrias, la novela, mucho mejor que las “relaciones de viajes” de los extranjeros que venían a España, generalmente partidistas y siempre superficiales, nos ofrece un cuadro amplio y detallista, idealizado pero verídico, de la vida española del siglo XVII en todos sus aspectos (...) es fácil reconstruir la vida social del siglo XVII con la lectura atenta de esta novela.

Lecturas críticas más recientes no acuerdan con estas interpretaciones, pues afirman que “no es intención de los autores pintar la realidad. Este presupuesto es desconocido en la noción del arte de la época (...) la relación de la novela breve con el mundo de su época es indirecta” (Yllera. 1983: 30). El comportamiento amoroso de los personajes, regido por “patrones preestablecidos por un género fuertemente formalizado” que poco tenía que ver con las prácticas de la sociedad española del momento, no pretendía reflejarla. (Redondo Goicoechea. 1989: 14)

- En relación con los personajes centrales de estas historias, debe señalarse su invariable **alto rango social**. Se trata de caballeros y damas ilustres, quienes expresan su nobleza a través de sus aventuras amorosas. Los retratos aparecen repetitivos: caballeros nobles, ricos, galanes, apuestos, atrevidos o discretos; y damas de noble linaje, generalmente hijas de un gran señor con importante hacienda. Siempre muy ricamente vestidas y enjoyadas, suelen ser de figura airosa, discretas y muy hábiles en el arte de versificar; así también, infaliblemente, de una belleza deslumbrante. Los personajes se caracterizan, de este modo, por un tratamiento

tópico convencional, que recrea tipos simples, sometidos al sentido dinámico de la acción narrada.

Por lo demás, estos personajes suelen actuar con “un único esquema actancial (...) que reserva para el galán la actuación de sujeto y para la dama la de objeto, si bien en *Zayas* se encuentran honrosas excepciones de mujeres sujeto.” (Redondo Goicoechea. 1989: 20)

- En consonancia con la manera frecuente de ostentar la nobleza en los españoles del Siglo de Oro, la pareja central de las novelas estará siempre rodeada por un **entorno de servidores; criados, pajes y esclavos**. Éstos no se limitan a las tareas domésticas o al acompañamiento de sus señores; a menudo desempeñan también roles como confidentes y consejeros en materia de amor, y tercerizan en las relaciones amorosas de los protagonistas. A veces pueden llegar a traicionar la confianza en ellos depositada, pues se dejan comprar por unas monedas; se trata, en este caso, de la “inevitable panoplia de criados infieles” a que aludía Goytisolo (1972: 14), responsables por su arteria en muchos casos de la perdición de la dama protagonista.
- Debemos señalar como nota característica final de la novela cortesana su **propósito didáctico**; en efecto, además de tratarse de un entretenimiento, la **ejemplaridad** es también una de sus peculiaridades más destacadas. Los novelistas del siglo XVII proclaman insistentemente el carácter moralizador de sus obras, con la intención manifiesta de “enseñar y advertir, a la vez que distraer”. (Roca Franquesa: 2012: 20).

En relación con este punto, según escribe Rodríguez Cuadros (1999: 22), la tendencia ejemplar se daba muchas veces en el plano puramente teórico -en afirmaciones vertidas por los propios autores en títulos, prólogos, introducciones, o en el propio cuerpo del relato-, como coartada para intentar burlar la censura, o para poner en evidencia el desengaño barroco en la visión de la realidad. De allí algunas de las opiniones de las protagonistas de *María de Zayas*, con su constante carácter de advertencia moral a las mujeres.

Según escribe Djidiack Faye (2009: 54):

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.

De esta manera, los autores procuraban transmitir a sus lectores normas de vida; de allí que el propósito instructivo se manifieste, en muchos casos, desde los mismos títulos: *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes; *La casa del placer honesto* (1620), de Salas Barbadillo; *Doce novelas morales y ejemplares* (1620), de Diego de Agreda y Vargas; *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Gonzalo 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, etc.

## Difusión

El sometimiento a la censura, que suele mencionarse como rasgo negativo de la novela cortesana, puede explicarse si se toma en cuenta que “el barroco literario español es, al menos en parte, el producto de la insistencia de los jesuitas en que los nuevos géneros sospechosos de la literatura vernácula del Renacimiento” fueran “recuperados y movilizados al servicio de la ortodoxia post-tridentina, y la defensa del imperio español de ultramar.” (Beverley. 2008: 11) (La traducción es mía).

En consonancia con esta decisión política, Felipe IV creó en 1621 una “Junta de Reformación”, que se ocupó -entre otras cosas-, de las comedias y libros que podrían ser perjudiciales para la juventud.

Un aspecto importante en lo que hace a la andadura de una obra literaria es, evidentemente, su difusión. En el caso de las novelas escritas en el siglo XVII las vicisitudes de la transmisión de los textos estuvieron ligadas, en momentos puntuales, con las de la estructura política y

administrativa de la España coetánea, por su decisiva influencia en la legislación sobre el libro. En este sentido, una disposición de la Junta de Reformatión de 1625, vigente hasta 1634, resultó de trascendencia capital; en efecto, por la misma se ordenó la suspensión de licencias editoriales para la impresión de libros en Castilla, arguyendo diversas razones morales:

Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, nouelas ni otros deste género, por el que blandamente hacen a las costumbres de la jubentud, se consulte a su Majestad ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos.

Una pragmática de 1627 insiste en este punto, al plantear que:

Encargamos mucho que aya y se ponga particular cuydado y atención en no dexar que se impriman libros no necesarios ni convenientes, ni de materias que deban o puedan escusarse o no importe su lectura, pues ya hay demasiada abundancia dellos; y es bien que se detenga la mano y que no salga ni ocupe lo superfluo y de que no se espera fruto y provecho común.

Como resultado de esta medida, por una parte, algunos impresores trasladaran su trabajo editor fuera de Castilla; o bien produjeron ediciones con alteraciones en el pie de imprenta, o a veces sin él.<sup>37</sup>

Por otra parte, esta disposición indujo probablemente un mayor sentido conservador por parte de ciertos autores. Algunos, como Tirso de Molina, intentaron un nuevo tipo de novela entre cortesana y religiosa: tal el “giro radical en *Deleitar aprovechando*, al tomar partido por la causa jesuita”. Otros defendieron en los prólogos un arte moral, a veces

---

37 Tal como escribe Jaime Moll (2009): “falsean las indicaciones tipográficas, simulando ediciones hechas en los reinos de la Corona de Aragón, o imprimen ediciones contrahechas a otras originales de dichos reinos (...) Las prensas de los reinos de Castilla lanzan ediciones falsificadas, simulando ser de impresores de otros reinos, o contrahacen las ediciones que en estos reinos se imprimen de obras nuevas”.

desmentido en el desarrollo de sus historias.<sup>38</sup> Así también, “la inclusión en el título de palabras que hacían referencia a la moralidad o la ejemplaridad puede ser entendida como una manera de enfrentarse a las críticas”. (Colón Calderón. 2001: 19 - 20).

En todo caso, resulta evidente que la medida afectó en mayor o menor grado a los escritores de la época, quienes procuraron de diversas maneras adecuar sus producciones a la normativa, a tal punto que “el programa retórico de ejemplaridad se refuerza a partir de ese momento, explicitado voluntariamente en prólogos, títulos e introducciones (*Novelas Ejemplares* de Cervantes, *Novelas Amorasas y ejemplares* de Zayas), aunque después el cuerpo del texto no las cumpla estrictamente.” (Rodríguez Cuadros. 1999: 40) A la par, se refuerza una visión negativa y barroca de la realidad; en los títulos comienzan a aparecer términos como escarmientos, soledades de la vida, acasos de fortuna, rumbos peligrosos, o directamente *desengaños*, como en el caso de Zayas.

Otro efecto probable de la prohibición de 1625 fue la búsqueda, por parte de los autores, de expresiones alternativas a la palabra “novela”, como una manera ingeniosa de procurar burlar la medida. Se sumaban así a una práctica anterior, llevada a cabo por escritores precedentes, quienes procuraron desembarazarse de las connotaciones peyorativas del género novelístico.

En este orden, Juan de Timoneda prefirió el término *patraña* para nombrar sus narraciones de *El Patrañuelo* (1567); Cervantes añadió el adjetivo *ejemplares* a sus *Novelas* (1613); Céspedes y Meneses empleó *historias*, en sus *Historias peregrinas y ejemplares* (1623); Lope de Vega llamó “libros de amores” a sus relatos de las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-4); María de Zayas, por su parte, en el discurso narrativo de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) reemplazó la palabra novela por *maravilla* (“que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso, que ya en estas partes le aborrecen”); y en el segundo volumen de sus relatos *-Desengaños amorosos* (1647)-,

---

38 Roca Franquesa analiza este aspecto desde otra perspectiva, al sostener que “Cuando la novela del siglo XVII presenta tipos de bajos fondos sociales obedece, precisamente, a un propósito moralizador; el novelista describe, para hacer resaltar su intención moral, una serie de episodios y aventuras poco o nada edificantes, que hay que evitar, y unos personajes de cuyo trato hay que huir; y para conseguir este fin, enlaza sucesos reales con otros imaginarios, enmarcándolos en un fondo histórico.” (2012: 25)

suprimió totalmente el vocablo, para llamar a sus relatos *desengaños*, tal como afirmamos.<sup>39</sup>

Debemos señalar finalmente, en otro orden, que las novelas cortas del XVII constituyen un ejercicio temprano de una primeriza literatura de consumo, operado por sus autores de acuerdo a determinadas fórmulas creadoras que aseguraban su aceptación (Rodríguez Cuadros.1999: 32 a 37).

La novela nace como un género concreto, pensado para un público determinado; los autores -forzosamente identificados con la ideología contrarreformista-, repiten las más de las veces conservadores finales edificantes. Los lectores -que participaban del mismo sistema referencial, y mantenían un acuerdo sobre determinados presupuestos éticos y estéticos con el autor-, se sentirían plenamente identificados con estas historias. De allí el gran éxito de muchas novelas en el XVII, que conocieron numerosas reediciones en el XVIII.

En este sentido, María Del Pilar Palomo (2008: 10) sostiene que

La novela cortesana (...) es un género que se fusiona, como ninguno del XVII, con unos sistemas ideológicos aceptados y vividos por un receptor mayoritario netamente preburgués y cortesano. (...) Es un fenómeno de época de fabulosa importancia para comprender la crisis española del XVII. Estructuralmente el género se adapta a unos convencionales modelos narrativos, de esquemas bien conocidos, que no perturben, como en principio haría la picaresca, a un lector al que pretenden distraer.

Una demostración, por lo demás, de la pervivencia del hábito cultural de la lectura en voz alta; un hábito no ya ligado a la necesidad del público iletrado de servirse de un lector en voz alta -como en el caso del

---

39 A propósito de este punto, Alicia Yllera (2004: 18) entiende que quizás por la prohibición pueda explicarse la publicación de la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas en Zaragoza: "(...) numerosas obras de entretenimiento aparecieron por esos años en Zaragoza (...) 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."



cura del *Quijote*, lector en la venta de “El curioso impertinente”-; sino porque la lectura en voz alta constituye ahora un nuevo elemento de sociabilidad cortesana, ejercido por una élite que distrae sus ocios en la recreación de las historias narradas.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Una demostración, así también, de la introducción de la práctica de la lectura en privado, como un hito de la modernidad de la sociedad europea de los siglos XVI y XVII, según la estudiaran Ariès y Duby.

## La novela cortesana de María de Zayas

*María Victoria Martínez*

Según veremos, María de Zayas recrea los modelos literarios consagrados de manera personal; pues –entre otras cuestiones-, se atreve a introducir en sus escritos personajes femeninos que discuten el papel ideal a *ellas* asignado, y que se rebelan contra el sistema de valores masculinos. La autora presenta heroínas capaces de defender la dignidad femenina y reflexionar sobre su situación social, en verdaderos párrafos de denuncia sobre la condición vital de la mujer en el siglo XVII.

La obra narrativa de Zayas se vio marginada durante mucho tiempo del canon de la literatura española de los Siglos de Oro. Tal como escribe Lisa Vollendorf (2005: 109):

(...) no deja de sorprender al lector moderno la popularidad de la narrativa de Zayas. Con más de diez ediciones en España y un número similar de traducciones y adaptaciones en Europa en el siglo XVII, el éxito editorial de la obra de Zayas

es incuestionable. A pesar de que se reeditara y reimprimiera durante más de doscientos años, la obra sufrió un importante revés a mediados del siglo XIX. En aquel momento crucial en la formación del canon, su obra fue considerada vulgar, lasciva y tan inapropiada que no se reimprimió íntegramente hasta cien años después.

Así, el hispanista norteamericano George Ticknor, en su *Historia de la literatura española* (1849)-, considera “El prevenido engañado” como “lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros.”

El hispanista alemán Ludwig Pfandl, por su parte, en su *Historia de la literatura nacional española en el Siglo de Oro* (1933) escribe que las *Novelas y Desengaños* constituyen “una libertina enumeración de diversas aventuras de amor de un realismo extraviado (...), que con demasiada frecuencia degenera unas veces en lo terrible y perverso y otras en obscena liviandad.”<sup>41</sup> Pfandl se preguntaba: “¿Hay algo más feo y vulgar que una mujer que cuenta historias obscenas y amorales?”<sup>42</sup>

En tanto, Agustín de Amezúa escribía de sus relatos, hacia mediados de siglo XX, que “Pecan muchas veces de escabrosos y lúbricos y... más de una de sus novelas no se cohonestan, por su atrevimiento, con el calificativo de *ejemplares* y *honestas* con que ella las rotuló.”<sup>43</sup>

A pesar de estos anatemas, o quizás por causa de ellos, las novelas de María de Zayas “se encuentran hoy en día en el centro del debate sobre las prácticas literarias y discursivas del Siglo de Oro”<sup>44</sup>, según escribe Uta Felten (2005).

---

41 Citado por Goytisolo (1972: 18)

42 Citado por Felten (2009: 65)

43 Citado por Rich Greer (2008: 57).

44 Señalemos en este punto que el renovado interés por las novelas de María de Zayas reconoce un claro precedente en un trabajo de Juan Goytisolo (1972, 20), quien subrayara la función disidente de Zayas en el marco de la literatura canónica del Siglo de Oro. El autor -quien no acuerda con los severos juicios crítico-morales arriba apuntados-, señala ciertas actitudes nuevas de la autora ante lo narrado, particularmente en las alusiones al vínculo erótico de sus personajes; en las escenas y referencias sexuales Zayas logra eludir las convenciones del género, ya que sus heroínas no se limitan a ser objeto pasivo del placer del varón, sino que reclaman muy claramente al compañero su propia satisfacción. En este marco, la autora incluso se permite dotar a algunas de sus protagonistas de gran finura intelectual para la burla y el engaño,

En este orden, para Felten “la categoría de la transgresión desempeña un papel clave” en los distintos momentos de su recepción; si en la época de Pfandl se tematizaba la transgresión moral de su escritura<sup>45</sup>, lecturas más recientes –como las de los estudios de género–, “se complacen sobre todo en tematizar las transgresiones en el nivel del rol genérico y el gusto zayesco de provocar un desorden genérico.”<sup>46</sup>

En este momento los debates se polarizan –según la opinión de Albers y Felten, dos estudiosas de la obra de Zayas–, entre dos lecturas posibles: las que siguen el modelo de la *subversión feminista*, según el cual la autora “utiliza géneros y discursos masculinos para desestabilizarlos, y de este modo, dar una voz a las mujeres o al deseo femenino”.<sup>47</sup> La otra lectura posible, por su parte, concibe la obra de Zayas como “prefiguración barroca del posmodernismo”, en razón de su gusto por “la polisemia, las paradojas, las narraciones laberínticas, lo sensacional y la disolución del sujeto en una pluralidad de voces que denuncian y afirman a la vez la sociedad en la que está viviendo.” (Albers y Felten, 2009: 20-21)

---

a fin de lograr sortear con ingenio soterrado las imposiciones del poder masculino.

45 Andrea Blanqué (1991) se refirió a la crítica de Pfandl en estos términos: “No es difícil descubrir el malestar de un crítico como Ludwig Pfandl ante los relatos de María de Zayas por pruritos morales y misóginos. Un breve recuento de los adjetivos que utiliza este conservador crítico alemán de los años 20 nos advierte sobre la animadversión que la escritora le produce. Pfandl, que aunque anticuado y decimonónico, tuvo no obstante un considerable papel en el establecimiento del canon literario al igual que otros primeros historiadores de la literatura española, no duda en derrochar calificativos plenos de desaprobación casi inquisitorial al tratar a esta autora: “libertina, vulgar, taimado, estropeado, sádica, espeluznante, obscena, cruel, extraviado, terrible, perverso”, etc. Pfandl pone los castigos físicos sufridos por las heroínas de María de Zayas en el mismo saco que los adulterios y las canciones y las arpas: “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 y a veces cruelmente atormentadas hasta la muerte con sádica crueldad. Tan pronto se puntea allí el arpa como la guitarra, y las canciones de amores, de planteos de celos y de quejas no acaban nunca.” Así pues, con esta enumeración, Pfandl hace constar claramente su postura frente a la eventual “verdad” de la narrativa zayesca. Nada de lo que allí se narra es real, y por tanto todo es una gran mentira, fruto de los extravíos de la personalidad promiscua y retorcida de María de Zayas.

46 La misma autora plantea un amplio abanico de posibilidades de abordaje de la obra de Zayas, tomando en cuenta aspectos tales como las transgresiones en el ámbito estético, poetológico y cultural; para ello propone “contextualizar las novelas, tanto dentro de la historia del género de las novelas y de su sistema de reenvíos intertextuales como en sus condiciones culturales, enfocando los códigos y las prácticas discursivas de la época (matrimonio, justicia, honor, iglesia) que instauran normas y, a la vez, invitan a transgredirlas.”

47 Las autoras citan en este punto a Margaret Rich Greer (2000). Así también aluden a los trabajos de Estrella Ruiz-Gálvez Priego (2001), para quien Zayas hace un “desvío sistemático de los mitos, tópicos, emblemas y símbolos”; Ruiz-Gálvez entiende que esta escritura “al revés”, “a lo femenino”, sitúa a Zayas como “mujer contestataria”.

Los elementos tomados en cuenta por ambas líneas se hallan perfectamente imbricados, por lo demás, en sus relatos; de modo tal que la reivindicación femenina y la abierta subversión de los códigos patriarcales masculinos se realizan con frecuencia en el marco de una narración intrincada por momentos, a menudo en boca de una pluralidad de voces, sembrada de hipérboles y paradojas, muchas veces teñida por el gusto barroco de lo bizarro, entre otras características.

Uno de los tópicos frecuentes en *Zayas* para procurar “una voz a las mujeres” es el reproche a la sociedad masculina de su tiempo por el total desinterés por la educación femenina, y la consecuente marginación de la mujer. Desde su lugar de mujer culta -lectora y escritora, en un pie de igualdad con los escritores varones de su época-, la autora reclama reiteradamente un cambio en esta situación; la única solución posible debe venir de la mano de una reforma radical de la educación de la mujer.

En este orden, en el prólogo de sus *Novelas Zayas* afirma la maliciosa negación de la inteligencia femenina por parte de los hombres, temerosos de ser igualados o incluso sobrepasados en este punto por las mujeres: “porque si en nuestra crianza (...) nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas...”

La autora reivindica, incluso, la astucia y el ingenio de las mujeres, versadas muchas veces en el arte de mentir: “(...) quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado; que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio.”<sup>48</sup>

---

48 *Zayas* hace aquí una referencia que contradice la clásica teoría de los humores, según la cual el ingenio se corresponde con el humor seco y caliente, predominante en el género masculino. En este punto, según afirma Susanne Thiemann (2009: 126-7), entra en diálogo intertextual con el famoso Examen de ingenios para las ciencias (1575) de Juan Huarte de San Juan; este muy difundido tratado de neuropsicología sostenía la inferioridad intelectual de las mujeres, “porque las hembras por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo.” La autora de las *Novelas amorosas* parece burlarse aquí del código masculino, más revertir el modelo dominante de inferioridad femenina. Montesa Peydró (2008: 107), por su parte, ratifica estos conceptos al sostener que “se habla de la excesiva humedad de los humores femeninos, que las hace científicamente incapaces. El estudio en una mujer no es algo solamente anormal, es algo contra natura, porque, como dice fray Luis, «la naturaleza no las hizo para el estudio de las ciencias». También “Luis Vives e incluso Huarte de San Juan admiten que es grande error pensar que la mujer pueda igualar en habilidad o ingenio al hombre.”

En este orden, Sandra Foa<sup>49</sup> sostiene la tesis feminista de la escritura zayesca, al afirmar que el tema central de sus obras es el “feminismo”; su propósito es “defender a las mujeres, afirmar su capacidad intelectual, y, sobre todo, avisarlas, aconsejarlas”.

En relación con este último aspecto Zayas multiplica en sus escritos las advertencias a sus congéneres, dirigidas a exponer críticamente su situación en relación con el otro sexo, muchas veces empleando los colores más sombríos. A este fin, la voz autorial suele desdoblarse en diversidad de voces enunciatoras (Thiemann. 2009: 127): aparece en principio en el paratexto inicial (prólogo), más se reproduce en la voz narradora del nivel extradiegético, en las de las desengañadoras del nivel intradieético (marco narrativo) y en las de las protagonistas del nivel metadieético, según veremos.

## Aspectos formales de la transgresión

Conforme habíamos señalado, el modelo por antonomasia de la novela corta eran las *Novelas Ejemplares* cervantinas; además, un esquema estructural muy repetido en el género, fundamentado en procedimientos orales, era el modelo bocacciano de la reunión social: la tradicional *cadena de historias ensartadas*.

En este contexto María de Zayas –haciendo gala de un rasgo personal de su estilo escriturario–, logra conferir un nuevo giro al conocido esquema italiano; con lo que se diferencia, así también, de la estructura cervantina de las *Ejemplares*.

Efectivamente, Zayas otorga un nuevo sentido al marco, al desarrollar en los dos volúmenes de sus novelas una estrecha interacción entre los relatos y sus narradores, situados en el espacio del marco narrativo. Así, en las *Novelas*, varias damas y caballeros se reúnen para acompañar durante cinco noches a Lisis, una muchacha que convalece de unas fiebres cuartanas; todas las historias narradas giran en torno a anécdotas amorosas.

---

49 Citado por Char Prieto (2002).

Los *Desengaños*, a su vez, se articulan de manera similar, en tres noches en las que sólo voces femeninas toman la palabra. Por otra parte, los sucesos narrados son *reales*, según insistentemente se afirma en los *Desengaños*.

Estos varios relatos se subordinan a la trama del marco general; pues las historias ilustran, apoyan y ejemplifican determinados accionares de los personajes situados en el espacio narrativo enmarcador. De tal modo, éstos son los primeros destinatarios del mensaje de las historias narradas, dirigidas a su vez a un público lector mayoritariamente femenino.

En relación con este aspecto, María Del Pilar Palomo (2008: 10) destaca

la evidente originalidad de María de Zayas, que altera (...) lo previsible y preestablecido. (...) La estricta relación de sentido entre las novelas y el marco narrativo que las integra, hasta superponerse los límites de aquéllas y de éste, presenta una ruptura de la norma, un elemento perturbador (...) La novelista está fusionando -mediante la fusión del marco y las novelas-, un texto y un contexto, que es el de su época y el de su propio vivir, y está rompiendo el convencional distanciamiento entre narración y vida que caracteriza al género.

Por otra parte, los dos rasgos señalados en los *Desengaños* -la exclusividad de la voz narradora femenina, y el relato de casos *reales* acaecidos a personas más o menos cercanas-, se consolidan como estrategias recursivas de la autora, en pos de sustentar sus tesis últimas y reforzar la advertencia y escarmiento que espera lograr en sus lectoras.

## **Niveles narrativos en las *Novelas* y los *Desengaños***

En la Introducción de las *Novelas*<sup>50</sup> aparece una voz narradora impersonal, distanciada con respecto a lo que narra por el uso de la

---

50 Citaremos por la edición de las *Novelas amorosas y ejemplares*, de María de Zayas y Sotomayor (2012), según el texto preparado por Enrique Suárez Figaredo.

tercera persona del plural, instancia a la que Faye (2009: 234) designa como “autora-narradora”.

Esta primera instancia narrativa, sin asociarse a los acontecimientos, presenta el marco general e introduce las circunstancias en que se desarrollará la narración de las historias: el recogimiento a que invitan los inviernos crudos en la corte, la postración febril de Lisis, la decisión de sus amigas de organizar un sarao para entretenerla, la invitación a participar a unos caballeros amigos, las reglas fijadas para los sucesivos relatos.

Esta instancia narradora -que postula, a su vez, una instancia receptora-, ocupa el primer nivel narrativo, o nivel extradiegético; en dicho nivel se halla, también, el lector virtual postulado. En este marco se nos cuenta que

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... (2012: 365)

La tertulia organizada por las amigas de Lisis, narrada por la autora-narradora, se ubica en el nivel diegético (o intradiegético); el mismo nivel en que se hallan los invitados al sarao, quienes se comprometen a referir distintas historias para distraer a la muchacha. Cuando estos narradores toman la palabra la instancia narradora impersonal desaparece momentáneamente, pues cede la voz a los contertulios de Lisis; hay aquí una aparente separación de los planos narrativos, según veremos.

Estos personajes, a su vez -en su carácter de narradores de dichas historias-, se sitúan en un nivel diegético inferior en relación con las historias narradas, las “maravillas” zayescas. Así, las instancias narrativas en el segundo nivel, diegético o intradiegético, son encarnadas por

---

El editor declara seguir el texto “que generalmente se asume como más fiel al texto original de la autora”, el de la “edición en 12º de Zaragoza del año 1638: ‘A costa de Pedro Esquer, mercader de libros’”. Edición digital en *LEMIR*. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Nº 16. Servicio de Publicaciones de la Universitat de València.  
[http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04\\_Zayas.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf)



los personajes narradores de las historias intercaladas: Matilde, Lisarda, don Álvaro, don Alonso, Nise, Filis, don Miguel, don Lope, don Juan y Laura en las *Novelas*; y Zelima, Lisarda, Laura, Nise, Filis, Matilde, doña Luisa, doña Francisca, doña Estefanía y Lisis en los *Desengaños*. Los oyentes del sarao se configuran, a su vez, como sus narratarios.

Por otra parte, ciertos sucesos de los relatos del nivel metadieético incluyen otros actos narrativos -relatos intradieéticos, situados en un nivel meta-metadieético, a cargo de algunos personajes de las novelas y los desengaños-, quienes relatan a otros personajes sus aventuras.

En las *Novelas amorosas*, las instancias narrativas del tercer nivel narrativo o meta -metadieético, son Jacinta, la narradora de “Aventurarse perdiendo”; y doña Hipólita, de “Al fin se paga todo”. 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 metadieético, por ser personajes de las novelitas.

En la segunda colección este nivel narrativo es ocupado por don Jaime de Aragón, quien revela su pasado a don Martín y su compañero en “Tarde llega el desengaño”; y por Florentina, quien confiesa sus desdichas a don Gaspar en “Estragos que causa el vicio”.

Según escribe Faye (2009: 253): “este sistema novelesco, estriado en el encajonamiento, produce efectos de duplicidad de la realidad ficcionalizada, multiplica las perspectivas narrativas y suele generar divergencias en las instancias receptoras.” En efecto, cada vez que finaliza un relato, los invitados discuten e intercambian pareceres en relación con lo narrado, lo cual refuerza, a su vez, el mensaje último a transmitir.

## **Las voces narradoras**

Tal como señalamos, la narración del marco de las *Novelas* y *Desengaños* está a cargo de una voz narradora que refiere los sucesos fuera de la historia que narra; se trata en este caso de una voz narradora heterodieética. En el nivel dieético, a su vez, también se presenta este tipo de narración, pues los convidados al sarao de Lisis constituyen narradores heterodieéticos, quienes narran sus historias sin ser personajes directos de ellas. Estas diferentes voces relatoras permiten a Zayas

entretejer diversos artificios narrativos, a veces de gran complejidad; demostrativos, por lo demás, del dominio de la escritora de los procedimientos técnicos, así como de su notable ingenio creador.

En relación con este punto habíamos anotado anteriormente que los relatos de Zayas se estructuran en una aparente separación clara de los planos narrativos; una voz narradora impersonal, situada en el plano extradiegético, presenta la situación de marco y personajes guardando distancia, sin comprometerse aparentemente con lo narrado.

Esta pretendida impersonalidad de la instancia narradora se ve empañada, sin embargo, por frecuentes manipulaciones autoriales que permiten la emergencia de otras dos categorías de voces enunciadoras: una explícita y otra implícita.<sup>51</sup> Según Redondo Goicoechea (1995: 129), estas tres instancias narrativas permiten a la autora estar más o menos presente en su narración; en el papel de narradora impersonal cuenta la historia sin valoraciones, o con opiniones y valoraciones que no poseen su garantía personal. En cambio, cuando usa la fórmula de enunciativa implícita se hace presente en el texto de forma indirecta, una manera sutil de traspasar al texto y al lector sus valoraciones personales<sup>52</sup>; finalmente, cuando se manifiesta como enunciativa explícita, es cuando quiere poner de manifiesto y afirmar claramente su propia opinión.

En este sentido, la voz enunciativa explícita se corresponde con la de la propia autora; puesto que, de manera frecuente, la tercera persona de la voz enunciativa se confunde con el yo de la propia escritora. Por su intermedio se hace referencia al acto de escritura, perteneciente evidentemente al mundo real. Así, en uno de los párrafos finales de las *Novelas* puede hallarse un ejemplo de ello:

En esto entretuvieron gran parte de la noche, tanto que por no ser hora de representar la comedia, de común voto que-

51 Para Redondo Goicoechea (1995: 129), el enunciativador explícito es aquel que se expresa en primera persona, y hace referencia de una u otra manera al acto de escritura; el enunciativador implícito, por su parte, es aquel que asoma detrás del narrador -sin voz propia-, en ciertas situaciones.

52 La citada crítica sostiene que “los casos de enunciativador implícito son más problemáticos, ya que son aquellos en los que [la autora] quiere disimular su presencia, a la manera del estilo indirecto libre, y utiliza el yo en muy pocas ocasiones.” Así también, menciona el siguiente párrafo como ejemplo en la prosa de Zayas de este tipo de representación autorial: “Como quien mira desapasionado lo que nos está bien, dispone a su voluntad, y no a la nuestra, aunque nosotras sintamos lo contrario.” (Redondo Goicoechea. 1995: 131)

dó para el día de la Circuncisión, que era el primero día del año, que se 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.** (2012: 567) (El destacado me pertenece).

Conforme al análisis en este punto de Djidiack Faye (2009: 259), la voz enunciativa es muy explícita en el uso de la primera persona del singular, así como de vocablos como “estilo y escrito”, que aluden evidentemente al mundo real de la escritura. La mención de una segunda parte de sus relatos focaliza además la atención del lector en la instancia de producción de un nuevo volumen, en clara referencia a procesos del mundo real.

Así también, la reiteración del posesivo *mi* –“ *mi* honesto y entretenido sarao (...) *mi* trabajo y agradecido *mi* deseo, y alabado, no *mi* tosco estilo”-, intensifica la asunción por parte de la novelista de los postulados puestos en boca de las y los narradores metadieгéticos. De igual manera, el empleo de expresiones como “admitido, favor, gusto, estimado, agradecido, alabado”, demuestra su interés y atención hacia la recepción de su obra; más establece un puente comunicativo con el lector real, de cuya valoración de la primera parte hace depender explícitamente la eventual publicación de una segunda.

Señalemos en este punto que el solapamiento de dos planos narrativos diferentes –la inclusión en el plano de la diégesis de referencias extradieгéticas-, desorienta momentáneamente al lector, ya que se produce un efecto de extrañeza. El empleo de Zayas de estas metalepsis narrativas, según señala Redondo Goicoechea (1995: 129-30), constituye una estrategia autorial de corroboración de la veracidad de los eventos narrados. Las frecuentes alusiones de la novelista al acto de escritura, así como la personalización de su discurso narrativo, presentes en las dos colecciones, son estrategias dirigidas a provocar la aceptación de su mensaje por parte del lector: en efecto, la utilización de estos recursos de escritura genera en éste la ilusión de estar leyendo, de manera directa, experiencias u opiniones de una persona tan real como él mismo.

Según ya mencionamos, en los momentos en que la autora se manifiesta como enunciadora explícita está asentando claramente, y sin dejar lugar a dudas, su opinión personal sobre lo narrado. (Redondo Goicoechea. 1995: 129) Por ello, la frecuente presencia de la enunciación explícita en el texto constituye un recurso de Zayas para autorizarse como mujer escritora, y para reforzar la intención didáctica de su mensaje, garantizada por la veracidad de lo narrado, insistentemente proclamada.

Gracias a estos procedimientos, por los que autoriza sus palabras, la autora puede poner en boca de las narradoras de las historias hilvanadas, claros mensajes de advertencia a las mujeres, en acusación de los desafueros masculinos. El mensaje repetido, enriquecido por la variedad y diversidad de instancias enunciativas, alerta a las mujeres sobre la violencia a que son sometidas por los mandatos sociales patriarcales: ya que, desde la perspectiva zayesca, el imperativo de la honra opera en beneficio exclusivo del varón, y es contrario a la naturaleza y los intereses femeninos. Por ello, la autora interpela a las mujeres en sus escritos a fin de que abandonen el comportamiento pasivo, pues el mandato social prescripto de honradez y sumisión las convierte en víctimas del despotismo masculino.

Propiciando un sentido multiplicador, la autora pone en boca de las voces narradoras de los sucesos intercalados diversos elementos en concordancia con su propia ideología; así, frecuentemente las voces narradoras revisten la voz y el sistema de ideas de Zayas, son sus portavoces. Por su intermedio, la autora lleva adelante su programa didáctico, dirigido a desengañar y despertar la conciencia femenina.

Es por ello, así también, que en su discurso narrativo son frecuentes las invocaciones al receptor –en principio intradieгético-, a quien se interpela con fórmulas y expresiones tales como “auditorio ilustre”, “hermosas damas y nobles caballeros”, “para que vean todos”, etc., procurando orientar e inducir una determinada interpretación de los hechos narrados. En todos los casos, a este fin, las historias referidas son discutidas y comentadas en la diégesis por los asistentes al sarao, primeros receptores del mensaje implicado; otra estrategia de reforzamiento de la recepción de su mensaje por parte del destinatario último extradieгético, el público lector.

Una estratagema narrativa que opera como espaldarazo definitivo al sistema de ideas detentado por la autora es el final de la historia de Lisis, al cierre de los *Desengaños*; la protagonista del marco toma una decisión que no es la habitual en este género de “finales felices”, pues decide renunciar a su matrimonio con don Diego.

Por el contrario, opta por la vida retirada de un monasterio, decisión que justifica explícitamente en lo escuchado y aprendido a lo largo de las noches del sarao:

...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... (2014: 269)

El racconto en boca de Lisis de las desgracias femeninas -escarmentada con tantos descalabros, desengaño tras desengaño-, pone en evidencia la huella que en su ánimo han dejado los sucesos evocados por sus amigas durante las noches del sarao. En este cierre -que invita al abandono del mundo y sus engaños-, ha cifrado Zayas el destino de su protagonista y principal destinataria de los sucesos narrados; conclusión que espera saquen también las lectoras, sus contemporáneas en el espacio social cortesano. En este sentido la prédica autorial -ligada a una intrincada red de significantes sociales en torno al amor, el erotismo, el sexo y el placer-, resulta notablemente transgresora de las convenciones del momento.

En otro orden, según señala Faye (2009: 259), “los casos de enunciativa explícita son más manifiestos en la *Parte Segunda* que en las *Novelas amorosas*.” Para ejemplificar esta afirmación, el autor hace referencia a ciertos párrafos de la introducción a los *Desengaños*; y en ellos localiza dos rasgos distintivos de Zayas como tal enunciativa: el uso de formas personales, y la referencia al acto de escritura.

**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, advirtiendo que de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes...** (2014: 40) (El destacado me pertenece)

El empleo de la primera persona en presente y futuro del verbo *hablar* enfatiza el anhelo comunicativo de la autora con sus lectores, más suprime convencionalmente la barrera entre la persona y el texto escrito, remarcando en él su presencia. Por este acto reafirmante de su postura singular, la autora postula además un tú lector, cuya lectura orienta y manipula en favor de sus tesis personales.

Esta “presencia” de la instancia autorial en el texto conforma una estrategia que facilita la aceptación de su mensaje por parte del lector; sus indicaciones -ingeniosamente presentadas como experiencias u opiniones de otra persona tan real como él mismo-, son, así, tácitamente acatadas con naturalidad.

En el último de los desengaños encontramos un ejemplo significativo de enunciación explícita de ciertas tesis atribuibles a la autora:

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...** (2014: 266) (El destacado me pertenece).

En este párrafo -en que observamos que se diluye la máscara autorial-, queda patentizada una de las premisas orientadoras del trabajo de Zayas: “la defensa de las mujeres.” La presencia de la enunciadora explícita se hace todavía más evidente con la mención de “mi entretenido y honesto sarao”, en la que el uso de los posesivos *me* y *mi* remiten a Zayas indudablemente.

En consonancia con lo expuesto, el deseo de mayor acercamiento al lector en los *Desengaños* puede ser tomado como el correlato de una maduración en Zayas de su personal sistema de ideas, ya muy acendrado, en relación con la situación de la mujer en su tiempo y sociedad. “Por eso, los casos que presenta, sobre todo en la segunda parte no son de castigos merecidos por los yerros de la esposa. Son venganzas monstruosas realizadas contra damas inocentes”, según escribe Montesa Peydró (2008: 129) Por la misma razón, en el empleo de estrategias discursivas como las señaladas, orientadas claramente a alertar y dirigir el accionar femenino, se ponen de manifiesto las decantadas tesis feministas sustentadas por la escritora.

Así, en los tramos finales del relato de la vida de Lisis puede leerse:

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. (2014: 270) (El destacado me pertenece).

Estos propósitos “resumen la ideología feminista que ha servido de telón de fondo a la prosa de esta gran figura del género cortesano”; y 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.” (Faye. 2009: 261)

## La escritura feminista de María de Zayas

*María Victoria Martínez*

En el siglo XXI, nos sigue intrigando el misterio de María de Zayas. ¿Cómo es que una mujer que vivió en el siglo XVII llegó a publicar obras de ficción guiadas por un feminismo tan complejo y tan poco conciliador? Lisa Vollendorf (2005: 108)

Según sostiene Andrea Blanqué (1991, 921), “María de Zayas es agudamente consciente de la fuerza transgresora de su voz y de su pluma”, en el momento en que hace referencia, en el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*, al atrevimiento de dar a conocer su escritura, dada su condición de mujer:



Quién duda, lector mío, que te causará admiración que, una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa (...) siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz (2012: 361)

A través del uso de la palabra la autora logra saltar del marco ficcional de la novela cortesana e introducirse -ya como acto de habla-, en el espacio de una realidad controlada discursivamente por los hombres, quienes han destinado a la mujer a una condición relegada de menor categoría. Zayas toma la palabra en el espacio discursivo de la literatura, pero aspira a extenderse -al menos en sus anhelos-, a la vida concreta de muchas mujeres que escucharán aquellas historias. Así, advertimos su voz y su ardiente prédica, cuando exclama por boca de Filis en el cuarto desengaño: “¡Ea, dexemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras, unas, con el entendimiento, y otras, con las armas! (2014: 106)

Zayas rompe las previsiones de su entorno cultural y social, pues no acata el mandato de silencio impuesto a las mujeres; por el contrario, se hace oír como mujer, porque tiene algo para decir, una historia que contar. Así, por el acto de alzar su voz, provoca el silencio masculino: el hombre -acostumbrado a hacer libremente uso público de la palabra-, debe dejar de hablar, por esta vez, para escuchar al Otro habitualmente silenciado, la mujer.

La escritora parece verse necesitada, por este acto, de explicar al lector la legítima fundamentación de su disidencia con el sistema ideológico de su época. Desde su condición de mujer letrada, capacitada además para la creación literaria, expondrá sostenidamente en sus novelas una idea fundamental, la de la igualdad entre los sexos:

porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritu y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (2012: 361)

Una de las maneras de luchar en favor del reconocimiento de esa igualdad es la de romper con la univocidad del discurso hegemónico masculino, tomando la palabra para que una mujer se convierta en sujeto emisor. Pero para enunciar, además, una serie de cuestionamientos a la primacía masculina: por ello, en las historias narradas, muchas de las mujeres son poetas, saben cantar y ejecutar diversos instrumentos; son capaces de urdir complicadas tramas para resolver situaciones difíciles; se atreven a tomar el traje masculino para reivindicar su fama y su destino; así también muchas veces eligen el retiro conventual, antes que el matrimonio, para conseguir vivir “más conforme a quien eres”, en una vida que “conoces que es la más perfeta”, tal lo que aconseja Fabio a Jacinta en “Aventurarse perdiendo.”

La injusta supremacía masculina, según evidentemente la entiende Zayas, la lleva a sostener en sus relatos un tono reiterado de reto y desafío. Se inscribe así, según lo han señalado diferentes estudiosas (Foa, 1979; Blanqué, 1991, Vollendorf, 2005), en la larga tradición de la polémica profeminismo - misoginia, que se venía desarrollando en Europa desde la Edad Media, con particular intensidad entre los humanistas del Renacimiento, según oportunamente consignamos.

La decadencia económica, moral y política del Imperio español del siglo XVII, a su vez, exacerba las tensiones sociales; el colectivo femenino -como parte de los grupos marginados-, fue objeto recurrente de acérrimas críticas misóginas, en la literatura y en otros espacios del mundo social. De allí las reiteradas expresiones de Zayas, en relación con que “ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguno” (2014: 45); por ello, su propia escritura es entendida por la autora como medio de “volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida que apenas hay quien hable bien de ellas)”. (2014: 40)

En este sentido, según escribe Lisa Vollendorf (2005: 107-8):

En su colección de novelas cortas, María de Zayas y Sotomayor transmite una sagaz comprensión de las dificulta-

des que sufren las mujeres en la España del siglo XVII. (...) El feminismo que inspira estos textos debe ser entendido en su contexto de comienzos de la era moderna (...) manifiesta una conciencia de la subordinación de la mujer y de las injusticias del patriarcado. (...) aboga por el acceso de la mujer a la educación y a las armas, promueve la igualdad intelectual de las mujeres y critica la misoginia. Sus personajes femeninos denuncian el maltrato de que son víctimas las mujeres, y sus obras presentan una sociedad que ha fracasado en su deber de protegerlas y educarlas. Aunque Zayas articula ideas feministas sin proponer una reorganización a gran escala de todas las estructuras sociales patriarcales, se la puede considerar feminista (entendiendo que dentro de su contexto social y período, su pensamiento está de acuerdo con las tempranas etapas de la conciencia feminista).

La fisura del poder, que con sus actitudes intenta provocar Zayas, comienza por la palabra, y pasa por la posibilidad de contar historias.

Por ello -en el marco narrativo de la Segunda parte, en torno a las fiestas del carnaval-, la anfitriona Lisis fija una serie de reglas para las historias a ser contadas, que deberán ser acatadas por todos los narradores. En primer lugar, novelarán sólo las mujeres; las historias a relatar, además, deberán ser casos verdaderos, no inventados; y, por último, todas las historias llevarán “nombre de desengaño”.

De esta manera, Zayas hace uso de las fórmulas y tópicos retóricos de la novela cortesana, pero por su intermedio continúa cumpliendo el objetivo de defender a las mujeres; así pues, la fiesta de carnaval, en cuyo marco se realiza la reunión social de la segunda parte, adquiere allí su verdadera fuerza subversiva.

De tal modo, los relatos irán construyendo poco a poco una nueva representación del mundo, la que proyecta la conciencia femenina a través de las voces de las amigas de Lisis. Una verdad habitualmente silenciada -precisamente por ser la de las silenciadas-, se alzará gradualmente en las tres noches del sarao, en oposición y desmentida de la hegemónica construcción de mundo masculina, denunciada como falaz de manera repetida.

Por lo mismo la instancia narradora del marco -a cuyo través asoma por momentos la voz autorial-, parece estar preparada para la

disconformidad de los caballeros ante esta revisión de las jerarquías: “Todos los hombres mal contentos de que, por no serles concedido el novelar, no podían dar muestras de sus intenciones”. (2014: 42)

La voz narradora atribuye en este punto ciertas (malas) intenciones a la parte masculina de asistentes al sarao, por lo que considera necesario desengañar y alertar a las conciencias femeninas: “porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida que de la verdad desnuda” (...) “porque el decir verdad es lo mismo que desengañar. Y en el tiempo que hoy alcanzamos, quien ha de decir verdades ha de estar resuelto a irse del mundo”. (2014: 142)

Los contertulios masculinos del sarao de Lisis, por su parte, alertados por la pérdida de la palabra –y la consecuente pérdida del poder-, planifican defensas y revanchas, según advierte la instancia narrativa:

“¿Quién ignora que habría esta noche algunos no muy bien intencionados? Y aún me parece que les 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”. (2014: 122)

La voz autorial emerge como enunciativa explícita, también aquí, para fusionar los planos de conflicto de la tertulia de Lisis –provocado por la suspensión de la habitual jerarquía hombre-mujer-, con la batalla que la misma Zayas está librando, en el espacio letrado de sus contemporáneos:

Que aseguraré que hay más de dos que están deseando salir de este lugar para verter por palabra y por escrito la ponzoña que le ha ocasionado nuestro sarao, y con todo esto no he de morir de miedo. Paciencia, caballeros, que todo viene a ser una satirilla. (2014: 143)

Este rasgo, según ya señalamos, provoca en principio el desconcierto del lector; en efecto, la voz narradora autorial se inmiscuye en el plano diegético –el marco narrativo ficcional del sarao en casa de Lisis–, para hacer mención, por ejemplo, del buen suceso editorial de la primera parte de sus *Novelas*, y las sucesivas reediciones. Considerado por algunos críticos como un desliz de la conciencia artística de Zayas, esto ejemplifica, en realidad, la ausencia de distancia entre verdad y ficción, entre vida y literatura, elemento frecuente en las obras escritas por mujeres. Por otra parte, como estrategia de solapamiento o confusión de los planos narrativos, contribuye a reafirmar la *veracidad* de los sucesos narrados, preocupación fundamental para la autora en esta Segunda Parte de sus historias, a fin de mejor desengañar a las mujeres.

En este sentido, es significativa la diferencia de tono entre la primera y la segunda parte de sus relatos. En efecto, si los narradores de las *Novelas* eligen historias que deleiten al auditorio, pues su finalidad es entretener a Lisis, en los *Desengaños* la pretensión de verdad se hace prioritaria en detrimento de la ficción, pues el objetivo planteado por Lisis es ahora desengañar a las mujeres.

De hecho, en uno de los párrafos finales de los *Desengaños* la muchacha insiste en la idea en relación con los relatos escuchados:

tantas mártires, tantas vírgenes, tantas viudas y continentes, tantas que han muerto y padecido de la crueldad de los hombres, que si esto no fuera así, poco paño hubieran tenido estas damas desengañadoras en que cortar sus desengaños, todos tan verdaderos como la misma verdad, tanto, que les debe muy poco la fábula, pues, hasta para hermostear, no han tenido necesidad de ella. (2014: 267)

En este orden debe señalarse que mientras en la primera parte es más frecuente el “final feliz” de las historias narradas, en la segunda menudean los finales trágicos; se repiten imágenes de mujeres abusadas, sometidas a brutales castigos físicos y psíquicos, socialmente escarnecidas y despreciadas, y finalmente asesinadas. El tono sombrío de estos relatos se amplifica, además, en los comentarios del auditorio del sarao; relato tras relato, se va poniendo así sobre la mesa una realidad que no coincide con la versión oficial de la sociedad del momento, cuya miso-

ginia atribuye los males del mundo a la mujer. Para desenmascarar esta versión de la realidad, la autora necesita recurrir a hechos que sean experimentados por los oyentes como verdaderos; pues en su verdad cifra la clave de su ejemplaridad.

**Lectura crítica de cuatro**  
*Novelas amorosas y ejemplares*

## **Análisis e interpretación de “*El castigo de la miseria*” y “*El prevenido engañado*”.**

*Adriana Milanesio*

### **“El castigo de la miseria”** <sup>53</sup>

Esta graciosa novela denominada *El castigo de la miseria* es el tercer relato de la colección; su narración tiene lugar la segunda noche y es llevada a cabo por don Álvaro -amigo de don Juan-, el esquivo enamorado de Lisis, la anfitriona.

En esta maravilla se cuenta una historia cruel y cómica a la vez, la historia de don Marcos, un hombre sumamente mezquino que, a costa de su mezquindad, ha podido lograr cierta movilidad en su ubicación en la escala social y que es burlado por un grupo de malvivientes, en-

---

53 Lectura y citas a partir de la edición crítica de Alicia Redondo Goicoechea, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Castalia, 1989.



cabezado por una dama ruin con quien don Marcos ha contraído matrimonio.

Don Marcos es un personaje sumamente miserable que no gasta en nada su dinero, ni siquiera en comida. La presentación de este personaje incluye la narración de una serie de episodios en los que queda patentizada la continua laceria a la cual se subordina.

Don Marcos, huérfano de madre y con un padre demasiado viejo y sin fortuna, había comenzado a servir de paje a los doce años. Pasó de paje a gentilhombre, pero no cambió su vida. La manera en que la autora va enumerando sus picarescas acciones nos recuerdan a la construcción del personaje don Pablos, del Buscón de Francisco de Quevedo.

Tanta era su miseria que no reparaba en necesidades amorosas para no verse en la obligación de regalar a una dama y, con ello, gastar su dinero.

Ya era conocido en toda la Corte, por el hombre mas reglado de los que conocían en el mundo; porque guardaba castidad, que decía él, que en costando dineros, no hay mujer hermosa, y en siendo de balde no la hay fea, y mucho más si contribuía para cuellos y lienzos, presentes de mujeres aseadas (122-123).

A los treinta años, llegó don Marcos a juntar una considerable cifra de dinero, que lo hacía apetecible para varias mujeres que lo pretendían por su condición de guardoso y de no gastador.

Entra en escena doña Isidora como pretendiente, quien estaba en opinión de viuda, poseía algunas riquezas y criadas que cantaban bien:

una señora que no había sido casada, si bien estaba en opinión de viuda, mujer de buen gusto y de alguna edad, aunque la encubría con las galas, adornos, industria, porque era viuda galana, con su monjil de tercianesa, tocas de reina, y su poquito de moño. Era esta señora, cuyo nombre es doña Isidora, muy rica según decían, y su modo de tratarse lo mostraba. Y en esto siempre se adelantaba el vulgo más de lo que era razón (123).

Vemos el artificio con el que la dama de mal vivir oculta su verdadera edad y luego veremos el artificio también con que finge su condición de viuda y de adinerada. Lo cierto es que a don Marcos el negocio le pareció ser de su ganancia y aceptó el casamiento.

Un casamentero fue el encargado de llevar adelante el negocio, a expreso pedido de la dama. Para ello, se apresuró en llevar a don Marcos a donde vivía su pretendida. Al ingenuo don Marcos le fascinaron los muebles, la decoración, el aseo de la casa que él creyó ser de su prometida y la belleza de las criadas. Zayas es muy detallista en la construcción de este espacio físico, porque será el escenario donde se desmonte todo el artificio construido por los malvivientes y salga a la luz la terrible burla de la que será víctima don Marcos.

Admiróle sobre todo el agrado y discreción de doña Isidora, que parecía la misma gracia, tanto en donaires como en amores, razones que fueron tantas y tan bien dichas, las que dixo a don Marcos, que no sólo se agradó, mas le enamoró, mostrando en sus agradecimientos el alma, que la tenía el buen señor bien sencilla y sin dobleces (125).

A la hora de la merienda, aparece un personaje crucial para esta historia. Se trata de Agustín, supuesto sobrino de doña Isadora al cual esta consentía en todos sus deseos. Marcela, una de las criadas, comenzó a cantar una significativa canción acompañada por una guitarra. La canción es alegórica del comportamiento de los dos individuos de la pareja, que no han planeado el casamiento en función del amor sino de la conveniencia que cada uno vio que podía sacar para su propia persona. Así, la canción habla de Narciso, quien no sabe amar, puesto que se ama solamente a sí mismo.

Camino de regreso, don Marcos confesó al casamentero su voluntad de contraer matrimonio con tan adinerada dama, puesto que salió de casa de doña Isidora más prendado de su dinero que de la belleza de la dama, con lo que se cumplió la alegoría presentada en la canción que cantó Marcela al comienzo de la merienda. Si algo llevó a don Marcos a querer casarse con la dama es, precisamente, su propio deseo de verse a sí mismo en una mejor posición económica y dueño de más dinero,

porque él ya lo tenía todo planeado. Su previsión no le dejaba lugar a las eventualidades:

no pensaba tratarse después de casado con tanta ostentación ni grandeza, que aquello era bueno para un príncipe y no para un hidalgo particular como él era (132).

Don Marcos ya había pensado cómo sería su vida, confiaba en que como hombre podría imponer su voluntad a su esposa. Sin embargo, María de Zayas ha previsto otro destino para este ahorrativo señor, puesto que doña Isidora, una vez consumado el casamiento resultará ser de una condición económica absolutamente inferior a la alardeada y se escapará con el dinero ahorrado durante tanto tiempo y con tantas privaciones por parte de don Marcos.

La torpe ingenuidad del hombre, a quien según Aristóteles, la naturaleza ha dotado de razón, y su terrible codicia/avaricia (tercero de los pecados capitales cometidos por el hombre, es decir, por lo “excelso” del género humano) lo llevaron a su terrible ruina. Su convicción en los mecanismos de las estructuras sociales de la época (sumisión de la mujer a la voluntad del marido) le prohibió prever la traición de que sería víctima.

El casamentero dejó a don Marcos en la casa de su amo y volvió a casa de doña Isidora a dar cuentas de lo bien que había resultado el negocio: “le contó lo que pasaba y cuán bien le estaba. Ella que lo sabía mejor que no él, como adelante se dirá, dio luego el sí, y cuatro escudos al tratante” (133). Con esta frase, el narrador anticipa lo que ocurrirá después: solamente doña Isidora sabe qué buen negocio cerraba con el trato de su casamiento. El uso de este tipo de prolepsis es muy común en la escritura de Zayas. Si pensamos que el marco de las novelas pone en evidencia la simulación de un circuito de relatos orales, las anticipaciones sirven para mantener vivo el interés del auditorio.

A punto estaban de celebrarse las bodas cuando don Marcos descubrió la afición de los de su nueva casa a los juegos de naipes. Pero una absoluta convicción en el respeto que le debían rendir de ahora en más sus nuevos parientes por su condición de “hombre de la casa” le prohibió ver en esa afición un indicio de la liberalidad con la que se vivía

en esa casa. El pobre don Marcos creyó que porque solo él lo ordenase, las estructuras variarían a su favor: -Pues en verdad que puede Agustín, si pretende darme gusto, no tratar de jugar ni salir de noche, y con eso seremos amigos (135-136).

La conversación se vio interrumpida por un nuevo canto de Marcela, que le sirve al narrador para caracterizar la torpeza del ingenio de don Marcos, puesto que al finalizar el romance el narrador puede decir de su personaje:

Como era don Marcos de los sanos de Castilla y sencillo como un tafetán de la China, no se le hizo largo este romance, antes quisiera que durara mucho más, porque la llaneza de su ingenio no era como los fileteados de la Corte, que en pasando de seis estancias se enfadan (141).

Llegó el notario y se realizaron las escrituras en las que puso “doña Isidora en la dote doce mil ducados y aquellas casas. Y como don Marcos era hombre tan sin malicias, no se metió en más averiguaciones” (141). Con esta nueva caracterización queda completa la pintura de la ingenuidad que caracteriza a nuestro personaje, lo cual afirma el carácter de sátira de la novela.

Al llegar la noche, doña Isidora, se excusó para dormir con su marido porque aún no se había consumado la boda en la iglesia. Finalmente la boda tuvo lugar y, muy a pesar de don Marcos, se celebró costosamente. Don Marcos sacó al fiado un vestido para su esposa procurando que fuese uno que pudiera servirle para usar también en las fiestas de Navidad e, incluso, le sirviese de mortaja.

En la fiesta, muchos invitados se admiraron de la belleza de la novia que, aunque era mayor que el novio, estaba tan bien arreglada que se la veía de muy buen parecer. Esta admiración o sorpresa va de la mano con la misoginia de la época que no puede aceptar la vejez de las damas y celebra solamente la belleza pasajera. Góngora y Quevedo escribieron graciosas –y dolorosas- sátiras destinadas a aquellas mujeres que procuran, a costa de afeites, mantener la lozanía de su piel; del mismo modo que han escrito bellos poemas laudatorios de la belleza femenina que,

como requisito indispensable, está completamente emparentada con la juventud.

Al llegar el momento de soledad de los novios, don Agustín sufrió un accidente que mal predispuso a doña Isidora. Don Marcos, como había llevado consigo sus seis mil ducados, ordenó recogerse temprano y cerrar todas las puertas con llave. Este encierro dio pie para que las criadas, Inés y Marcela, tuviesen una conversación en la cual salió a la luz el enojo que padecían tras el casamiento y el ingreso a la casa de tan gran celoso señor. Ignoraban, aún, que don Marcos no actuaba movido por los celos sino por el temor de perder en manos de ladrones su dinero.

El accidente de Agustín y la prohibición de salir de la casa, hicieron que los acontecimientos se precipitasen, pues Inés (que gustaba de Agustín a pesar de saber que éste era amante de su señora) aprovechó la obligada ausencia de doña Isidora y consoló en la cama al joven accidentado. Este recogimiento general hizo que Marcela se escapase de la casa por una pequeña puerta de la cual tenía llave. Fue Inés, quien al despertarse, descubrió la ausencia de Marcela y la puerta abierta, por lo que dio grandes gritos de alarma a su nuevo dueño. Don Marcos, como era de prever, se despertó sobresaltado y pidió a su mujer que lo ayudase a controlar que no faltara nada. Pero este despertar brusco y apresurado tenía reservada una sorpresa para nuestro personaje, pues:

abriendo a un mismo tiempo la ventana, y pensando hallar en la cama a su mujer, no halló sino una fantasma, o imagen de la muerte, porque la buena señora mostró las arrugas de la cara por entero, las que les encubría con el afeite, que tal vez suele ser encubridor de años, que a la cuenta estaban más cerca de cincuenta y cinco que de treinta y seis, como había puesto en la carta de dote, porque los cabellos eran pocos y blancos, por la nieve de los muchos inviernos pasados. [...]. Los dientes estaban esparcidos por la cama (147-148).

Esta presentación de la vieja que fingía ser niña se relaciona profundamente con los planteos que realiza la autora en el prólogo a sus novelas, donde manifiesta que las mujeres podrían ser muy buenas para aplicarse a las ciencias, pues inteligencia no les falta como se ve “en las

respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio” (1999:55<sup>54</sup>).

A continuación, la novela padece de la inserción de la voz autorial que olvida por un momento la condición de relato oral enmarcado en el desarrollo de una velada entre amigos<sup>55</sup> y desliza su conciencia de escritora de un texto que será transmitido por medio de la lectura:

Cómo se quedaría el pobre hidalgo se dexa a consideración del pío lector, por no alargar pláticas en cosa que puede la imaginación suplir cualquiera falta; sólo digo que doña Isidora, que no estaba menos turbada de que sus gracias se manifesta[sen] tan a letra vista, asió con una presurosa congoxa su moño, mal enseñado a dexarse ver tan de mañana, y atestósele en la cabeza, quedando peor que sin él, porque con la priesa no pudo ver cómo le ponía, y así se le acomodó cerca de las cejas.

Es cómica la descripción de la escena en la que doña Isidora tomó conciencia de que había salido a la luz su engaño. Queda claro en este fragmento cómo debía hacer uso de una gran industria e ingenio para aparentar lo que no era. Y aquí aparece uno de los tan repetidos tópicos barrocos: el de la apariencia enfrentada con la verdad, el del arduo trabajo por llevar adelante una vida de mentiras y engaños.

En medio de esta terrible confusión, los personajes descubrieron que Marcela se había ido llevando consigo la costosa (y aún no pagada) ropa de la novia, la ropa del novio, algunas joyas y una cadena de oro de doscientos escudos. La astucia de la criada superó en este caso a la de la dama a la que servía, pues doña Isidora no pudo siquiera olfatear tamaña traición, a pesar de haber sido ella la maestra en engaños y estafas.

La narración del descubrimiento de las faltas pone otra vez en evidencia la voz autorial que reflexiona sobre su propio proceso de escritura:

---

54 Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés.

55 Vale aquí hacer la aclaración que la condición de oralidad no es algo que pueda evidenciarse en ninguna de sus novelas, ya que según las reglas de construcción del género novela cortesana no dan lugar a la imitación del habla coloquial en la construcción de las novelas. Por ello, es que no hay voces narrativas diferenciadas (a pesar de ser cada una de las novelas contada por un personaje diferente) ni recursos propios de la oralidad, como pueden ser las repeticiones, las frases rítmicas o los elementos de interacción con el auditorio.

Lo que haría don Marcos en esta ocasión, ¿qué lengua bastará a decirlo, ni qué pluma a escribirlo? Quien supiere que a costa de su cuerpo lo había ganado, podría ver cuán al de su alma lo sentiría, y más no hallando consuelo en la belleza de su mujer, porque bastaba a desconsolar al mismo infierno. Si ponía los ojos en ella veía una estantigua, si los apartaba, no vía sus vestidos y cadena, y con este pesar se paseaba muy apriesa, así en camisa por la sala, dando palmadas y suspiros.

Según Goicoechea, “El yo-narradora es la mejor y casi única garantía de su escritura ya que (...) es el único medio que le permite escribir desde su visión personal de mujer y desde su verdad, bien diferente a la visión de la literatura masculina de la época”. (19)

Es graciosa la manera en que se presenta la doble desazón de don Marcos. Este representante del género masculino ha sido doblemente burlado y cada una de las burlas ha sido perpetrada por una mujer: es su reciente mujer quien ha sacado a la luz la miseria de su senectud, disfrazada hasta ayer con cremas y maquillajes; y es una de las criadas quien se ha marchado con todo lo de valor que pudiera encontrar a su paso. La inteligencia desplegada por las mujeres en sus ardidés supera ampliamente a la escasa inteligencia del varón que ha podido ver con antelación el engaño en el cual caía pero que, víctima de la ceguera que le imponía su propia codicia, no ha podido interpretar a tiempo los indicios que se le presentaban. Así, la razón, como una de las cualidades exclusivamente masculinas, queda burlada por aquellas mujeres que no cumplen con las reglas del recato y la discreción predicadas por los padres de la Iglesia. Una vez más se comprueba cómo los discursos doctrinarios son falaces puesto que construyen una verdad de conveniencia y la presentan como una verdad por revelación que lejos está de ser una verdad por adecuación<sup>56</sup>, puesto que ‘la’ realidad, si es que se pueda pensar en este término, es otra.

La acción se precipita cuando llegaron unos sirvientes con encargo de recuperar la vajilla de plata con la que doña Isidora había impresionado a don Marcos porque ya hacía tiempo que su señor se la había prestado. De nada sirvió que don Marcos arguyera su legítima propiedad sobre esos bienes, porque era verdad que no eran propios de su esposa sino prestados. Pero la sorpresa e indignación de don Marcos no acabó allí,

dado que pronto llegó a la casa un alquilador de ropa y tapices que venía a cobrar varios meses de alquiler. La furia de don Marcos fue tanta que terminó golpeando a su esposa, con lo que puso una fuerte enemistad entre ellos y encima perdió su dinero, pues tuvo que sacar de sus ahorros para pagar el alquiler.

A este trago acabó don Marcos de rematarse, llegó a las manos con su señora, andando el moño y los dientes de por medio, no con poco dolor de su señora, pues le llegaba el verse sin él tan a lo vivo. Esto, y la injuria de verse maltratar tan recién casada, le dio ocasión de llorar, y hacer cargo a don Marcos de tratar así una mujer como ella, y por bienes de fortuna, que ella los da y los quita; pues aún en casos de honra era demasiado el castigo.

A esto respondía don Marcos que su honra era su dinero. Mas todo esto no sirvió de nada para que el dueño del estrado y colgadura no lo llevase, y con ello lo que se le debía, un real sobre otro, que se pagó del dinero de don Marcos, porque la señora, como ya había cesado su trato y visitas, no sabía de qué color era, ni los vía de sus ojos, más que la ración de don Marcos, que esa gastaba moderadamente, por no poder ser menos.

Por los gritos desatados durante la pelea, Marcos descubrió que la casa en la que estaban viviendo no era de su señora como él suponía sino que ella alquilaba allí unos cuartos y que el dueño los estaba echando.

Sin otra posibilidad, montaron la mudanza a una nueva casa, pero doña Isidora lo estafó llevándose lo suyo y lo de él en un carro, con la ayuda de Agustín y de Inés, y dejándolo sin nada.

Desesperado, don Marcos se encontró con Marcela, quien se victimizó y denunció los malos hábitos de su señora, diciéndole cómo Agustín no era su sobrino sino su amante y cómo ella no podía otra cosa que obedecer por ser sirvienta y que el robo que a ella le achacaban en realidad fue realizado por orden de su señora. Para apaciguar a don Marcos y también para seguir aprovechándose de él, le ofreció conducirlo a la casa de un brujo que le adivinaría el camino que doña Isidora (y su hacienda) llevaron. Nuevamente la astucia femenina hizo caer en sus redes a un desprevenido don Marcos que se dejó manipular y así hacer el ridículo hasta el extremo y perder toda su fortuna y, también,



la propia vida. El juicio social de Zayas desliza su mirada no solo sobre el torpe hombre (y, con esto, a la general ingenuidad masculina que cree que puede domeñar las voluntades femeninas), sino también a las mujeres de mal vivir que, con su accionar, ensucian a todo el género y dan qué hablar a los hombres. Zayas, firme defensora de la igualdad de condiciones de hombres y mujeres para el acceso al acervo cultural, nos muestra cómo para los embustes no hace falta tener instrucción. Si el temor de los hombres era que las mujeres usaran los conocimientos para aventajarlos y ponerlos en ridículo, Zayas demuestra con esta novela que dicho temor es infundado: incluso las malas mujeres, aquellas a quienes la instrucción no le sería necesaria, saben innatamente cómo envolver en sus redes de discursos astutos a los desprevenidos hombres.

Si bien el didactismo que Zayas se propone va dirigido fundamentalmente a cambiar las actitudes de las mujeres frente al amor y a los hombres, esa actitud feminista, de defensa a las mujeres, muchas veces se va atravesada por los mandatos sociales que provienen de una cosmovisión patriarcal de la sociedad y las relaciones humanas. Entonces, la advertencia hacia las mujeres se orienta a que extremen las medidas para no ser doblemente víctimas del deseo masculino: el carnal por fuera de la institución matrimonial y el de control. La mujer debe, ante todo, tener un comportamiento acorde al recato. Los casos excepcionales, se ven teñidos de un juicio moral que a veces se encuentra implícito y otras, como en el caso de la novela que nos ocupa, se manifiesta claramente. Son estas mujeres de mal vivir las que, viéndose cercadas por la voluntad del nuevo amo, claman

-¿Qué te parece, Inés, a lo que nos ha traído la fortuna, pues de acostarnos a las tres y a las cuatro, oyendo músicas y requiebros, ya en la puerta de la calle, ya en las ventanas, rodando el dinero en nuestra casa, como en otras la arena, hemos venido a ver a las once cerradas las puertas y casi clavadas las ventanas, sin que haya atrevimiento en nosotras para abrirlas? (145)

La ingenuidad de don Marcos le valió otra traición, puesto que el brujo al cual Marcela encomendó a su amo no es otro que su amante. Éste desvergonzado y aprovechador supuesto hechicero le hizo pagar una fuerte suma a don Marcos (que él debió pedir prestada) para hacer el conjuro. La farsa culmina muy mal para don Marcos, quien, al volver

a su hogar luego de esta última estafa, se encontró con una carta en la que doña Isidora se burlaba de su suerte. Nuestro personaje no resistió el tormento de verse sin nada (siendo que tanto le había costado conseguir lo poco que tenía) que enfermó y murió a los pocos días, en tanto que doña Isidora fue burlada por Agustín e Inés.

Fue tanta la pasión que don Marcos recibió con esta carta, que le dio una calentura accidental, de tal suerte que en pocos días acabó los suyos miserablemente<sup>57</sup>. A doña Isidora, estando en Barcelona aguardando galeras en qué embarcarse para Nápoles, una noche, don Agustín y su Inés la dexaron durmiendo, y con los seis mil ducados de don Marcos, y todo lo demás que tenían, se embarcaron. Y llegados a Nápoles, él asentó plaza de soldado, y la hermosa Inés, puesta en paños mayores, se hizo dama cortesana, sustentando con este oficio en galas y regalos a su don Agustín. Doña Isidora se volvió a Madrid, donde, renunciando el moño y las galas, anda pidiendo limosna, cual me contó más por entero esta maravilla, y yo me determiné a escribirla, para que vean los miserables el fin que tuvo éste, y no hagan lo mismo, escarmentando en cabeza ajena (162-163).

Como puede apreciarse hay una representación ideológica bastante clara de lo que es la sociedad española del siglo XVII, puesto que los engañadores pueden escalar socialmente por medio de la estafa y ocupar lugares reservados para personas de origen noble. En tanto que el castigo cae y pesa sobre otros de los engañadores: el que muere sin contento de vivir y la que pasa sus días en condición de mendiga habiendo procurado vivir de otra manera.

En el párrafo final de la novela se pone de manifiesto nuevamente la ambigüedad relato oral / relato escrito. Hay un yo narrador que oyó la historia por boca de su protagonista (efecto de veracidad) y que la escribió para dar testimonio y ejemplo del mal fin que tienen los miserables. Si bien este sujeto enunciador coincide con don Álvaro, puesto que lo dice el marco: “Con grandísimo gusto oyeron todos la maravilla

<sup>57</sup> Alicia Redondo de Goicoechea comenta que en la edición original de 1637, el final de don Marcos era el suicidio, ahorcado y que las posteriores ediciones presentan esta muerte por enfermedad. Consideramos que el primer final sería mucho más acorde con las características del personaje, dado que el motivo de su existencia era la codicia/avaricia y que al verse sin nada su vida carecería de sentido. Parece poco probable una enfermedad que lo lleve a la muerte, pero entendemos que este era un tópico de la novela cortesana (Goytisolo, 1972) y que el relatar casos de suicidios era motivo suficiente para la aplicación de la censura inquisitorial.

que don Álvaro dixo, viendo castigado a don Marcos”, es llamativo que ese sujeto utilice el verbo “escribir”. Esa inserción de la voz autorial es la que nos permitiría pensar en que con la narración de esta novela ejemplar se persigue un fin adoctrinador, basado en principios de clase.

## “El prevenido engañado”<sup>58</sup>

La maravilla o novela titulada *El prevenido engañado* se ubica en cuarto lugar dentro de las novelas; el narrador es don Alonso, uno de los invitados al encuentro. Por el texto del marco, asistimos al aviso acerca del tema que va tratarse en el relato: el mal accionar de las mujeres y el entendimiento traicionero de algunos hombres:

Ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisados y que van más en los estribos de una malicia caer en lo mismo que temen, como lo veréis en mi maravilla, para que ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mugeres, sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues, al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, ni una necia empleo de un discreto; y para certificación desto digo así... (165).

Su protagonista es un noble granadino llamado don Fadrique, “cuyo apellido y linage no será justo que se diga por los nobles deudos”. El accionar de este don Fadrique es un tanto torpe e ingenuo, tal como veremos más adelante, por lo que don Alonso procura mantener a resguardo la completa identidad de su personaje, puesto que los hechos acaecidos son recientes y no quiere manchar el honor de una ilustre

---

58 Para las citas he seguido la versión de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés, presente en el libro: *María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el barroco*, Biblioteca Nueva, Madrid 1999. Las autoras han seguido como base la editio princeps publicada en Zaragoza por Pedro Esquer en 1637. Tal como explican las autoras, las ediciones posteriores (1638, 1646, 1659) han sufrido varias supresiones “mermando, en algunas ocasiones, la profundidad psicológica de los personajes al suprimir debates interiores, o detalles pensados por la autora que desaparecen en un afán, suponemos, de síntesis y reducción” (130-131).

familia con un relato que tanto lo mancilla. Esta estrategia empleada por María de Zayas era muy utilizada en la novela cortesana<sup>59</sup> y consiste en otorgar cierto tinte de veracidad a la historia narrada a fin de darle credibilidad al relato y que realmente sirva de ejemplo. Recordemos aquí que su primera colección se tituló *Novelas amorosas y ejemplares*, siendo el ejemplo uno de los géneros más desarrollados por la narrativa española desde el medioevo en adelante.

*El prevenido engañado* comienza con dos enunciados estructurales de la narrativa zayesca: la protesta de veracidad y el etiquetado retórico de los personajes. El primer rasgo “singulariza su concepción del relato, estribado, no en poca medida, en unos objetivos moralizadores o, más bien, de compromiso ético” (Cuadros, 79). Oculta el verdadero apellido y linaje de don Fadrique para proteger a los deudos que aún viven, con lo que le otorga a la novela un halo de veracidad que le sirve para hacer aún más ejemplar y didáctica su narración.

Según Rodríguez Cuadros y Haro Cortés, de lo que se trata en *El prevenido engañado* es “de hacer escarnio de la necia tradición misógina y poner en evidencia la supuesta sagacidad del varón” (1999:82). Este iluso don Fadrique es víctima del accionar desenvuelto y manipulador de varias mujeres y su condición de adinerado trotamundos no le será suficiente para escapar a los ardides de las damas con las que se topa.

La acción comienza con un don Fadrique enamorado de doña Serafina, a quien aventajaba en riqueza. Serafina estaba enamorada de don Vicente, pero era consciente de la conveniencia que representaba para ella y para su familia un casamiento con don Fadrique. Arreglado el matrimonio, doña Serafina alegó un temporario decaimiento.

Don Fadrique, pasando una noche por el frente de su casa, descubrió a Serafina saliendo y dirigiéndose hacia unas ruinas. Decidió seguirla y fue testigo de un momento crucial para su vida: Serafina dio a luz allí una niña y la dejó abandonada. Según José María Alegre,

la moral de aquellas gentes rechazaba el fruto nacido fuera de matrimonio legítimo. La ley ética de aquella sociedad era dura

---

59 Los autores de la época insisten repetidamente en la veracidad e historicidad de lo narrado. Vale como ejemplo el paradigmático comienzo de la obra maestra de Cervantes: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...”.

e inflexible con la madre y el hijo y siempre se procuraba, si era posible, silenciar el percance. Cuando éste ocurría, se intentaba remediarlo con el matrimonio. De lo contrario sólo quedaban dos soluciones: el aborto, práctica muy corriente entonces pero con gran número de víctimas entre las abortantes; o el parto en secreto con la correspondiente muerte o el abandono del recién nacido. (1981).<sup>60</sup>

Don Fadrique recogió a la criatura y la dejó al cuidado de una pariente suya con encargo de que la tratase como si fuese su propia hija. La niña fue bautizada con el nombre de Gracia.

Desilusionado con tan nefasto suceso, decidió abandonar Granada por un tiempo y le envió a Serafina un soneto en el que se despidió de ella y le advirtió “Imposible me ofreces, falsa eres, / no avives esas llamas, que no aciertas / que, a tu pesar, ya he visto desengaños” (174).

Sobre Serafina pesa un duro juicio moral que alcanza a todas las mujeres de la época:

y así se entró en un monasterio, harto confusa y cuidadosa de lo que avía sucedido, y más del deslumbramiento que tuvo en dejar allí aquella criatura, viendo que si avía muerto o la avían comido perros que cargava su conciencia tal delito, motivo para que procurase con su vida y penitencia, no sólo alcanzar perdón de su pecado, sino nombre de santa. Y así era tenuta por tal en Granada (174).

Se produce una equiparación entre la condición de fémica y el amor maternal, como si lo primero fuese una condición suficiente para desarrollar lo segundo: “Cuando una mujer se quiere salir de la esfera de lo natural, o sea, que no quiere ser madre ni ocuparse de la casa, se la tacha de antinatural”<sup>61</sup> (Lamas, 1986:178) Claro está que cuando doña Serafina dio a luz a escondidas y abandonó a su bebé poco le importaba el amor maternal más que el suyo mismo o el que sentía por su propia persona puesto que no se dolió de la criatura sino solo de su suerte, ya

60 Alegre, José María (1981). “Las mujeres en el Lazarillo de Tormes.” *Revue Romane*, Bind 16. En: <http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp>

61 Lamas, Marta. La antropología femenina y la categoría de “género”. *Nueva antropología*, vol. VIII, núm. 30, 1996, pp. 173-198, Asociación Nueva Antropología A.C. México.

que el acontecimiento se produjo en aras de mantener su honor, es decir, la mirada o el juicio social sobre su persona. Es importante destacar que “el honor reside únicamente en la conducta sexual de las mujeres y es por ello el antagonista natural del amor” (Goicoechea, 1989:16).

Apenado por la situación y resuelto a tomar un poco de aire dada la tanta angustia y admiración que los sucesos acontecidos le generaron, don Fadrique decidió llevar una vida de trotamundos y comenzó su viaje asentándose en Sevilla en casa de don Mateo, un familiar suyo.

Aquí es importante hacer un alto, pues el narrador, don Alonso, dice lo siguiente acerca de las mujeres y de los pensamientos que éstas generaban en don Fadrique:

Llegó don Fadrique a Sevilla, tan escarmentado en Serafina, que por ella ultrajava todas las demás mugeres, no haciendo excepción de ninguna, cosa tan contraria a su entendimiento, pues por una mala hay ciento buenas. Mas, en fin, él dezía que no avía de fiar dellas, y más de las discretas<sup>62</sup>, porque de muy sabias y entendidas davan en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañavan a los hombres; pues una muger no avía de saber más de hazer su labor, y rezar, gobernar la casa y criar sus hijos, y lo demás eran bachillerías y sutilezas que no servían sino de perderse más presto (174-175).

En la manera de pensar de don Fadrique puede verse el pensamiento generalizado del siglo en el cual Zayas escribe sus novelas. Recordemos que Fray Luis de León, en el capítulo XVI de su problemática obra *La perfecta casada* escribía lo siguiente

¿Por qué les dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas y los miembros muelles, sino porque las crió, no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas? [...] Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola. Los chinos, en naciendo, les tuercen a las niñas los pies, porque, cuando sean

---

62 Discretas, por inteligentes, cultivadas.

mujeres, no los tengan para salir fuera, y porque, para andar en su casa, aquellos torcidos les bastan.

Sin duda la reflexión de don Alonso está en consonancia con la voz de la autora o de la narradora del marco de las novelas en su afán por defender a las mujeres: “por una mala hay ciento buenas”.

Instalado en Sevilla, don Fadrique se enamoró de una joven rica, noble y virtuosa que hacía dos años que había quedado viuda. Ante los requiebros de don Fabrique, doña Beatriz le comunicó, por medio de don Mateo, que ella había prometido no volver a casarse hasta que no hubiesen pasado tres años desde la muerte de su marido. Don Fadrique se dispuso a esperar, pero cierta noche, su curiosidad le tenía reservaba una sorpresa.

A pesar de la supuesta discreción y virtud de la dama pretendida, doña Beatriz escondía un pasional amorío con su esclavo, a quien exigió sexualmente hasta la muerte. Don Fadrique se había escondido en la casa de la dama y, a raíz de ese hecho, pudo observar cómo a media noche, doña Beatriz se dirigía ligeramente vestida hacia la caballeriza. El hombre pensó que

algún criado enfermo despertava la caridad y piadosa condición de doña Beatriz, aunque tal acción era más competente para algunas de las criadas que tenía que no para tal señora; mas atribuyéndolo todo a cristiandad y devota humildad, quiso ver el fin de todo, y saliendo de donde estava caminó tras ella hasta ponerse en parte que vía todo quanto avía dentro del aposento (186.)

Pero la realidad era otra y pronto pudo ver cómo doña Beatriz se rendía a los pies de Antonio, quien en su agonía la rechazaba. Una vez que murió Antonio, doña Beatriz quiso efectuar el matrimonio. Para ello, haciendo uso de su galantería, le envió una nota en la que le decía que el amor y el merecimiento que le tenía no la dejaban reparar en nada. Como se ve, esta mujer pretende urdir la trama de su vida tejiéndola con hebras hiladas por la manipulación.

Le escena de la excursión nocturna de Beatriz es de tal grado de morbosidad y contraste que la convierten en un prototipo de la antítesis barroca. Según Rodríguez Cuadros y Haro Cortés (1999:82) el aura angelical de Beatriz contrasta con la horribilidad barroca del pobre esclavo.

Don Fadrique salió airoso del engaño, haciendo caer a la dama en la evidencia de su mentira. Sin embargo, nuestro personaje volvería a caer en las trampas de las mujeres. Salido de Sevilla, se dirigió hacia Madrid, a la casa de un tío suyo. Allí se enamoró de Violante, prima de la enamorada de su primo. Don Juan las presenta así:

Deziros su hermosura será querer cifrar a la misma belleza en una breve suma, pues su entendimiento es tan por extremo, que en letras humanas no ay quien la aventage. Finalmente, doña Ana, que éste es su nombre, es el milagro desta edad, porque ella y doña Violante, su prima, son las Sebilas de España, entrambas bellas, entrambas discretas, músicas y poetas. Y en fin, en ellas dos se halla lo que en razón de belleza y discreción está repartido entre todas las mujeres del mundo (193).

Con esta presentación, el lector se dispone a que la vida de don Fadrique se encauce tras el hallazgo de tan virtuosas damas. Sin embargo, doña Ana no tenía miramientos en galantear con don Juan a pesar de estar comprometida con otro hombre y esto confundió cada vez más a don Fadrique, quien, como no había conocido aún a doña Violante, manifestó sus deseos amorosos del siguiente modo:

temo a las mugeres que son tan sabias más que a la muerte, que quisiera hallar una que ignorara las cosas del mundo al peso que ésa las comprehende, y, si la hallara, vive Dios que me avía de emplear en servirla y amarla. Mas ya son todas tan agudas que no hay quien las alcance; todas saben amar y engañar; y así me tienen tan escarmentado las discretas que deseo tener batalla con una boba (197).

A pesar de estas manifiestas intenciones, don Fadrique no dudó en querer conocer a Violante para “entretenerme con ella el tiempo que he



de estar en Madrid” (198). Desde su masculinidad, don Fadrique dio por sentado que era él quien iba a entretenerse con doña Violante, pero cayó otra vez en los ardidés femeninos, puesto que fue Violante quien se entretuvo (y muy cómicamente) con el soberbio Fadrique.

Pasáronse muchos días en esta voluntad, sin extenderse a más los atrevimientos amorosos que a sólo aquello que sin riesgo del honor se podía gozar, teniendo estos impedimentos tan enamorado a don Fadrique que casi estaba determinado a casarse, aunque Violante jamás trató nada acerca desto, porque verdaderamente aborrezía el casarse, temerosa de perder la libertad de que entonces gozava (202).

Pasaban los días en el enamoramiento y el repentino casamiento de doña Ana con otro hombre puso distancia entre los amantes. Cierta día, doña Ana y doña Violante se quedaron nuevamente solas en la ciudad y urdieron un plan para atraer a los primos y burlarse de ellos: para que doña Ana y don Juan pudieran estar juntos, don Fadrique debía acostarse al lado del esposo de doña Ana para que este no notase la ausencia de la dama. Pero no era dicho hombre el que estaba en la cama, sino Violante, cosa que don Fadrique pudo descubrir al amanecer<sup>63</sup>, luego de haber pasado muchas situaciones de contacto físico con lo que él pensaba era un hombre y, como consecuencia, una angustia y ansiedad galopante. Cuando descubrió que en realidad había dormido al lado de Violante, se dispuso a gozar del amor y en abierto erotismo se pasaron varios meses. Don Fadrique quiso hacer de doña Violante su esposa, en tanto que ella mientras más determinado lo veía, más altiva y lejana se mostraba, a tal punto que comenzó a mermar el amor, el deseo y las ganas de verlo. Una astuta criada fue la que por medio de regalos y promesas le dejó ver a don Fadrique que doña Violante había caído en nuevas redes de amor. Al entrar don Fadrique al cuarto donde los nuevos amantes retozaban, su competidor huyó amenazando a nuestro personaje con un zapato y doña Violante

---

63 Don Fadrique está dispuesto a marcharse con los primeros rayos de sol cuando doña Ana aparece en la puerta de su dormitorio y monta una escena en la que se dispone alertar a su marido acerca de que su honor se ha visto mancillado, pues ha pasado la noche durmiendo al lado de un hombre.

ya resuelta a perder de todo punto la amistad de don Fadrique, le viese quedar como elado, mirando a la puerta por donde avía salido su competidos, empecó a reírse muy de propósito, soleñizando la burla del çapato (210).

Estas mujeres que presenta la novela son un ejemplo de avanzada para la época, pues no solamente quieren gozar de la posibilidad de escoger libremente a quien será su marido sino que quieren vivir una sexualidad plena, regida por sus deseos carnales y no por imposiciones ajenas. En este punto, la literatura zayesca no ubica a las mujeres como “el Otro’ de los hombres [...] disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales” (Golubov, 2012:35)<sup>64</sup>, sino que las construye de una manera opuesta a la tradicional, tal vez por eso muchos críticos de la literatura como José Luis Alborg o Ludwig Pfandl creyeron que Zayas escribía “fresca” y “groseramente”, de manera respectiva.<sup>65</sup>

Ante esta reacción de absoluto desparpajo por parte de Violante, toda ella impensada para las mujeres de la época, don Fadrique se refugió en la violencia y en los derechos que él creía tener sobre quien nunca le dio palabra de esposa. Golpeó fieramente a Violante, quien cada vez se encontraba más enojada con Fadrique y amenazaba con dar aviso a su cuñado de lo acontecido. Como era de esperar, nuestro valiente<sup>66</sup> personaje huyó ante la posibilidad cierta de ver mancillado su honor.

Se dirigió hacia Nápoles y luego a Roma. En ambas ciudades fue burlado nuevamente por las mujeres, ya que entró en relación con dos señoras casadas. Estos sinsabores, la incipiente falta de dinero y el largo tiempo transcurrido (dieciséis años) fuera de su tierra, le generaron el deseo de volver a Granada.

En el camino de regreso, se detuvo en Barcelona donde conoció a una despreocupada duquesa que, en ausencia de su marido, le abrió las

64 Golubov Figueroa, Nattie (2012) *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*. México. Universidad Nacional Autónoma

65 Citado por Andrea Blanqué (1991) “María de Zayas o la versión de las noveleras”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) del Colegio de México, XXXIX, núm 2.

66 Solo es capaz de hacer uso de su fiereza y valentía y de esgrimir códigos de honor frente a un adversario débil, en tanto que cuando se siente amenazado por un posible adversario que reúne las condiciones de extrema consideración para la época (sujeto masculino y de alto linaje) huye como un cobarde y abandona toda pretensión de venganza.

puertas de su dormitorio y entre caricias y juegos, mantuvieron una sabrosa conversación. Don Fadrique le contó su deseo de volver a su tierra y de casarse, ante lo que la duquesa la preguntó cómo tenía que ser la mujer que él buscaba. Ante la pregunta, don Fadrique dijo que

-[...] vengo tan escarmentado de las astucias de las mugeres discretas, que de mejor gana me dexara vençer de una muger necia, aunque sea fea, que no de las demás partes que dezís. Si ha de ser discreta una muger, no ha menester saber más que saber amar a su marido, guardarle su honor y criarle sus hijos, sin meterse en más bachillerías (214).

Nuevamente vemos en Fadrique su tradicional concepción del rol de la mujer. Esta novela pareciera estar escrita solo para demostrar que en el paisaje humano no todo se amolda a las reglas que han sido establecidas. Probablemente Zayas no haya acordado con el accionar de las damas de esta historia<sup>67</sup>, pero es muy posible que su intención sea demostrar que por más estrategias que los hombres construyan para sujetar a las mujeres, hay algo que no puede sujetarse y que es la voluntad. Las normas y reglas no impedirán que muchas mujeres hagan lo que quieren hacer: abandonar a un hijo recién nacido, consumirse en la pasión con un hombre prohibido por los mandatos de casta, tener relaciones sexuales solo como pasatiempo y sin fines matrimoniales ni de perpetuación de la especie, mentir descaradamente al marido para financiar el viaje de otro hombre (como veremos pronto).

Es significativa la respuesta que le brinda la duquesa:

-¿Y cómo, dixo la duquesa, sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste el serlo? ¿No advertís que el necio peca y no sabe en qué, y que siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones? Mala opinión es la vuestra, que a toda ley, una muger bien entendida es gusto para no olvidarse jamás (214).

---

67        Blanqué sostiene que ciertas feministas han visto que Zayas, en definitiva, reproducía los esquemas sociales de su época al establecer una diferenciación entre las buenas y las malas mujeres, con lo que su discurso no era tan subversivo como otro sector de la crítica procuró entender.

La duquesa propone le educación de las damas. La discreción es algo a lo que se llega solo por medio del raciocinio. La ignorancia genera mujeres necias. Algo de esto es lo que propone la propia Zayas cuando reniega de que a las niñas se les ponga el cambray y el bastidor en las manos, en lugar de libros.<sup>68</sup>

La duquesa le hizo pasar mil sinsabores a don Fadrique cuando su marido regresó y lo escondió en un armario. Ante la presencia del duque, la duquesa construyó un juego de acertijos con el que sugería continuamente la presencia de don Fadrique en la casa y, más precisamente, su escondite. La duquesa sabía cómo manejar la situación para engatusar a su marido para extraerle dinero y hacer sudar adrenalina a su descuidado amante. Finalmente, acabó el juego y la duquesa liberó a don Fadrique y le entregó el dinero recientemente ganado para que pudiera volver a su tierra.

Según José Antonio Maravall (1998:128), el Barroco es una época en la que

“todas las esferas de la vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de crímenes, [...]. Todos estos aspectos son resultado de la situación de patetismo en la que se exterioriza la crisis social subyacente y que se expresa en las manifestaciones de la mentalidad general de la época.”<sup>69</sup>

El camino de regreso le sirvió para recordar lo acontecido con la duquesa y para confirmar su hipótesis acerca del mal que le hace el entendimiento a las mujeres:

Bien digo yo que a las mugeres el saber las hace que se pierdan. Si ésta no se fiara de su entendimiento, no se atreviera a agraviar a su marido, ni a dezírselo; yo me libraré desto, si puedo, o no

68 No podemos sino recordar que Zayas en su prólogo de la *Novelas amorosas y ejemplares* reivindica la supremacía de la lectura sobre las labores de aguja: “si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres” (Goicoechea, 1989:49)

69 Maravall, José Antonio (1998) *La cultura del Barroco*. 7ma edición. Barcelona: Ariel.

casándome o buscando una muger tan inocente que no sepa amar ni aborrecer ni entienda qué color tiene ni el engaño ni la astucia (217).

En la voz de don Fadrique queda en evidencia cómo el conocimiento y la prohibición de acceso a éste para las mujeres fue uno de los principales pilares del patriarcado y de una sociedad construida sobre la base de una evidente desigualdad en cuanto a deberes y derechos adquiridos por las personas en función de su sexo.

Don Fadrique encontró en Gracia, la niña a la que él rescató tiempo atrás de una muerte segura, aquel modelo de mujer que estaba buscando. Gracia hacía desde antes de los cuatro años que estaba encerrada en un monasterio, ignorándolo todo del mundo exterior: “en doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura y al peso della, su inocencia y simplicidad, tanto que parecía figura hermosa mas sin alma” (218). Por eso, decidió casarse con ella y así lo hizo.

En este punto del relato ingresa una voz que juzga el accionar de don Fadrique. Podemos pensar que se trata de la voz de don Alonso, el narrador. Pero el análisis de la manera en que Zayas ingresa soterradamente a sus textos y emite sus juicios de valor, siempre en consonancia con los planteos realizados en el prólogo, hace que dudemos si el juicio es emitido por don Alonso o si se trata de una intervención de la autora-narradora del marco:

Recibió las criadas a propósito, buscando las más ignorantes y menos maliciosas, siendo éste el tema de su opinión, que el mucho saber hacía caer a las mugeres en mil cosas, y para mí él no debía ser muy cuerdo, pues tal sustentava, aunque al principio de su historia dixere diferente, porque no sé qué discreto puede apetecer a su contrario. Mas a esto le puede disculpar el temor de su honra, que por sustentarla le obligaba a privarse de este gusto.

El fragmento citado demuestra a un don Fadrique preocupado por su honra, en tanto recientemente no le ha preocupado la del duque. Con ello, queda claro que los códigos de honor son aplicables según el

cristal con el que se analice la situación en función de la propia conveniencia.

Tanto le preocupaba su honor, que mintió a su joven e ignorante esposa y le explicó unos irrisorios deberes de la vida conyugal. Así, le explicó a Gracia que era su obligación velar las armas de su marido mientras éste durmiera. Al ver que doña Gracia cumplía con tan estrafalario pedido, pudo comprobar la absoluta ignorancia e ingenuidad de su esposa. Esta confianza que le generaba la boba condición de Gracia le permitió ausentarse por un tiempo para resolver asuntos de negocios. Pero el destino tenía reservada una gran enseñanza para don Fadrique: no había ley que escapase a los instintos humanos, ni criados lo suficientemente fieles a sus amos ni mujeres sin nada de entendimiento.

Al regresar descubrió, por la propia boca de su ya no totalmente ingenua esposa, que una criada había sacado provecho de la mentira que él le hubo dicho a doña Gracia acerca de la vida de los casados y que otro hombre había gozado de lo que él, en su mediocridad, se había privado. Doña Gracia ya había descubierto los placeres de la carne, pero desconocía aquellos códigos del honor, aludidos por la duquesa, que le impedían dar cuenta de su deslealtad a su propio marido.

Don Fadrique debió pasar el resto de su vida aceptando esa mentira y su yerro. Llegada a su fin, decidió escribir una carta a su primo Juan en la que daba cuenta de sus infortunios en materia amorosa. Esa carta es la que le sirvió a don Alonso para contar esta maravilla, que termina con el siguiente juicio y con la siguiente advertencia:

yo le tengo de aver dado fin a esta maravilla, para que se avisen los ignorantes que condenan la discreción de las mugeres, que donde falta el entendimiento no puede sobrar la virtud; y también que la que ha de ser mala no importa que sea necia, ni la buena el ser discreta, pues siéndolo sabrá guardarse. Y adviertan los que prueban a las mugeres el peligro que se ponen (226).

## **Análisis e interpretación de “Aventurarse perdiendo” y “El jardín engañoso”**

*María Victoria Martínez*

### **“Aventurarse perdiendo”**

“Aventurarse perdiendo”, primer relato de las *Novelas amorosas y ejemplares*, es narrado por Lisarda a los asistentes del sarao. Dentro del relato, Jacinta, la protagonista, toma la palabra para relatar su penosa historia; la muchacha, vestida de zagal, es sorprendida por un joven noble, Fabio, quien peregrina en la montaña de Monserrat.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Lisarda, la narradora del sarao, cuenta esta historia en el marco diegético de la celebración en casa de Lisis; su relato comienza con la historia metadieética del peregrino Fabio. La historia extradiegética de Jacinta, por ella misma relatada, se interpola a su vez en el plano metadieético. Esta complejidad estructural, demostración de la maestría técnica de la autora, se corresponde así también con la estructura bímembre de la narración de Jacinta; la diversidad de peripecias narradas, entendidas como enriquecimiento del relato, incluyen sus desventuras con dos enamorados: don Félix, y luego Celio.

Jacinta evoca en su narración un antiguo sueño perturbador de su adolescencia, influida por el cual se enamoró de un joven mancebo, don Félix. Comprometida amorosamente con él a escondidas de su padre y hermano, Jacinta se entregó al amado tras un mutuo acuerdo de guardarse fe matrimonial.

En tanto, una prima joven, bella y muy rica –doña Adriana-, se enamoró vanamente de don Félix; al no lograr concretar sus aspiraciones, decidió darse muerte previo alertar al padre de Jacinta acerca de los encuentros furtivos en su casa. Los enamorados deben huir entonces, para refugiarse en un convento; de allí a poco don Félix, luego de dar muerte en un enfrentamiento al hermano de Jacinta, se vio forzado a partir a Flandes.

Pasado un tiempo sin noticias Jacinta –erróneamente convencida de su muerte-, decidió tomar los hábitos y entregarse a la vida conventual; unos años más adelante don Félix regresó a buscarla, sin embargo, con lo que reanudaron su relación amorosa.

Luego de diversas peripecias, viajes, encuentros y desencuentros, don Félix muere en un naufragio, algunos años después. Jacinta decide instalarse entonces en Madrid, recibida afectuosamente por unas mujeres parientes de su esposo.

Allí vuelve a enamorarse, esta vez de Celio, un joven licenciado que no corresponde a sus sentimientos. Por las muchas desventuras sufridas por su causa –y luego de un malhadado viaje en que es abandonada a su suerte, en las cercanías de Barcelona-, llega al estado en que se halla al comienzo de la narración. Su melancólico humor le dicta, en tanto, encendidas imprecaciones contra los engaños de los hombres, que quiere sirvan de lección a sus congéneres.

Según nuestra lectura, la figura de Jacinta es ofrecida a los asistentes al sarao –y para consideración de las lectoras de las *Novelas*-, como el prototipo de mujer fuerte, decidida a llevar adelante sus convicciones, a pesar de las dificultades. Así lo afirma Matilde, la narradora del sarao que toma la palabra después de Lisarda: “Ya que la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres, cifrada en las desdichas de Jacinta...”



Ya desde el comienzo del relato la autora pone en boca de la voz narradora algunas apostillas, dirigidas a las lectoras, que muestran la agudeza de Lisarda / Zayas para la ironía:

[Esta historia serviría] de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen, no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla. (2012: 369)

El contraste barroco flaqueza femenina / fortaleza masculina -que parece exaltar los valores de los hombres-, revela su verdadero sentido irónico cuando se los contrasta con los temibles engaños masculinos, sobre los que se explayará la protagonista en la segunda parte de su relato.

Según sostiene Carmen Solana Segura (2010), “para ilustrar esa conducta desenfrenada, la protagonista se entrega primero a don Félix, y en la segunda aventura se convertirá en amante de Celio, renunciando voluntariamente al matrimonio”; una interpretación con la que no acordamos, en tanto Jacinta es representativa desde nuestra lectura de los valores feministas que Zayas quiere defender. Margaret Rich Greer (1993: 832), por su parte, sostiene que “Zayas presenta la historia como aviso contra el peligro que constituye la energía desenfrenada del deseo sexual, tanto para los hombres como para las mujeres.” Por nuestra parte, sostenemos que la protagonista expone sin cortapisas su naturaleza apasionada en distintos momentos del relato, y en el diálogo final con Fabio que cierra su historia; en un rasgo que ratifica la fortaleza de sus convicciones, la asume con naturalidad, y con ella algunos personajes de su entorno, según veremos.

Al comienzo de su historia Jacinta señala el detrimento que conlleva el haber nacido mujer en su entorno social, así como la grave pérdida que implicó en su vida la temprana muerte de su madre:

Nacimos en casa de mi padre un hermano y yo, él para eterna tristeza suya, y yo para su deshonra, tal es la flaqueza en

que las mujeres somos criadas, pues no se puede fiar de nuestro valor nada (...) Faltó mi madre al mejor tiempo, que no fue pequeña falta (...) [Mi padre] Quería a mi hermano tiernísimamente, y esto era sólo su desvelo sin que le diese yo en cosa ninguna, no sé qué era su pensamiento (...) (2012: 373)

La “flaqueza en que las mujeres somos criadas” –repetidamente mencionada también en la introducción de Lisarda, y uno de los temas centrales de la protesta feminista de Zayas-, se verá acentuada y contrastada, a lo largo de la narración, con ciertos rasgos del carácter de Jacinta. En efecto, ésta mostrará finalmente ser no tan flaca mujer como su crianza hubiera propiciado, ya que aún en el marco de las convenciones e imposiciones de la época, sabe superar con coraje e ingenio diversos ajetreos y avatares vitales. Es además muy conciente del alcance de sus acciones, según le hace saber a Fabio en el prólogo de sus confidencias: “supuesto que de saber quién soy, corre peligro la opinión de muchos deudos nobles que tengo, y mi vida con ellos, pues es fuerza que por vengarse, me la quiten.”

Con entera convicción, Jacinta lucha por lo que entiende son sus derechos, y por ello se entrega a quien será finalmente su marido, segura de su amor; en esta decisión no toma en cuenta los códigos del mandato social, que prescribían formalmente la entrega de una mujer en matrimonio:

(...) no quise poner en condición mi dicha, que por tal la tuve, y tendré siempre que traiga a la memoria este día. Y sacando la mano por la rexa, tomé la que me ofrecía mi dueño, diciendo:

-Ya no es tiempo, señor don Félix, de buscar desdenes a fuerza de engaños, ni encubrir voluntades a costa de resistencias, disgustos, suspiros y lágrimas. Yo os quiero, no tan sólo desde el día que os vi, sino antes. (2012: 377)

La delación despechada de doña Adriana, que revela sus furtivos encuentros amorosos en casa de su padre, da ocasión para que Jacinta demuestre su carácter apasionado y el despejo de su ingenio para afrontar situaciones inesperadas:

Yo, como vi dormido (a mi padre) me levanté, y descalza, con sólo un faldellín, me fui a los brazos de mi esposo, y en ellos procuré quitarle, con caricias y ruegos el pesar que tenía, tratando con admiraciones el suceso de doña Adriana. (2012: 380)

Una vez descubiertos los amantes, se ve obligada a huir, semidesnuda, junto a Don Félix y un criado; “Hicimoslo así, aunque muy turbados, y antes que mi padre tuviese lugar de baxar la escalera, ya los tres estábamos en la calle, y la puerta cerrada por defuera, que esta astucia me enseñó mi necesidad.”

En esta circunstancia, don Félix le procura un lugar en donde refugiarse: “mi deseado dueño (...) con la mayor priesa que pudo me llevó al convento donde estaban sus tías, siendo ya de día”. Las monjas, por su parte, la reciben y la tratan con consideración y cariño, sin hacer ningún reparo a su situación:

(...) en menos de una hora me hallé detrás de una red, llena de lágrimas y cercada de confusión, aunque (...) sus tías me consolaban asegurándome todas el buen suceso, pues pasada la cólera, tendría mi padre por bien el casamiento (...) sus tías, que me querían como hija. (2012: 380)

Según señala Rich Greer (1993: 834), “Jacinta, como la gran mayoría de las heroínas de Zayas, vincula su vulnerabilidad” al vacío emocional de su existencia provocado por la muerte de su madre, y la indiferencia de su padre. En este marco, la casa de las religiosas no constituye “una elección inspirada por la devoción, sino un refugio emocional en que se puede reconstituir una familia femenina”, descrita con frecuencia “en términos de un sustituto del amor maternal.”

En ese espacio recibe no sólo la contención de las religiosas, sino también el cariño y el apoyo de Isabel, la hermana de don Félix y amiga muy cercana, quien “proveída de vestidos y joyas, que supliesen la falta de las mías, mientras se hacían otras, llegó donde yo estaba, dándome mil consuelos y esperanzas.” Más adelante, cuando decida profesar

como religiosa, su amiga la acompañará también en esta decisión: “otro día tomé el hábito de religiosa, y conmigo para consolarme y acompañarme doña Isabel, que me quería tiernamente.”

Así también, más adelante, luego de muchas peripecias, viajes y altibajos, se instalará en Madrid con su esposo; don Félix “me llevó a casa de una deuda suya, viuda, y que tenía una hija tan dama como hermosa, y tan discreta como gallarda.” En compañía de esas mujeres recibe la noticia de la muerte de su amado, por lo que con gran desconuelo manifiesta: “yo me quedé en compañía de doña Guiomar, y su madre, que me tenían en lugar de hija.”

Como vemos claramente, la autora rescata y hace visibles en este relato ciertas dimensiones de la vida femenina -habitualmente devaluadas por la cultura patriarcal-, como las relaciones entre madre e hija (en este caso su faltante y substitutos), el vínculo de amistad entre mujeres, y el apoyo y sostén de ciertas instituciones femeninas; tal como lo enuncia Lisa Vollendorf (2005, 121): “Zayas describe la amistad de las mujeres y las comunidades exclusivamente femeninas como antídotos de una sociedad dominada por los hombres.”

Durante su estancia en el convento, por otra parte, Jacinta sufre el dolor por la supuesta muerte de don Félix; decide entonces tomar los hábitos, como dijimos, y entregarse a la vida conventual. Sin embargo, pasados unos años don Félix regresa a su encuentro; el impacto de su inesperado regreso le provoca “un desmayo tan cruel, que me duró tres días estar como muerta”, pues

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 (...) (2012: 383)

Jacinta no deja de mencionar, en medio de su confusión, “la imposibilidad de gozarle” que su condición de religiosa le imponía. En este punto, cabe señalar que ya Juan Goytisolo (1972) había reparado en ciertas actitudes nuevas de la autora ante lo narrado, particularmente en las alusiones al erotismo de sus personajes; según el autor, en las esce-

nas y referencias sexuales Zayas logra eludir las convenciones del género que cultiva, ya que sus heroínas no se limitan a ser objeto pasivo del placer del varón. En este caso, parte importante del impacto que sufre Jacinta pasa por el explícito despertar de su sexualidad, momentáneamente adormecida por la ausencia del amado y su nueva condición.

Sin embargo, una vez recuperada de su desmayo, “pasaron quince días, o un mes, en cuyo tiempo volvió a vivir amor, y los deseos a reinar, y las persuasiones de don Félix a tener la fuerza que siempre habían tenido, y mi flaqueza a rendirse.” Jacinta trae nuevamente el tema ya enunciado de la flaqueza femenina, en relación con su entrega pasional al ser amado. Hay en ella cierta inquietud en relación con la situación, cuando exclama, por ejemplo, “¡Oh caso atroz y riguroso!”; o cuando reflexiona sobre la grandeza divina: “alabo y engrandezco el amor y la misericordia de Dios, en no enviar un rayo contra nosotros.”

Aún así, como primero fue su compromiso y entrega amorosa a don Félix, y luego la ordenación monástica, sostiene su decisión en la prioridad de una situación sobre la otra. Hay en ella, además, una asunción natural de la disposición sobre su cuerpo, al que atiende en sus necesidades, desoyendo los mandatos culturales y sociales. Bajo los parámetros de una cultura dominada por la visión masculina, Zayas coloca al personaje de Jacinta en situación de tomar el control de su propio cuerpo. Así, según ella lo entiende, no hay falta verdadera en consumir sus legítimos amores; de allí que

Y pareciéndonos que el Breve del Papa estaba seguro, fiándonos en la palabra dada antes de la profesión (...) di orden de haber la llave de la puerta falsa por donde salió don Félix para ir a Flandes (el cómo no me lo preguntes, si sabes cuánto puede el interés); la cual le di a mi amante, hallándose más glorioso que con un reino. ¡Oh caso atroz y riguroso! Pues todas o las más noches entraba a dormir conmigo. (2012: 383)

Según escribe Nattie Golubov, citando a Joanna Russ (2012: 37-38), las mujeres presentadas en muchos relatos suelen ser concebidas desde una perspectiva masculina, como “representaciones de los roles sociales que supuestamente deben cumplir”; la autora se pregunta entonces: “¿cómo pueden las mujeres [escritoras] usar tales mitos?” Zayas

parece responder desde su tiempo a esta pregunta, al crear personajes femeninos transformadores de los estereotipos convencionales, flagrantes incumplidoras de los roles sociales tradicionalmente asignados, como una estrategia de resistencia a su situación y la de sus congéneres.

Al otorgar el uso de la palabra a una mujer, quien se convierte en sujeto emisor de su propia historia, rompe con la hegemonía del discurso masculino. La historia de Jacinta, presentada además como una *mise en abyme*, se refleja en la de Lisarda; de allí la reiteración de algunos tópicos en uno y otro nivel narrativo, tales como el de las flaquezas femeninas, según señalamos.

De tal modo, en este caso nos encontramos con una duplicación de voces narradoras femeninas, que refuerzan una en la otra el valor de su mensaje. En su carácter de narradora *abismal* de su propia historia, Jacinta es mostrada además “tratando de dominar su problemática, (...) en plena lucha por la expresión, mientras elige, ordena y distribuye sus materiales”, según escribe Helena Beristáin (1993-94: 37). Desde esta posición Jacinta cuestiona, así también, ciertos lugares convencionales de la primacía masculina, según veremos.

Durante su estancia en la Corte en casa de su amiga doña Guiomar, vuelve a enamorarse, esta vez de Celio, un joven licenciado que no corresponde a sus sentimientos:

el más sabio para engañar que yo he visto, porque empezó a dar tal color de verdadero a su amor, que le creyera, no sólo una mujer que sabía de la verdad de un hombre, que se preció de tratarla, sino a las más astutas y matreras. (2012: 385)

Pese a las carencias de su educación y crianza, tal como se repite en su relato, Jacinta está dotada de un talento natural para escribir versos; un don por el cual la instancia narradora la instala en disputa con Celio por la primacía masculina en este campo:

como yo también hacía versos, competía conmigo y me desafiaba en ellos, admirándole, no el que yo los compusiese, pues no es milagro en una mujer, cuya alma es la misma que la del

hombre, o porque naturaleza quiso hacer esa maravilla, o porque los hombres no se desvaneciesen, siendo ellos solos los que gozan de sus grandezas, sino porque los hacía con algún acierto. (2012: 386)

En este punto se conjugan dos de los grandes temas de la protesta zayesca: el reclamo por la educación de las mujeres, y el reclamo de igualdad con el género masculino. Tal como escribe Vollendorf (2005: 116- 7), “su narrativa [está] dedicada a asegurar una situación de igualdad entre hombres y mujeres (...) quiere que a las mujeres se les garantice seguridad, educación y justicia, así como la posibilidad de tener autonomía sobre sus cuerpos y sus mentes.”

Ciertas desventuras de Jacinta denuncian así la situación de desventaja de las mujeres en su espacio social; decidida a luchar por su amor, se pone en marcha supuestamente hacia Salamanca, en busca de Celio; pero, “como yo sé tan poco de caminos (...), en lugar de tomar el camino de Salamanca, el traidor que me acompañaba tomó el de Barcelona (...) me quitó cuanto llevaba, y las mulas, y se volvió por do había venido.” (2012: 387) En otras circunstancias, si hubiera estado acostumbrada a disponer de su vida, tener libertad de viajar y tomar sus propias decisiones, no le hubiera ocurrido esta desgracia; en cambio, la sociedad de la época equipara a las mujeres con menores de edad, y como tales las hace vivir.

En fin, por las muchas desventuras sufridas, luego de incontables penurias en el malhadado viaje, llega al estado en que se halla al comienzo de la narración, en el que la encuentra el confidente Fabio. Quizás como simbólica despedida de su vida amorosa -tomando en cuenta el tradicional simbolismo sexual del cabello largo en las mujeres-, Jacinta decide cortarse el cabello y vestir un modesto traje masculino, para ofrecerse como zagal del ganado de los monjes: “me animé, y a pie llegué a Barcelona, donde (...) compré este vestido, y me corté los cabellos, y desta suerte me vine a Monserrate”. (2012: 387)

Jacinta cierra el relato de sus peripecias con doloridas advertencias sobre la falsedad masculina:

¡Ay de mí, que cuando considero las estratagemas y ardidés con los que los hombres rinden las mujeres y combaten su flaqueza, digo que todos son traidores, y el amor guerra y batalla campal,

donde el amor combate a sangre y fuego al honor, alcaide de la fortaleza del alma! (2012: 387)

En este punto, la narración de Lisarda retoma el plano de la metadiégesis, en donde se reanuda el diálogo con Fabio. A pesar de los dichos de Jacinta, el joven muestra ser un buen amigo, pues le ofrece su ayuda y protección: “alquilaremos un coche para volver a Madrid (...) y conociendo las desdichas que has pasado (...) [si] tomases estado de religiosa, pues ya sabes la vida que es, y conoces que es la más perfeta (...)”. (2012: 388)

Jacinta escucha y agradece la sugerencia de su nuevo amigo, pero vuelve a ratificar la condición apasionada de su naturaleza amorosa:

La entrada en el Monasterio aceto; sólo en lo que no podré obederte, será en tomar uno, ni otro estado, si no se muda mi voluntad, porque para admitir esposo, me lo estorba mi amor, y para ser de Dios, ser de Celio, porque aunque es la ganancia diferente, para dar la voluntad a tan divino Esposo es justo que esté muy libre y desocupada. (...) Soy Fénix de amor, quise a don Félix hasta que me le quitó la muerte, quiero y querré a Celio hasta que ella triunfe de mi vida. Hice elección de amar y con ella acabaré. (2012: 391)

En relación con este punto, Teresa De Lauretis (2000: 168) propone “volver a pensar la subjetividad femenina, teniendo en cuenta qué prácticas comporta y qué necesidades sostiene el deseo cuando obra desde un cuerpo de mujer.”<sup>71</sup> Como parte de su reivindicación de los derechos femeninos, en el cierre de su primera maravilla la autora expone y hace visibles —a través del cuerpo de Jacinta—, la sensualidad y los deseos de las mujeres, habitualmente negados u ocultados por la cultura dominante.

En este sentido, en la lectura de este relato se ratifica que “leer la literatura escrita por mujeres significa escuchar repetidamente una fric-

---

<sup>71</sup> Citado por Annalisa Mirizio, en su *Reseña de Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Teresa de Lauretis (2000). En *Lectora: revista de dones i textualitat*. Núm. 7 (2001).



ción con la “realidad insatisfactoria” contenida por la máxima” (Miller, 1988: 44),<sup>72</sup> en clara referencia a la imposición de sentidos de la cultura patriarcal dominante.

Así también, en la decisión de Jacinta de reingresar a un convento –una medida frecuente en las heroínas zayescas, particularmente acusada en los *Desengaños*-, opera en ella un deseo de tomar el control de su propio cuerpo, y recatarlo de las imposiciones del patriarcado. Rich Greer señala, en ese sentido, “La alternación entre una atracción a los hombres y un retraimiento a un retiro femenino seguro, que caracteriza el movimiento de “Aventurarse perdiendo” y otras historias de Zayas.” (1993: 835)

Según señala esta autora, Zayas comprende obviamente que “la lógica de la continuación del género humano (...) exige la unión de hombres y mujeres”; no obstante, “advierde constantemente a las mujeres de los peligros de la alianza con los hombres”. Y si bien no propone abiertamente su preferencia por una comunidad exclusiva de mujeres, éste termina siendo “precisamente el mensaje implícito del *Sarao* en su conjunto”, y el de esta primera historia, la del aventurarse perdiendo de Jacinta.

### “El jardín engañoso”

Este relato, último de la serie de las *Novelas amorosas y ejemplares*, es narrado por Laura, la madre de Lisis. Sus protagonistas son dos hermanas -Constanza y Teodosia-, nobles, ricas, jóvenes y agraciadas; dos hermanos, así también nobles, jóvenes y agraciados -Jorge y Federico-, pretenden obtener los favores de las muchachas.

Los hermanos mayores -Jorge y Constanza-, albergan los mismos sentimientos, manifestados muy recatadamente por la joven; situación no equivalente a la de los hermanos menores, pues Federico ama a Teodosia sin ser correspondido, ya que ésta ama secretamente a don Jorge, el enamorado de su hermana.

---

72 Citada por Golubov (2012: 41).

Éste, por su parte, recela de las medidas expresiones de afecto de Constanza; circunstancia que aprovecha Teodosia para revelarles falsamente que su hermana ha dado promesa de amor y matrimonio a Federico, y de allí su trato poco afectuoso. Comienza a tejerse así una red de intrigas y mentiras, urdida hábilmente por la hermana menor.

En principio, como consecuencia inmediata, acarreará la muerte de Federico a manos de don Jorge; y un largo viaje de éste, alejado de la ciudad por varios años a fin de desalentar suspicacias, y procurar que se olviden sospechas en relación con la muerte de su hermano.

Constanza encontrará más adelante otro destino, ya que casará con don Carlos, un noble no muy rico que logrará obtenerla mediante sutiles enredos y engaños; cuando esta trama sea descubierta, Constanza no sólo no se disgustará, sino que agradecerá a su marido las astucias que le valieron tan provechoso enlace.

Teodosia, por su parte –aliviada por el matrimonio de su hermana, y fiel al recuerdo de don Jorge–, esperará su oportunidad calladamente, anhelando el regreso del ausente.

Varios años después don Jorge retorna a la ciudad; y aún cuando Constanza ha contraído matrimonio y es madre de dos niños, retomará sus persistentes intentos de seducción. La dama, acuciada, pone precio a su entrega, y lo somete a una prueba aparentemente imposible: convertir, en el transcurso de una noche, un páramo en un jardín florecido. Jorge, por su parte –con la sobrenatural ayuda del demonio en persona<sup>73</sup>, y contra entrega de su alma–, logra cumplir este deseo.

En este punto la narradora sustenta algunas de las ideas de la autora, ya que hace hincapié en la futilidad de las protestas amorosas masculinas; para Zayas, el amor masculino no es más que lujuria y sensualidad, y así lo hace saber muy claramente la narradora:

73 No debe extrañarnos la aparición del demonio como personaje, en un todo conforme a las ideas de la época; en este sentido, Natalia Fernández Rodríguez, en *El pacto con el diablo en la comedia barroca* (2007), señala que “La creencia en el demonio durante el siglo XVII se explica a partir de la integración de diversos factores, componentes de una misma situación: la crisis barroca. (...) En una época en que el hombre pierde todo asidero al universo, lo sobrenatural se filtra sin recato en los rincones de la cotidianeidad; por tanto, un personaje como el diablo estaba llamado a erigirse en una figura de cardinal importancia en la historia cultural barroca renacentista... A la altura de 1690, Juan Martínez de la Parra, en *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana*, escribe: “Magia, pues, en general no es otra cosa que un contrato con el diablo ¿Quién pensará que a tal pudiera llegar la malicia de un hombre? En que le ofrece darle culto y reconocerle como a su señor. ¿Y para qué? Para que el diablo los ayude a hazer, y a conseguir aquellas cosas, que no alcanzan por sí solas las fuerzas humanas...”

don Jorge, aunque sintió con las veras posibles hallarla casada, se animó a servirla y solicitarla de nuevo, ya que no para su esposa, pues era imposible, al menos para gozar de su hermosura, por no malograr tantos años de amor. (2012: 561)

Constanza, desesperada, halla como única solución para salvar su honor y el de su casa, su propia muerte a manos del marido; don Carlos, a su vez, se ofrece él mismo a morir en su lugar; ante tanta nobleza, don Jorge decide desistir de sus pretensiones. Aparece el diablo, y puja con los presentes por no ser menor que ellos en gentileza y gallardía: finalmente, rompe la cédula de compromiso firmada por don Jorge, y lo libera de su obligación; con su final desaparición, se disuelve en el aire el objeto del injurioso acuerdo, el jardín engañoso. Don Jorge acepta entonces la prenda de unión que le ofrece Constanza, la mano de su bella hermana Teodosia.

Señalemos como un rasgo destacado de la narración los frecuentes anticipos del desenlace por parte de la voz narradora. Así, en el momento en que Teodosia pergeña sus planes, aparece mencionada claramente una venganza, no prevista en principio por la astuta hermana menor: “pareciéndole a ella que el galán se contentaría con desamarla, y no buscaría más venganza”, refrendada todavía en el párrafo siguiente: “Con este pensamiento, no temiendo el sangriento fin que podría tener tal desacierto”. En efecto, Teodosia continúa adelante con sus planes, por lo que hace saber a don Jorge “lo que le había de pesar de saberlo.”

Incluso se anticipa entre líneas el triunfo final de Teodosia, en unas frases que dirige a su pretendido, no exentas de cierta ironía: “El cielo os tiene guardado sólo la que os merece. Voluntades que los cielos conciertan en vano las procuran apartar las gentes. A vos, como digo, no ha de faltar la que merecéis (...)”. (2012: 559) Puestos en un pie de igualdad, don Jorge, a su vez, “disimulando por no alborotar a Teodosia, le agradeció cortésmente la merced que le hacía, prometiendo el agradecimiento della.” (2012: 559) El personaje no sabe hasta qué punto se lo deberá agradecer más adelante.

Por otra parte Constanza, atendida a “los designios de los manuales de educación femenina” de la época, según los sintetiza Juan Diego Vila (2009: 94) -“Forjar una buena doncella, una perfecta casada, una inmejorable viuda (...)”-, es presentada como una doncella prudente y recatada, y luego como una casada diligente, atenta a sus obligaciones:

[Constanza] estimaba y favorecía sus deseos, teniendo por seguro el creer que apenas se la pediría a su padre, cuando tendría alegre y dichoso fin este amor, si bien le alentaba tan honesta y recatadamente, que dexaba lugar a su padre para que en caso que no fuese su gusto el dársele por dueño, ella pudiese, sin ofensa de su honor dexarse desta pretensión (...) mientras que no fuéredes mi esposo no habéis de alcanzar más de mí. Padres tengo, su voluntad es la mía, y la suya no debe de estar lexos de la vuestra mediante vuestro valor. (2012: 558)

-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, no porque a ti ni a ellos he ofendido, mas porque puse precio a tu honor y al suyo, sin mirar que no le tiene. (2012: 565)

Halagada por la estratagema de don Carlos para apropiarse de ella y su fortuna en su momento -“Era Constanza tan discreta, que en lugar de desconsolarse, juzgándose dichosa en tener tal marido, le dio por el engaño gracias”-: feliz y satisfecha con su suerte -“ tan contenta, porque su esposo sabía granjear su voluntad con tantos regalos y caricias (...) pues sólo le faltaba a su hermosura, discreción y riqueza un dueño como el que tenía” (2012: 561)-, vivirá hasta el fin de sus días en manos de “su dueño”, ignorante de los procedimientos de la astuta hermana menor.

En efecto, como parte de una estrategia personal certeramente pergeñada, Teodosia no se opone en apariencia a los mandatos sociales de la época; de hecho, en ausencia de don Jorge permanece en casa de su madre cuidada y regalada, como cualquier joven soltera casadera de su clase y condición. Sin embargo, no cesa en sus callados intentos por imponer su voluntad: así, no manifiesta arrepentimiento por haber causado la muerte de Federico a manos de su hermano; se alegra del matrimonio de Constanza con don Carlos sólo porque aleja a su hermana

como posible rival; no se interesa por el sufrimiento que implica para ella el asedio de Jorge a su regreso; no cesa de escuchar, rondar e intrigar a lo largo de todo el relato; no tiene reparos, finalmente, en casarse con su amado fratricida, apadrinada en alegre fasto y ceremonia por su hermana y su cuñado.

Por el contrario, como premio a su esfuerzo sostenido, la esperan finalmente

(...) muchos años con hermosos hijos, sin que jamás se supiese que don Jorge hubiese sido el matador de Federico, hasta que después de muerto don Jorge, Teodosia contó el caso como quien tan bien lo sabía. A la cual, cuando murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla (...). (2012: 565)

Según nuestra lectura es justamente en Teodosia en donde la autora deposita sus reivindicaciones feministas; contrapuesta a la desvaída figura de Constanza, Teodosia demuestra una inteligencia, un tesón y una determinación poco frecuentes en pos de alcanzar sus objetivos personales. Por ello, como una indirecta reivindicación de sus haceres, en el relato se sostiene que “no hay amor sin astucias, ni cuerdo que no sepa aprovecharse dellas.” (2012: 560) Así también, en el episodio inicial de las intrigas de Teodosia, la voz narradora justifica sus decisiones al expresar que “amor ciego ciegamente gobierna y de ciegos se sirve; y así, quien como ciego no procede, no puede llamarse verdaderamente su cautivo.” (2012: 558) Conforme a ello, la muchacha ciega de amor no es en última instancia responsable por sus actos; por el contrario, ha actuado de la manera en que cabía esperar considerando la ceguera que, aparentemente, el mucho amor conlleva.

Evidentemente, la autora no se interesa en absoluto por los aspectos éticos del comportamiento de Teodosia, al punto de que inclina en su favor los platillos de la balanza de la justicia poética final. Reivindica así lo manifestado en el prólogo de las *Novelas*, al afirmar que

[Las mujeres son] quizás más agudas, por ser de natural mas frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente, y en los engaños de pensado, que todo lo que se haze con maña, aunque no sea virtud, es ingenio... (2012: 362)

En “El jardín engañoso” se nos presentan dos caras contrapuestas del rol femenino en la época: la de Constanza, fiel al mandato patriarcal, y la de la sutilmente disidente Teodosia, decidida con férrea voluntad a satisfacer sus ocultos deseos. Más allá de los aspectos objetables de su hacer, Teodosia es la que triunfa, Teodosia es la que abre puertas para “otros” accionares femeninos; desde esta recreación bajo nuevas luces de la imagen femenina, Zayas desafía las normas imperantes, supera la fórmula rígida de la novela cortesana, desestabiliza la imagen femenina consagrada por el canon masculino, y enuncia así su protesta feminista.

Pone en evidencia, además, las distorsiones presentes en las prácticas sociales de su época: Teodosia, desde las sombras, consigue concertar un matrimonio según sus gustos, para lo cual debe recurrir a toda clase de engañosas estratagemas.

En relación con este punto, Luce Irigaray<sup>74</sup> sostiene que la concertación del matrimonio en las culturas occidentales –un acuerdo donde economía, nombre y prestigio se entrelazan–, reconoce como sujetos activos al padre o tutor de la novia, y al prometido que la requiere; destaca así el sustrato homosocial de dicha práctica, por la cual resulta socialmente aceptado y *normalizado* este modo de brindarse placer entre hombres, enajenando un cuerpo femenino. En este caso, Teodosia no se conforma con este papel pasivo, no quiere ser objeto de un intercambio en el que no cuente su voluntad; por el contrario, toma sus propias decisiones y las lleva a la práctica –aunque soterradamente–; una estrategia que le brinda frutos provechosos.

Si bien es responsable del engaño inicial en la trama del relato –conducente a separar a Jorge de Constanza–, no es la única que aplica este tipo de recursos para conseguir sus fines: en efecto, don Carlos organiza en su momento una red de simulaciones y artimañas para conseguir a Constanza; tiempo después, el recién retornado Jorge elabora así también ciertos ardides para soslayar la culpa en relación con la muerte de su hermano; cuando Teodosia enferma de amor, Constanza llega a un acuerdo con don Jorge; don Jorge, a su vez, en pos de saciar su deseo a cualquier precio, pacta con el demonio la entrega de su alma.

---

74 Citado por Juan Diego Vila (2009: 90).

De tal modo, el jardín engañoso pergeñado por el diablo funciona como eficaz metáfora de una sociedad henchida de tramposos subterfugios que -so capa de honrosos principios morales-, encarna en las distintas figuras del relato.

Retomemos aquí ciertas frases pronunciadas por Teodosia al comienzo de la historia, cargadas ahora de un irónico valor anticipatorio. La muchacha -tratando aparentemente de consolar al desasosegado don Jorge, después de sus falsas revelaciones-, le había vaticinado: “El cielo os tiene guardado sólo la que os merece. Voluntades que los cielos conciertan en vano las procuran apartar las gentes.” (2012: 559) En el desenlace del relato descubrimos que el concierto final no tiene precisamente un origen celestial; ya que en el cumplimiento de sus deseos Teodosia ha sido indirectamente favorecida incluso por la misma presencia del demonio.

De esta forma, exponiendo desde adentro las traiciones y mentiras que sostienen el enlace (venturoso, en definitiva) de la inteligente y astuta Teodosia, la autora obliga al replanteamiento de las prácticas sociales de su época vinculadas con los acuerdos matrimoniales; más, especialmente, resitúa y pone en el foco de atención el rol femenino en relación con estos temas.

Tal como escribe Rosángela Schardong (2005, sd):

Con el propósito de replantear el procedimiento generalizador, María de Zayas crea un vasto rol de individuos femeninos (...) He ahí la gran innovación de Zayas, que demuestra su conciencia sobre la representación que se ha hecho de la mujer (...) [propone] re-pensar y re-escribir el canon, desde el margen, arrojando nuevas luces sobre la imagen creada para la mujer y para el hombre, enunciando la protesta feminista a través de su letra, como también de la voz y del cuerpo de sus personajes.

Por esta razón recrea con toda intención “personajes femeninos [que] con frecuencia se desvían del conjunto de normas o máximas extratextuales aceptadas y esperadas por el público lector” (Nancy K. Miller, 1988: 26)<sup>75</sup>. Así Teodosia, con sus “excesos y extravagancias,

---

75 Citada por Golubov, (2012: 40)

aparentes arbitrariedades, infracciones, digresiones” es evidencia de un “intertexto invisible”, que

una lectora feminista debe hacer visible, porque es allí donde se ubica un intento por reescribir las convenciones literarias y sociales, desenmascarando su androcentrismo, y donde además encontramos el esfuerzo por tomar posesión –apoderarse- de la lógica narrativa, infringiendo las máximas y normas sociales y literarias para sustituirlas con unas más acordes con la experiencia.

Ahora bien, como señala Joanna Russ (1972: 5),<sup>76</sup>

los relatos suponen a un héroe como sujeto de la acción, de la enunciación y de la recepción: una mujer no narra su propia historia, ni es personaje del enunciado, no suele fungir como personaje focal y la estructura apelativa del texto no da cabida a una lectora implícita.

Precisamente por aquí pasa la transgresión de Zayas, quien ubica en el centro del relato a una mujer, dotada además de gran ingenio, al punto de someter a sus deseos a los hombres y mujeres de su entorno. De allí que Teodosia “contó el caso como quien tan bien lo sabía”, sólo después de muerto don Jorge; más aún, a fin de que no se perdiera noticia del suceso, escribió “de su mano esta maravilla.” (2012: 566)

---

76 Citada por Golubov, (2012: 37-8)



**Lectura crítica de cuatro**

*Desengaños amorosos*

## **Análisis e interpretación de “La esclava de su amante” y “La inocencia castigada”**

*Adriana Milanesio*

### **“La esclava de su amante”**

Con esta novela se abre la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*, también conocida como *Desengaños amorosos*<sup>77</sup>.

En la *Introducción* a esta segunda parte, había quedado expresado el deseo de Lisis, la anfitriona, de que “habían de ser las damas las que novelasen [...] que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de desengaños” Goicoechea, (1989:198).

Quien pidió licencia para comenzar a relatar una historia de desengaño fue precisamente la esclava de Lisis, una mora llamada Zelima,

---

<sup>77</sup> Goicoechea (1989).

cuyo rostro estaba oculto por un herraje. Pero para sorpresa del auditorio, no era esta la verdadera identidad del personaje,

    Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima, ni mora, como pensáis, sino cristiana, y 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; y para que deis más crédito, veislos aquí quitados; así pudiera quitar los que han puesto en mi alma mis desventuras y poca cordura (209).

Lo llamativo de este relato, en relación con el resto de los *Desengaños* es que se trata de la única narración en primera persona. En el resto de los *Desengaños* se narrarán historias un poco más antiguas, situadas en otras ciudades, acaecidas a personajes cuya completa identidad trata de salvarse en alguna medida. Sin embargo, este primer relato le sirve a doña Isabel Fajardo para descubrir su verdadera identidad y dar cuenta de su propia historia y, con ello, de su propia elección del cautiverio.

La protagonista comienza su historia contando que fue hija única y en su presentación hay abundancia de autoelogio.

    -[...] Yo fui en todo extremada, y más en hacer versos, que era el espanto de aquel reino, y la envidia de muchos no tan peritos en esta facultad; que hay algunos ignorantes que, como si las mujeres les quitaran el entendimiento por tenerle, se consumen de los aciertos ajenos. ¡Bárbaro, ignorante! si lo sabes hacer, hazlos, que no te roba nadie tu caudal; si son buenos los que no son tuyos, y más si son de dama, adóralos y alábalos; y si malos, discúlpala, considerando que no tiene más caudal, y que es digna de más aplauso en una mujer que en un hombre, por adornarlos con menos arte (210-211).

La heroína reflexiona acerca de la diferencia de los sexos en cuanto a la educación recibida. Cuando se presenta a sí misma, habla acerca de cómo alaban algunos su capacidad de escribir versos en tanto otros sienten una profunda envidia y además una fuerte ira porque entienden que la mujer no debe tener entendimiento, o que el hecho de tenerle y

desarrollarle pone en evidencia a aquellos hombres que no lo tienen. Se hace eco de la voz de la narradora general cuando dice, tal como se ve en la cita anterior: “¡Bárbaro, ignorante! ... menos arte”.

Como es de suponer, una mujer que se presenta así a sí misma no ha sido pobre en pretendientes. Muchos la pretendían, sobre todo un caballero llamado don Felipe, que era más pobre que ella: “tan dotado de partes, de gentileza y nobleza, cuanto desposeído de los de fortuna, que parecía que, envidiosa de las gracias que le había dado el cielo, le había quitado los suyos” (211). Como vemos en este fragmento, es claro que para el personaje en cuestión el mandato social ha sido tan fuerte que no pudo atender al verdadero amor y lo despreció por diferencias sociales, quedando atrapada en la red de sentidos propios de su época: la verdadera importancia de las personas no está en sus riquezas, puesto que el hombre de quien ella se enamora, como veremos, tiene un accionar muy deshonesto para con ella, a pesar de pertenecer a una familia acomodada de Zaragoza.

La familia de doña Isabel debió partir a Zaragoza por asuntos militares en los que su padre serviría. Fueron a vivir a la casa de una viuda, que tenía una hija: doña Eufrasia y un hijo: don Manuel “él mozo y galán y de buen discurso, así no fuera falso traidor, llamado don Manuel; no quiero decir su apellido, que mejor es callarle, pues no supo darle lo que merecía” (213). En este ocultamiento del apellido vuelve a hacerse evidente la protesta de veracidad de la cual habla Goicoechea cuando caracteriza a los relatos zayescos en tanto textos didácticos (33-34).

La cercanía hizo que doña Isabel comenzara a sentirse seducida por don Manuel, sobre todo, sabiendo que “era fuerza tener dueño” (214) y, don Manuel, percatándose de las esquivas y confusas miradas de la dama, decidió aprovecharse de la situación. Es importante aquí rescatar la imposibilidad de la mujer a escapar de los mandatos sociales, la necesidad de ser en relación a lo que los otros esperan que sean o a lo que ellas suponen que los otros esperan que sean. Así, el amor genuino no tiene cabida en la novela porque se trata de un amor entre seres de diferentes clases sociales<sup>78</sup>. Doña Isabel no puede atender a los sentimientos

---

78 Mucho se ha hablado acerca de que el ideario feminista de Zayas contiene dos puntos fundamentales: el libre acceso de la mujer a la cultura y la libertad de la mujer en la elección matrimonial. Tengamos en cuenta que los matrimonios eran arreglados por familiares de las jóvenes. Según Roca Franquesa, “justo es decir que tampoco el hombre gozaba de plena libertad, ya que con relativa frecuencia era el padre quien arreglaba el matrimonio (1976:302)”. En este punto, si bien el autor trata de salvar en algo al género masculino, vale decir que los

verdaderos de don Felipe, simplemente porque este no tiene riquezas, en cambio, cae en las redes de don Manuel cuya riqueza era mayor que la de don Felipe, pero tampoco lo suficiente para conformar a su padre.

Atendiendo a los deseos ocultos de doña Isabel, Don Manuel concertó con Claudia, la doncella de la dama, para sacar provecho de la situación. Se fingió enfermo y le entregó a doña Isabel un papel que ella quiso quemar pero que su doncella le instó a leer.

Ella se resistía pensando que don Manuel debería pedir su mano a su padre: “si don Manuel estuviera tan enamorado como dices, y tuviera tan castos pensamientos, ya me hubiera pedido a mi padre. Y pues no trata de eso, sino de que le corresponda, o por burlarme, o ver mi flaqueza (219)”.

Pero la astuta Claudia sabía cómo persuadir la voluntad de su dueña, ya que consiguió que doña Isabel admitiera leer el papel:

Dios nos libre de un papel escrito a tiempo; saca fruto donde no le hay, y engendra voluntad aun sin ser visto [...] ¡Ay, engañoso amante, ay, falso caballero, ay, verdugo de mi inocencia! ¡Y, ay, mujeres fáciles y mal aconsejadas, y cómo os dejáis vencer de mentiras bien afeitadas, y que no les dura el oro con que van cubiertas más de mientras dura el apetito! ¡Ay, desengaño, que visto, no se podrá engañar ninguna! ¡Ay, hombres!, y ¿por qué siendo hechos de la misma masa y trabazón que nosotras, no teniendo más nuestra alma que vuestra alma, nos tratáis como si fuéramos hechas de otra pasta, sin que os obliguen los beneficios que desde el nacer al morir os hacemos? Pues si agradeceráis los que recibís de vuestras madres, por ellas estimaréis y reverenciaréis a las demás; ya, ya lo tengo conocido a costa mía, que no lleváis otro designio sino perseguir nuestra inocencia, aviltar nuestro entendimiento, derribar nuestra fortaleza, y haciéndonos viles y comunes, alzaros con el imperio de la inmortal fama. Abran las damas los ojos del entendimiento y no se dejen vencer de quien pueden temer el mal pago que a mí se me dio, para que dijese en esta ocasión y tiempo estos desengaños, para ver si por mi causa cobrasen las mujeres la opinión perdida y no diesen lugar a los hombres para alabarse, ni hacer burla de ellas, ni sentir mal de sus flaquezas y malditos intereses, por los cuales hacen tantas, que, en lugar de ser amadas, son aborrecidas, aviltadas y vituperadas (220-221).

En el pasaje citado, es clara la intervención de la voz de Zayas en la construcción de su personaje, pues los argumentos de la heroína van en consonancia con lo que la autora argumentó en el *Prólogo* de las *Novelas amorosas y ejemplares* y que entra en clara discusión con los planteos clásicos acerca de la inferioridad del alma femenina siendo, según la

---

hombres podían no haber elegido a su esposa, pero que una vez casados, bien podían hacer de las suyas sin ser juzgados. Roca Franquesa, José María La ideología feminista de doña María de Zayas, Revista de la Facultad de Filología, N° 26.

doctrina cristiana, que el alma carece de rasgos identitarios, con lo cual, carecería de sexo.<sup>79</sup>

Don Manuel seguía haciéndose el enfermo y un día, yendo doña Isabel al dormitorio de doña Eufrosia, él le interceptó y la metió en su dormitorio. Por obra del susto ella se desmayó. Nuevamente aquí puede verse en el personaje la intromisión de la autora, ya que al relatar ese suceso, doña Isabel clamará: ¡Ah, flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas! (222).

Don Manuel aprovechó la ocasión para violarla. Viéndola tan enojada cuando ella volvió en sí, le dijo que lo había hecho para tenerla segura y le dio su palabra de ser su esposo.

Viéndose sin más opciones que aceptar su desgracia y convencida por Claudia y por doña Eufrosia, la narradora se enamoró cada vez más de don Manuel, al tiempo que llegaba a servir a su padre un nuevo mozo, el cual, aunque disfrazado<sup>80</sup>, no era otro que el enamorado don Felipe que la había seguido y había ocultado su verdadera identidad para poder estar cerca de ella.

Don Manuel comenzó a estar cada vez más esquivo. La narradora se lamenta de ello, se lamenta de la manera en que quedó presa de una trampa, cómo su honor fue traicionado:

Enamoréme, rogué, rendíme; vayan, vengan penas, alcáncense unas a otras. Mas por una violencia estar sujeta a tantas desventuras, ¿a quién le ha sucedido sino a mí? ¡Ay, damas, hermosas y avisadas, y qué desengaño éste, si lo contempláis! Y ¡ay, hombres, y qué afrenta para vuestros engaños! ¡Quién pensara que don Manuel hiciera burla de una mujer como yo, supuesto que, aunque era noble y rico, aun para escudero de mi casa no le admitieran mis padres!, que éste es el mayor sentimiento que tengo, pues estaba segura de que no me merecía y conocía que me desestimaba (227).

79 “porque si esta materia de que nos componemos los hombres, y las mugeres, ya sea una trabaçon de fuego, y barro, o ya una mesa de espiritus, y terrones, no tiene mas nobleça en ellos, que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los organos, porque las almas ni son hombres, ni mugeres: que rason ay para que ellos sean sabios, y presuman que nosotras no podemos serlo?” (Goicoechea, 1989: 49).

80 Con el recurso del disfraz ingresa a la novela uno de los tópicos barrocos por excelencia.

Lo que a la heroína de Zayas le molesta, más que la traición cometida sobre su persona, más que el uso de palabras engañosas y falsas promesas, es el agravio hacia su clase, la posición de vulnerabilidad en que un inferior, socialmente hablando, deja a quien lo supera en títulos y dinero. Esta interpretación se ve reforzada por el siguiente párrafo, en el que doña Isabel explica que don Manuel se mostraba esquivo porque:

había más de diez años que don Manuel hablaba una dama de la ciudad, ni la más hermosa, ni la más honesta, y aunque casada, no hacía ascos de ningún galanteo, porque su marido tenía buena condición: comía sin traerlo, y por no estorbar, se iba fuera cuando era menester; que aun aquí había reprehensión para los hombres; mas los comunes y bajos que viven de esto no son hombres, sino bestias (228).

El juicio de Zayas se descarga aquí contra la mujer de mal vivir. Es esta la causa de que no se consumen las promesas de don Manuel. Ella y Claudia, la sirvienta, son las sucesivas ayudantes de don Manuel y, por tanto, oponentes de doña Isabel. El juicio moral también se descarga sobre los rufianes, dado que viven a costa del trabajo sexual de sus mujeres, es decir, que “comen sin traerlo” por usar palabras de la Zayas. Ya en la *Introducción* de la *Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto*, Zayas se había pronunciado contra las malas mujeres: “la mujer falsa, inconstante, liviana y sin reputación no se le ha de dar el nombre de mujer, siendo bestia fiera” (1989:199)

Los celos despertados en doña Isabel hicieron que don Manuel se mostrase cada vez más distante, a pesar del ruego continuo de doña Isabel de que pidiera su mano a sus padres “para que siendo su mujer cesasen estas revoluciones” (232). Nos preguntamos qué revoluciones: si el trato entre don Manuel y su amante o si los celos de la narradora. Es probable que estemos nuevamente frente al peso del mandato social que, en este caso, tendría más importancia que el amor propio y el respeto por uno mismo, puesto que doña Isabel no pide a su amante que cese en el trato con la dama sino que la haga a ella su esposa y así su honra se mantendría inmaculada aunque sea a los ojos de todo el mundo una esposa engañada.

Don Manuel, viéndose disputado por las dos mujeres, decidió irse a Sicilia. De esto se enteró un muchacho que se hacía llamar Luis y que había llegado a servir a esa casa pero que en realidad era Felipe, aquel mozo que pretendía a doña Isabel pero que no podía cortejarla porque era pobre y que, profundamente enamorado, la había seguido hasta Zaragoza. Fue este personaje el encargado de anunciarle su desdicha a doña Isabel.

Ella entonces decidió seguir a don Manuel, ayudándose de un viejo sirviente. Se hizo pasar por esclava y Octavio la vendió en la plaza pública como si fuese una mora, para lo cual se hizo llamar Zelima.

La mera coincidencia hizo que su comprador fuese el mayordomo de la casa en la que había entrado a servir don Manuel.

Nos preguntamos qué tan grande es el deseo de satisfacer las necesidades de la honra que llevan a doña Isabel a ponerse en tan mal traje y tan mal visto en la época. El disfraz como medio para resarcir la honra mancillada es un gran tópico barroco, aunque generalmente se trata de casos de travestismo, como es el caso de Dorotea cuando es descubierta por el cura y el barbero en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* o el caso de Rosaura en *La vida es sueño*, la paradigmática pieza teatral de Calderón de la Barca. Pero en este caso se trata de un disfraz doblemente problemático porque con él se comete cierta blasfemia al declararse mora doña Isabel. Estamos frente a un diálogo conflictivo entre dos códigos de honor de la época: por un lado, el honor mancillado de una dama de linaje que busca ser restaurado y, por otro lado, la simulación de la pertenencia a una clase social despreciada y temida por la clase de pertenencia y, con ello, la consecuyente negación de la condición de persona cristiana a los ojos de los demás, lo cual puede ser catalogado de blasfemia. Con el ocultamiento de la verdadera identidad, el juego barroco de opuestos entre ser y parecer se hace aún más evidente y la realidad aparece como un concepto en continua pugna y tensión. Refugiada en el anonimato, doña Isabel se transformará en una mujer que sale a la calle a pelear por su honor.

Pero ella ignoraba que no estaba sola: también Luis se había embarcado hacia Sicilia, sirviendo a la misma gente.

En compañía de dos que había en casa, vi a Luis, el que servía en la mía. Admiréme, y vi que Luis estaba tan admirado de verme en tal hábito como don Manuel. Y como me tenía más fija



en su memoria que don Manuel, a pesar de los fingidos hierros, me conoció (243).

El verdadero sentimiento amoroso, aquel que no se ancla en lo efímero del gozo de la carne, hizo que don Felipe pudiese reconocer de inmediato a su amada, en tanto que don Manuel, que tenía obligaciones morales hacia la dama y no un sentimiento genuino, tuvo sus dudas acerca de la verdadera identidad de la esclava.

En un almuerzo, Zelima coincidió con Luis, con quien mantuvo la siguiente charla:

-¿Qué fortuna te ha traído, Luis, adonde yo estoy?

-La misma que a ti, señora mía; querer bien y ser mal correspondido, y deseos de hallarte y vengarte en teniendo lugar y ocasión [...] si él te quisiera y estimara como yo, no estuvieras en el estado que estás, ni hubieras causado las desdichas sucedidas. (244-245)

A falta de padre, ya que al principio ignoraba lo sucedido a su hija y murió al saberlo, y de hermano, puesto que doña Isabel era hija única según nos contó al principio, don Felipe/ Luis se convirtió en el hombre a quien le cabía vengar el honor de la dama. Zayas es consciente de que doña Isabel sola no podía (o no debía, según los mandatos sociales de su época) vengarse de quien la había agraviado. Por ello, la autora coloca a un personaje masculino que funcionará como ayudante en la consecución del objetivo que el personaje principal se ha propuesto. Dirá Luis:

he venido donde me ves, y con el intento que te he manifestado, el cual suspenderé hasta ver si hace lo que como caballero debe. Y de no hacerlo, me puedes perdonar: que aunque sepa perderme y perderte, vengaré tu agravio y el mío (246).

Pero su antagonista no se comportaba según los mandatos sociales de la época sino según los intersticios desde los cuales esos mandatos

podían ser violados. Don Manuel, al tener la oportunidad de hablar a solas con Zelima/ doña Isabel no tendría ningún reparo en mentar mandatos que valían para las mujeres e ignorar por completo los que a él le competían en cuanto hombre de linaje. Su descarga para con doña Isabel fue profundamente sarcástica e hiriente:

-¿Qué disfraz es éste, doña Isabel? ¿O cómo las mujeres de tus obligaciones, y que han tenido deseos y pensamientos de ser mía, se ponen en semejantes bajezas? Siéndolo tanto, que si alguna intención tenía de que fueses mi esposa, ya la he perdido, por el mal nombre que has granjeado conmigo y con cuantos lo supieren.

Ante ello, doña Isabel reaccionó con el enojo previsible y, para que entendamos el peso de la honra –en tanto opinión que los demás tienen sobre un sujeto determinado- en la sociedad barroca, transcribimos un fragmento de la extensa respuesta: “Estos hierros y los de mi afrenta tú me los has puesto, no sólo en el rostro, sino en la fama” (247).

Al verla tan enfadada, don Manuel comenzó a halagarla y ella volvió a caer rendida a sus pies. Hicieron las paces, para disgusto de Luis. Sin embargo, don Manuel volvió a engañarla.

Ella urdió una trampa para irse a una isla en un barco con don Manuel y así hablarle. Pero estando en la isla, llegaron unos corsarios moros y a ella la creyeron una verdadera esclava mora, a la cual liberaron, y esclavizaron a don Manuel, a Luis y la dueña de Zelima

Los moros la pusieron a servir a una dama principal, llamada Zaida, que, a pesar de ser mora, se enamoró don Manuel. Don Manuel le prometió casarse con ella si se iban a tierras de cristianos. Así, Zaida decidió traicionar a su padre y embarcarse hacia tierras cristianas junto con estos cuatro personajes. Lo más llamativo de este fragmento de la historia es el desenfado con que doña Isabel se convierte en cómplice de don Manuel para engañar a Zaida y así obtener la posibilidad de regresar a España y de, finalmente, casarse con don Manuel.

El personaje principal no se estremece para nada ante el dolor ajeno. Su objetivo es tan claro que no le importa el precio que deba pagar para

conseguirlo. Muy fuerte es su voluntad de ser bien vista por los hombres y mujeres de su antiguo entorno.

Los fugitivos llegaron a Cartagena y tomaron el camino hacia Zaragoza. Al llegar a la casa en que antes vivían don Manuel y doña Isabel ya habían transcurrido 6 años. Cuando finalmente se encontraron ante la hermana de don Manuel, Isabel descubrió su secreto ante todos, pidiendo a don Manuel que reparase su honra casándose con ella, pero el traidor se burló de ella:

Conocido pudiérades tener en mí, desde el día que me par-tí de esta ciudad, que pues os volví las espaldas, no os quería para esposa. Y si entonces aún se me hiciera dificultoso, ¿cuánto más será ahora, que sólo por seguirme como pudiera una mujer baja, os habéis puesto en tan civiles empeños? Esta resolución con que ahora os hablo, días ha que la pudiérades tener conocida. Y en cuanto a la palabra que decís os he dado, como ésas damos los hombres para alcanzar lo que deseamos, y pudieran ya las mujeres tener conocida esta treta, y no dejarse engañar, pues las avisan tantas escarmentadas (254).

Nuevamente el discurso de don Manuel evidencia que éste se mueve con soltura y conocimiento acerca de la desigualdad con que los mandatos sociales pesan sobre las mujeres a diferencia de los hombres. Recordemos que la mujer era, entre tantas cosas, la encargada de mantener limpia la honra de una casa, es decir, en ella se depositaba la honra de una familia y, sobretodo, de un hombre, sea lo que sea que ese hombre haya sido efectivamente.

Luis, que estaba presente en la conversación que mantuvieron don Manuel y doña Isabel, no pudo contener su furia y, tomando el rol de vengador – reparador, mató a don Manuel y huyó pronto sabiendo que la justicia iba a perseguirlo, pues ningún lazo lo unía a la dama que vengó. Ante la desgracia, Zaida se mató.

Entonces Isabel, tomó las joyas de Zaida y se refugió en lo de su antiguo sirviente Octavio hasta que la justicia dejase de buscarla. Como autocastigo por su perdición y al no encontrar a Luis / don Felipe, a quien sentía que se le debía como esposa por el valor demostrado al haberla defendido, decidió ser esclava. Nuevamente Octavio fue el encargado

de venderla y ella entró a servir a la familia de Lisis, la anfitriona del sarao.

Como dijimos, esta heroína zayesca ha necesitado de un hombre para recuperar su honra, según los códigos de honor de la época. Por ello, cuando presenta en la historia a don Felipe, doña Isabel dice de él:

pluviera el Cielo le miraba yo bien, o fuera parte para que no me hubieran sucedido las desdichas que lloro; hubiera sabido excusar algunas; mas, siendo pobre, ¿cómo le había de mirar mi desvanecimiento, pues tenía yo hacienda para él y para mí; mas mirábele de modo que jamás pude dar señas de su rostro, hasta que me vi engolfada en mis desventuras (211).

Desde su esquemática concepción acerca de la honra, doña Isabel no puede salirse del centro del honor y del sufrimiento y, en consecuencia con ello, es una heroína banal y egoísta en sus planteos:

Sucedió en este tiempo el levantamiento de Cataluña, para castigo de nuestros pecados, o sólo de los míos, que aunque han sido las pérdidas grandes, la mía es la mayor: que los muertos en esta ocasión ganaron eterna fama, y yo, que quedé viva, ignominiosa infamia (212).

La palabra de doña Isabel, como desengañadora, en tanto personaje de la historia que cuenta es de las más valiosas del Sarao. Ciertamente es que en todas las novelas de esta segunda parte las damas cuentan desventuras y reflexionan acerca de dichos sucesos y del rol que le ha tocado cumplir a las mujeres en ellos, pero la mirada de doña Isabel, cual víctima de un desengaño es muy aguda:

¡Ay, qué a costa mía he hecho experiencia de todo! ¡Ay, mujeres fáciles, y si supiédes una por una, y todas juntas, a lo que os ponéis el día que os dejáis rendir a las falsas caricias de los hombres, y cómo quisierades más haber nacido sin oídos y sin ojos; o si os desengañádes en mí, de que más vais a perder, que a ganar! (213)

La heroína tiene la concepción de que su infortunio se trata de una mueca del destino:

Llegamos a la nobilísima y suntuosa ciudad de Zaragoza, y aposentados en una de sus principales casas, ya descansada del camino salí a ver, y vi y fui vista. Mas no estuvo en esto mi pérdida, que dentro en mi casa estaba el incendio, pues sin salir me había ya visto mi desventura; y como si careciera esta noble ciudad de hermosuras, pues hay tantas que apenas hay plumas ni elocuencias que basten a alabarlas, pues son tantas que dan envidia a otros reinos, se empezó a exagerar la mía, como si no hubieran visto otra. No sé si es tanta como decían; sólo sé que fue la que bastó a perderme; mas, como dice el vulgar, «lo nuevo aplice».

Su propia historia sirve de advertencia para otras mujeres pero, claro está, solo para las de su casta, pues no se duele de los confusos sentimientos de Zaida y juzga sin piedad a Alejandra.

### **“La inocencia castigada”**

El tercero de los *Desengaños* es uno de los más crueles de los creados por María de Zayas, y recrea una inhumana costumbre: el castigo hacia la mujer considerada culpable con el emparedamiento<sup>81</sup>.

Como ya hemos analizado en otras de sus novelas y en función del mandato de la anfitriona de “que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaños” (1989:198), se busca generar la credibilidad del relato. Por ello, la narradora de este desengaño, que en este caso es Laura, la madre de Lisis, busca ocultar la verdadera identidad de los personajes dado que el caso es reciente y que aún quedan familiares que podrían sentirse agraviados: “En una ciudad cerca de la gran Sevilla, que no quiero nombrarla, porque aún viven hoy deudos muy cercanos de don Francisco” (1989:275).

81 La historia de la mujer emparedada se ha convertido en una leyenda popular en España.

En esta introducción se presentan los personajes que darán cuerpo a esta historia, cuya víctima será doña Inés, la moza casadera. Esta era totalmente sumisa a la voluntad de su hermano:

lo comunicó con su mujer y con doña Inés, su hermana, que como no tenía más voluntad que la suya, y en cuanto a la obediencia y amor reverencial le tuviese en lugar de padre, aceptó el casamiento, quizá no tanto por él, cuanto por salir de la rigurosa condición de su cuñada, que era de lo cruel que imaginarse puede (275).

Según la novela, Doña Inés no tenía más voluntad que la de su hermano. Con ello, vemos cómo Zayas construye un universo en el que las mujeres son objetos y no sujetos, puesto que ni la posibilidad de elegir por su propia vida les es dada en la sociedad del seiscientos.

Este primer párrafo le permite a la narradora presentar las particularidades de cada uno de los personajes y también deslizar sus comentarios juiciosos acerca del comportamiento de los hombres:

De manera que antes de dos meses se halló, por salir de un cautiverio, puesta en otro martirio; si bien, con la dulzura de las caricias de su esposo, que hasta en eso, a los principios, no hay quien se la gane a los hombres; antes se dan tan buena maña, que tengo para mí que las gastan todas al primer año, y después, como se hallan fallidos del caudal del agasajo, hacen morir a puras necesidades de él a sus esposas, y quizá, y sin quizá, es lo cierto ser esto la causa por donde ellas, aborrecidas, se empeñan en bajezas, con que ellos pierden el honor y ellas la vida (275-276).

Este personaje no tiene la capacidad de descubrir que no es mejor el remedio que la enfermedad, puesto que si se sentía apresada por la cuñada malvada, el casamiento será otro presidio: no hallará bondad en su marido sino un cúmulo de exigencias de honra que el resto de la sociedad no está dispuesto a dejarla cumplir.

En el siguiente fragmento, la narradora enuncia una generalidad a la cual le imprime un carácter de ley natural que, entiende, será com-

partida por el auditorio femenino del sarao y advertida por el auditorio masculino, ya que su descarga se completa con una clara interpelación a los hombres:

¿Qué espera un marido, ni un padre, ni un hermano, y hablando más comúnmente, un galán, de una dama, si se ve aborrecida, y falta de lo que ha menester, y tras eso, poco agasajada y estimada, sino una desdicha? ¡Oh, válgame Dios, y qué confiados son hoy los hombres, pues no temen que lo que una mujer desesperada hará, no lo hará el demonio! Piensan que por velarlas y celarlas se libran y las apartan de travesuras, y se engañan. Quiéranlas, acarícienlas y den las lo que les falta, y no las guarden ni celen, que ellas se guardarán y celarán, cuando no sea de virtud, de obligación (276).

La voz autorial emerge como un narrador omnisciente que busca proclamar su búsqueda de justicia. “Esta constante presencia del yonarradora es la característica principal de la escritura femenina en sus comienzos” (Goicoechea, 1989:25).

Mientras doña Inés vivía con su hermano y cuñada, nadie la veía ya que no la dejaban salir. Pero una vez casada, empezaron a verla otros hombres y descubrieron su belleza. Don Diego, un rico caballero, se enamoró de ella perdidamente, tan perdidamente que cantaba a su ventana, pero ella y su esposo creyeron que le cantaba a otras damas de su calle.

Cierto día, una mala mujer, notó las pretensiones de don Diego y pensó que tenía servida la ocasión de la cual sacar enorme provecho. Con astucia consiguió que el galán le confirmara sus sentimientos hacia doña Inés, diciendo cómo ella entraba a la casa de la dama y cómo esta le contaba sus secretos. Gracias a la astucia de la vieja, don Diego pensó que esta era enviada por la dama y le confesó su amor y le entregó una cadena de oro para que interceda ante la dama.

Aquí aparece, por un lado, el tan conocido tópico celestinesco y, por otro, el valor otorgado en la sociedad de la época al dinero y su valor en la vida ociosa (Maravall, 1968).<sup>82</sup>

---

82 Maravall, J. A.: *El mundo social de “La Celestina”*. Madrid, Gredos, 1968.

Esta celestina urdió una trampa. Escogió a una prostituta conocida por ella que fuese parecida a doña Inés en el cuerpo y en el rostro y pensó que vistiéndola como se vestía la dama, bien podía engañar a don Diego, puesto que ella pensaba que los sentimientos de don Diego se reducían a un deseo sexual que, una vez satisfecho, caería prontamente en el pasado. Con este plan, se dirigió a la casa de doña Inés.

Y ella, con la arenga y labia necesaria, de que la mujercilla no carecía, después de haberle besado la mano, le suplicó le hiciese merced de prestarle por dos días aquel vestido que traía puesto, y que se quedase en prenda de él aquella cadena, que era la misma que le había dado don Diego, porque casaba una sobrina. No anduvo muy descaminada en pedir aquel que traía puesto, porque, como era el que doña Inés ordinariamente traía, que era de damasco pardo, pudiese don Diego dejarse llevar de su engaño (281).

Como vemos, la “mala mujer” se comporta del mismo modo que la Celestina: es tercera, amiga de prostitutas, procura ganar muy fácilmente su pan, es astuta y charlatana. Y hay que reconocer la filiación con la obra de Rojas en el tópico de la cadena de oro como parte de pago y en la construcción de un galán que, sin apuros económicos, lleva adelante una vida ociosa.

La astuta mediadora vistió con ese vestido prestado a la prostituta cómplice y la llevó a la casa de don Diego, previo encargo de que el aposento estuviese en penumbras “por el decoro de una mujer de su calidad y casada” (1989: 282). Por estar oscuro, don Diego reconoció equivocadamente a doña Inés en el vestido.

Sobre *La inocencia castigada* hay un valioso estudio de Rice, quien postula que

“la mujer es rehén de su propio cuerpo. Su forma femenina produce deseo en los hombres que la dominan por engaños o violencia. En esta novela, hay un nivel insólito de subordinación del objeto porque lo femenino es intercambiable, su valor negociable, y fácilmente trocada por objetos físicos. Por ejemplo, un vestido puede sustituir a la dueña del vestido. [Inés]



logra su libertad por medio de la desgracia. Cuando ha perdido su valor simbólico, su libre albedrío y el dominio físico sobre su cuerpo, es cuando es capaz de descubrirse y convertirse en sujeto” (Rice, Robin Ann 2009:114).<sup>83</sup>

Pensemos que, en realidad, don Diego le hace el amor a un vestido, puesto que no puede reconocer a su objeto de deseo más allá de la ropa que habitualmente trae puesta. El sujeto no se diferencia de otros por su cuerpo, su aroma o la textura de su piel. Entonces, esa locura de amor en la que ha caído don Diego es tan impostada que es realidad se trata solo de una locura de amor por sí mismo y su necesidad de autocomplacencia. Ni distingue a su amada de entre otras ni le interesa valorarla y respetarla, con lo que las leyes del amor se reducen solo al deseo carnal.

El engaño perduró hasta que la mujer debió devolver el vestido. Y como temió que su engaño se descubriese, le dijo a don Diego que doña Inés no lo podía seguir viendo porque su esposo sospechaba de ellos. Al tiempo, don Diego vio a doña Inés en la Iglesia y se acercó a hablarle, recriminándole que lo tenía abandonado. Como era de suponer, doña Inés no comprendía lo que estaba ocurriendo. El engaño salió a la luz, cuando don Diego se quejó diciéndole: “no lo podrá negar el vestido que traéis puesto, pues fue el mismo que llevasteis, ni lo negará fulana, vecina de enfrente de vuestra casa, que fue con vos” (285).

Ante esa queja, doña Inés comprendió lo que había ocurrido y citó a don Diego a su casa para el día siguiente dado que su marido estaría de viaje.

Tomando los recaudos necesarios, citó también al Corregidor: “Y venido, le puso en parte donde pudiese oír lo que pasaba, diciéndole convenía a su honor que fuese testigo y juez de un caso de mucha gravedad” (286). Supuestamente asegurada así su honra, doña Inés explicó lo acontecido con el vestido y advirtió del engaño a don Diego. La presencia del Corregidor, que doña Inés había cautelosamente prevenido dado su virtuosismo hizo que se hiciera justicia:

---

83 Rice Robin Ann (2009). “Embrujos, violencia y clausura: la mujer en “La inocencia castigada” de María de Zayas”. En Revista Destiempos. México, DF. Marzo-Abril. Año 4. Número 19. Disponible en <http://www.destiempos.com/n19/rice.pdf>.

A esto salió el Corregidor, y juntos fueron en casa de la desdichada tercera, que al punto confesó la verdad de todo, entregando algunas de las joyas que le habían tocado de la partición y la cadena, que se volvió a don Diego, granjeando de la burla doscientos azotes por infamadora de mujeres principales y honradas, y más desterrada por seis años de la ciudad, no declarándose más el caso por la opinión de doña Inés, con que la dama quedó satisfecha en parte, y don Diego más perdido que antes (287).

A pesar de que el engaño salió a la luz, don Diego no quiso convenirse de que esa mujer de la que él gozó no era Doña Inés y continuó cortejándola, haciendo cada día más intenso el asedio a tal punto que, como el marido de la dama no se encontraba en la ciudad, la pobre inocente había cesado hasta de ir a misa por no darle ocasión de importunarla.

Cierto día, el galán le cantó un soneto que amenazaba poner en evidencia su cortejo ante los vecinos, con lo que doña Inés le mandó a decir que “ya sus atrevimientos pasaban a desvergüenzas, que se fuese con Dios, sin andar haciendo escándalos ni publicando locuras, sino que le prometía, como quien era, de hacerle matar” (288). Esto demuestra ante el auditorio del desengaño y ante los lectores que el virtuosismo y la inocencia de doña Inés son extremados y ayuda a generar un gran sentimiento de empatía con este personaje, con lo que el final de la historia será sentido como profundamente injusto por los receptores y también será aleccionador para las damas, para no dar cabida a requerimientos de falsas vecinas y no juzgar sin cabal conocimiento cómo han sido las caídas de las damas honradas, y para los caballeros, que deberán velar más por su honra, viendo en otros hombres la posibilidad de su deshonor y no en sus virtuosas mujeres.

Ante tal advertencia, don Diego cayó en una melancolía profunda y, para sobreponerse, decidió contratar un brujo moro, quien mediante un hechizo hacía que doña Inés fuese de noche (inconsciente) a entregarse a don Diego, durante una temporada en que su marido se hallaba ausente de la casa. De día, ella se despertaba pensando que había soñado y sin comprender por qué tenía esos sueños si ella no le tenía ninguna voluntad a don Diego.

-¡Qué es esto, desdichada de mí!;Pues cuándo he dado yo lugar a mi imaginación para que me represente cosas tan ajenas de mí, o qué pensamientos ilícitos he tenido yo con este hombre para que de ellos hayan nacido tan enormes y deshonestos efectos? ¡Ay de mí!, ¿qué es esto, o qué remedio tendré para olvidar cosas semejantes? (292).

Cierto día, la dama salió a la calle casi desnuda porque sus criadas habían llevado a lavar sus ropas. Fue la coincidencia que pasaran por allí su hermano y el Corregidor y asombrándose de la visión la siguieron hasta la casa de don Diego. Al verse nuevamente ante el Corregidor, el caballero debió admitir el hechizo y su culpa. Y si bien el hechizo salió a la luz, su hermano creyó burlada la honra de su familia, por lo que comenzó a pergeñar su venganza.

Con esto mandó el Corregidor poner a don Diego en la cárcel a buen recaudo, y tomando la encantada figura, se fueron a casa de doña Inés, a la cual hallaron haciendo las lástimas dichas, sin que sus criadas ni los demás fuesen parte para consolarla, que a haber quedado sola, se hubiera quitado la vida. [...] como vio al Corregidor y a su hermano, se arrojó a sus pies pidiéndole que la matase, pues había ido mala, que, aunque sin su voluntad, había manchado su honor. Don Francisco, mostrando en exterior piedad, si bien en lo interior estaba vertiendo ponzoña y crueldad, la levantó y abrazó, teniéndoselo todos a nobleza, y el Corregidor le dijo: “-Sosegaos, señora, que vuestro delito no merece la pena que vos pedís, pues no lo es, supuesto que vos no erais parte para no hacerle” (295-296).

Sin embargo la historia no tiene el final que haría justicia a la inocente dama, sino todo lo contrario. Regido por la mirada social y por unos códigos del honor absolutamente crueles e injustos, don Francisco no pudo aceptar la verdadera inocencia de su hermana y defender a su familia del honor mancillado ante el juicio moral de su entorno. Esta imposibilidad se vio acrecentada por el mal consejo de su esposa, quien “decía que doña Inés debía de fingir el embelesamiento por quedar libre de culpa” (296). Por ello, don Francisco mandó llamar a don Alonso, el marido de doña Inés, pidiéndole que antes de ir para su casa pasase por la suya y mantuviese su venida en secreto. Llegó a casa de su cuñado y, al enterarse de lo acontecido, sintió que su horna se había visto burlada, por lo que se sumó a los planes de sus cuñados:

Y sabido todo el caso como había sucedido, entre todos tres había diferentes pareceres sobre qué género de muerte darían a la inocente y desdichada doña Inés, que aun cuando de voluntad fuera culpada, la bastara por pena de su delito la que tenía, cuanto y más no habiéndole cometido, como estaba averiguado. Y de quien más pondero de crueldad es de la traidora cuñada, que, siquiera por mujer, pudiera tener piedad de ella (297).

En este fragmento vemos cómo Laura, la narradora o, también, el yo-autorial, toma claramente partido acerca de la responsabilidad que las mujeres tienen en el juicio y sufrimiento de sus congéneres y cómo elevan su reputación y su honra a causa de la posición moral que toman frente al mal paso dado por otras, más aún en este caso, en que la otra, o sea doña Inés, no erró a consciencia y voluntad.

Marido, hermano y cuñada, decidieron mudarse de ciudad para mantener viva su reputación. Noticia que doña Inés, nuevamente víctima de su inocencia, recibió con agrado pues vio en la mudanza la posibilidad de volver a comenzar su vida y recuperar su honor.

Ya en la nueva casa encerraron a la pobre doña Inés en un minúsculo espacio del tamaño del hueco de una chimenea, en el que no podía recostarse, solo estar de cuclillas, ubicado en el último aposento de la casa, de manera tal que nadie pudiese oír sus llantos y sus ruegos. Solo habían dejado un pequeño orificio por donde respirase y se alimentase y ninguno de los tres se dolía de su suerte ni se conmovía con sus lamentos.

Su cuñada era la que peor la trataba “cada vez que la llevaba la comida, le decía mil oprobios y afrentas” (299), con lo que se abona la hipótesis de que la rígida estructura patriarcal es sostenida, en gran parte, por las propias mujeres.

Pasaron seis años en esta situación, hasta que en la casa vecina fue a vivir una mujer, cuya sirvienta escuchó el lamento de doña Inés y, dolida con sus testimonios, le prometió encargarse de liberarla. Dio parte de lo sabido a su dueña y prontamente fueron ambas a lo del Arzobispo y también buscaron al Asistente para que imprimieran el acto de liberación con su autoridad.

Así, marido, hermano y cuñada fueron apresados y doña Inés, liberada. Al escuchar la historia de boca de su propia protagonista,

se indignó tanto el Asistente, que al punto los mandó a todos tres poner en la cárcel con grillos y cadenas, de suerte que no se viesen los unos a los otros, afeando a la cuñada más que a los otros la crueldad, a lo que ella respondió que hacía lo que la mandaba su marido (304).

En este fragmento vemos cómo la crueldad femenina se escuda en los mandatos masculinos y, con esto, podemos deducir el juicio implícito sobre el accionar de las mujeres que asumen tan extremadamente los mandatos sociales que no pueden ver que pecan contra los principios cristianos de caridad y misericordia. La nobleza española, orgullosa de su condición de cristiana vieja, no puede (o no quiere) ver la disonancia entre los mandatos de su credo, fundamentalmente el del amor incondicional al prójimo, y los códigos sociales. O superpone un código con el otro y de la mezcla resultante actúa en función de conveniencias estrictamente personales.

Doña Inés apenas si era una sobreviviente: había perdido la vista por la eterna oscuridad en que vivía, sus pies estaban muy dañados porque se los orinaba y defecaba encima, y estaba muy delgada. La vecina fue la encargada de propiciar el mejoramiento de doña Inés, a quien hospedó en su casa y cuidó con ternura, con lo que la víctima inocente fue recuperando su belleza, aunque ya no su vista, puesto que quedó ciega para siempre. Cuando se curó totalmente, la pusieron en un convento.

La justicia cayó sobre sus victimarios:

El Asistente sustanció el proceso de los reos, y averiguado todo, los condenó a todos tres a muerte, que fue ejecutada en un cadalso, por ser nobles y caballeros, sin que les valiesen sus dineros para alcanzar perdón, por ser el delito de tal calidad (304).

Lamentablemente, el castigo ejemplar llega demasiado tarde para tan crueles personajes. Pero Laura, la narradora, cierra su relato plagado de advertencias, procurando así que las oyentes (y las lectoras) sean más cautelosas en materias de la honra:

Todo este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me le contó quien se halló presente. Ved ahora si puede servir de buen desengaño a las damas, pues si a las inocentes les sucede esto, ¿qué esperan las culpadas? Pues en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres, no hay que fiar en hermanos ni maridos, que todos son hombres. Y como dijo el rey don Alonso el Sabio, que el corazón del hombre es bosque de espesura, que nadie le puede hallar senda, donde la crueldad, bestia fiera y indomable, tiene su morada y habitación.

Este suceso habrá que pasó veinte años, y vive hoy doña Inés, y muchos de los que le vieron y se hallaron en él; que quiso Dios darla sufrimiento y guardarle la vida, porque no muriese allí desesperada, y para que tan rabioso lobo como su hermano, y tan cruel basilisco como su marido, y tan rigurosa leona como su cuñada, ocasionasen ellos mismos su castigo (305).

La narradora vuelve a darle visos de veracidad al relato, con lo que la advertencia cobra mayor fuerza.

Albers y Feten (2009:24)<sup>84</sup> hablan aquí de una transgresión moral que se produce en la excesiva violencia con la que se culpa a la mujer. Desde nuestro punto de vista, en *La inocencia castigada* la mayor transgresión se produce en el orden del discurso moral, ya que la novela sirve para alterar la supuesta coherencia del discurso dominante del honor y pone de manifiesto la complejidad que lo conforma y las inevitables contradicciones en las que su implementación hace caer a los personajes.

---

84 Albers, I. y Felten, U. (eds.) *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2009.

## **Análisis e interpretación de “La más infame venganza” y “El verdugo de su esposa”**

*María Victoria Martínez*

### **“La más infame venganza”**

La narración de Lisarda -“la segunda en dar desengaños a las damas, de que deben escarmentar en sucesos ajenos, para no dejarse engañar de los hombres”- se desarrolla en la ciudad de Milán; su protagonista, Octavia, es “una de las hermosísimas mujeres de aquel reino” (2014: 72), cuya gran belleza se ve opacada en parte por pertenecer a una familia medianamente acaudalada.

En pareja condición de hermosura y distinción se presenta a Carlos -“hijo de un senador, mozo, galán, entendido y rico”-, quien “se enamoró de ella, viéndola en un festín.” (2014: 72)

Según considera Octavia, Carlos “era rico y no se había de casar con quien no lo fuese”, por lo que procura contener sus propios sentimientos y sofrenar las aspiraciones del galán. Sin embargo, cegada por sus promesas, halagos y suspiros, la incauta muchacha cede finalmente a sus deseos, todo ello relatado en medio de las exaltadas imprecaciones de Lisarda / Zayas:

¡Qué liberal promete Carlos, y qué ignorante cree Octavia! Liviandad me parece; mas vaya, que ella se hallará burlada; que promesas de rico a pobre pocas veces se cumplen, y más en casos amorosos (...) Rindióse Octavia, ¡oh, mujer fácil! Abrió a Carlos la puerta, ¡oh, loca! Entrególe la joya más rica que una mujer tiene, ¡oh, hermosura desdichada! (2014: 77)

La relación amorosa se sostiene durante un tiempo, en el que Octavia espera vanamente el cumplimiento de las promesas matrimoniales de su amante. El padre de Carlos, por su parte, concierta un enlace muy conveniente para su hijo con Camila -“de edad de veinte años, medianamente hermosa y sumamente rica, si bien la mayor riqueza de Camila era la virtud.” (2014: 80) Carlos, ya cansado de su antigua amante, pergeña una estrategia por la cual convence a Octavia de retirarse a un convento. Una vez libre, celebra con gran pompa su matrimonio, “enamorado de Camila, que aunque no muy hermosa, el trato y ser ropa nueva le hacía de apetecerla.” (2014: 82)

Don Juan, el hermano menor de Octavia, regresa por entonces a Milán dispuesto a vengar la pérdida del honor de su familia. Ahora bien, la inclinación de don Juan, según la narradora, es “más ajustada a travesuras y desgarros que a prudencia” (2014: 83); razón por la cual decide efectivizar su venganza en la persona inocente de la reciente desposada.

A este fin, “empezó a enamorar a Camila con aquello de lo rendido, afectuoso y tierno, acreditándose de amante con suspiros y elevaciones, de que saben muy bien los señores hombres el arancel, que



para tales engaños son muy diestros.” (2014: 84) Ante el rechazo de la muchacha, quien no participó a su esposo de estos intentos, el libertino don Juan decide tomarla por la fuerza; para consumar su acción ingresa entonces a su cámara, disimulado con vestidos femeninos, y “teniéndole la daga puesta al pecho, tan junta, que aún matizó la punta con la inocente sangre de la desdichada dama, que (...) no tuvo fuerzas para defenderse.” (2012: 85) A fin de deshonorar a Carlos, don Juan se jacta públicamente de su acción; Camila, en tanto, busca momentáneo refugio en un convento.

Cuando Carlos toma noticia de su agravio culpa a Camila de lo sucedido y comienza a odiarla, a tal punto que decide darle muerte; para lo cual hace preparar una poción que le provoca una lenta agonía, pues “fue el caso que no la quitó el veneno luego la vida.” (2014: 86) Para mayor sufrimiento, la inocente Camila debe sufrir largos meses de postración, con su cuerpo brutalmente deformado, pues “hinchóse toda con tanta monstruosidad, que sus brazos y piernas parecían unas gordísimas columnas, y el vientre se apartaba una gran vara de la cintura; sólo el rostro no tenía hinchado.” (2014: 86) Pasados seis meses, Camila finalmente muere; un cuadro “sorprendente” de “yuxtaposición de la belleza con la violencia” (Vollendorf: 2005, 116), muy al gusto de la estética barroca.

La narradora cierra su historia con la partida de Carlos, del que nunca más se tuvo noticia, y con la entrada en religión de Octavia, quien halló finalmente un refugio de paz en la vida conventual.

En la historia narrada por Lisarda se hacen presentes algunos temas centrales del interés de la autora. Párrafo tras párrafo se insiste en la advertencia a las mujeres, en un intento reiterado por hacerles abrir los ojos a los engaños masculinos: “este es el mismo desengaño, hermosas damas; no creáis que ningún hombre lo que no hace enamorado lo hará después arrepentido”. (2014: 77) Pues, según evidencia la narradora, la contracara del placer de los hombres se halla, finalmente, en el dolor de las mujeres. Por momentos, en el amargo tono de algunas afirmaciones se trasluce el mensaje del yo autorial, constataador de la desdichada situación de sus congéneres:

¡Ah, desdichadas mujeres, que el mismo martirio conserváis por no perderle! ¡Dichosas muchas veces las que libres de tal mal conserváis la vida en quietud, sin estar agradando un tirano, que cuando más propio le tenéis más perdido! (2014: 78)

Fiense, fiense, que al cabo se hallarán como Octavia se halló: sin esposo, sin honor y aún sin amante, que Carlos aun de serlo estaba arrepentido. Carlos no alcanzaba, y se desesperaba. Carlos alcanzó, y se arrepiente. 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. (2014: 79)

Si bien en un momento la voz narradora parece excusar las in-conductas masculinas, sustentadas muchas veces en las flaquezas femeninas –“en esto se ve cuán flacas son las mujeres, que no saben perseverar en el buen intento. Y aun por esta parte disculpo a los hombres” (2014: 76)-, Lisarda concluye finalmente en la queja frente a una estratagema masculina permanente: la de la falsedad y el egoísmo: “¡Ay, hombres, y cómo sois causa de tantos males!” (...) “¡Ah, qué se les pudiera decir ahora a los hombres, infamando a Carlos de engañador, de falso y mal caballero!” (2014: 79)

Según señala Claudio Cifuentes Aldunate (2009: 54-55), en los desengaños resulta posible reconocer cinco pasos estructurantes:

- Atracción y complementariedad entre los actores a través de belleza, nobleza y riqueza.
- Relaciones arbitradas por un código social estricto de pasos previos al conocimiento carnal de los agentes.
- Subterfugios y estrategias masculinas para burlar ese código: declaraciones, promesas, insistencias, vs. resistencia de la mujer.
- Obtención de la relación deseada y olvido de las promesas por parte del hombre.
- Castigo de la mujer, con la muerte, por error cometido o por sospecha marital.

Este esquema estructurante resulta válido en gran medida para “La más infame venganza”; en efecto, tal como afirmamos, tanto Carlos como Octavia gozan de “belleza, nobleza y riqueza”, si bien esta última no en la misma proporción. Así también están presentes la repetida demanda amorosa del galán, mediada por un arsenal de recursos retóricos puestos en juego para la consecución de sus deseos; así como la reticencia inicial de Octavia, finalmente vencida, seducida y abandonada.

Las relaciones entre los sexos en la época, regidas por un “código social estricto”, son parcialmente acatadas ante el desborde de la pasión amorosa. Tal es el caso de la protagonista: “No miró Octavia mal a Carlos; mas (...) no tuvo por acertado empeñarse en amar menos que a quien pudiese ser su esposo, y que ya que su desdicha la encaminase a rendirse, fuese obligando a serlo.” (2014: 70) Octavia, aparentemente resignada a su destino, acepta la palabra de esposo de Carlos, y se entrega sin más a sus deseos. El amante, por su parte, promete vanamente lo que no ha de cumplir: “yo os daré, no una vez, sino mil, la fe y palabra de ser vuestro esposo” (2014: 74); más adelante, habiendo prometido desposarse con ella ante testigos, se verá precisado a acumular engaños y pretextos para salir del compromiso, a los que involuntariamente colaborará todavía la engegueda Octavia:

Cuando te rogaba con tantas ansias que me hicieras de todo punto dichosa, no era por temer que me habías de faltar a la palabra dada, sino por escapar de esta tempestad con honor, y tú sentías que era desconfianza de tu amor; que si estuvieras casado conmigo, a lo hecho ¿qué podía hacer tu padre? (2014: 81)

En este punto resulta evidente el contraste de intenciones que animan a uno y otro personaje: en tanto que la dama se entrega a su enamorado confiada en su palabra de caballero -con la expectativa de formalizar en un futuro sus amores con la unión matrimonial-: “te digo que, menos que siendo mi esposo, no pidas más ni alcanzarás más” (2014: 76), afirmará Octavia en principio. Luego, una vez entregada a su enamorado, pues -“quería Octavia marido de las prendas de Carlos, y así, pareciéndole que con el dote de la hermosura le bastaba, aceptó” (2014: 74)-, aparecerá “en el balcón muy triste y llorosa, como la que

más sentía el estar apartada de su esposo, que tal creía ella que era Carlos.” (2014: 75)

El galán, por su parte, aspira meramente a la seducción y la conquista, obediente a lo dispuesto por su padre, quien desea para su hijo un matrimonio económicamente conveniente: “Muy cautivo se halló Carlos de la belleza de Octavia, mas no con el pensamiento que ella tenía, que era el matrimonio, porque en tal caso no pensaba Carlos salir de la voluntad de su padre.” (2014: 73)

Lograr la rendición de Octavia es para él un desafío, que en un punto llega a plantearse en términos de estrategia militar; en la lucha entre los sexos, según la presenta Lisarda, el cuerpo femenino cobra el valor simbólico de un botín de guerra, otro motivo muy caro a la estética del barroco:

Parecióle, como Octavia no estaba muy sobrada más de una honrada medianía que alcanzaban sus padres, que con joyas y dineros conquistaría este imposible de hermosura y, a no bastar, valerse de la fuerza o de algún engaño; que esto es echar, como dicen, por el atajo. Y así, empezó primero la conquista de este fuerte, después de haber minado con las balas de los suspiros y con el asistencia en su calle de noche y de día. (...) ¡Qué peligrosa bala para el fuerte de la honestidad es la porfía! Todas cuantas defensas le pueden poner, rinde, como sucedió en Octavia. (2014: 74)

Una vez entregada a sus amores, Octavia empieza a temer por su suerte, enteramente dependiente de la voluntad de su amante; de allí la admonición de Lisarda / Zayas: “En la hermosura te fías, sin mirar que es una flor que, en manoseándola un hombre, se marchita, y en marchitándose, la arroja y la pisa.” (2014: 77) Cuando Carlos -ya hastiado-, comience a manifestarse menos demostrativo, padecerá hasta el infortunio de que se le niegue su propia satisfacción, explicitada en el relato de Lisarda: “después de que la había aborrecido, si no era a fuerza de lágrimas, no podía alcanzar (de Carlos) tal favor.” (2014: 80) Para reforzar el sufrimiento de la enamorada, la narradora emplea imágenes que vinculan el amor con la tortura: cuando Carlos “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.” (2014: 80)

La voz admonitoria de Lisarda / Zayas, insistirá en este punto en su mensaje a sus congéneres: “¡Oh, qué de engaños han padecido por esta parte las mujeres, y qué de desengañadas tienen los hombres, cuando ya no tienen remedio!”. (2014: 73)

En la trama de intercambios sociales tejida en torno a estos personajes se transparenta, además, un sistema de valores clasista sustentado por la autora, por el cual se sobreentiende la atracción de los iguales en clase, fortuna y condición. De allí las prevenciones iniciales de Octavia ante el asedio de Carlos, pues “era cuerda, y notó que ya no es dote la hermosura, y que Carlos era rico” (2014: 72); prevenciones que se ven al tiempo confirmadas con la aparición de Camila. El padre de Carlos, para quien “no había hasta entonces nacido mujer que igualase a su hijo (...) aplicó luego tal joya para su hijo, y (...) se lo comunicó, engrandeciendo las partes de Camila y el acierto en que fuese su esposa” (2014: 80); un acuerdo matrimonial que ratifica, en definitiva, las prevenciones de Octavia y los prejuicios clasistas de la instancia autorial. Además de ensalzar a Camila, el senador reprocha a Carlos su relación con Octavia, ya públicamente conocida,

diciéndole lo mal que parecía en Milán, aun que la estimase por amiga, cuanto y más tomarla por mujer; pues una mujer que se había rendido a él, ¿qué confianza podía tener que no se rindiese a otro?, y que la hermosura de todos era apetecida. (2014: 80)

Los amores de la muchacha con Carlos, de todos conocidos, implican para ella la perdición y el aislamiento social: “toda la ciudad lo murmuraba, retirándose las señoras de comunicar ni ver a Octavia, por estar su fama tan oscurecida.” (2014: 79)

En este punto, la autora expone a través del relato de Lisarda otra faceta de su mirada sobre los códigos sociales vigentes; pues pone en evidencia los supuestos valores de la clase noble, orgullosamente detentados por los varones, quienes finalmente se reiteran en la baja de sus comportamientos. Así, el ataque vengativo de don Juan contra

Camila, quien “pensó una traición que sólo se pudiera hallar en un bajo y común hombre, y no de la calidad que don Juan era.” (2014: 84)

Conforme a esta declaración, cabe inferir que para Lisarda / Zayas hay ciertos comportamientos esperables para los distintos estamentos sociales; en particular, para la clase noble cabe esperar un comportamiento que no desdiga de su sangre y nacimiento. Sin embargo, tanto la conducta de don Juan como la de Carlos no están a la altura de estas expectativas; en efecto, el hermano de la protagonista “se propuso quitarle a Carlos el honor con Camila, como él se le había quitado a él con Octavia.” (2014: 84) Para mayor vileza en su accionar, tal como ya señalamos, don Juan acude a casa de Camila disimulado con ropas femeninas<sup>85</sup>; y una vez cumplida su acción, sale del cuarto proclamando a voces la consumación de su venganza. Carlos, por su parte, maltrata y somete a Camila a su desprecio por más de un año; finalmente, le da “un veneno para matarla.”

En relación con este punto, Nadia Avendaño (1995: 39) afirma que la autora “utiliza subtextos masculinos como el del honor” para enfatizar “el desorden inherente en el discurso patriarcal para silenciar y controlar a la mujer.” Resulta evidente así la intención crítica autorial, pues ¿A donde quedó el “noblesse oblige” esperable de las clases *bien nacidas*? Mostración palmaria, en definitiva, de la enorme decadencia de costumbres de la nobleza castellana, según la mirada zayesca.

La violencia y el sufrimiento representados ilustran la doble moral del patriarcado, uno de los principales factores responsables de la situación de las mujeres. El cuerpo femenino -campo de batalla en la guerra entre los sexos-, frecuentemente aparece maltratado, violentado y torturado, haciendo visible así la misoginia social imperante; representación metonímica en el espacio doméstico, además, de la violencia en la sociedad española del siglo XVII (Vollendorf: 1995).

Los cuerpos maltratados ponen en evidencia, finalmente, las injusticias de un sistema cultural que autoriza a los hombres a canalizar

---

85 Rosa Ana Escalonilla López (2002: 728), recoge distintos testimonios de la diferente valoración que se hacía en la comedia del Siglo de Oro del travestido frente a la travestida: “El vestido femenino menoscaba la reputación y el honor del hombre que lo lleva: es un traje infamante. El traje masculino da fama y honor a la mujer que se disfraza con él.” (Charles Vincent Aubrun (1968, 209). La idea es compartida por Becker (véase Canavaggio, Jean, “Los disfraces de mujer en la comedia”, (1978: 148), quien considera “el disfraz varonil de la mujer como valorizante y grato, y el femenino del hombre como vergonzoso por parecer afeminamiento, o sea, paso de una categoría superior a una inferior.”

sus propios temores y sospechas en la agresión a las mujeres. Por ello, al tiempo que otorga una voz a los personajes femeninos, la escritura de Zayas intenta autorizar y hacer valer la denuncia de sus testimonios y experiencias.

En relación con este punto Lisa Vollendorf (1995) alude a Michel Foucault y su análisis de la exposición y uso escarmental del cuerpo, propia de la justicia penal en el siglo XVII. Tal como comenta la autora, en *Vigilar y castigar* se afirma que la manipulación y tortura corporal de un acusado –instrumento válido para la obtención de *la verdad*, frecuentemente en un espacio público central-, termina por ser usada por las diversas instancias de poder como mecanismo de control social por el temor.

Cuando Zayas excluye a los hombres de tomar la palabra en los *Desengaños*, para dejar oír sólo voces femeninas que relatan casos *verdaderos*, las narradoras focalizan frecuentemente la atención hacia el cuerpo victimizado de sus congéneres; grafican de este modo -de manera perdurable para el auditorio-, “los terrores que experimentan las mujeres que, las más de las veces, resultan en la muerte”, más allá de su culpa o su inocencia. Pues a menudo los personajes femeninos mueren, simplemente, porque sus protectores masculinos deciden conscientemente poner fin a su existencia. De allí la explícita advertencia de Lisarda: “No tengo que decir a las damas otro desengaño mayor que haber oído el que he contado, mas de que ni las culpadas ni las sin culpa están seguras de la desdicha, que a todas se extiende su jurisdicción”. (2014: 87)

El cuerpo deformado de Camila -sometido a una lenta degradación progresiva, provocada por el veneno-, da cuenta así del arbitrario poder que la sociedad confiere a los varones, de igual manera que “los cuerpos mutilados y castigados por la Inquisición servían como recordatorios macabros del poder de la ciudad y los gobiernos reales sobre aquellos que se atrevieran a desafiar su autoridad.” Vollendorf (1995)

Desde esta perspectiva resulta posible entender, así también, los frecuentes desmayos, fiebres y males corporales que sufren las protagonistas de los relatos -empezando por la propia Lisis-, ya que el cuerpo femenino se constituye en metafórica página sobre la cual se escriben los sufrimientos y dolores del amor.

En el relato se hacen presentes, también, otros temas vinculados con los reclamos autoriales en favor de la mujer; así, el estatuto jurídico femenino se pone en evidencia de manera reiterada, cuando se insiste en la responsabilidad del hermano menor, “muchacho, y no muy bien inclinado”, en relación con la conducta de Octavia; por ello, según el relato hipócrita de Carlos, su padre puede hacer buscar a don Juan, “y le obligará con decirle tus flaquezas a que te dé el merecido castigo”. (2014: 81) Así también, para amedrentar a la muchacha y poder cumplir sus planes, alude a “la ira de tu hermano, adonde corra riesgo tu vida y la mía.” El propio Juan, por su parte, amonesta a Octavia “pues había sido loca y liviana”, y la insta a “tomar el hábito y ser religiosa, pues no había otro remedio, si no quería perder la vida a sus manos.” (2014: 83)

La huida al convento, y muchas veces la opción por la vida religiosa, representan a menudo en los relatos una solución de vida y un refugio para la mujer, frente a los peligros que corre en el mundo. Así, Camila “tomó algunos dineros y joyas (...) y se fue a un convento, debiéndole en esto más la vida que la inocencia, porque encubríselo a Carlos era imposible.” Octavia, por su parte, “profesó, siendo la más dichosa, pues trocó por el verdadero Esposo el falso y traidor que la engañó y dejó burlada.” (2014: 86)

En relación con este punto, Sandra Foa (1978: 132) sostiene que en los *Desengaños* se hace evidente la “repulsa total” de Zayas hacia el matrimonio<sup>86</sup>; si bien la autora no rechaza el sacramento del matrimonio en sí, repetidas veces sus protagonistas se niegan a él, para elegir el retiro de la vida conventual; así, la renuncia al mundo aparece como “una consecuencia de la lucha esencial entre hombres y mujeres.”

## “El verdugo de su esposa”

---

86 Para mejor sustentar estas afirmaciones, Foa introduce en su trabajo algunas citas de un tratadista de la época, el teólogo jesuita Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658): “Tampoco busque libertad la casada, sino permanezca en la sujeción de su marido, a quien ha de mirar como a Cristo y sufrirle como a tal (...) Dijo uno que el matrimonio era la religión más estrecha; la verdad es que es estado de más pena que el de religión, y el rendimiento que ha de tener una mujer a su marido ha de ser para pasar con gusto aún más estrecha obediencia (...)”



María de Zayas -en su intento por advertir a las mujeres acerca de su verdadera situación, según ella la entiende-, recrea frecuentemente en sus relatos historias que revelan el egoísmo, lujuria e inconstancia de los actores masculinos, y el maltrato a que son sometidas las mujeres; historias cuyos tintes se tornan más oscuros desde las *Novelas* a los *Desengaños*.<sup>87</sup>

Ejemplificaremos algunas de estas afirmaciones con elementos tomados de “El verdugo de su esposa”, tercero de los desengaños, narrado por “la hermosa Nise”. La historia se centra en torno a dos amigos, don Juan y don Pedro; y la bella y fiel mujer de éste último, Roseleta.<sup>88</sup> Desafortunadamente para ella, don Juan se siente prendado de su belleza, por lo que emprende su afanoso asedio. Si bien en un principio hay en él una lucha entre deseo sensual y obligación moral, finalmente vence el primero; Roseleta, indignada, informa a su esposo que su amigo intenta quitarle el honor.

Don Pedro urde una trama para vengarse secretamente de esta afrenta; pero cuando don Juan se dirigía a “gozar toda su gloria en brazos de Roseleta”, es escarmentado por ciertos sucesos de intervención sobrenatural. Advertido de su demasía, se arrepiente y confiesa sus yerros ante don Pedro; finalmente decide aislarse de la vida del mundo, y acogerse al retiro de un monasterio, en donde termina sus días en santa paz.

Don Pedro comienza entonces a desconfiar de la conducta de su mujer, y más cuando entra en tratos con Angeliana, antigua amante de don Juan. Ésta, despechada por haberlo perdido, convence a don Pedro de la mala conducta de su esposa; con lo que finalmente don Pedro decide acabar con su vida, desangrándola.<sup>89</sup>

---

87 Tal como lo reflejan las palabras finales de Lisis, en “Estragos que causa el vicio”: “¿qué más desengaños aguardáis que el desdoro de vuestra fama en boca de los hombres? ¿Cuándo os desengañaréis de que no procuran más de derribaros y destruirlos, y luego decir aún más de lo que con vosotras les sucede? ¿Es posible que, con tantas cosas como habéis visto y oído, no reconoceréis que en los hombres no dura más la voluntad que mientras dura el apetito, y en acabándose, se acabó? (...) cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor. ¿Por qué queréis, por veleta tan mudable como la voluntad de un hombre, aventurar la opinión y la vida en las crueles manos de los hombres?” (2014: 268)

88 En la presentación de los personajes centrales y en los inicios de la trama el relato resulta clara la influencia de Lotario, Anselmo y Camila, los protagonistas de “El curioso impertinente” cervantino.

89 Según escribe Faye (2009: 138), ya Amezúa señalaba que “la sangría de Roseleta en

A pesar de las murmuraciones, el reciente viudo volverá a casarse rápidamente, esta vez con la misma Angeliana, “con quien vivó en paz, aunque no seguros del castigo de Dios, que si no se les dio en esta vida, no les reservaría de él en la otra.” (2014: 101) Roseleta -víctima inocente del absurdo, confiada en su marido ante los asedios de un falso amigo-, terminó *lavando* con su propia sangre su inocencia.

Previo al comienzo de su relato, la instancia autorial realiza, por boca de Nise, algunas consideraciones estrechamente ligadas a los temas centrales de la protesta feminista de Zayas. La voz narrativa cobra de este modo -en distintos momentos-, un perfil que se identifica con el de la propia autora, como enunciadora explícita que señala claramente su advertencia a las mujeres:

Y como nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman con tantas libertades como el día de hoy profesan (...) y también por defenderlas (...) con estas prevenciones dichas, prosigo de esta suerte. (2014: 89)

Para reforzar su posición enunciadora, la voz autorial insiste en legitimarse a sí misma como tal, a la par que convalidar su proceso de escritura:

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, los supo por mayor, mas no con las circunstancias que aquí van hermoseedos, y no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la primera parte de nuestro sarao. (2014: 89)

Así también, para asegurar el valor y alcance de su mensaje, insiste en afirmar la veracidad de los sucesos narrados:

---

“El verdugo de su esposa” es la misma bárbara y cruel de *El médico de su honra*, de Calderón.”

Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ése no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar. (2014: 89)

Hechas estas advertencias en salvaguarda de su legitimidad, procura a continuación develar la responsabilidad masculina –según ella la entiende–, en tantos males cargados a las flaquezas femeninas:

Toda la carga de las culpas es al sexo femenino, como si no fuese mayor la del hombre, supuesto que ellos quieren ser la perfección de la naturaleza. Luego, mayor delito será el que hiciese el perfecto que el imperfecto; más pesada es la necesidad del discreto que del necio; y así, es bien se sepa que, como hay mujeres livianas, hay hombres mudables, y como interesadas, engañosos, y como libres, crueles, y si se mira bien, la culpa de las mujeres la causan los hombres. (2014: 89)

Expuesta su posición, y como parte de la intención manifiesta de defender a sus congéneres, la voz autorial exhorta a replegarse al género masculino, dejando de lado prácticas atávicas que resultan dañosas para el buen nombre y honor de las mujeres:

Caballero que solicitas la doncella, déjala, no la inquietes, y verás cómo ella, aunque no sea más de por vergüenza y recato, no te buscará a ti. Y el que busca y desasosiega la casada, no lo haga, y verá cómo, cuando no la obligue la honestidad, el respeto y temor de su marido, la hará que no te solicite ni busque. Y el que inquieta a la viuda, no lo haga, que no será ella tan atrevida que aventure su recato, ni te busque, ni pretenda. Y si las buscas y las solicitas y las haces caer, ya con ruegos, ya con regalos, ya con dádivas, no digas mal de ellas, pues tú tuviste la culpa de que ellas caigan en ella. (2014: 89)

En este punto, la instancia narradora autorial recusa el testimonio de las plumas masculinas de la época, según el cual sólo hay hombres buenos y mujeres malas:

que han dado los hombres en una opinión, por no decir flaqueza, en ser contra ellas, hablando y escribiendo como si en todo tiempo no hubiera habido de todo, buenas mujeres y buenos hombres, y, al contrario, malas y malos, que se verá un libro y se oirá una comedia y no hallarán en él ni en ella una mujer inocente, ni un hombre falso. (2014: 89)

Desde su perspectiva, dos tipos de mujeres son reconocibles: “las mujeres de honor”, y “las que tratan de vivir con libertad”; si los hombres no quisieran engañarse en este sentido, no tendrían luego razones para decir mal de las mujeres. Finalmente, luego de esta exhaustiva exposición, ratifica la responsabilidad masculina en la problemática relación de los sexos:

¿Ves cómo no tienen la culpa las mujeres, sino los hombres, en quien ha de estar la cordura, el buen lenguaje, la modestia y el entendimiento, y no se hallarán ya estas virtudes, sino todo al contrario? ¡Ay, qué de buenas hubiera si los hombres las dejaran! Más ellos hablan, y ellas escuchan, y de mentiras bien alhajadas, ¿quién no se deja vencer? Y más si, convertida la pretensión en tema, se las está diciendo a todas horas. (2014: 90)

Las palabras iniciales puestas en boca de Nise sirven como introducción al relato de las desventuras de Roseleta, contrastadas al comienzo con las de Camila, personaje del relato anterior. La narradora concatena las situaciones antitéticas de las muchachas de ambos relatos, para hacerlas confluir en una misma lectura:

pues si Camila murió por no haber notificado a su esposo las pretensiones de don Juan, Roseleta, por avisar al suyo de los atrevimientos y desvelos de su amante, no está fuera de padecer lo mismo, porque en la estimación de los hombres el mismo

lugar tiene la que habla como la que calla (...) que ninguna acertó, ni la una callando, ni la otra hablando. (2014: 97)

En relación con lo expuesto, Salvador Montesa Peydró (2008: 125 a 128) afirma que Zayas insiste en sus relatos en atribuir al género masculino ciertos defectos muy acusados: en principio, su falta de nobleza al vituperar a todas las mujeres, más su autosuficiencia y pretendida superioridad frente al colectivo femenino. En este orden, en el campo específico de la relación amorosa la autora señala un defecto masculino considerado capital: su incapacidad demostrada para amar de manera sincera. Según la mirada de Zayas, las inequívocas pretensiones masculinas -orientadas exclusivamente hacia la satisfacción sexual-, atentan contra la dignidad de la mujer, vista sólo como “una hembra”.

Así, la inmensa mayoría de los personajes masculinos de las novelas, escribe el crítico, “cortejan con idealismo (...) con la única idea de gozar el fruto de su dedicación (...) asaltan con descaro a sus amantes pretendiendo desde la primera entrevista los placeres de la carne, aunque (...) encubren su deseo en un alambicado ropaje de palabras. Su sensualidad es la faceta más fuerte del amor.”

En relación con el defecto señalado, se marca todavía en el comportamiento amoroso varonil la incapacidad para perseverar en un amor; variables e inconstantes, los hombres se ven agujados por un permanente deseo de cambiar de compañera.<sup>90</sup>

Montesa señala por último el defecto quizás más pernicioso para las mujeres, según la estimación zayesca: la falsía masculina. Por ello, por boca de las narradoras y protagonistas de los distintos relatos, se exhorta una y otra vez a las mujeres a no creer en los hombres, sus palabras vanas y falsas promesas, y huir del matrimonio y el amor.

Anotemos a este respecto que don Juan, el falso amigo de don Pedro, reúne en su persona y actuación muchos de los vicios señalados; en efecto, ante ciertas preguntas del esposo de Roseleta urde una trama falaz de amores contrariados con otra muchacha, Angeliana, a quien

---

90 Es el caso de Carlos, el marido de “La más infame venganza”, quien decide abandonar a la engañada Octavia para casarse con Camila, “que aunque no muy hermosa, el trato y ser ropa nueva le hacía de apetecerla.”

“había ya gozado (...) con palabra de esposo, si bien desde que vio a Roseleta se le había entibiado la voluntad.” Miente a su amigo, y miente también a su amante, con falsas promesas engañada.

Cierto, amigo don Pedro, que el haberme recatado de haberos dicho mi pena, ni ha sido falta de voluntad, ni menos el tener por sospechosa vuestra amistad (...) desde que vi la hermosura de Angeliana (...) estoy de la manera que veis (...) Ésta es la ocasión, y no otra ninguna. (2014: 92)

Avergonzado de sí mismo por estar infringiendo las normas de un aparente *código tácito de comportamiento masculino*, don Juan manifiesta su “vileza” por amar con la intensidad con que supuestamente él lo hace:

de vergüenza de que ninguno sepa de mí mi flaqueza, que es bien grande el que yo me haya rendido a un pensamiento que me cueste lo que veis y habéis visto (...) pues es vileza que el corazón de un hombre se rinda a una mujer con tanto extremo que le ponga en el que yo me veo. (2014: 92)

Aconsejado por sus amigos para que pidiese a Angeliana en matrimonio, el fementido galán argüirá todavía que “aunque la quería ternísimamente, no tenía voluntad de casarse hasta que entrase en más edad.”

Una vez iniciado el asedio de Roseleta, la joven intentará detener a don Juan exponiendo en razones firmes y claras su versión de las relaciones entre los sexos, las que hará extensivas al género masculino todo:

no porque una mujer sepa que un hombre la ama, si es en menoscabo de su opinión, está obligada a amarle, ya os pudiéades cansar de querer vencer un imposible; sino que los hombres empiezan amando, y acaban venciendo, y salen despreciando. Porque en viendo que una mujer se les resiste, ya no por amarla,

sino por vencerla, trocando el amor en tema, perseveran para vengarse de los desprecios que le ha hecho, y quieren que una mujer, aunque no quiera, los quiera, y no sé qué ley hay que si la tal es cuerda y tiene honra, se aborrezca a sí por querer a otro, y más si sabe que el tal amor no es para darle honor, sino para quitárselo. (2014: 94)

Desafortunadamente tal lucidez no resulta útil a la joven desposada, decidida a salvaguardar su buen nombre, pues “si diciéndoselo a mi esposo no le quitara la vida, lo hiciera yo por mis manos.” (2014: 94) En contraste con la decisión y rectitud de pensamiento de Roseleta se sitúa la liviandad del comportamiento de don Juan, quien

no por eso se apartó de su pretensión; antes, mientras más imposible la miraba, más se perdía, y se determinó a no dejar de amar y porfiar hasta vencer o morir (...) con esta bien desleal intención para lo que debía a la verdadera amistad de su amigo. (2014: 94)

Una muestra más de los defectos señalados por la autora en el carácter masculino se nos revelan en la astucia y disimulo con que don Pedro, a su vez, medita su desagravio, una vez advertido por su esposa de la traición de don Juan. En principio ganado por la cólera, esta primera reacción dará paso luego a una meditada intriga que le permitiera cobrar venganza; más, “resuelto a que tal agravio no quedase sin castigo, se resolvió a dársele de modo que no se supiese por la ciudad, por que no quedase su honor en opiniones.” (2014: 97) Pergeña entonces una complicada estrategia para llevar a don Juan engañado hasta su casa de campo, en donde pensaba prenderlo y darle muerte; pero don Juan logra escapar del peligro por intercesión directa de la virgen, y abandona sus pretensiones con Roseleta. De todas maneras, el episodio da cuenta de la limitada fidelidad en la amistad masculina.

Por otra parte, podría pensarse que don Pedro, frente a los prodigiosos sucesos ocurridos, estimaría más a su honesta esposa; pero esto no ocurre así, “que con los crueles y endurecidos corazones de los hombres no valen ni las buenas obras ni las malas”. Como don Pedro

adolece, a los ojos de la narradora, de los defectos atribuidos a los de su género,

fuese que se cansó de la belleza de Roseleta (por tenerla por plato ordinario, y quisiera mudar, y ver diferente cara), o por hallarse corrido de lo que le había sucedido con don Juan, viendo que se había divulgado por la ciudad, que no se hablaba en otra cosa (...) Todo esto traía a don Pedro avergonzado, y con tal descontento, que sin mirar cómo el Cielo había sido autor de la defensa de don Juan, y que él estaba ya puesto al amparo de la misma que se le había dado para que él no ejecutase su venganza, se lo vino a pagar todo su inocente esposa, aborreciéndola de modo que ante sus ojos era un monstruo y una bestia fiera. (2014: 101)

En este punto don Pedro se alía con Angeliana, quien lo manipula para vengarse de la pérdida de su amante, e incita sus iras contra la esposa inocente. A los ojos de la voz narradora, sin embargo, aún las faltas de Angeliana son responsabilidad de los proceder masculinos; puesto que su conducta es originada, en definitiva, en fallas varoniles: “era libre y había errado, causa para que algunas se den más a la libertad; que esto habían de mirar los hombres cuando desasosiegan a las doncellas, que va sobre ellos el enseñarlas a ser malas.” (2014: 99)

Una advertencia final reitera, con categórica vehemencia, las recomendaciones a las mujeres:

Veán ahora las damas de estos tiempos si con el ejemplo de las de los pasados se hallan con ánimo para fiarse de los hombres, aunque sean maridos, y no desengañarse de que el que más dice amarlas, las aborrece, y el que más las alaba, más las vende; y el que más muestra estimarlas, más las desprecia; y que el que más perdido se muestra por ellas, al fin las da muerte; y que para las mujeres todos son unos. (...) Pues, señoras, desengañémonos; volvamos por nuestra opinión; mueran los hombres en nuestras memorias, pues más obligadas que a ellos estamos a nosotras mismas. (2014: 103)



Tal como escribe Lisa Vollendorf (1995, 272), la violencia y el sufrimiento representados en este relato ilustran las injusticias y la doble moral del patriarcado, uno de los principales factores responsables de la situación de las mujeres, según lo entiende Zayas. El cuerpo femenino, que frecuentemente aparece en los relatos maltratado, violentado y torturado, hace visible la misoginia social imperante; por ello, al mismo tiempo que otorga una voz a los personajes femeninos, la escritura de Zayas intenta autorizar y hacer valer la denuncia de sus testimonios y experiencias.

En este sentido, para Nadia Avendaño (1995), al forjar una conexión entre voces y cuerpos la autora traza los principios de un temprano feminismo corporal, que politiza el cuerpo femenino; en este sentido,

Anticipando a Hélène Cixous y Luce Irigaray, quienes les incitan a mujeres que escriban a través de sus cuerpos femeninos y de su experiencia como mujeres, Zayas habla a través de una colectividad de cuerpos femeninos, forzando a la mujer a reconocer su posición desvalorizada en la sociedad.

Mediante la exposición reiterada de la situación de la mujer, y de los abusos que experimenta en un medio social que privilegia los derechos masculinos y anula los femeninos, la autora pone en evidencia, en palabras de Rubin (1986: 44)<sup>91</sup>, “una tecnología social que asegura la subordinación de las mujeres a los hombres”. En este orden, hace visibles con su escritura ciertas prácticas habitualmente consideradas intrascendentes, por pertenecer al ámbito privado; particularmente pone el acento en el abuso sexual y la violencia doméstica contra las mujeres, mientras denuncia las relaciones de poder del espacio social que autorizan el control masculino.

Zayas, adelantándose a su tiempo, pretende que sus lectoras se reconozcan en las historias de vida relatadas. Al hacer públicos asuntos habitualmente silenciados, politiza así la vida cotidiana de las mujeres, e intenta despertar la conciencia moral de su sociedad al plantear las bases

---

91 Gayle Rubin (1975). “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”. Citado por Golubov (2012: 89)

para una discusión de los derechos femeninos; una discusión que tendrá lugar, efectivamente, varios siglos más adelante.

## **Apéndice**

### **Notas de lectura de “El curioso impertinente”**

*Fernando Medina*

## Notas de lectura de “El curioso impertinente”

¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro,  
Por mar no usado y peligrosa vía,  
Adonde norte o puerto no se ofrece!  
Miguel de Cervantes.  
*Don Quijote de la Mancha* (I, XXXVI).

*El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es sin duda una de las obras más significativas del Siglo de Oro español. Publicado por Miguel de Cervantes en el año 1605, en esta obra confluyen dos corrientes artísticas características de dos épocas distintas. Sin embargo,

no aparecen tensionadas, sino que se producen préstamos originales entre ambas y son plasmadas con genialidad por Cervantes.

La introducción de un cuento o una “novela corta” dentro de la obra es, tal vez, uno de los elementos estructurales con mayor valor artístico y estilístico; estamos hablando de “El curioso impertinente”, incluido en la primera parte del *Quijote*.

Cuando Cervantes escribe su obra, acontecían en el mundo europeo grandes cambios sociales y culturales. Como lo explicita Juan Diego Vila en *Nombre, conocimiento y verdad en “El curioso impertinente”*: “...una etapa de transición –fin del Medioevo- pasaje de una cultura teocéntrica a una antropocéntrica, de una verdad revelada y dogmática a una verdad de razón” (1991: 289-290).

Como se evidencia en esta cita, vemos que uno de estos cambios involucra una modificación acerca de la forma de ver el mundo, de entenderlo y relacionarse con él, pero también de entender la verdad como tal. El hombre medieval aceptaba la verdad dicha, era creyente y no existía la posibilidad de tensionar esa verdad. En el Renacimiento los conceptos de belleza y equilibrio están orientados a la extrema perfección de las formas y la simetría de los objetos. Las nuevas corrientes de pensamiento, la esclerosis de una institución eclesiástica corrupta y las primeras teorías “científicas” comienzan a gestar grandes cambios en la mente de los hombres: en este punto la teoría heliocéntrica ayuda a desplazar al hombre del centro, del punto de equilibrio y lo desestabiliza, comenzando así una nueva búsqueda del ser que se traduce también en un movimiento artístico, el Barroco.

En Cervantes observamos la alquimia compositiva que logra comulgar los elementos del Renacimiento (las novelas pastoriles, la “frágil” belleza femenina, los valores caballerescos, la tradición Italiana, etc.) con los del Barroco (la forma, la acumulación, la ornamentación, la fealdad excesiva, etc.). En este punto, “El curioso impertinente” no es una excepción. Ambientada en Italia, retoma la temática tradicional de “los dos amigos”, llamados Anselmo y Lotario. Esta historia ocurre en la Florencia renacentista del siglo XVI pero, como se evidenciará más adelante en el texto, las características de los personajes -en especial Anselmo-, están más ligadas a las nuevas concepciones de verdad y conocimiento del Barroco. (Vila, 1991)

## La problematización de la verdad en “El curioso impertinente”

Ahora bien, ¿por qué es importante “la verdad” en “El curioso impertinente”? Consideramos que la movilización interna, el desconcierto ante algo desconocido y la necesidad de descubrirlo es lo que moviliza al Anselmo cervantino a buscarla por sí mismo, pero recurriendo a la ayuda de su amigo Lotario para lograr realizar su deseo.

Anselmo quiere descubrir si su esposa es realmente una mujer buena y fiel, por lo que planea una manera de comprobarlo. Lotario, por su parte, intenta vanamente persuadir a su amigo con diversas razones para que abandone su idea; pero la verdad obtenida por la experiencia parece ser para Anselmo la única forma de lograr confiar en su mujer. De esta manera el impertinente marido va configurando y orquestando desde el principio su propia deshonra, al poner a prueba las virtudes de su buena mujer.

En este punto resulta pertinente recuperar las palabras de Patricia Festini (1991: 164), en *El curioso impertinente y el Quijote, líneas de coincidencia*: “...esa búsqueda de la verdad va a generar, contradictoriamente, una mentira: el engaño consumado de Camila y Lotario...”

La búsqueda de la verdad por parte del “empírico”, en palabras de M. G. Salomón (1997: 338), degenera en la mentira perpetrada por la esposa y el mejor amigo. Si bien al principio observamos cierta distancia entre los futuros amantes, poco a poco somos testigos del lento derrumbe de la fidelidad, no por las palabras, sino por el silencio:

“...porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar, parte por parte, todos los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar una estatua de mármol, que no un corazón de carne”.

Lotario se enamora finalmente de Camila, la que inevitablemente cede a los constantes asedios amorosos del amigo de su esposo. Esta situación dará lugar a la mentira, “comprobada” por el impertinente, e interpretada como verdad.

Juan Diego Vila reconoce en la estructura del relato tres farsas, tres puestas en escena en donde lo que evidentemente “parece” para el impertinente, no es lo que realmente “es” para los amantes. Esto se

comprueba en la segunda farsa, cuando Anselmo le pide a Lotario que escriba unos sonetos a una supuesta amada llamada Clori, para despertar así los celos en Camila. Sin embargo su esposa, que sí conoce el engaño, interpreta los sonetos para Clori como dirigidos para ella, pero simula, ante su esposo, indiferencia. Reconocemos de esta manera, dos realidades contrapuestas: una escena interpretada por el marido engañado y la otra escena -lo que realmente es- encubierta por la actuación y por el engaño de los amantes.

Anselmo termina creyendo que su esposa es en verdad lo que cree que es, puesto que anteriormente había confiado mucho más en la eterna amistad de su amigo que en la lealtad de su esposa, dejando a este personaje como el engañado. Vila recupera también, el significado del nombre de este personaje, y lo relaciona con una persona histórica concreta: San Anselmo de Canterbury (1033-1109). El autor concibe también el postulado que se le atribuye a este pensador medieval: “Yo no intento comprender para creer, yo creo para comprender”. (1991: 300)

Anselmo se perfila como un personaje con una mentalidad opuesta al postulado planteado por San Anselmo. El Anselmo del *Quijote* sería entonces un hombre que necesita “comprender”, conocer la verdad para lograr creer; en este caso, creer en la virtud de su esposa. Pero lo que cree saber no es lo real, sino la mentira, y es precisamente esto último lo que trataremos a continuación.

## **Mentira y engaño: la otra verdad**

Anselmo, como ya lo habíamos dicho, cae en la trampa de los amantes, y continúa su vida en una mentira construida en base a sus expectativas y necesidades. Camila y Lotario pueden gozar libremente, sin levantar la menor sospecha de Anselmo, puesto que él ya ha comprobado lo que quería saber. Hemos escrito “quería” puesto que no es lo que verdaderamente “es”. La verdad para el impertinente no es más que un campo fértil plagado de engaños entretejidos por su esposa y su mejor amigo.

Pero la mentira también le permite a Camila seguir manteniendo su imagen social de mujer honrada y fiel. No debemos olvidar que para la época la imagen de la mujer solo se correspondía con dos imágenes antagónicas: la virgen -símbolo de virtud, castidad, obediencia, fidelidad, bondad, etc.- o Eva- símbolo de la perdición, el pecado, los excesos, la traición, etc.-. La mujer, en palabras de Lotario, es como un espejo: "... la buena mujer como un cristal luciente y claro; pero que está sujeto a empañarse y oscurecerse con cualquier aliento que le toque." (2007: 255)

Desde esa concepción, la mujer no puede ser ambas, solo puede ser una: o buena o mala; o santa o demonio. Sin embargo, advertimos que en "El curioso impertinente" Camila es ambas cosas a la vez. Por un lado, mantiene una máscara de buena mujer en presencia de su esposo y ante la sociedad de su época (recordemos que intentaba no ausentarse de su casa para no despertar así sospechas) y, por el otro, mantiene una relación con Lotario. Observamos en Camila la necesidad de la apariencia ante los demás: "Temo que ha de desestimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle". (2007: 258)

No percibimos en Camila arrepentimiento alguno de sus actos, solo le preocupa que Lotario piense que es una mujer fácil de convencer y enamorar. Esta preocupación por las apariencias la conduce, inevitablemente, a mantener el engaño con la ayuda de su amante.

Siempre los motivos de las farsas planteadas por Vila son contrapuestos: el motivo *aparente* de la tercera farsa es descubrir la verdad, puesto que Anselmo, creyendo que Camila finalmente había cedido a los amores de Lotario planea con su amigo dejar en evidencia la falta de su esposa. Mientras que *realmente* el motivo de esta farsa o puesta en escena es seguir ocultando la verdad. Planeada por Camila, luego de ser advertida por Lotario, esta farsa tiene como víctima nuevamente a Anselmo, aunque en apariencia se suponía que era Camila.

El impertinente nuevamente cae en el engaño de su esposa y amigo, siendo ridiculizado por los amantes. Anselmo cree felizmente lo que ve, pero incluso cuando su esposa se hiere a sí misma no interviene, sino que planea mantener todo en secreto e ir directamente a hablar con su amigo, feliz de ser el hombre más dichoso... "Con esto quedó Anselmo el hombre más sabrosamente engañado que pudo haber en el



mundo; él mismo llevaba por la mano a su casa, creyendo que llevaba el instrumento de su gloria, toda la perdición de su fama.” (2007: 258)

La mentira, la traición, el engaño llevan finalmente a Anselmo a la muerte. M. G. Salomón (1997) establece en su trabajo ciertas relaciones y diferencias entre Anselmo y don Quijote. Uno de los aspectos que los diferencia es, justamente, la forma de acceder a la verdad, puesto que mientras don Quijote lo hace a través de la autoridad, Anselmo recurre a la experiencia. La verdad de don Quijote es casi una revelación, en palabras de la autora, al hacer uso de la autoridad que le confiere su vasto conocimiento como hombre letrado y caballero andante:

-Como me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso –dijo don Quijote-. Dime ¿No ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

-Lo que yo veo y columbro no es sino un hombre sobre un asno pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

-Pues ese es el yelmo de Mambrino. (2007: 137)

De esta manera, don Quijote impone su visión del mundo y su realidad, antepone su deseo de *ver lo que quiere ver* antes de *lo que realmente es*.

En tanto Anselmo, por su parte, accede al conocimiento a través de la experiencia. Las situaciones tramadas por el mismo (¿quién?) tienen como objetivo descubrir la verdad, y al encontrarse el resultado esperado o deseado, vemos que nunca duda de lo que efectivamente “ve”. Jamás sospecha que su propio amigo lo estaba traicionando, pero tampoco es capaz de comprender por sí mismo la terrible tragedia que se estaba ocasionando a causa de su impertinencia. Como lo explicita Salomón: “Al igual que don Quijote, Anselmo no duda de la veracidad de la escena porque ve lo que ansiaba ver.” (1997: 165)

En palabras de Salomón el destino último de los personajes -tanto los amantes como el impertinente marido, es la muerte. Patricia Festini, por su parte, retoma la idea de la verdad y la muerte: “Anselmo muere solo, la verdad sospechada por él, no la descubre en la paz del

hogar como don Quijote” (1991: 166). Anselmo conoce la verdad por boca de otro, la trágica traición de su amigo y su esposa terminan por sumirlo en la tristeza. Festini considera asimismo, que tanto don Quijote como Anselmo conocen la verdad a través de la razón:

-Señores –dijo don Quijote- vámonos poco a poco. Pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el *Bueno*. (2007: 754)

De la misma manera, pero muriendo en soledad y lejos de sus seres queridos, Anselmo ofrece al silencio y a la reflexión sus últimos suspiros de vida a la vez que escribe en una página sus últimas palabras. Se reconoce a sí mismo como artífice de su propia desgracia, fue el culpable inmediato de dejar entrar por propia voluntad el elemento que corrompió su honra.

Finalmente, los amantes, que no tienen un destino muy distinto al del impertinente, deciden huir de Florencia. Lotario, el amigo de Anselmo, muere en combate, un final glorioso para el hombre que traicionó la pueril confianza del amigo indiscreto. Pero Camila, viéndose sola y habiéndolo perdido todo, entra en un convento. En este punto es interesante recuperar la reflexión de Salomón con respecto al final de Camila:

Camila no muere por infiel sino por salirse de su habitat cultural determinado: la casa. Ella sobrevive en la medida que es invisible en su territorio; cuando se cree obligada a huir, a salirse de su máscara virtuosa, lo pierde todo: esposo, amante, honra y vida en consecuencia. La visibilidad en el terreno público acaba con ella. (1997: 345)

La sociedad acaba con la mujer porque su lugar, culturalmente asignado por una tradición patriarcal, era la casa. Fuera de ella, las faras entretajidas hábilmente son insuficientes y las faltas se rebelan. Los amantes se dirigen hacia la nada, con un amor no correspondido por la relación de Anselmo y Lotario, y por el deber ser de Camila. Pero incluso en las palabras de Lotario ya percibimos la advertencia: “¡Ay de aquel que navega, el cielo oscuro...”

## **Bibliografía consultada**

## Fuentes

- “Aventurarse perdiendo” (1999). Edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A partir de la edición de Agustín González de Amezúa, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Serie II; 8).
- “El jardín engañoso”. (1999). Edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A partir de la edición de Agustín González de Amezúa, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Serie II; 8).
- Redondo Goicoechea, Alicia (1989). *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Castalia. Madrid. (“Aventurarse perdiendo”. “El castigo de la miseria”. “El jardín engañoso”. “La esclava de su amante”. “La inocencia castigada”. “Estragos que causa el vicio”).
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés (1999). María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el barroco*. Biblioteca Nueva. Madrid. (“El prevenido engañado”. “La fuerza del amor”. “Estragos que causa el vicio”).
- Zayas, María de (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera. Cátedra. Madrid.
- Zayas y Sotomayor, María de (2012). *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición digital de Enrique Suárez Figaredo. En *LEMIR*, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Nº 16. Servicio de Publicaciones de la Universitat de València. [http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04\\_Zayas.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf)
- Zayas y Sotomayor, María de (2014). *Desengaños amorosos*. Edición digital de Enrique Suárez Figaredo. En *LEMIR*, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Nº 18. Servicio de Publicaciones de la Universitat de València. [http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02\\_Zayas\\_Desenganos.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf)

## Bibliografía general

- Albers, I. y Felten, U. (eds.) *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2009.
- Alegre, José María (1981). “Las mujeres en el *Lazarillo de Tormes*.” *Revue Romane*, Bind 16. En: <http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp>
- Avendaño, Nadia 1995. “La violencia masculina en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”. *The South Carolina Modern Language Review*. Volume 5, Number 1. <http://images.acswebnetworks.com/2017/78/masculina.pdf>

- Beristáin, Helena. "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)." *Acta Poética 14-15 (1993-94)*. México: UNAM.
- Bertini, Ferruccio (Ed.) (1991). *La mujer medieval*. Margarita García Galán, trad. Madrid. Alianza.
- Beverly John (2008). *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*. 2008. Tamesis. Woodbridge.
- Blanqué Andrea (1991) "María de Zayas o la versión de las noveleras", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) del Colegio de México, XXXIX, núm 2.
- Bonilla, Rafael; José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.) (2012). *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. SIAL. Madrid.
- Cárdaba, Violeta (2009). "Escritoras y pensadoras renacentistas de la corte de Isabel I de Castilla: ¿rebeldes sin causa?". *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, publicación digital semestral del "Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía" y la Universidad de Sevilla. N° 8. Octubre. En <http://www.escriptorasyescrituras.com/revista.php/8/65>
- Carlé, María del Carmen (2001). "¿La mujer? ¿Las mujeres? (Castilla, siglos XIV-XV)." *Cuadernos de Historia de España* N° 77. 2001-2. Universidad de Buenos Aires. P. 89-108.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1961). *Novelas ejemplares*. Editorial Sopena Argentina. Buenos Aires.
- (2007). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (I y II parte). Editorial Gradifco. Buenos Aires.
- Cifuentes Aldunate, Claudio (2009). "El aspecto *kinky* del entretenimiento honesto en María de Zayas". En Albers y Felten. *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid.
- Colón Calderón Isabel (2001). *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid. Laberinto.
- Duplúa, Cristina (1988). "La mujer como objeto literario." En Monográfico La Mujer En España. Ricardo García-Cárcel (coordinador). Biblioteca Gonzalo de Berceo. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/mujer-indice.htm>. Publicado en revista Historia 16, N° 145. Mayo 1988. Madrid.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2002). "Estética escénico-lingüística y ficción cómica de los travestidos en las comedias de Tirso de Molina." *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Burgos. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (coord.) [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_059.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_059.pdf).
- Faye Djidiack (2009). *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor*. Tesis doctoral inédita. Universidad de León. <http://buleria.unileon.es/bitstream/.../2009FAYE,%20DJIDIACK.pdf?...1>
- Felten Uta (2005). Comentario crítico a *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Deutscher Hispanistentag im März 2005. Bremen. <http://www.romanistik.uni-mainz.de/hispanistica.de/sektionskonzepte.htm>

- Fernández Álvarez, Manuel (2002). *Casadas, monjas, rameras y brujas*. Espasa Calpe. Madrid.
- Fernández Rodríguez, Natalia (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Universidad de Oviedo. Departamento de Filología Española.
- Festini, Patricia (1991). “El Curioso Impertinente y el *Quijote*, líneas de coincidencia”, en Nállim, Carlos Orlando (coord.) *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*. Facultad de Filosofía y Letras UNCuyo, Mendoza.
- García Vitoria, Laura (1995). “La imagen de la mujer: del Siglo de Oro a las nuevas tecnologías. » *Actas del I Congreso Internacional sobre la mujer española y latinoamericana en el mundo*. Asociación Hispánica de Humanidades. Madrid.
- Golubov Figueroa, Nattie (2012) *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*. México. Universidad Nacional Autónoma)
- Goytisolo, Juan (1972). “El mundo erótico de María de Zayas”. *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. Nº 39 – 40 (octubre). París. <http://es.scribd.com/doc/22913958/Goytisolo-Juan-El-mundo-erotico-de-Maria-de-Zayas-CRI-n%C2%BA-39-40-1972-1973>
- Lacarra, María Eugenia (1993). “Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana”, en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Ed. Rina Walthaus. Amsterdam. Rodopi.
- (1995). “Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. II. *La mujeres en la literatura española*, ed. Iris M. Zavala, Barcelona, Ánthropos, pp. 21-68.
- Lamas, Marta. *La antropología femenina y la categoría de “género”*. Revista *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, 1996, pp. 173-198, Asociación Nueva Antropología A.C. México.
- Langa, Pedro (1984). *San Agustín y el progreso de la teología matrimonial*. Estudio Teológico de San Ildefonso. Seminario Conciliar. Toledo.
- León, Luis de (1950). *La perfecta casada*. Austral. 2ª. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Lo Duca Joseph-Marie (1965). *Historia del erotismo*. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires. Traducción de Juan José Sebreli.
- Maeso Fernández, María Estela (2008). “Defensa y vituperio de las mujeres castellanas.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Coloquios 2008 [En línea]. Familia y organización social en Europa y América siglos XV-XX Murcia-Albacete 12-14 diciembre 2007. <http://nuevomundo.revues.org/index23692.html>.
- Maravall, José Antonio (1968). *El mundo social de “La Celestina”*. Madrid, Gredos.
- (1998). *La cultura del Barroco*. 7ma edición. Barcelona: Ariel.

- Martínez Camino, Gonzalo (1996). "La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial". *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool University Press. Volume LXXIII, Number 1 / January.
- Mirizio, Annalisa (2001). Reseña de *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Teresa de Lauretis (2000). En *Lectora: Revista de dones i textualitat*. Núm. 7.
- Moll Jaime (2009). "Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634". Alicante. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición original: *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 54 (1974), pp. 97- 103. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/>
- Montesa Peydró, Salvador (2008). *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Morant, Isabel (Dir.) (2005): *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Vol. II. Cátedra. Madrid.
- Ordorika Teresa (2006). "Entre la obediencia y la libertad. Una mujer española del siglo XVII". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLVIII. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmsps/article/download/.../38633>
- Palomo María del Pilar (2008). Prólogo a "Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas", Tesis Doctoral de Salvador Montesa Peydró. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Prieto Char (2002). "María de Zayas o la forja de la novela de autora en los albores del nuevo milenio." *Actas VI Congreso de la AISO. Asociación Internacional Siglo de Oro- Burgos-La Rioja (2002)*. Lobato, María Luisa; Domínguez Matito, Francisco (eds.)
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid, Castalia, 1989.
- Rice Robin Ann (2009). "Embrujos, violencia y clausura: la mujer en "La inocencia castigada" de María de Zayas". En *Revista Destiempos*. México, DF. Marzo-Abril. Año 4. N° 19. <http://www.destiempos.com/n19/rice.pdf>.
- Rich Greer Margaret (2008). *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men (Studies in Romance Literatures)*. Penn State University Press. <http://searchworks.stanford.edu/view/4374970>
- (1993). "Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas." *AISO. Actas II. Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro / coord. por Manuel García Martín*, Vol. 2. 1993, págs. 831-838.
- Roca Franquesa, José María (2012). *La ideología feminista de doña María de Zayas*, *Revista de la Facultad de Filología*, N° 26. [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/id/44792016.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/44792016.html)

- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1986). *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.
- (1999) (editora). *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el barroco*. Madrid. Biblioteca nueva.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés (1999). *María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el barroco*. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Rodríguez Díez, José (2005). “El matrimonio cristiano en San Agustín (Bondad del matrimonio)”. Real Centro Universitario «Escorial-María Cristina» San Lorenzo del Escorial. Anuario Jurídico y Económico - Núm. 38, Enero. <http://libros-revistas-derecho.vlex.es/vid/matrimonio-cristiano-san-agustin-bondad-57260415>
- Rojas, Fernando de (1994). *La Celestina*. Estudio introductorio y notas de Dorothy Severin. Altaya. Barcelona.
- Salomón, María Guadalupe (1997). “Mujer, representación y muerte en El curioso impertinente”, en Nállim, Carlos Orlando (coord.) *Actas del III Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Schardong, Rosángela (2005). “El celoso extremeño: fuente para una novela feminista de Doña María de Zayas y Sotomayor”. *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, São Paulo. [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid...script=sci\\_art-text](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid...script=sci_art-text)
- Segura, Carmen Solana (2010). “Las heroínas de las “Novelas amorosas y Ejemplares” de María de Zayas frente al modelo femenino humanista.” *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, (14), 27-33. [http://parna-seo.uv.es/lemir/revista/revista14/02\\_solana\\_carmen.pdf](http://parna-seo.uv.es/lemir/revista/revista14/02_solana_carmen.pdf)
- Segura Graiño, Cristina (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, pp. 47-79. Narcea Ediciones. Madrid.
- Serra María Verónica (2006). “Condición femenina y orden sexual en el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio* (La mujer *Eva* y la mujer *María*).” En *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. N° 33. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/condeluc.html>
- Szlajen Fernando (2007). “El androcentrismo medieval en el judaísmo y la transformación filosófica de lo femenino.” En *Actas del “Simposio Internacional de Estudios Sefaradies.”* Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefaradí. Universidad Maimónides. Buenos Aires. <http://fernandoszlajen.com.ar/wp-content/uploads/2012/05/El-Androcentrismo-Medieval-en-el-Judaismo-y-la-Transformacion-Filosofica-de-lo-Femenino.pdf>



- Thiemann Susanne (2009). "Examen de desengañadoras. Las novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de san Juan." En Albers y Felten (eds.) *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*.
- Todorov, Tzvetan (1993). *Las morales de la Historia*. Barcelona, Paidós.
- Tommasi Wanda, Ballester Meseguer Carolina (2002). *Filósofos y mujeres: la diferencia sexual en la historia de la filosofía*. Narcea. Madrid.
- Trevijano Pedro (1988). *Madurez y sexualidad*. Ediciones Sígueme. Salamanca.
- Vega García-Luengos, Germán (2006). "Mujer y literatura en los Siglos de Oro. Presentación." En Gil Albarellos Pérez Pedrero, Susana (editora): *Ecos Silenciados: La Mujer en la Literatura Española, Siglos XVII Al XVIII. Imagen y palabra de mujer*. Junta de Castilla y León. [http://issuu.com/redhispanistas/docs/36.\\_imagen\\_y\\_palabra\\_i](http://issuu.com/redhispanistas/docs/36._imagen_y_palabra_i)
- Vila, Juan Diego (1991). "Nombre, conocimiento y verdad en 'El Curioso Impertinente' y el *Quijote*". En Nállim, Carlos Orlando (coord.) *Actas del Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*. Facultad de Filosofía y Letras. UN-Cuyo.
- (2009). "'En deleites tan torpes y abominables': María de Zayas y la figuración abyecta de la escena homoerótica". En: Albers y Felten (eds.). *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid.
- Villamandos Ferreira, Alberto (2005). "De Dorotea a Micomicona ("Quijote" I: 28-29): lecturas prohibidas y máscaras textuales." *Cuadernos Cervantes de la lengua española*. Año nº 11, Nº 56, págs. 14-23. [http://www.cuadernos cervantes.com/art\\_56\\_doroteamicominona.htm](http://www.cuadernos cervantes.com/art_56_doroteamicominona.htm)
- Vollendorf, Lisa (ed.) (2005). *Literatura y feminismo en España, S. XV-XXI*. Barcelona. Icaria.
- Yllera, Alicia (2004). "Introducción" a *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos*. María de Zayas. Cátedra. Madrid.

