



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

SARAO Y CAMPO LITERARIO
EN MARÍA DE ZAYAS
(Soirée and literary field in María de Zayas)

Tesis presentada por
EMRE ÖZMEN

para optar al grado de doctora
(Mención internacional)

Dirigida por Pedro Ruiz Pérez
Programa de Doctorado Interuniversitario
de *Lenguas y Culturas*
Universidad de Córdoba
Departamento de Estudios filológicos y literarios
Fecha de depósito: 21/10/2021

TITULO: *SARAO Y CAMPO LITERARIO EN MARÍA DE ZAYAS*

AUTOR: *Emre Özmen*

© Edita: UCOPress. 2022
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
ucopress@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: Sarao y campo literario en María de Zayas

DOCTORANDA: EMRE ÖZMEN

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis se ha desarrollado en la modalidad de compendio de publicaciones, con el resultado de 8 artículos en revistas internacionales (2 en colaboración y otros dos en revisión), algunos de ellos presentados previamente como comunicaciones a congresos, 4 capítulos de libros, 3 comunicaciones aún inéditas y 1 reseña extensa sobre la última edición de la obra estudiada.

Si la evaluación de estos trabajos previa a la publicación ya acredita calidad suficiente, el resultado final, con los textos complementarios para la articulación de un discurso articulado y sistemático, es muy destacable, habiendo cumplido a plena satisfacción los objetivos trazados en el proyecto. Su lectura crítica aporta una perspectiva novedosa, sólida y productiva sobre una obra objeto de abundantes estudios previos, pero con intereses muy distintos. Englobada en los proyectos de investigación financiados sobre la construcción autorial, la tesis combina este enfoque con un detenido análisis de aspectos narrativos y literarios, de gran valor para la comprensión de la obra y para la revisión de las ideas establecidas sobre el género.

Los resultados del trabajo se han visto positivamente favorecidos por el desarrollo de un amplio plan de formación, que sobrepasa con creces los requisitos establecidos, destacando sus diferentes estancias de investigación en Universidades europeas junto a especialistas en la narrativa barroca y la novela corta, lo que le permite optar a la Mención Internacional.

El proceso y el resultado son, a tenor de lo expuesto, altamente satisfactorios y tienen mi aprobación sin matices de ningún género.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 14 de julio de 2021

Firma del los director

Firmado por RUIZ PEREZ PEDRO - 30449241R el día 14/07/2021
con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

Fdo.: _Pedro Ruiz Pérez_____

RESUMEN

El planteamiento inicial se inscribe en el marco del proyecto SILEM (*Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor*, RTI2018-095664-B-C21), con atención al campo literario y el proceso de inserción de una autora en ello. Las dificultades de ser mujer/autora mencionadas en el “Prólogo” de la primera parte se convierten en un tópico metaliterario a lo largo de los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao* y propone una interpretación de la obra como el reflejo del proceso de profesionalización de una autora.

Mientras el análisis de la vida profesional de la autora y su cita con la imprenta arroja la luz a la faceta material de la producción, el estudio de su obra y sus mecanismos narrativos y pragmáticos desplegados en el texto (con especial atención a la idea de sarao como metáfora de los espacios de sociabilidad letrada y las dinámicas que en ellos se desdoblaron) permite una lectura enriquecedora acerca de las técnicas narrativas de Zayas (entre ellas, el uso de binomio de ser mujer y escritora para promocionar su obra) en busca de éxito en un género sin una estrecha codificación y preceptivas clasicistas.

El bloque inicial desarrolla, un panorama acerca de la autora y la historia de su cita con la imprenta, y el cambio de títulos de sus obras. En este contexto se presenta un acercamiento para analizar la vida profesional de la autora y el proceso de publicación de su obra en dos partes, con sus distintas facetas, que resulta determinante en la recepción de la obra de Zayas.

El segundo bloque se construye a partir de la historia de Lisis. *Honesto y entretenido sarao* despliega una trama amorosa de la dama, y eso da paso a un entramado de relatos, que van imbricándose en la dinámica de dicha trama; esto ocurre de modo progresivamente acentuado, y en la segunda parte la trabazón entre esa historia y los relatos entretejidos se intensifica y se acerca a un valor metaliterario.

El tercer bloque se centra en las estrategias narrativas de María de Zayas. En el prólogo de la *Primera parte* aparece el tópico de la dificultad de ser mujer y publicar. A partir de este punto el texto continúa apelando a la tensión derivada de ser mujer-escritora, con el trasfondo de la profesionalización y el mercado.

Por último, mediante un análisis de las redes de sociabilidad de Zayas, en busca de un acercamiento más preciso a su posicionamiento en el campo literario. Este capítulo valora si la autora a través de las referencias a sus relaciones literarias (dentro el texto y en las obras ajenas

a las que ha contribuido) ha elaborado un perfil para su *self fashioning* o, por el contrario, se mantuvo pasiva a la hora de definir un perfil propio en la recepción literaria de la época.

El estudio procura mostrar que los dos volúmenes del sarao son partes de un proyecto unitario de renovación de la poética del novelar: primero, porque, en lugar de crear una colección de las novelas con distintas piezas para la variedad propone una lectura unitaria, enfatizando su finalidad con un título unitario para los dos tomos de su colección de novelas (1637 y 1647). Mientras lo hace, propone otra lectura a la historia de Lisis y tematiza su poética de novelar: habla de su primera parte, de su recepción y de su éxito en el mercado; así convierte las páginas del libro en una guía acerca de su poética. Tanto la historia de Lisis como los comentarios metaliterarios conectan los dos tomos del *Honesto y entretenido sarao*. Esta novedad inscribe el nombre de Zayas, en la nómina encabezada por Cervantes, si pensamos en su estrategia en relación con la secuela, con el desarrollo de su narrativa y la formación de la novela.

El volumen de 1647 asimila la historia de 1637 con propósitos nuevos, no imitándola en una simple continuación lineal, sin expandiéndola y dotándola de espesor, como hace Cervantes en el *Quijote*. Sin embargo, la diferencia de los títulos impuestos en la imprenta a los dos volúmenes rompe esa línea de continuación/expansión, dañando gravemente la recepción de la obra narrativa de Zayas. En su primera cita con la imprenta la autora ve truncado ese proyecto con el cambio del título del *Honesto y entretenido sarao* a *Novelas amorosas y ejemplares*, adscribiéndolo de manera superficial, interesada comercialmente, a la línea de *Novelas ejemplares* de Cervantes. Cuando el segundo libro se publica bajo el título *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*, enmascarando el hilo de continuidad con el libro de 1637, la obra narrativa de Zayas se percibe como un par de colecciones de novelas sin más.

Este estudio no propone una lectura del libro como un simple reflejo de las aventuras personales de Zayas; sin embargo, las continuas críticas al mundo literario, las aventuras de la autora en la imprenta en 1637 y la falta de ilusión y la presencia del “desengaño” que lleva al silencio en el segundo sarao nos llevan a interpretar el sarao como el campo literario en el que luchaba Zayas para su reconocimiento y el asentamiento de un espacio propio.

La autora en su voluntad de encontrar un espacio en el campo literario en formación (Bourdieu, 1995) aprovecha los espacios abiertos por el mercado en desarrollo y los géneros sin una estrecha codificación y preceptiva clasicistas, que permiten una mayor libertad que los

establecidos en la academia masculina y canónica

Por ello, el estudio analiza el *sarao* como un espacio para la justificación y reproducción de un campo literario, para la formalización de un discurso, si no en sus características femeninas, sí en lo que tiene de respuesta a una situación de dificultades y obstáculos, pero también de posibilidades para la configuración de una voz propia, entre la respuesta y la afirmación.

El análisis ha puesto de relieve un universo narrativo de notable densidad, de rasgos verdaderamente novelescos, que se plasman en una lectura unitaria del texto en lugar de la habitual perspectiva de dos colecciones de novelitas autónomas.

ABSTRACT

This investigation is part of SILEM project (*Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor*, RTI2018-095664-B-C21), with special attention to the literary field. The difficulties of being a woman / author mentioned in the “Prologue” of *Honesto y entretenido sarao*’s first volume (1637) become a metaliterary topic throughout the text suggesting, thus, an interpretation of the work as a reflection of the process of professionalization of an author.

While the analysis of the author's professional life and her appointment with the printing press sheds light on the material aspect of production, the study of her work and its narrative and pragmatic mechanisms reflected in the text (with special attention to the idea of *sarao* as a metaphor for the literary network) allows an enriching reading about Zayas' narrative techniques (among them, the use of “being a women/author” topic to promote her work) in search of success in a genre without tight coding and classicist prescriptions.

The first chapter presents a panorama about the author, her professional career and the publication process of her work in two parts, with the different facets and difficulties faced, which is decisive in the reception of Zayas's work.

The second chapter analyzes the story of Lysis. *Honesto y entretenido sarao* narrate a love story of a lady in the framework and also twenty short stories which are interwoven in the dynamics of the plot. Lysis’ love story and the short stories affect each other. This interaction between the framework and the short stories occurs in a progressively accentuated way. In the

second part the link between that love story and the interwoven stories intensifies and approaches a metaliterary value.

The third chapter focuses on the narrative strategies of María de Zayas. In the prologue to first volume (1637), the difficulty of being a woman and publishing become prominent. From this point on, the text continues to appeal to the tension derived from being a woman-writer, and professionalization in the literary market.

Last chapter offers an analysis of Zayas's social networks, in search of a more precise approach to her positioning in the literary field. This chapter studies whether the author, through references to her literary relationships (within the text and in the other works to which she has contributed), has developed a profile for her *self-fashioning* or, on the contrary, remained passive at the time to define her literary profile.

The study aims to emphasize that the two volumes of *Honesto y entretenido sarao* (1637 and 1647) are parts of a unique project to renew the poetics of the novel: instead of creating a collection of novels with different pieces for variety, Zayas proposes a unifying project, emphasizing this purpose with its title. While narrating the story of Lisis, Zayas also comments on her art of writing. In the second volume (1647), Zayas mentions the first part of the collection (1637), its reception and its success in the market; thus, she converts the pages of the book into a guide to her poetics. Both the story of Lysis and the metaliterary commentaries connect the two volumes of *Honesto y entretenido sarao*. This novelty inscribes the name of Zayas next to Cervantes, if we consider the similarities between two authors' strategy in relation to the sequel, with the development of the narrative and the formation of the novel.

The 1647 book resumes the story of 1637 with new purposes, as Cervantes does in *Don Quijote*. However, imposed change in the titles (from *Honesto...* to *Novelas amorosas...*) breaks that line of continuation / expansion, damaging the reception of Zayas' narrative work. When the second book is published under the title *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*, masking the connection with the first part 1637, Zayas' narrative work is perceived as just a couple of collections of novels.

This study does not propose a reading of the book as a simple reflection of Zayas's personal adventures. However, the continuous criticism to the literary world in her text, and the presence of the “desengaño” that leads to silence in the second *sarao* lead us to interpret the

sarao as the literary field in which Zayas fought for his recognition and the establishment of his own space.

The author in her desire to find a space in the literary field in formation (Bourdieu, 1995) takes advantage of the spaces opened by the developing market and genres without a strict codification and mandatory classicism. For this reason, the study analyzes the *sarao* as a reproduction of a literary field and for the formalization of Zayas' discourse. Her *sarao* appears in respond to a situation of difficulties and obstacles, and also of possibilities for the configuration of one's own voice.

The analysis aims to highlight a narrative universe of remarkable density, with novelistic features, which are reflected only reading of the two collections as a whole instead of the usual perspective of two autonomous collections of novels.

AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quisiera expresar mi inmensa gratitud a Pedro Ruiz Pérez, sin cuya ayuda y consejos este trabajo no hubiese podido llegar a realizarse. Durante estos años he podido avanzar, aunque con pasos lentos, y llevar a cabo esta investigación gracias a su paciencia y a sus palabras de aliento ante mis dudas, problemas o, en la mayoría de los casos, lágrimas.

De la misma manera doy las gracias al Departamento de Estudios filológicos y literarios (Departamento de Literatura española) que me recibieron con gran hospitalidad. Especialmente a Eva Flores, Rafael Bonilla e Ignacio García, cuyos libros me sirvieron de inspiración durante mi investigación. Por último, gracias a mis colegas, que, durante todo este tiempo estuvieron a mi lado: Ana Isabel, Carlos, Elisa, Elena, Rocío Cárdenas, Rocío Jodar, Tania y Victoria.

Aunque exagerando un poco, no mentiría si dijera que ha sido más difícil escribir estas líneas que redactar la tesis entera, porque mi extraordinaria gratitud sobrepasa mi conocimiento de la lengua española. Disculpándome por mi torpeza a la hora de expresar mi agradecimiento, no puedo olvidarme de mi familia y los amigos que ya forman parte de mi familia en España (Ana Isabel, Dani, Julie, Ane y Antonio) o en Turquía (Neslihan, Nuket, Asli); vuestro apoyo ha sido mi mayor fuerza.

ÍNDICE

ÍNDICE	1
RELACIÓN DE ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES QUE CONFORMAN ESTA TESIS	4
PRESENTACIÓN.....	6
I. LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO CRÍTICO	15
I.1. María de Zayas and her art of writing: state of the art of the last decade (2010- 2020) and pending tasks	17
I.1.1. Visual effects.....	23
I.1.2. Narrative frame and short stories	23
I.1.3. Poetry	24
I.1.4. “Maravilla” and “desengaño”	25
I.1.5. Tradition vs. novelty	27
I.1.6. Soirée and convent.....	27
I.1.7. Intersection of social and literary network.....	28
I.1.8. Effects of other writers, other genres	28
I.1.9. List of works about María de Zayas.....	32
I.2. La división de una obra	58
I.2.1. Historia editorial de una falsificación	58
I.2.2. El editor, ¿coautor o falsificador?	69
I.2.3. La obra novelesca de Zayas: género y novedad.....	77
II. LA NOVELA DE LISIS	105
II.1. La palabra como <i>fármakon</i> en las voces narrativas de M. de Zayas	107
II.2. Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas	128
II.2.1. El doble perfil del deseo	128
II.2.2. Paralelismos y simetrías: una doble “maravilla”	132

II.2.3. Duplicaciones en el espejo de la escritura	137
II.3. Maravillas y desengaños en la obra de María De Zayas	143
II.4. Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas	159
II.4.1. Lisis, del sarao al convento	160
II.4.2. Jacinta, de Montserrat al convento	168
II.4.3. Una dimensión metaliteraria	172
II.4.4. Convento: “no es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar”	175
III. UN ARTE DE NOVELAR	181
III.1. La intimidad conflictiva en Zayas: narración y escritura	183
III.1.1. Un espacio para la intimidad	183
III.1.2. El código de la intimidad en el sarao femenino	188
III.1.3. Deriva hacia lo personal en la narración	190
III.1.4. Fusión de voces: oralidad, manuscrito e imprenta	194
III.1.5. Paradoja de la intimidad compartida	197
III.2. Poética de la novela en María de Zayas	200
III.2.1. Novelar/maravillar/desengañar: la historia de Lisis	200
III.2.2. Teatralidad	207
III.2.3. Deleite y utilidad	213
III.2.4. Juego metaficticio y conciencia de autoría	216
III.3. “Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño...”: Zayas y su arte de novelar	222
III.3.1. “Este caso es tan verdadero como la misma verdad”: Confesión autobiográfica, valor histórico y verosimilitud	225
III.3.2. “Como nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar...”: Discursos de reflexión para la recepción de la obra	233
III.3.3. “Querría que me entendiesen todos, el culto y el lego”: La sencillez del estilo	237
III.3.4. “Aunque las mujeres no son Homeros (...), por lo menos, tienen el alma”: Ironía y polémica como estrategia narrativa	240
III.4. El arte de la novela de Cervantes a Zayas	249
III.4.1. Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas	250

III.4.2. Re-articulación del marco u omitir “las colas del pulpo”	255
IV. SARAOS	261
IV.1. La figuración autorial de Castillo Solórzano	
(el espejo de María de Zayas)	263
IV.2. La escritura femenina y el mercado	269
IV.2.1. La relación con los mecenas	269
IV.2.2. Redes de sociabilidad académica	271
IV.2.3. El mercado literario y el público	275
IV.2.4. “Por ser mujer y autora...”	277
IV.2.5. Otras escritoras andaluzas	280
IV.3. María de Zayas, una autora ante lectores y maldicientes	284
IV.4. El “sarao” de María Zayas: estrategias y sociabilidad	295
IV.4.1. Una academia figurada: en viaje al Parnaso	296
IV.4.2. Lonja de alabanzas	305
IV.4.3. Sarao, “desengaño” y espacio femenino	312
IV.5. “Mi voluntad es enigma; mi deseo, un laberinto”: el convento en el laberinto	
de pasiones de María de Zayas.....	320
IV.5.1. El convento en las “maravillas” y los “desengaños”	322
IV.5.2. El convento en la Primera Parte	324
IV.5.3. El convento en la Segunda Parte.....	334
IV.5.4. El convento como eje en Honesto y entretenido sarao	349
 CONCLUSIONES	 355
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	363

RELACIÓN DE ARTÍCULOS Y COMUNICACIONES QUE CONFORMAN ESTA TESIS

- Cap. I.2.1** María de Zayas y Sotomayor. *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*. Julián Olivares (ed.), Universidad de Zaragoza, 2017, *Calíope*, 25(2), 2020, pp. 260-264.
- Cap. I.2.2:** Comunicación titulada “El editor: ¿coautor o falsificador?” en *las Jornadas doctorales Mérimée “L’imposture à l’oeuvre: fraudes autoriales”*, Universidad de Córdoba (18-19 de mayo, 2017).
- Cap. I.3:** “La obra novelesca de María de Zayas: género y novedad”, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de Universidad de Navarra, 2021, pp. 81-96.
- Cap. II.1.** “La palabra como *fármakon* en las voces narrativas de María de Zayas”, en Julie Botteron y Cipriano López Lorenzo (coords.), *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, Kassel, Reichenberger, 2020b, pp. 97-118.
- Cap. II.2.** (con Pedro Ruiz Pérez), “Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas”, *Criticón*, 128, 2016, pp. 37-51.
- Cap. II.3.** “Maravillas y desengaños en la obra de María de Zayas”, *e-Spania*, en prensa.
- Cap. II.4.** “Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas”, *Esferas Literarias*, 1, 2018b, pp. 9-24.
- Cap. III.1.** “La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 37, 2020a, [Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/e-spania/37396>].
- Cap. III.2.** “Poética de novela en María de Zayas”, *Criticón*, en prensa.
- Cap. III.3.** “Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño...”: Zayas y su arte de novelar, *Janus*, 10, 2021, [Disponible en línea: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=186>].

- Cap. III.4.** “El arte de la novela de Cervantes a Zayas”, en Adrián J. Sáez (ed.) “*Admiración del mundo*”: *Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Venecia, 2-4 octubre 2019)*, Venezia, Università Ca’ Foscari Venezia, en prensa.
- Cap. IV.1.** (con Carlos Collantes Sánchez y Pedro Ruiz Pérez) “La figuración autorial de Castillo Solórzano”, *Criticón*, 135, 2019 pp. 93-114.
- Cap. IV.2.** “La escritura femenina y el mercado”, en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *Historia de la Edición de la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba, UCOPress, 2020c, pp. 97-118.
- Cap. IV.3.** “María de Zayas, una autora ante lectores y maldicientes” en *el Congreso Internacional El sujeto literario en la modernidad temprana*, Universidad de Córdoba (24-26 de enero de 2018c).
- Cap. IV.4.** “El ‘sarao’ de María de Zayas: estrategias y sociabilidad”, *Studi Ispanici*, 43, 2018a, pp. 201-221.
- Cap. IV.5.** “Mi voluntad es enigma; mi deseo un laberinto”: El convento en el laberinto de pasiones de Zayas

PRESENTACIÓN

Durante mis estudios de doctorado en la Universidad de Ankara me centré en la conformación de las figuras femeninas en los relatos barrocos, con atención especial a la figura de las pícaras. En la redacción de la tesis me llamó la atención la tensión mantenida en la construcción del discurso femenino, o sea, cómo la mujer pasa de objeto a sujeto de la formulación literaria en las obras objeto de mi estudio. Entre los textos estudiados, junto con las novelas de Castillo Solórzano, Salas de Barbadillo o *La pícaro Justina* atribuida a López de Úbeda, también hubo una novela del primer volumen del *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas. Sin saber que eso iba a ser mi futura área de trabajo, recuerdo haber leído su obra con mucho interés, pero, claro, sin profundizar mucho en su estructura novelesca y solo atendiendo a los discursos reivindicativos de las protagonistas.

Después de estudiar la construcción de la figura femenina en la novela del siglo XVII en Ankara, en Córdoba quise avanzar en esta línea, pero esta vez preguntando cómo se construye el discurso de la figura femenina en las obras escritas por mujeres. No obstante, no me intrigaba solo la construcción del discurso de las protagonistas dentro de los textos, sino también la de las escritoras mismas. Por eso pretendía indagar en cómo se construye la identidad de escritora en los géneros áureos. Aspiraba a analizar las estrategias de posicionamiento de las escritoras de la primera modernidad hispana en el mercado, a partir de los elementos esenciales de su relato y de la representación de las figuras femeninas y sus posibles transformaciones en manos de las escritoras. Para comprobar esto, elegí tres escritoras: la figura de Beatriz Bernal, en la literatura de caballerías del siglo XVI, Ana Caro, en la comedia barroca, y María de Zayas, en la novela del siglo XVII.

Sin embargo, cuando pusimos en marcha la investigación me caí en la cuenta de que el planteamiento inicial (el estudio de tres autoras) no resultaría tan productivo como la profundización en la obra de una de ellas. Por eso, mi director de tesis y yo hemos optado por reducir el carácter “panorámico” en favor de un enfoque más monográfico, esto es, centrando el estudio en una sola autora, en lugar de tres como se preveía inicialmente. Elegimos a Zayas porque es una escritora que aprovecha el discurso de ser mujer-autora, conociendo muy bien las reglas del mercado, y que desde su diferencia adaptaba las reglas de un género en formación. Por otro lado, su problemática relación con la imprenta y la recepción de su obra muestran las

complejas relaciones que rodean a una escritora: redes de sociabilidad para obtener protección simbólica y facilitar el *marketing*, el proceso de profesionalización, la cuestión de la imprenta y la venta, la toma de posiciones en el campo literario siendo una mujer (a veces usado como una estrategia de *marketing*, otras veces reivindicando su derecho) ... Así, volví a estudiar Zayas, y, mi interés por su obra desde la perspectiva de la autoría femenina gradualmente se convirtió en un proceso de profundización en la estructura novelesca de su obra y sus estrategias autoriales.

En los inicios de la investigación, mi hipótesis de partida era que la autora convierte en estrategias de expresión y reforzamiento de su posición algunas de las características del género, contribuyendo al mismo tiempo a su consolidación en diferentes aspectos. En otras palabras, el género (*gender*) afecta especialmente a la teoría y valoración de un género nuevo (*genre*), no ligado a la poética clásica, sino al mercado, lo que permite la profesionalización de María de Zayas. Aunque los géneros barrocos (Maravall, 1990) y la escritura femenina (Zavala, 1997) han sido objetos de abundantes estudios, recientemente actualizados (Bonilla, 2012, 2014 y 2016; Romero-Díaz, 2002; Baranda Leturio, 2005; Villegas de la Torre, 2019), esta hipótesis me permite avanzar en un campo de investigación de especial interés y muy poco transitado, como es el de la intersección de estos dos elementos, para propiciar una reflexión sobre las interrelaciones entre la formalización de algunos géneros ligados al mercado y la conformación de una posición autorial femenina en el siglo XVII.

A mi proceso de formación en el Departamento de Literatura española (en la actualidad de Estudios filológicos y literarios) y en el Programa de Doctorado Interuniversitario de Lenguas y culturas, ha acompañado mi trabajo en varios proyectos como investigadora contratada que me ha proporcionado una riqueza inconmensurable¹. A veces el ritmo de trabajo ha sido causa de ralentizar la redacción de la tesis, pero he superado esta dificultad optando por redactar la tesis por compendio de publicaciones. Además, gracias a esta decisión, he tenido la

¹ Además de en los trabajos generales del Grupo PASO, he colaborado en *El canon poético barroco en el siglo XVIII: pervivencias y debates andaluces*, Proyecto de Excelencia HUM-2379, de la Junta de Andalucía (2015-2019); el proyecto coordinado *Sujeto e institución literaria en la edad moderna*, proyecto coordinado, Plan Estatal de I+D+i, FFI2014-54367-C2-1-R (2015-2018); la Red de Excelencia del Plan Estatal de I+D+i, FFI2015-71390-REDT *Voces y silencios: discursos culturales en la edad moderna* (2016-2018), su continuación, *Voces y silencios: discursos culturales en la edad moderna. II. El contexto europeo* (FFI2017-90732-REDT, 2018-2020); *Campo literario e imperio*, del Programa “Europa Investigación” del Plan Estatal de I+D+i. EUIN2017-85590 (2018-2020); y el proyecto coordinado *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (SILEM II)*, RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal de I+D+i. (2019-2022). Todos los proyectos han sido dirigidos por Pedro Ruiz Pérez.

oportunidad de presentar cada avance de mi tesis en congresos, seminarios, coloquios o directamente en revistas. Los comentarios acerca de mi investigación, o sea los *feedbacks*, me han servido como un útil elemento de evaluación antes de la decisión definitiva del tribunal, gracias a los que he tenido ocasión de re-reflexionar, desarrollar de manera más afinada mis líneas de investigación, conectar mis ideas y profundizar en algunos temas, dejando temporalmente al margen otras líneas de trabajo.

De manera similar, las estancias de investigación con distintas becas en varias universidades europeas me han ayudado en ampliar mi horizonte sobre la novela corta, tanto acerca de sus rasgos típicos como en lo tocante a la variedad que la define. En 2016, durante mi estancia en la Università degli Studi di Napoli Federico II, tuve la oportunidad de trabajar con la profesora Flavia Gherardi, de dicha Universidad, sobre la tradición y la novedad en la novela corta/cortesana, los aspectos italianizantes y el uso de estos por los autores españoles. En 2017 y 2018, en cada ocasión con tres meses de estancia, trabajé en el Laboratoire de Langues, Littératures, Linguistique des Universités d'Angers et du Maine, en Le Mans Université, bajo la dirección del profesor Fernando Copello; tuve la oportunidad desarrollar mi trabajo y compartir ideas con él sobre el acercamiento de María de Zayas a los componentes del modelo de la novela corta en la literatura europea; además, impartí clases junto con el profesor Copello en la asignatura *Littérature d'Espagne: la prosa classique*, centrando las lecciones en la perspectiva femenina de María de Zayas en sus *Novelas Amorosas y Ejemplares* (1637), manteniendo en este caso el título con que aparecieron a la luz. Por último, en 2019, en mi estancia de investigación predoctoral en el Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia he tenido la posibilidad de analizar, con la ayuda de profesor Adrián J. Sáez, las semejanzas y diferencias del discurso de María de Zayas respecto a las obras de los escritores masculinos contemporáneos, con especial atención a Cervantes.

Mi tesis se inscribe en el proyecto *SILEM (Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor, RTI2018-095664-B-C21)* y se propone un desarrollo en torno a tres objetivos esenciales: he planificado estas líneas de profundización como el estudio de la posición de la autora, de sus prácticas socio-culturales y discursivas y de sus efectos en el texto.

Un objetivo inicial consistió en establecer el perfil de María de Zayas y su inserción en el campo literario. Para ello he tomado como base la red de relaciones personales y literarias a

partir de las presencias en paratextos y volúmenes colectivos (en relación con la trayectoria biográfica y autorial de Zayas). En el desarrollo del análisis he utilizado nociones relativas al campo literario (Bourdieu, 1995) aplicadas a las redes de letrados y el manejo del capital cultural, con atención a las redes de sociabilidad entre los autores

Como segundo objetivo, mi estudio aspira a analizar el sarao como espacio femenino y espacio de narración en María de Zayas, a partir de los elementos esenciales de su relato y de la representación de las figuras femeninas, hasta concluir con el análisis de los espacios simbólicos y sus dinámicas de confrontación hombre-mujer, narrador-oyente, deseo-silencio, y el valor emblemático del sarao de Zayas.

Finalmente, como tercer objetivo, este estudio procura analizar, con la confluencia en el vértice determinado por el sarao como marco, la justificación y reproducción de un campo literario, la formalización de un discurso, si no en sus características femeninas, sí en lo que tiene de respuesta a una situación de dificultades y obstáculos, pero también de posibilidades para la configuración de una voz propia, entre la respuesta y la afirmación. La autora en su voluntad de encontrar un espacio en el campo literario en formación (Bourdieu, 1995) aprovecha los espacios abiertos por el mercado en desarrollo y los géneros sin una estrecha codificación y preceptiva clasicistas, que permiten una mayor libertad que los establecidos en la academia masculina y canónica.

Los trabajos que siguen a estas páginas han sido fruto de un trabajo en progreso. Los siguientes capítulos, además de presentar el proceso de madurez en la expresión en castellano también ofrecen una trayectoria de aprendizaje, en la que la plasmación y articulación de las ideas se han visto favorecidas por su conformación a través de las publicaciones. Por esta razón he optado por recogerlos en la tesis con la redacción original destinada a los diferentes cauces de difusión, para mantenerlos tal y como fueron publicados, con intervenciones menores². La opción conlleva efectos discutibles, y soy consciente de que en las páginas siguientes el lector encontrará algunas repeticiones; aunque sería torpe apelar a las condiciones propias de las tesis hechas por compendio de publicaciones, me excusaré con esta justificación. Cada artículo

² Una de ellas consiste en la unificación de todas las referencias bibliográficas en un repertorio general unificado, limitado a las obras mencionadas en la exposición de los resultados de investigación. De manera más amplia, la recopilación se completa con la aplicada a la producción crítica sobre Zayas, ordenada y comentada en el capítulo dedicado al estado de la cuestión, cuyo objeto, además de actualizar el panorama de la investigación, es el de explicitar la pertinencia de nuestro acercamiento, como una aportación al campo de estudio. También he unificado las normas ortotipográficas y el sistema de citas, para facilitar una lectura más fluida.

publicado, por ser un ente independiente, antes de entrar en el tema ofrece la información básica sobre Zayas y su novela, y de ello resultan algunas repeticiones en los trabajos, que se manifiestan en un texto con carácter recopilatorio como este. He intentado eliminar estas partes de la mejor manera posible, sin cortar el hilo de expresión. Sin embargo, también intencionadamente he dejado algunas de estas redundancias, porque me parece importante subrayar cuáles han sido las constantes que han regido mi acercamiento a María de Zayas y a sus textos.

En una dialéctica entre los planteamientos iniciales plasmados en el proyecto definitivo de tesis y los nuevos elementos surgidos en el proceso de redacción de los trabajos parciales, he articulado un discurso, con una disposición que trata de mantener de manera productiva los elementos de una reflexión sistemática y la profundización en determinados elementos que se han impuesto como definitorios de una escritura.

El bloque inicial desarrolla, a modo de premisas conceptuales derivadas de la reconsideración del texto mismo de las dos partes de lo que se nos impone como un proyecto orgánico, un panorama acerca de la autora y la historia de su cita con la imprenta. En este contexto he articulado un acercamiento para analizar la vida profesional de la autora y el proceso de publicación de su obra en dos partes, con sus distintas facetas, que resulta determinante en la recepción de la obra de Zayas. También he estudiado y analizado la edición de los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao*, en una lectura deudora del análisis y la propuesta editorial de Olivares (2017), y sus rasgos narrativos y pragmáticos distintos aspectos, sobre todo en base a los paratextos, notas del editor o enmiendas de la autora.

Por último, para analizar mejor la obra en este plano hice una recomposición y repaso del desarrollo de la trama en sus movimientos. Aunque se menciona superficialmente en este capítulo el valor metaliterario de la novela, se profundizará sobre este tema en el capítulo siguiente. Se ha procurado enfatizar el entretejido entre las veinte novelas, los poemas y la historia de Lisis, subrayando la novedad que supone esto para el género. Quiero explicitar ahora que resulta crucial en este punto el análisis de las relaciones de causalidad en la historia de Lisis, apoyadas en la narración interna de “maravillas” y “desengaños”. En este apartado mediante ejemplos y citas de fragmentos he intentado presentar que las historias narradas al modo de una colección de novelitas subvierten la convención impuesta y operan como elementos introducidos por la autora para que induzcan los movimientos anímicos y la acción de los personajes, en sus interrelaciones y en sus decisiones. Se conforma así una historia que,

a través de los relatos contados o poemas cantados, cambia el estado anímico y la decisión final de la protagonista, en un paralelo con la propuesta constructiva del *Quijote* de Cervantes que no ha sido tenido en cuenta en los análisis de la obra precedentes.

El segundo bloque de mi tesis se construye a partir de la historia de Lisis. *Honesto y entretenido sarao* despliega una trama amorosa de la dama, y eso da paso a un entramado de relatos, que van imbricándose en la dinámica de dicha trama; esto ocurre de modo progresivamente acentuado, y en la segunda parte la trabazón entre esa historia y los relatos entretejidos se intensifica y se acerca a un valor metaliterario.

En esta parte de la tesis subrayo que *Honesto y entretenido sarao* es una obra unitaria articulada en dos partes, donde el sarao pasa de marco a argumento, y los cambios anímicos de la protagonista implican una transformación novelesca que integra un conjunto de problemas. Los denomino como “los nudos del conflicto” y los analizo bajo estos títulos:

la enfermedad y el *farmacós*

deseo y autoridad

sujeto enclaustrado

Ha sido mi intención en este bloque mostrar que Zayas teje un relato articulador con una propuesta novedosa, en la que se transparentan problemas sobre la condición de la escritura y sobre la condición de una escritora en un mundo conflictivo. Por ello he re-leído la historia de Lisis siguiendo las coordenadas marcadas por Gerber (2018), eso es, “a partir de esta mixtura entre personaje y texto”, dando “la forma humana a un proyecto literario” (17), como hace Cervantes en las dos partes de su *Quijote*. Cabe destacar que no estoy hablando de una simple identificación entre escritor y su protagonista, sino del proyecto de una escritora que tarda diez años en completarlo (1637 y 1647), con sus rupturas y continuidades. Zayas, poniendo su protagonista en el centro del mundo de ficción, quiere cuestionarse las estructuras socio-culturales, el mercado literario y la poética de un género, entre otras cosas, y, a partir de ello, atender a conceptos tales como deseo, narración, silencio, escritura, realidad, ficción, imprenta u oralidad.

El tercer bloque se centra en las estrategias narrativas de María de Zayas. En el prólogo de la *Primera parte* aparece el tópico de la dificultad de ser mujer y publicar. Zayas se queja de las críticas, pero al mismo tiempo se muestra orgullosa no solo por escribir un libro, sino también por darle la estampa, “que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios”

(2017b: 15)³. A partir de este punto el texto continúa apelando a la tensión derivada de ser mujer-escritora, con el trasfondo de la profesionalización y el mercado. Los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao* mantienen de manera constante y sistemática las reflexiones sobre la creación literaria, sobre el arte de novelar y sobre los problemas de ser una escritora en el mercado literario. Zayas, como algunos otros escritores, intenta (re)componer los preceptos y “el arte” (el arte de novelar) del que ha carecido el género, y reforzar así su posición dentro del canon o, más precisamente, la república literaria del momento. Indagamos también en las propuestas de codificación genérica que ha señalado varias veces Zayas en su escritura, prestando especial atención a sus comentarios sobre la creación literaria de sus contemporáneos y los problemas del mercado literario según su particular perspectiva: difícil acceso al mundo de los letrados siendo una mujer, la piratería en la imprenta, la lengua usada para ser considerado “letrado” y “canónico”, la imitación y la originalidad, entre otros.

En este tramo final de la tesis dedicamos un estudio a la relación entre las *Novelas ejemplares* de Cervantes y *Novelas amorosas y ejemplares (Primera parte del Honesto entretenido sarao)*, dado que la relación entre estos dos libros requiere ciertas matizaciones, con un acercamiento más preciso. Se ofrece, en este sentido, una comparación con Cervantes y no solo con su *Novelas*, sino también con el *Quijote*, y un acercamiento a las posibles intenciones de Zayas al imitar y emular el modelo estético-novelesco que ofrece el alcañino.

Debido a la singular apropiación zayesca de algunas ideas, ha sido necesario reconsiderar conceptos como la enfermedad, el deseo y su relación con la oralidad y la escritura. Por eso he cuestionado la enfermedad de Lisis y su relación con la escritura de Zayas. La dolencia de Lisis es una enfermedad generada por su deseo y la canalización de este impulso en palabras, en forma lírica o narrativa. La potencialidad de contagio entre otras protagonistas del sarao y su decisión común de abandonar el espacio festivo permiten abordar ese rasgo particular de la novela de Lisis como una clave hermenéutica: la problemática del acercamiento de las protagonistas a la narración y el silencio ofrecido como efecto y conclusión, coincidente con lo observable en la propia trayectoria creativa de la autora. Por ello, dedico un estudio a algunas características peculiares de la intimidad compartida entre las mujeres en la narrativa de Zayas y el juego especular de los distintos planos (relatos, sarao y libro) con la proyección

³ Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas proceden de la edición de Julián Olivares (2017) si no se indica de otra manera. A partir de este punto en mi texto indico solo las páginas.

de un conflicto en distintos planos: entre la oralidad y la escritura, entre la expresión de la intimidad y el acto de publicar.

Por último, he considerado oportuno y necesario indagar, mediante un análisis de las redes de sociabilidad de Zayas, en busca de un acercamiento más preciso a su posicionamiento en el campo. Este capítulo valora si la autora a través de las referencias a sus relaciones literarias (dentro del texto y en las obras ajenas a las que ha contribuido) ha elaborado un perfil para su *self fashioning* o, por el contrario, se mantuvo pasiva a la hora de definir un perfil propio en la recepción literaria de la época. Este análisis se completa con el estudio de las alusiones y juicios emitidos sobre la autora (y sobre su autoría) por los escritores coetáneos, tanto en los paratextos del *Honesto y entretenido sarao* como en otras publicaciones. Otro paso ineludible para valorar la estrategia de toma de posiciones de Zayas ha sido estudiar su relación con los nombres más relevantes de la época, como Lope de Vega, Pérez de Montalbán o Castillo Solórzano, y cómo aprovecha estas relaciones para reforzar su nombre en el mercado literario. Ana Caro, por ser una escritora profesional que frecuentaba la imprenta, ha sido un referente de comparación para entender las semejanzas y diferencias de estrategias a la hora de elaborar un perfil literario en el mercado. Con estos estudios hemos intentado presentar un panorama que engloba la proyección de la figura de Zayas dentro del ámbito literario.

Así, con este último capítulo completo el estudio de la figura de Zayas, después de presentar varias líneas de investigación: la historia de una autora profesional y su relación con la imprenta (primer bloque), su novela como un cuestionamiento de su condición autorial (segundo bloque), la estrategia narrativa con su juego de imitación /emulación y con su poder canonizador en el mundo literario (tercer bloque), la estrategia de *self fashioning* y el aprovechamiento de las redes de sociabilidad para buscar una posición en el campo literario (cuarto bloque). Seguirán a los capítulos en que estas partes se articulan mis conclusiones sobre estas estrategias de Zayas en su contexto socio-literario.

I

LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO CRÍTICO

Todo trabajo crítico debe partir de la seguridad de un texto fiable, como soporte de una lectura válida, y del diálogo con el diálogo de juicios y valoraciones que permiten contrastar dicha lectura. En el caso de María de Zayas ambos aspectos resultan bastante problemáticos. El primero afecta especialmente a la estructura de la obra, afectada desde la *princeps* por unos avatares editoriales complejos, incrementados por las ediciones modernas, que han distorsionado más, si cabe, el propósito de la autora, desmembrando su obra. La edición de Olivares (2017), aparecida cuando esta tesis daba sus primeros pasos permitió asentar, desde la bibliografía material, un texto que respondía al designio de Zayas y que ofrecía con su revisión una base textual más sólida a la interpretación crítica que comenzaba a esbozar. En lo concerniente a la producción crítica su dificultad procedía de su gran extensión y diversidad de perspectivas, al tiempo que en una manifiesta carencia en cuanto a los aspectos que centraban mi consideración.

Los trabajos de determinación del texto y de revisión de la bibliografía conformaron los primeros pasos, pero su plasmación ha sido dispar. Como elemento fundamental, lo relativo a la concepción textual de la obra de Zayas fue objeto de los primeros trabajos presentados, en forma de una amplia reseña de la última edición de Olivares y una comunicación en la que sintetizaba algunas de las conclusiones mayores derivadas de dicha propuesta crítica. Aunque mantienen huellas de su carácter primerizo, opto por mantenerlos en su forma original, porque son el testimonio más fidedigno de lo que constituyó el punto de partida de la tesis sustentada, después de la hipótesis germinal.

La revisión bibliográfica ha sido constante a lo largo de estos años, pero ha cobrado forma en la última fase de redacción. Ello ha permitido un grado de actualización considerable y, sobre todo, una decantación de los criterios establecidos para la clasificación sistemática de la producción más reciente. Con ellos pretendo, modestamente, ofrecer un panorama crítico ordenado para quien quiera avanzar en este campo, y, en particular, una labor de desbroce y roturación del terreno para asentar las interpretaciones que siguen.

I.1.

MARÍA DE ZAYAS AND HER ART OF WRITING: STATE OF THE ART OF THE LAST DECADE (2010-2020) AND PENDING TASKS

The continuous increase in studies on María de Zayas compels us to focus on the research that has been published in the last decade in order to establish a state of the art. We choose the last decade for its sufficiently representative character. In the first place, the data presents the tendencies of the last decade and offers an exploration of tracks and trajectories prevalent in this field. In the second place, due to its quantity, going from enumeration to evaluation requires a systematic look, and reveals a greater picture regarding the *quo vadis* of the studies about Zayas. The fact that we are handling a *corpus* of nearly 250 entries, which is continuously increasing as the investigations on Zayas continue, makes it a demanding research task.

The surge of research interest and publications about María de Zayas is also linked with two fields: the growing interest for short stories and gender studies. In the case of Zayas, these two overlaps. On the one hand, short stories⁴ are lately being studied from complex and varied angles and this results in (1) collective academic research works about short stories and (2) short story anthologies. The diversity in Zayas' themes, her non-traditional women figures, or striking sex and violence scenes make her eligible for both types of collections. On the other hand, interest in female writing and gender studies contributed to the production of studies about Zayas due to the appreciable uniqueness of Zayas's work, both in terms of the author's own voice and in relation to her rich gallery of female characters, as well as the conflicts in which they are immersed. In consequence, those points mentioned above lead to an increase in the volume of papers published about the author.

The focus of my thesis brings together parts from both fields, particularly by establishing a link between the consciousness of authorship with the positioning of Zayas in the literary field and its manifestation in a fictional discourse. However, my thesis does not follow the widespread approaches, nor does it aim at debating them. For this reason, many of these

⁴ As far as I see, there are two main choices in translating the term “novela” in English: or it is used as “novela, novella, novel” or “short story”. I opted for using “short story”.

studies will not be cited in the pages that follow. This does not mean that I have not handled them carefully or that they have not left any trace; they do, especially as an important stimulus for reflection. Putting those studies on record is also an objective of this chapter. In addition to the usual objectives for this kind of bibliographies/critical panoramas, I will also present ten years of publishing statistics with a quantitative exposition in order to grasp which concepts are arising or which ones are beginning to draw attention.

There are two groups that are currently dedicated to the study of the baroque short story at Spanish universities: *El discurso paratextual de la novela corta barroca. Poética y sociabilidad literaria*. PARANOBA (P18-FR-3938. 2020-2022) co-directed by Rafael Bonilla and Ignacio García and *La novela corta del siglo XVII. Estudio y edición* (MINECO, FFI2013-41264). The latter publishes rigorous editions of canonical texts and other more editorially neglected collections of short novels, giving visibility to some texts that have been left in the dark. Also, as a result of this research project, I want to highlight two publications that belong to the collection of “Prosa Barroca” in Sial Editorial: *La Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)* (2012) and *Los viajes de Pampinea ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro* (2013). The latter offers two valuable studies on the narrative of María de Zayas: Isabel Colón Calderón's work about the narrative framework, and Clara Marías' study on the suicide theme in Zayas' works. To conclude these notes regarding the studies about the genre of short novel, I will refer to the monographs published last decade in *Studia Aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* (2015), *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* (2014) and in *eHumanista. Journal of Iberian Studies* (2018).

At this point it is crucial to talk about the researchers' paradoxical and intriguing approach to Zayas' narrative when it comes to studying the general panorama of the 17th century short novel. On the one hand, because of the (if one can say so) “over-production” of the studies about the author there is a certain hesitation whilst talking about Zayas' work. Consequently, Bonilla Cerezo and Fernández Melgarejo underline this point in their study “La novela corta del Barroco: estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes”:

Poca cosa diremos acerca de las colecciones de María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares* 1637; y *Desengaños amorosos* 1647) y Mariana de Carvajal (*Navidades de Madrid* 1663); por la sencilla razón de que se han estudiado hasta la saciedad en las últimas décadas, a consecuencia del apogeo de la moda de los *gender studies*” (2016: 47).

A considerable amount of literature has been published on Zayas and her “feminist agenda” especially after the second half of the 20th century. It should be noted that since the 90s, her works have been the subject of numerous ideological and theoretical feminist perspectives⁵. It is worth emphasizing that Zayas and her work were not only studied from a feminist perspective but also from social class viewpoint (Gamboa and Gaisor, 2020; Greer, 2017; O’Brien, 2011), psychoanalytic (Greer, 1993 y 1995; Jung, 2011), socio-political (Slater, 2020) and cultural (Romero-Díaz, 2002; Solana Segura, 2010; Ann Rice, 2015) viewpoints. But this diversity of topics about Zayas is the reason why some scholars no longer want to talk about her, arguing that a lot has already been said. Therefore, while her narrative is being studied from different aspects (from morophobia to its *kitsch* aspect), there is a relatively small body of literature that studied her text as a whole, (not the short stories or the first or second volume of *Honesto y entretenido sarao* but) her book⁶ published in two volumes (like *Quijote*). Likewise, if not overlooked entirely, limited attention was paid to Zayas's narrative technique and her reflections about the literature in her own literary creation or to her self-fashioning (Greenblatt, 2012). In this sense, worth noting that there is a lack of all-encompassing studies which take the book as a source (both volumes of 1637 y 1647 with all its components, such as short stories, narrative framework, and poems) in order to concentrate on these three aspects mentioned above.

To conclude, *Novelas amorosas y ejemplares* has been integrated in the program of *Agrégation* 2020 and 2021. This undoubtedly contributed to the increase of the academic production about María de Zayas. In 2020, Sorbonne University organized a conference titled *(Re) lire María de Zayas*⁷, whose results will be published in a monograph (2021) in *e-Spania (Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes)* directed by Maria Zerari. In addition to that, the results of the Colloquium “*Las Novelas amorosas y ejemplares*” by María de Zayas⁸, will be published in *Criticón* (Université de Toulouse) as a monograph this year.

⁵ Cruz (1993b) groups them into two large blocks: French school and American school. For more information I refer to the work of Treviño Salazar (2018). The scholar in chapter XVII of her thesis reviews the studies about Zayas written with a gender perspective.

⁶ I am referring to *Honesto y Entretenido Sarao* (or the story of Lisis) a novel published in two volumes.

⁷ Organized by Maria Zerari.

⁸ Organized by Philippe Meunier and Marina Mestre Zaragoza, University of Lyon (2021).

Finally, I would like to mention the collective volume dedicated to María de Zayas published by Biblioteca Áurea Digital del GRISO and titled *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”* (2021).

Overall, the data indicates that the interest in Zayas is persistent. Even though there will be an evaluation at the end of this study, an important piece of information is deemed necessary to emphasize in advance: In the 21st century the number of studies on Zayas has increased. In fact, this is a trend that dates back to the 90s. BIESES database suggests that the number of the studies on Zayas in the first two decades of the 21st century exceeds all the academic production of the previous century (317 vs. 295, respectively). Moreover, if we add the missing papers in the BIESES database, we find that the production in the 2010-2020 decade is very close to the academic production of the entire 20th century. (233 vs. 295, respectively).

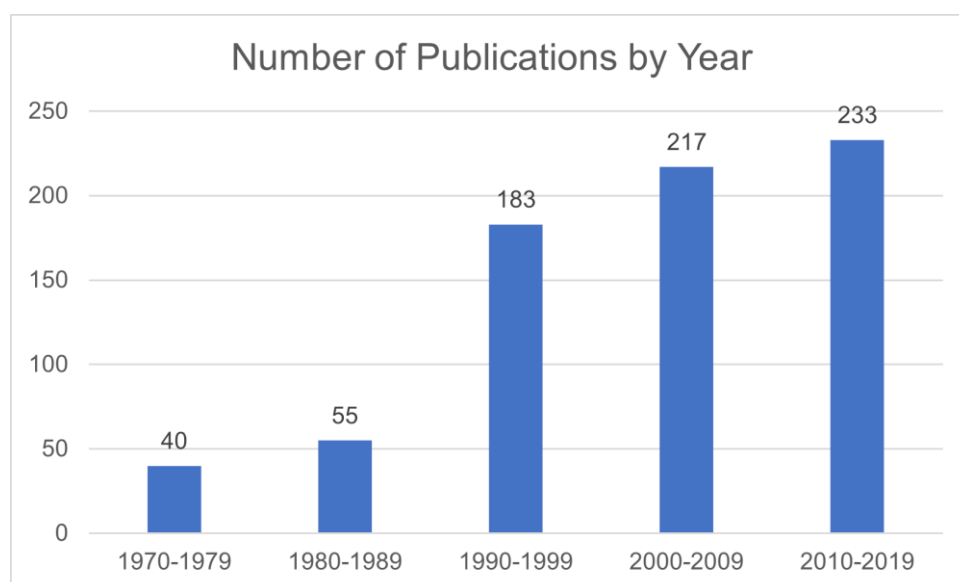


Table 1. The rise in studies on Zayas over the decades

When focusing on the last decade, it becomes evident that the USA owns the largest production of the works on Zayas. In the second place there is Spain, followed by Italy and France, respectively. After having explored these studies, the present work intends to classify some areas of study in a way that allows covering their approaches from a unifying perspective. As a result, seven major blocks are created⁹: (1) gender studies, (2) cultural studies, (3) literary

⁹ The grouping of these works has been carried out by me and therefore they are not subject to scientific rules (if it is possible to speak of any scientific rule when grouping studies). It has been a challenging job since I have had

network, (4) literary genre, and relations¹⁰, (5) narrative techniques, (6) editions and (7) biographical studies. Regarding the topics, predominance of cultural studies and gender studies in the USA is clearly seen, while in Spain the work on Zayas from the perspective of cultural studies prevails in number (is quantitatively the highest) and is followed by biographical studies and works on her narrative technique.

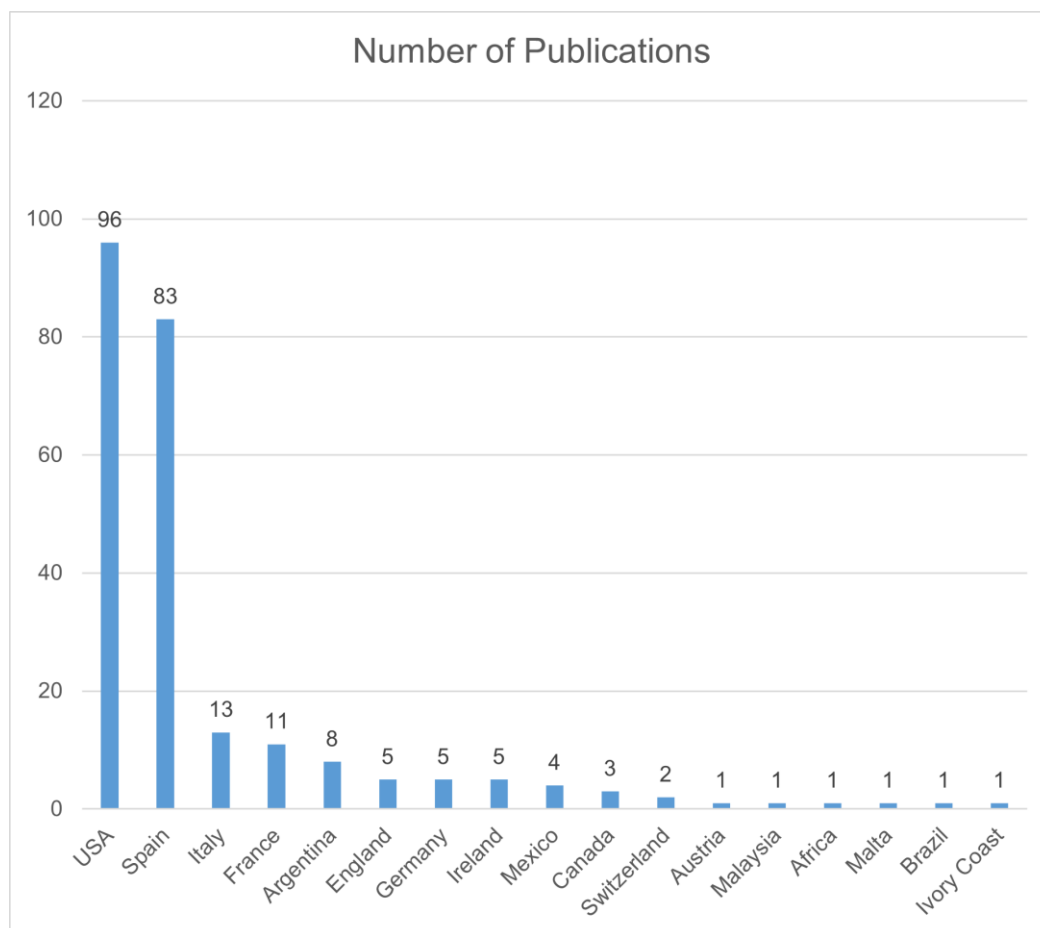


Table 2. The number of publications in the last decade by country.

to read all the works fully (or sometimes partially) to get an idea of what each one is about. Sometimes the title says one thing, but the content speaks of another, or sometimes the topic can belong in two groups at the same time. In this case, I have added these works to the group that, I reiterate, in my opinion, has more dominance in the entire study. For example, if a study talks about Zayas' feminism and at the same time mentions some narrative strategies applied in her work to show her feminism, I have added it to gender studies. When in doubt, I have also resorted to keywords to see how the researcher wants to address his/her work. On the other hand, I have also found some studies that have a theme slightly outside of these large blocks. Many blurred lines appear when one tries to group the different points of views and perspectives. Even so, I think that simplifying and grouping these works gives us an overview of the current state of the Zayas studies.

¹⁰ This block includes studies (1) on adaptations (which can also be for theatre or TV) or translations of Zayas (2) works that analyze the texts that serve as a source for Zayas's short stories, (3) works that highlight the interrelationships of Zayas' short stories with other texts.

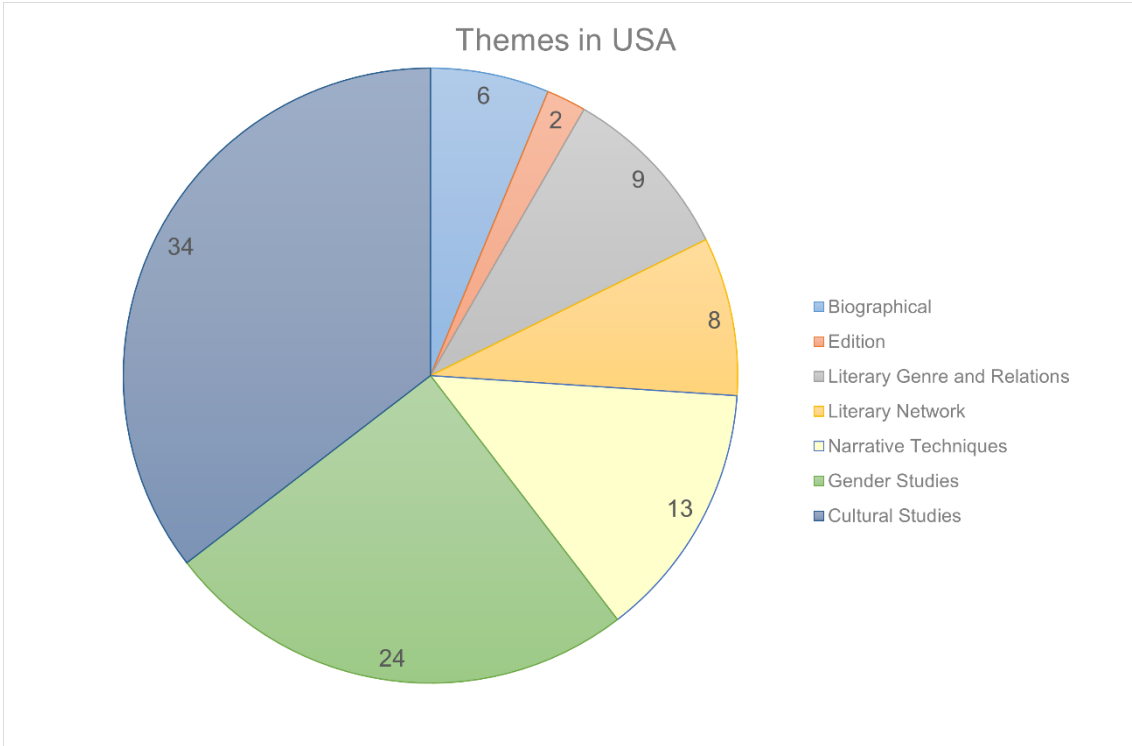


Table 3. The topics most studied in the USA in the last decade.

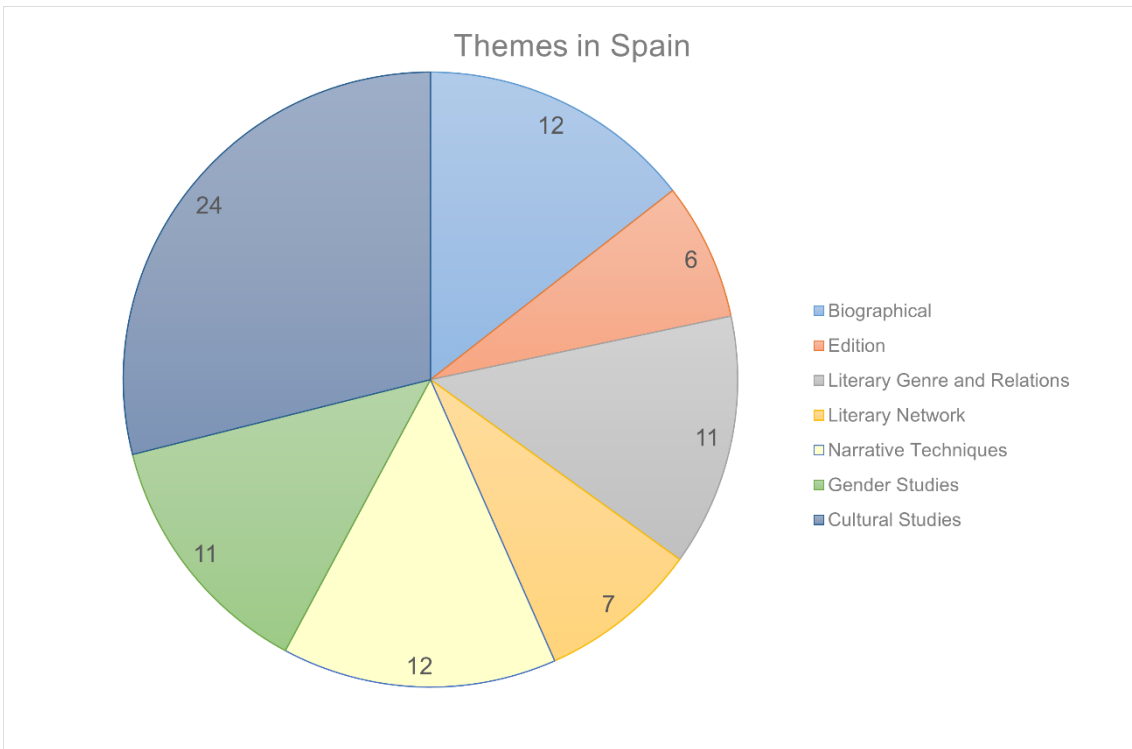


Table 4. The topics most studied in Spain in the last decade.

As pointed out at the beginning, regarding the surge in the production of the studies on Zayas, our brief review is solely dedicated to the investigations about her writing style and techniques. In the pages that follow, we will refer to the studies that are about her narrative technique (in two volumes of *Honesto y entretenido sarao* or in her short stories), her way of writing (for instance the use of “maravilla” or “desengaño” or the use of poetry and music in her book) and some other aspects that might be in relation with her narrative strategy (such as social networking). This way, the reader’s curiosity can be satiated, and light can be shed for future research on Zayas’s narrative.

Narrative techniques

I.1.1. Visual effects

Sanan-Estudillo (2014) has studied violence as a narrative technique consciously chosen by the author to capture the reader with this shock: “Zayas forces her reader to engage with this violent world by her persistent presentation / persecution of victims” (10) The use of this technique has been exemplified thoroughly in chapter 8 of her thesis since it presents a very enriching reading of the novels and the history of Lysis. In addition to this, Sanan-Estudillo also mentions other aspects of Zayas’ narrative device and exemplifies the use of masquerades and disguise, the presence of actors and spectators and the theatricalization of the *sarao* in “The Art of the Ephemeral: Novellas as Performance Art” (2014: 175-208) which offers a remarkable contribution to the field.

Along the same lines, “Verbalizing the Visual: María de Zayas, Mariana de Carvajal, and the Frame-Narrative Device” (O’Brien, 2012), and “Megalografía y rhopografía: Lecciones de cultura visual en María de Zayas and Mariana de Carvajal” (Cirnigliaro, 2012) are the significant studies that analyze the concepts related to visuality in the narrative framework and its use in the novel by Zayas.

I.1.2. Narrative frame and short stories

Julia Farmer “Inscribing Victory: Rivalry and ‘Mise en Abyrne’ in María de Zayas's Novella Collections” holds the view that through various voices, different angles and Chinese

boxes, a close link between the short novels and the story of Lisis (narrative framework) is created and continues:

The frame rivalry between Lisarda and Lisis is in fact crucial to our understanding of the relationship between the *Novelas amorosas* and the *desengaños*. That is, the two women's views on their rivalry may be seen in large part as structuring the development of the novella collections as a whole... (2011: 249)

A similar comprehensive description can be found in *Women in the prose of María de Zayas* (O'Brien, 2010), which highlights the female relationships existing within the narrative framework, to put them in relation to the female protagonists of 20 short stories. According to O'Brien there are parallels to be analyzed between the narrative framework's and short stories' female protagonists in *Honesto y entretenido Sarao*.

I.1.3. Poetry

Presumably the least studied area of Zayas' narrative is the use of music and poetry and their functioning throughout the novel. Ruiz Pérez presents a critical analysis about the poems and their use as a narrative technique in the two volumes (1637 and 1647) which suggests "la paralela proyección autorial en una clave metaliteraria que vincula las aventuras de las heroínas y la escritura de la novelista y poeta". Thus, the scholar points out: "Zayas perfecciona los mecanismos de elaboración literaria en lo relativo a la inserción de los poemas y da presencia textual a la conciencia sobre los mismos, pero también, al relativizar y desplazar la voz lírica hegemónica en clave petrarquista, abre espacios, y no solo en su relato, para la presencia pública de otras voces, especialmente la femenina" (in press). Although not directly linked, the work of Anne Cayuela titled "'No quedó dama en la sala que no danzase': Danzas y bailes en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas" focuses on the importance of music and dance in the construction of Zayas' narrative structure (in press)¹¹.

Additionally, in reference to whether there are similar musical structures and techniques in other Golden Age literary works, Elena Gutiérrez (2014) reaches the conclusion that in Zayas the interaction between narrative and music /poetry is one of a kind. Also the way Zayas'

¹¹ Abovementioned works of Pedro Ruiz Pérez y Anne Cayuela will be published in *Criticón's* monograph (2021) dedicated to María de Zayas.

narrative connects the content with the structure is unique and music /poetry fulfill a specific narrative purpose in *Honesto y entretenido sarao*.

In a similar manner, Rodríguez de Ramos analyses in “Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*” (2013), the poems of the first part of *Honesto y entretenido sarao*.

Apart from this, in 2011 Benito Quintana makes a substantial contribution in the field when he analyzes the function of the poems in the second part of *Honesto y entretenido sarao*. These two works have something in common: they draw attention to the fact that Zayas does not use poetry as an ornament or variety. These papers underline that the poetry in *Honesto...* has the function of unifying the narrative, anticipating the events, and reflecting the ideology of the narrator. As Quintana rightly notes:

cuando analizamos los poemas desde la perspectiva del sujeto enunciador y consideramos también la estructura del marco narrativo de la obra, podemos identificar cómo los poemas no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas sino que crean una narrativa adicional interna que resumen los aspectos fundamentales de la fábula principal y conectan a todos los desengaños entre sí. Esta técnica narrativa demuestra que a nivel estilístico los poemas de Zayas no son una adición caprichosa, sino que cumplen una función narrativa que enriquece el texto. A través de la lectura de los poemas y su consideración narratológica en función del marco principal de la obra, encontramos que los personajes cobran aún más complejidad, lo que nos permite observar con mayor detenimiento sus más profundos sentimientos en torno al deseo (105-106).

However, much of the analysis up to now has been limited to either the first part (1637) or the second part (1647) of *Honesto y entretenido sarao* or some poems in one of the short stories. A thorough study about the function of the poetry in both volumes would provide a perspective of fundamental importance.

I.1.4. “Maravilla” and “desengaño”

The use (or refusal) of some terms in *Honesto y entretenido sarao* has also been the focus of research interests. Trambaioli (2016) and Berg (2017)¹² discusses Zayas’ decision to

¹² Berg published his thesis in 2019 under the title *The marvellous and the miraculous in María de Zayas* (Oxford, Legenda).

not to use the term “novela”¹³ in the first volume of *Honesto y entretenido sarao*. These studies suggest that the use of “maravilla” instead of “novela” might be linked to her narrative technique. Hence, they explore to which extent this might be related to Zayas’ attempt to amaze the audience (“maravillar”) and maintain its interest. In this sense, Berg goes one step further in linking “maravilla” to *admiratio* and analyzing how the author evokes admiration in the reader through the unexpected, with fantastic-marvellous elements in her short stories (“maravillas”):

Zayas never explains the uncanny and thereby creates a sense of narrative uncertainty; it is up to the reader to decide whether the event has a natural, a preternatural or a miraculous explanation. So despite her unproblematic representation of miracles, she imbues them with a new aesthetic. This is what links her preternatural and her fantastic episodes, and together they shape the experience of reading Zayas’ novellas (unnumbered pages).

and continues:

she uses the supernatural to shock and titillate her audience. As such it ties in with other transgressive aspects of her work. But if she courted the *vulgo* with her sensationalist stories, some of which were recycled as relations of events, she also aimed to impress the cult with her baroque narrative labyrinth where nothing is what it seems (unnumbered pages.).

Along the same lines, Urban Baños (2016) studies the function of “maravilla” and “desengaño” in the two volumes of *Honesto y entretenido sarao*. It is also worth mentioning that there are a number of studies that analyzes the use of the term “desengaño” from different perspectives: it has been analyzed from the viewpoint of disappointment and exemplarity as narrative technique (Cruz, 2013a) or as a baroque labyrinth of meanings and double meanings (Delehanty, 2018). Equally important, Sanan-Estudillo focuses on the use of this term to “dis-illusion” the reader by the application of violence to open his eyes to the cruel reality (2014). The term “maravilla” or “desengaño” is also connected to witchcraft and supernatural events which give pleasure to the “vulgacho”. Therefore, the author presents these events sometimes

¹³ With this already celebrated quote, Zayas declared that she prefers to use the terms “maravilla/desengaño” instead of “novela”: “...contasen dos maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novellas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22).

as true and other times as unreal stories full of humor and irony. Exploring this detail further, Paba's comprehensive study points out how her way of writing is rich in ambiguity, humour and irony:

el frecuente recurso de la escritora a la ironía figura de pensamiento que presenta una doblez, oblicua y ambigua, que dice y no dice, que enmascara y al tiempo revela la verdadera intención del emisor cuando el destinatario –gracias al contexto y a los instrumentos que posee– es capaz de realizar la manipulación semántica necesaria para que la ironía pueda ser captada, descifrada y apreciada (2017: 177)

I.1.5. Tradition vs. novelty

It is worth mentioning there are number of studies that analyze the idea of using the charm of novelty within the traditional concepts to attract readers. In that regard, Costa Pascal (2010) focuses on this topic in her analysis of "Aventurarse perdiendo". According to her, María de Zayas surprises her reader with an exactly opposite stance to what her contemporaries tend to do. She reverses the clichés and presents it with altered roles: Women as active subjects, men as objects of desire

Broullón-Lozano studies "los elementos desestabilizadores" in Zayas' short stories (2018: 275) while Romero Asencio (2018) and Teruel (2014) examine Zayas' narrative framework and analyze how the author tries to exceed the limits of the traditional *cornice*. Having said that, it is worth draw attention to the study of Mansilla (2014). In his impressive study, while highlighting the literary tradition in which Zayas' narrative work is inscribed, he underlines her narrative novelty and offers a critical look at her literary technique through her fifth "desengaño". He highlights several narrative strategies applied in Zayas' work: the use of the topic of truth ("verdad"), criticism of *lengua culta* and the use of visual effects in the text. Although the study is limited to only one "desengaño", his analysis presents an enlightening viewpoint for researchers who want to know more about Zayas' narrative technique.

I.1.6. Soirée and convent

Two key spaces in Zayas's narrative are the soirée ("sarao") and convent. While soirée is studied as a reflection of the academies (Gamboa, 2011) or in relation with *Decamerón* (Colón Calderón, 2013), the convent is mostly analyzed parting from the decision of Lisis to

go to convent Scholars such as Alcalde (2005), O'Brien (2010a, 2010b, 2011), Middleton (2011) and Sierra (2016, 2021) interpret this decision as the exaltation of solidarity and female friendship. In addition to this, Rodríguez-Rodríguez (2020) points out the problem of having to choose between a house and a convent in *Honesto y entretenido sarao*. Examining the same area, Rhodes in her valuable work *Dressed to Kill: Death and Meaning in Zayas' "Desengaños"* approaches the convent theme in terms of "female desire". Therefore, she interprets the role of the convent in Zayas' work as a "non-space" indicating that the "convent in the *Desengaños* is a safe space. It is also a sterile space, a non-space, configured in the narrative as an absence to which the characters disappear in resignation" (2011: 152).

I.1.7. Intersection of social and literary network

Provided that Zayas was an active member of the literary gatherings in Madrid, previous studies suggest that even her social network might have had its roots there. The exchange of praise, via poems and prologues, between Zayas and other authors is analyzed in Martos Pérez (2016) and Romero-Díaz (2012). In addition to this, in Zayas' narrative, her social network became visible through the constant mentioning of actually existing names. When tracing her social networks within her narratives, De Armas (2021) reads two short stories of Zayas "La esclava de su amante" and "Tarde llega el desengaño" as a tribute to Ana Caro. As for political networks and their use as a cultural positioning/marketing strategy, the works of Greer (2017) and O'Brien (2011) are fundamental.

I.1.8. Effects of other writers, other genres

A considerable amount of literature has been published on the relationship between Zayas' short stories and picaresque novel, hagiographic stories, and theatre, mostly comedy. Accordingly, in the past decade researchers have shown an interest in the translation of Zayas' short stories in several languages and their reception in other countries. By the same token, Paba's paper "'El jardín engañoso' de María de Zayas de la novela a la relación de sucesos" analyzes the tenth "maravilla" while suggesting a link between this short story and news pamphlets, especially as she notes "as regards narrative techniques and discursive and rhetorical strategies" (2013: 311). In this study, more than the intertextual relationships that Paba underlines (which are also important), we are interested in her observations about the exemplary

nature of Zayas's short stories. It should be noted that Paba's papers (2013 and 2017) –even though they analyze two different short stories of the collection–, comprehensively synthesize Zayas's narrative strategies and her use of 'exemplarity' which is, according to Paba, "an open and plural exemplarity" (2013: 311). The study argues that Zayas chooses to play with exemplarity in between "escarmiento" and "entretenimiento" and therefore "a través de la ironía y del humorismo, la autora se divierte haciendo más difícil al lector/lectora la tarea de elegir entre las distintas ejemplaridades que la novela ofrece" (2017: 171). In this sense, Paba discloses how Zayas always remembers to offer "a limited exemplarity, much more oriented towards the *escarmiento*, and the religious and moral pole" (2013: 311).

Traces of possible literary and artistic influences in Zayas' novels are particularly emphasized in O'Brien (2010b), Muguza Roca (2020), Fernández Rodríguez (2018) and Cruz, which, as rightly points out, "aspire simultaneously to emulate and to compete with Cervantes" (2013a: 62).

For further information on a more descriptive part of the state of art, see the table attached at the end of this chapter. Although it considerably increases the number of pages of this study, I discard the idea of choosing only some studies and leaving out others, because I believe that the researcher needs to do an all-encompassing evaluation and analyze the direction to which the tendency leads. That is why this study attempts to list all works on Zayas throughout the last decade¹⁴. To this end, we firstly examined the valuable BIESES database (www.bieses.net) where all the writings of Spanish women from the Middle Ages to 1800 are compiled and all the studies carried out on these authors are filed. In this database the latest files on Zayas are from 2019 and do not cover the more recent studies. Nevertheless, the number of entries is quite high. With 900 entries in her name, in this database, only Santa Teresa surpasses Zayas with 1,200 entries¹⁵. To complete the bibliographic list, apart from BIESES, I have also searched Academia (academia.edu), Google Academic, Jstor (www.jstor.org), Muse (muse.jhu.edu), Researchgate (<https://www.researchgate.net>) and Dialnet (dialnet.unirioja.es). The result has given us important clues about the trends about the works on Zayas.

¹⁴ My sincere apologies in advance for the works that could not be addressed within this study as for the collection of data had to be concluded at a certain point, in order to be analyzed as a whole.

¹⁵ These entries consist of two types of data: (1) the entries that collect all her literary production and (2) entries that collect what other people write about her (it can be a poem written to Zayas in 17th century or a study about her realized in the 20th century.)

It is noteworthy that, over the decades and with the publication of several studies on the author, the interpretations of her works also change over the course of time.¹⁶ Despite the diverse range of approaches, studies based on a feminist and cultural approach still appear to be the two predominant ones across the majority of works on Zayas. Whilst different features of *Honesto y entretenido sarao* are mostly analyzed from cultural and gender perspectives, interpretations such as analyzing the two parts of Zayas’s book (1637 and 1647) as a functional whole, and studies about its narrative structure stay in the background.

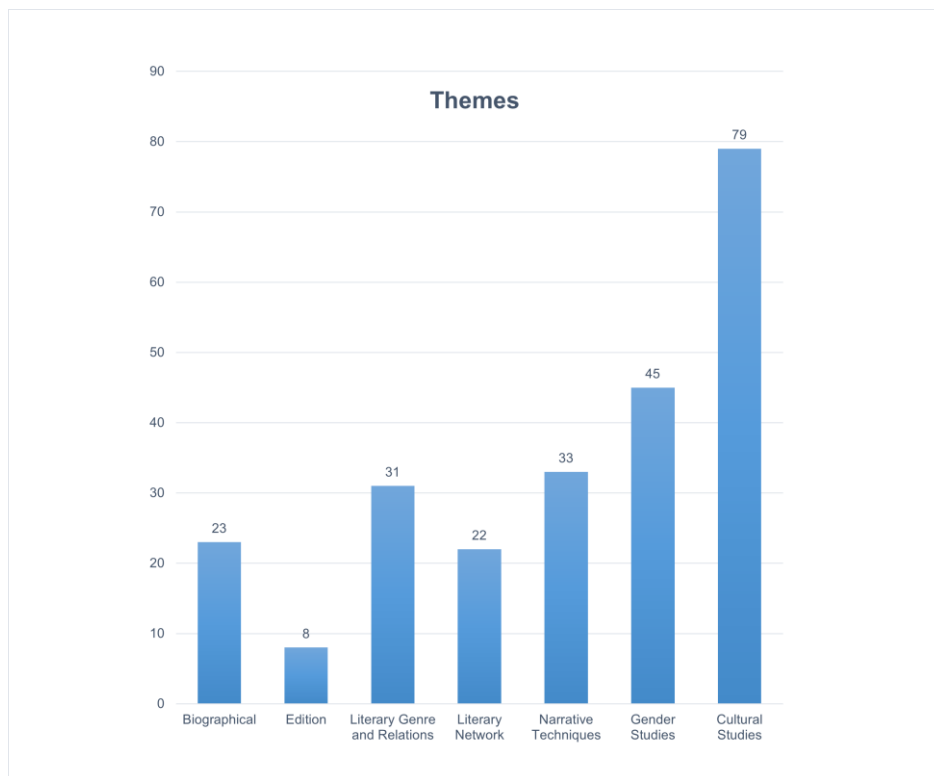


Table 5. Division of the study of Zayas according to the themes in the world in the last decade.

¹⁶ The scarcity of biographical data about Zayas makes her the “escritora fantasma” (Olivares, 2017: lxxxv) and leads to some editors –such as Amezúa, Ruiz-Gálvez and Rincón– and to some researchers –such as Rosa Navarro, Salvador Montesa and José Hesse– to interpret Zayas’ work in autobiographical terms (the author’s realism and feminism due to her bitter amorous experiences) and believe in the absolute identification between Zayas and her protagonists. As a result, for example while Amezúa defends that the author writes “la vida misma que sus ojos captan” (1948: xxii), Estrella Ruiz-Galvez affirms that “bajo su ardiente militancia” lies “la existencia de un dolor personal, de una desgarradura, de un malestar” (2001: xxxvi). In the same way, Rincón comments that her knowledge about the theme of love “sobrepasa indudablemente la experiencia que puede lograrse a través de la lectura; un conocimiento que tan solo puede haberse obtenido de una experiencia directa” (1968: 10-11). María Martínez del Portal also agree with others suggesting that Zayas’s writing “tenga su origen en alguna amarga vivencia que dejase herida su vida sentimental” (1973: 29) and finally, Hesse believes that behind her frustration in love matters lies her loneliness (1965: 19).

Before reaching a conclusion, it should be noted that the present work makes no claim to completeness when it comes to covering all existent studies about Zayas, due to the vast and growing number of works on her. Therefore, as a reference for future research, it shall be pointed out that a more systematic and theoretical analysis will be required in order to continue describing the trends in this field. And yet, it is fundamentally important to underline that the number of studies declines as soon as our focus is set on interpreting the two volumes of *Honesto y entretenido sarao* as a whole or analyzing Zayas's narrative techniques. Even though, there are studies that discuss Zayas's narrative techniques either in one short story or another, in the first volume of the book or in the second (or in the framework), not too many works revolve around the narrative production of Zayas as a whole. It is a less discovered route and a pending task. If more researchers would decide to analyze her fiction as a whole divided in two parts (as in *Don Quijote*), more answers to essential characteristics of Zayas' writing could be given. Hence, the projections on this field would help to emphasize common and different features of her narrative with other members of the 17th century's literary world and Zayas's (auto)positioning on the market.

I.1.9. List of works about María de Zayas

Table 6.. In this table the acronym BS refers to: Biographical studies, CS: Cultural studies, ED: Edition, GS: Gender studies, LG: Literary genre and relations, LN: Literary network and NT: Narrative techniques. The list is prepared according to the year, in descending order.

No	Author	Title	Type	Date	Info
1	Arredondo Sirodey, M ^a Soledad	“De los umbrales del conocimiento a las puertas del corazón. Con textos de Gracián, Cervantes, Zayas y Sor Juana”	LN	2021	<i>e-Spania</i> , 39 [Disponible en: http://journals.openedition.org/e-spania/40218 (Consulta: 01 de junio 2021).]
2	Caro Rodríguez, Inmaculada	“Feminismo con tintes picarescos en la obra de María de Zayas”	GS	2021	en Teresa Fernández Ulloa y Miguel Soler Gallo (eds.), <i>Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano</i> , pp. 127-138.
3	Sierra, Horacio	“Gossiping women and talkative nuns: The transatlantic feminism of María de Zayas and Sor Juana de la Cruz”	GS	2021	<i>Women's Studies</i> , 50-3, pp. 207-223.
4	Galán, Mercedes	“‘Cet Obscur Objet Du Désir’: Sex and Slavery in Early Modern Spanish Fiction”	CS	2021	in Laura Stagno and Borja Franco Llopis (eds.), <i>Lepanto and Beyond: Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean</i> , Leuven, Leuven University Press, pp. 305-320.
5	Bonilla Cerezo, Rafael y María J. Moreno Prieto	“Tocata y fugas en la novela corta del Barroco”	LG	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 11-63.
6	Yllera, Alicia	“María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)”	BS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 65-79.

7	Özmen, Emre	“La obra novelesca de María de Zayas: género y novedad”	NT	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 81-96.
8	Tabernero-Sala, Cristina	“La lengua del Siglo de Oro en la obra de María de Zayas”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 97-112.
9	Baranda Leturio, Nieves	“Mujer y escritura en el Siglo de Oro”	BS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 113-132.
10	Navarro Durán, Rosa	“Temas y personajes femeninos en María de Zayas”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 133-151.
11	Olivares, Julián	“La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor”	GS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 153-175.
12	Pérez Villanueva, Sonia	“La violencia de la esclavitud femenina en los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas y Sotomayor”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 193-210.
13	Paba, Antonina	“El honor restaurado: mujeres vengadoras en las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 211-224.

14	Zamora Calvo, María Jesús	“La magia amorosa en la narrativa de María de Zayas”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 243-262.
15	De Armas, Frederick A	““La esclava de su amante’ y ‘Tarde llega el desengaño’ de María de Zayas: homenajes a Ana Caro”	LN	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 283-297.
16	Acebedo, Mónica	“El feminismo y el didacticismo moral de María de Zayas y Sotomayor en el marco que atraviesa sus dos colecciones de novelas”	GS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 177-191.
17	Colón Calderón, Isabel	“Amor y erotismo en Zayas”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 225-241.
18	Ferrer Valls, Teresa	“ <i>La traición en la amistad</i> de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada”	GS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 379-392.
19	Urban Baños, Alba,	“Las damas de la comedia nueva”	BS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 363-378.
20	Amestoy d’Ors, Ainhoa	“Zayas en los escenarios españoles”	GS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, 2021, pp. 393-397.

21	Acebes, Daniel	“El teatro de Zayas en el siglo XXI: <i>La traición en la amistad</i> ”	LG	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 399-415.
22	Croizat-Viallet, Jean	“La dissertation en la Agrégation de español. Metodología del examen a través de un ejemplo. Las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas y Sotomayor”	CS	2021	en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), <i>Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”</i> , Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 417-432.
23	Guarino, Augusto	“Il demoniaco nella letteratura del Siglo de Oro: il caso di ‘El desengaño amando, y premio de la virtud’ di María de Zayas y Sotomayor”	CS	2020	<i>Humanitas</i> , 2020, 75-3, pp. 393-403.
24	Varo Zafra, Juan	“El estupro en el Antiguo Régimen: de la sórdida realidad de las alegaciones judiciales a la estilización literaria”	CS	2020	<i>Revista electrónica de Historia Moderna</i> , 10-41, pp. 371-387.
25	High, Jeffrey L. y Lisa Beesley	“Las traducciones de María de Zayas de Sophie Mereau y Clemens Brentano: <i>Novellas españolas</i> y la narrativa de Heinrich von Kleist”	LG	2020	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 46, pp. 194-226.
26	Aranda Arribas, Victoria	““Mi ingenio las engendró y van creciendo en los brazos de la cámara”: la novela corta del Barroco en el cine y la televisión”	LG	2020	<i>Janus: estudios sobre el Siglo de Oro</i> , 9, pp. 596-642.
27	Poli, Noemi	“Agli albori del femminismo, le <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> e i <i>Desengaños amorosos</i> di María de Zayas y Sotomayor”	GS	2020	[Tesi di laurea magistrale], Pisa, Università di Pisa, [Disponibile en: https://etd.adm.unipi.it/theses/available/etd-10102020-155543/ , (Consulta: 21 de mayo de 2021).]
28	Galea, Kristina	<i>La cuestión femenina, centro de la obra narrativa de María de Zayas</i>	GS	2020	[Thesis B.A], Misida, L-Università ta' Malta, [Disponibile en: https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/62985 (Consulta: 21 de mayo de 2021).]
29	Florenchie, Amélie	“Erotismo y pornografía en la literatura española: historia de un tabú”	CS	2020	en Marco Kunz, Silvia Torres (eds.), <i>Tabú y transgresión en la literatura hispánica contemporánea</i> , Villeurbanne, Orbis Tertius, pp. 69-94.

30	Muñoz Osorio, Laia	<i>¿Dónde están las mujeres?: una propuesta didáctica en torno a la Literatura del Siglo de Oro desde la perspectiva femenina</i>	GS	2020	[Thesis fin de master], Barcelona, Universidad de Barcelona, [Disponible en: http://hdl.handle.net/2445/169020 (Consulta: 21 de mayo de 2021).]
31	Boyle, Margaret E.	“In search of a witness: Violence and women in María de Zayas”	CS	2020	in Nicholas R. Jones, Chad Leahy (eds.), <i>Pornographic Sensibilities: Imagining Sex and the Visceral in Premodern and Early Modern Spanish Cultural Production</i> , London, Routledge, pp. 188-198.
32	Ihinger, Kelsey J.	“‘Ojos que no ven’: Gendered Blindness in María de Zayas's <i>Desengaños amorosos</i> ”	GS	2020	<i>Journal for Early Modern Cultural Studies</i> University of Pennsylvania Press, 20-1, pp. 29-58.
33	Leoncini, Veronica	<i>Le decime muse dei secoli d'oro: il teatro de tesis delle drammaturghe laiche tra imitazione e sovversione dei canoni</i>	LG	2020	Tesi di laurea magistrale, Pisa, l'Università di Pisa, [Disponible en: https://etd.adm.unipi.it/t/etd-05082020-220404/ (Consulta: 21 de mayo de 2021).]
34	King, Margaret L.	“María de Zayas y Sotomayor, <i>Tales of Disillusion</i> (1647)”	LG	2020	<i>The Western Literary Tradition: Volume 1: The Hebrew Bible to John Milton</i> , Indianapolis, Hackett Publishing, pp. 426-430.
35	High, Jeffrey y Lisa Beesley	“Sophie Mereaus und Clemens Brentanos Übersetzungen von María de Zayas' <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> und die Prosawerke Heinrich von Kleists”	LG	2020	en Allerkamp A., Blamberger G., Fleig A., Gribnitz B., Lund H.L., Roussel M. (eds.), <i>Kleist-Jahrbuch 2020</i> . Kleist-Jahrbuch. J.B. Metzler, Berlin, Heidelberg, pp. 63-90.
36	Muguruza Roca, Isabel	“Lope de Vega reescrito por María de Zayas: <i>La viuda valenciana</i> , una comedia entre dos novelas”	LG	2020	<i>Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura</i> , 26, (Ejemplar dedicado a: Los manuscritos teatrales de la biblioteca de Gondomar), pp. 445-469.
37	Yllera, Alicia	“Cette merveille de son sexe. Recepción de María de Zayas en Francia”	LG	2020	en David González Ramírez <i>et.al</i> (coords.), <i>Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea</i> , pp. 271-285.
38	Slater, John	“Containment, surveillance and biopower in early modern Spain”	LG	2020	<i>Journal of Spanish Cultural Studies</i> , 21-2, pp. 139-148.
39	Zerari, Maria	“ABCdaire María de Zayas: approche portative à l'usage des agrégatifs”	CS	2020	<i>Langues néo-latines</i> (Dedicado a: Concours 2021), 395, pp. 5-21.

40	Collins, Allison	<i>Reading the Lovesick Women in Early Modern Literature</i>	CS	2020	[PhD Dissertation], Los Angeles, University of California, [Disponible en: https://escholarship.org/uc/item/2723z7f1 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
41	Prendergast, Ryan	“Abjection, Disgust, and Exclusion in ‘La inocencia castigada’ and Early Modern Spain”	CS	2020	<i>L’érudit franco-espagnol</i> , 14, pp. 3-20.
42	Gamboa, Yolanda y Bonnie Gasior	“From Houses to Humilladero: Violence, Fear and Zayas Female Monster-Victims”	GS	2020	in Robert Elliott Bayliss, Judith Caballero (eds.), <i>Peculiar Lives in Early Modern Spain: Essays Celebrating Amy Williamsen</i> , SF, University Press of the South, pp. 239-252.
43	Castillo, Moisés R.	“A vueltas con las representaciones de los roles de género en las comedias de Ana Caro, María de Zayas, y en <i>Don Quijote</i> : los casos de Leonor, Fenisa y Marcela”	CS	2020	in Robert Elliott Bayliss, Judith Caballero (eds.), <i>Peculiar Lives in Early Modern Spain: Essays Celebrating Amy Williamsen</i> , SF, University Press of the South, pp. 107-123.
44	Rodríguez-Rodríguez, Ana M.	“Early Modern #MeToo: María de Zayas’s Response to Women’s Confined Lives”	GS	2020	<i>HIOL: Hispanic Issues On Line</i> , 25, pp. 191-208.
45	Arredondo Sirodey, M ^a Soledad	“Algunas calas sobre la educación femenina, desde María de Zayas a Margarita Nelken”	CS	2020	en Josefina Méndez Vázquez, Francisco Chacón Jiménez (coords.), <i>Historiar la educación de las mujeres en tiempos de cambio (Siglos XVII-XX)</i> , pp. 83-104.
46	Mansilla, Fernando Rodríguez	“El castigo de la miseria”, María de Zayas	ED	2020	en Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), <i>Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 3. Prosa de burlas</i> , Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 227-264.
47	Özmen, Emre	“La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura”	NT	2020	<i>E-Spania: Revue électronique d’études hispaniques médiévales</i> , 37, s.p.
48	Navarro Duran, Rosa	“La traición en la amistad de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano”	BS	2020	<i>Anagnórisis: Revista de investigación teatral</i> , 21, pp. 190-222.
49	Hurtado Uranga, Ane	<i>Literatur itzulpena: “La inocencia castigada” ipuin laburraren euskararako itzulpena eta analisisa</i>	ED	2020	[Trabajo fin de Grado], Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco, [Disponible en: http://hdl.handle.net/10810/48515 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]

50	Lama, Xesús et.al.	<i>Los nuevos papeles del crimen. Alteraciones en los roles de género en la narrativa criminal: víctimas y agresoras</i>	LG	2019	Barcelona, Universitat de Barcelona
51	Gorgas Berges, Ana Isabel	“Pactos entre Mujeres: Ecos sororales en la narrativa de María de Zayas y Sotomayor”	GS	2019	Marian Blanco Ruiz, Clara Sainz de Baranda Andújar (eds.), <i>Investigación joven con perspectiva de género IV</i> , pp. 30-38.
52	Gagliardi, Donatella	“De aristócratas, ahorcados, hechiceras y clérigos salvajes: Nápoles en dos novelas de doña María de Zayas”	CS	2019	<i>eHumanista</i> , 43, pp. 376-394.
53	Micouleau, Méliisa y Florence Raynié	“Mujeres violentas y feminismo 'La burlada Aminta y venganza del honor' de María de Zayas”	GS	2019	<i>Hipogrifo</i> , 7-1, pp. 365-377.
54	Villegas de la Torre, Esther	“Autoría femenina y campo literario en la primera mitad del siglo XVII”	LN	2019	<i>Journal of Spanish Cultural Studies</i> , 20-4, pp. 337-352.
55	Manley, Stewart	“Magic, Inherent Evil, and the Proto-feminism of María de Zayas y Sotomayor: A Comparison with selected novelas of Miguel de Cervantes and Alonso de Castillo Solórzano”	GS	2019	<i>Bulletin of Hispanic studies</i> , 96-2, pp. 127-143.
56	Gómez Jiménez, Miguel	<i>Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad</i>	CS	2019	[Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, [Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/56467/ (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
57	Rodríguez-Guridi, Elena	“De Eva a Ave: anatomía médica y crítica del cuerpo femenino en los <i>Desengaños amorosos</i> ”	GS	2019	<i>Hispanic Review</i> , 87-3, pp. 265-284.
58	Özmen, Emre	“La palabra como <i>farmacón</i> en las voces narrativas de Zayas”	NT	2019	en Julie Botteron, Cipriano López Lorenzo (coords.), <i>Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio</i> , Kassel, Reichenberger, pp. 97-118.
59	Navarro Durán, Rosa	<i>María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano</i>	BS	2019	Barcelona, Universitat de Barcelona

60	Navas Ocaña, M ^a Isabel y Concepción Núñez Rey	<i>Mujeres españolas en las letras</i>	BS	2019	Almería, Universidad de Almería
61	Cruz, Anne J.	“‘Si no fuere tu hija ilustre’: Women Writers’ Social Status in Early Modern Spain”	BS	2019	<i>Cuadernos de Historia Moderna</i> , 44-2, pp. 345-362.
62	Treviño Salazar, Elizabeth	<i>Estudio y edición de la “Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto” (1647) de María de Zayas y Sotomayor</i>	ED	2018	[Tesis doctoral], Barcelona, Universidad de Barcelona, [Disponible en: http://hdl.handle.net/10803/666800 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
63	Rull Suárez, Ana	“María de Zayas y Delarivier Manley en los orígenes de la novela femenina”	LG	2018	en Alain Bègue, Carlos Mata Induráin (dirs.), <i>Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo</i> , Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 191-198.
64	Gorgas Berges, Ana Isabel	“Mujeres transgresoras en el Siglo de Oro Español: la voz de María de Zayas y Sotomayor”	GS	2018	en Milagros Martín Clavijo <i>et.al.</i> (coords.), <i>Las mujeres dentro y fuera de la academia</i> , pp. 139-151.
65	Guerrero Tetas, Oscar	“La masculinidad como engaño: los <i>Desengaños amorosos</i> (1647) de María de Zayas”	CS	2018	[Trabajo fin de grado], Barcelona, Universidad de Barcelona [Disponible en: https://bit.ly/3vZph0d (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
66	Broullón-Lozano, Manuel	“‘Que no se ha de estorbar nuestra fiesta con niñerías’. Travestismo, música y ejemplaridad: análisis semiótico comparado entre dos narraciones de María de Zayas y Sotomayor y Miguel de Cervantes Saavedra”	NT	2018	in Daniele Cerrato, Andrea Shembari y Sara Velázquez García (coords.), <i>Debating the Querelle des Femmes</i> , Szczecin (Polonia), Volumina, pp. 275-294.
67	Baranda Leturio, Nieves	“Transnational Exchanges”	LG	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, pp. 347-361.
68	Hautcœur, Guiomar	“Lire les novelas de María de Zayas aujourd’hui: défense des femmes et pensée du genre”	LG	2018	TRANS- [En ligne], s.p. [Disponible en: http://journals.openedition.org/trans/1901 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
69	Bermúdez, Luana	“Erotismo y violencia entre ‘histoire tragique’ y ‘novela corta’”	LG	2018	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 38, pp. 411-430.

70	Fox, Gwyn	“The Familial Lyric”	GS	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, pp. 271-283.
71	Martos Pérez, María Dolores	“The Poetic Voice”	CS	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, pp. 135-152.
72	Gagliardi, Donatella	“Dos testamentos inéditos de doña María de Zayas (Nápoles, 1656 y 1657)”	BS	2018	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 40, pp. 561-586.
73	Özmen, Emre	“El ‘sarao’ de María de Zayas: estrategias y sociabilidad”	LN	2018	<i>Studi Ispanici</i> , 43, pp. 201-221.
74	Gorgas Berges, Ana Isabel	“Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: ‘Al que leyere’ de María de Zayas y Sotomayor”	GS	2018	<i>Filanderas: Revista Interdisciplinaria de Estudios Feministas</i> , 3, pp. 25-38.
75	Zundel, Jennifer	<i>Blaming the Victim: Deconstructing María de Zayas's Feminism</i>	GS	2018	[Undergraduate Thesis], Missoula, MT, University of Montana [Disponible en: https://scholarworks.umt.edu/utpp/213 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
76	Fernández Rodríguez, Daniel	“Las cosicosas de doña María: ecos de ‘Virtud, pobreza y mujer’, Lope y otros ingenios en ‘La esclava de su amante’ de Zayas (y unos apuntes sobre la Parte ‘veinticinco perfeta y verdadera’)”	LG	2018	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 38, pp. 627-640.
77	Romero-Díaz, Nieves	“La sexualidad masculina y negra a debate en la España de la temprana modernidad”	GS	2018	<i>Romance Notes</i> , 58-1, pp. 95-104.
78	Vijarra, René	“Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española”	LN	2018	<i>Esferas literarias</i> , 1, pp. 75-86
79	Osuna Rodríguez, Inmaculada	“Literary Academies and Poetic Tournaments”	LN	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, pp. 153-167

80	Romero Asencio, Marcos A.	“María de Zayas’ Broken Frame: A Brief Study of the History and Evolution of Frame Narratives”	NT	2018	<i>Neophilologus</i> , 102, pp. 369–386.
81	Greer, Margaret R.	“María de Zayas and the Dukes of Alba”	LN	2017	en Kerry Wilkes and Christopher Weimer (eds). <i>Los cielos se agotaron de prodigios: Essays in Honor of Frederick A. de Armas</i> , Newark, Del., Juan de La Cuesta, pp. 225-234
82	Delehanty, Ann T.	“María de Zayas’s ‘Tarde llega el desengaño’ and the Contradictions of Modernity”	NT	2018	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i> , 95- 9, pp. 945-958.
83	Armon, Shifra	“Novels and Narratives”	BS	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, 169-185.
84	Özmen, Emre	“Un sujeto enclaustrado: El retiro de María de Zayas”	NT	2018	<i>Esferas literarias</i> , 1, pp. 9-24.
85	Williamsen, Amy R.	“Women Playwrights”	BS	2018	in Nieves Baranda y Anne J. Cruz (eds.), <i>The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers</i> , London, Routledge, pp. 187-202
86	Baranda Leturio, Nieves	“Words for Sale: Early Modern Spanish Women’s Literary Economy”	LN	2018	in <i>Economic Imperatives for Women’s Writing in Early Modern Europe</i> , Leiden, Brill, pp. 40-72.
87	Martos Pérez, María Dolores	“De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega”	LN	2017	<i>Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos</i> , 4, pp. 787-847.
88	Trambaioli, Marcella	“El perfil de una mujer escritora del Siglo de Oro en los encomios ajenos y en su autopromoción”	LN	2017	en Luciana Gentilli, Renata Londero (coords.), <i>Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVII español</i> , pp. 71-88.
89	Paun de García, Susan	“Transnational Transformations of Zayas’ ‘El castigo de la miseria’ in France and England”	LG	2017	in Anne J. Cruz and María Cristina Quintero (eds.) <i>Beyond Spain’s Borders Women Players in Early Modern National Theaters</i> , Oxford, Routledge.
90	Berg, Sander	<i>The magic of Zayas: slippery sourcery, baroque games with the devil and uncanny miracles in the novellas of María de Zayas</i>	NT	2017	[Thesis PHD], Birkbeck, University of London [Disponible en: https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40264/ (Consulta: 22 de mayo de 2021).]

91	Schardong, Rosangela	“The denouement with a marriage in <i>Novelas</i> by Miguel de Cervantes: The example of ‘La Gitanilla’ for a happy marriage in <i>Novelas</i> by María de Zayas”	CS	2017	<i>Gragoatá</i> , 22-43, pp. 750-770.
92	Vollendorf, Lisa	<i>Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism.</i>	GS	2017	Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2017.
93	Jiménez Gómez, Marta	<i>El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII-XIX</i>	CS	2017	[Thesis PHD], Córdoba, Universidad de Córdoba [Disponible en: http://hdl.handle.net/10396/15701 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
94	Pérez Cantó, Pilar	“María Zayas y su tiempo. ¿Fue María Zayas feminista?”	BS	2017	en Julio A. Pardos Martínez <i>et.al.</i> (eds.lit), <i>Historia en fragmentos: estudios en homenaje a Pablo Fernández Albaladejo</i> , Madrid, UAM Ediciones, pp. 445-456.
95	Paba, Antonina	“Pecar con discreción. Doble y dobles en ‘El prevenido engañado’ de María de Zayas”	NT	2017	<i>Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas</i> , 17, pp. 171-180.
96	Olivares, Julián	“The Socio-Editorial History of the Narrative Works of María de Zayas y Sotomayor”	BS	2017	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 35, pp. 148-174.
97	Martos Pérez, María Dolores	“Visibilidad autorial y competencia de las escritoras en justas poéticas de la primera Edad Moderna española”	LN	2017	<i>Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society</i> , 22- 2, pp. 63-99.
98	Villegas de la Torre, Esther	“Writing Literature for Publication, 1605-1637”	LN	2017	in Alexander S. Wilkinson and Alejandra Ulla Lorenzo (eds.), <i>A Maturing Market: The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century</i> , Leiden/Boston, Brill, pp. 124-140.
99	Özmen, Emre y Pedro Ruiz	“Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas”	NT	2016	<i>Criticón</i> , 128 (número dedicado a <i>Semblanzas del deseo en las letras áureas</i>), pp. 37-51.
100	Irigoyen García, Javier	““Como hacen los moros a los cristianos’: Raza, género e identidad cultural en ‘Tarde llega el desengaño’ de María de Zayas”	GS	2016	<i>Revista canadiense de estudios hispánicos</i> , 40,2, pp. 357-370.

101	Trambaioli, Marcella	“Heterodoxia, marginalidad y maravilla en las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas”	CS	2016	en Jaime Olmedo Ramos, Laura Puerto Moro (coords.), José María Díez Borque (dir.), <i>Heterodoxia, marginalidad y “maravilla” en los siglos de oro</i> , Madrid, Visor, pp. 119-145.
102	Nagel, Frank	“Los juegos de la nobleza. Dinámicas lúdicas en los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas”	CS	2016	en Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo, Angela Fabris (eds.), <i>Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca</i> , New York, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 187-202.
103	Fabris, Angela	“El actuar simulado de las figuras femeninas de María de Zayas y Juan de Piña”	CS	2016	en Mechthild Albert <i>et. al.</i> (eds.), <i>Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca</i> , New York, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 169-186.
104	Merino García, María Manuela	“Poétique du personnage féminin au Baroque le nouvelles de María de Zayas en France”	LG	2016	en Ana I. Labra Cenitagoya <i>et al.</i> (eds.), <i>Crisis, ¿fracaso o reto? = Crises, échec ou défi? [Recurso electrónico]: actas del XXIII Congreso de la APFUE (actual AFUE)</i> , pp. 269-280.
105	Rodríguez-Guridi, Elena	“Los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas: hacia una poética del sacrificio”	CS	2016	en Josefa Álvarez Valadés (coord.), <i>Laberintos del género: muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española</i> , Sevilla, Renacimiento, pp. 57-77.
106	Mansilla, Fernando Rodríguez	“‘Amar sólo por vencer’: la picaresca de María de Zayas”	LG	2016	<i>Acta Poética</i> , 37-1, pp. 79-98.
107	Fernández Melgarejo, Patricia	<i>Historias de amor y celos en la novela corta del Barroco</i>	CS	2016	[Tesis doctoral], Córdoba, Universidad de Córdoba [Disponible en: https://bit.ly/3qyWU86 (Consulta: 22 de mayo de 2021).]
108	Gil-Osle, Juan Pablo	“La tradición de la amistad femenina en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas”	CS	2016	<i>Bulletin of Hispanic Studies</i> 93-4, pp. 361-384.
109	Cortés Timoner, M. Mar	<i>María de Zayas y el derecho de ser de las mujeres</i>	GS	2016	<i>Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines</i> , 2, pp. 143-158.
110	Inzunza Quiñonez, Josefina	“La coerción en la mujer en ‘La esclava de su amante’ de María de Zayas”	GS	2016	en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds.), <i>VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres</i> , pp. 255-263. [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5712527 (Consulta: 17 de mayo de 2021).]

111	Urban Baños, Alba	“Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas”	CS	2016	en María Luisa Lobato, Javier San José, Germán Vega (eds.), <i>Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro</i> , Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 633-684.
112	Pérez-Villanueva, Sonia	“The ‘Beauty’ of Suffering Representations of Violence against Women in Spain—from María de Zayas to Alicia Luna and Iciar Bollaín”	GS	2016	<i>Hispanic Review</i> , 84-2, pp. 125-146.
113	Martos Pérez, María Dolores	"La representación autorial en las poetas de la primera edad moderna"	LN	2016	<i>Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro</i> , 10, pp. 77-103.
114	Casey, Elena	“The Cuartanas of Lisis: The Remissive Etiology of the <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> by María de Zayas y Sotomayor”	GS	2016	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 32, pp. 570-585.
115	Castillo, Cindy	“Los patrones a seguir de la mujer según María de Zayas (‘La fuerza del amor’, 1637)”	GS	2015	en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds. lit.), <i>VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres</i> , pp. 69-74. [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5346829 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
116	Copello, Fernando	“Acerca de una novela de María de Zayas negritud, resabios africanos y asociaciones mágicas y demoníacas”	CS	2015	en Rica Amrán (coord.), <i>Las minorías: Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII)</i> , Santa Barbara, University of California, pp. 202-208.
117	Cruz, Anne J.	“Violence repeated: Zayas, the Pleasure Principle, and beyond”	CS	2015	<i>Studi Ispanici</i> , 40, pp. 11-22.
118	Berman, Karen	“Translations and Transgressions: Twenty-First-Century Questions Regarding Zayas”	LG	2015	in H. Erdman y S. De García (eds.), <i>Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation</i> , Woodbridge, Suffolk; Rochester, Ny: Boydell & Brewer, pp. 177-188.
119	New, April J.	<i>Questioning the Code: The “Novelas” of María de Zayas y Sotomayor</i>	CS	2015	[PHD thesis], Kentucky, University of Kentucky [Disponible en: https://uknowledge.uky.edu/hisp_etds/22 (Consulta: 10 de mayo de 2021).]

120	Armon, Shifra	“Twisting the Trope: Refashioning the Work of Wedlock in Baroque Women’s Writings”	CS	2015	in Adrienne L. Martin y María Cristina Quintero (coords.), <i>Perspectives on Early modern women in Iberia and the Americas studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz</i> , NY, Artpoetica, pp. 220-234.
121	Rice, Robin Ann	“El Barroco y sus enfermedades sociales: odio, violencia y psicopatía en los <i>Desengaños amorosos</i> (1647) de María de Zayas”	CS	2015	<i>Revista Estudios</i> , 31, pp. 446-466.
122	Hidalgo, José Manuel	“La ideología artística del desengaño quinto (o ‘La inocencia castigada’) de María de Zayas”	GS	2015	<i>Hispanófila: Literatura - Ensayos</i> , 173, 2015, pp. 131-144.
123	Torrijos Suelves, Hada	“De amor y muerte: violencia y suicidio en las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas”	CS	2015	[Trabajo Fin de Grado], Zaragoza, Universidad de Zaragoza [Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/31922?ln=es (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
124	Dumora, Florence	“Tipología social de la crueldad en el ‘Cuarto “desengaño”’ amoroso de María de Zayas”	CS	2015	en Encarnación Medina Arjona, Paz Gómez Moreno (coords.), <i>Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII: (Contexto mediterráneo)</i> , Sevilla, Alfar, pp. 63-84.
125	Herraiz Gutiérrez, Alicia	“Salud y enfermedad en la obra de María de Zayas”	CS	2015	<i>Céfiro, Annual Conference on Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures</i> , Lubbock, Texas, Texas Tech University, pp. 1-13 [Disponible en: https://bit.ly/3x53wO1 (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
126	Tamper, Valencia	<i>María de Zayas’s “Novelas Amorosas y Ejemplares” through the lens of Simone de Beauvoir’s “The Second Sex”</i>	GS	2015	[PHD dissertation] Alabama, The University of Alabama [Disponible en: https://ir.ua.edu/handle/123456789/2418 (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
127	Mansilla, Fernando Rodríguez	“Cuidadoso descuido: los pícaros, la mentira y el teatro en la narrativa picaresca”	CS	2015	<i>Hipogrifo</i> , 3-1, pp. 55-67

128	Teresa Howe, Elizabeth	“Political Realities and Fictional Surrogates in María de Zayas’s ‘Mal presagio casar lejos’”	LN	2015	in Adrienne L. Martin y María Cristina Quintero (coords.), <i>Perspectives on Early modern women in Iberia and the Americas studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz</i> , NY, Artpoetica, pp. 235-252.
129	Maillard, María Luisa	<i>Vida de María de Zayas</i>	BS	2015	Madrid, Eila Editores
130	Friedman, Edward H.	Voice in Context: Writing Women in Early Modern Spain	LN	2015	in Adrienne L. Martin y María Cristina Quintero (coords.), <i>Perspectives on Early modern women in Iberia and the Americas studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz</i> , NY, Artpoetica, pp. 575-595.
131	Soufas, Teresa Scott	“Carnavalesque Implications: ‘Valor, agravio y mujer’ (Caro), ‘El muerto disimulado’ (Azevedo), and ‘La traición en la amistad’ (Zayas)”	LG	2015	<i>Dramas of Distinction: Plays by Golden Age Women</i> , Lexington, The University Press of Kentucky, pp. 105-146.
132	Treviño Salázar, Elizabeth	María de Zayas, “Amar solo por vencer”	ED	2014	México D.C., Universidad Nacional Autónoma de México
133	Urban Baños, Alba	<i>Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro</i>	BS	2014	[Tesis doctoral], Barcelona, Universidad de Barcelona [Disponible en: http://hdl.handle.net/10803/285777 (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
134	Mansilla, Fernando Rodríguez	“Génesis y Poética narrativa del ‘Desengaño Quinto’ (o ‘La Inocencia Castigada’) de María de Zayas”	NT	2014	<i>MLN</i> , 129-2, pp. 255-268.
135	Rodríguez de Ramos, Alberto	“La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos”	BS	2014	<i>Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras</i> , 37, 1-2, pp. 237-253.
136	Cruz, Anne J.	“Paratexts and Gender Ideology: on the Front Matter in the Novels by Cervantes and María de Zayas”	GS	2014	<i>Paratesto: rivista internazionale</i> , 11, pp. 51-68.
137	Hannemann, Britta	“Sophie Mereau und Clemens Brentano: ‘Spanische Novellen’. Eine kunstvolle und subtile Gemeinschaftsarbeit”	LG	2014	Jan Cölln y Annegret Middeke (eds.), <i>Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende: Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur</i> , Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 265-314.

138	Cecilia Milanesio, Adriana	“Cuestionar los preceptos sociales. A ambos lados del Atlántico: los casos sor Juana Inés de la Cruz y Doña María de Zayas y Sotomayor”	GS	2014	<i>Bibliographica americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales</i> , 10, pp. 110-128.
139	Nelson, Bradley J.	“Zayas Unchained: A Perverse God, or Theological Kitsch?”	LG	2014	<i>HIOL: Hispanic Issues Online</i> , (Ejemplar dedicado a: Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures), pp. 42-59.
140	Merino García, María Manuela	“La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du ‘Prevenido engañado’”	LG	2014	<i>Anales de filología francesa (Ejemplar dedicado a: Littérature traduite, literatura traducida)</i> , 22, pp. 177-200.
141	Zoberman, Pierre	“Scarron’s Taming of the Shrew”	LG	2014	<i>Seventeenth-Century French Studies</i> , 36-2, pp. 156-171.
142	Trambaioli, Marcella	“El anti-don Juan de María de Zayas”	LG	2014	<i>Revista de literatura</i> , 76-152, pp. 511-529.
143	Paredes Monleón, María Libertad	“La función del demonio en dos novelas de María de Zayas”	CS	2014	en Mariela Insúa y Robin Ann Rice (eds.), <i>El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones</i> , Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 69-83.
144	Gruzis Demory, Christelle y Ela López del Barrio	“Entre el cortejo y la violencia amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano”	CS	2014	<i>Lejana: Revista crítica de narrativa breve</i> , (Ejemplar dedicado a: Monográfico: “Novelar en lengua castellana”: estudios sobre la novela corta del Siglo de Oro), 7, s.p.
145	Teruel, José	“El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la <i>Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto</i> de María de Zayas”	NT	2014	<i>Edad de oro</i> , 33, pp. 317-334.
146	Sanan-Estudillo, Alyssa Robyn	<i>Reconsidering the Case of María de Zayas: Readings through the Optic of the Monstrous</i>	CS	2014	[Ph.D. dissertation] Minnesota, University of Minnesota [Disponible en: https://hdl.handle.net/11299/162689 (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
147	Gil-Osle, J.P.	“La Edad de Hierro en <i>La traición en la amistad</i> de María de Zayas”	CS	2014	<i>Neophilologus</i> , 98, pp. 275-286.
148	Boyle, Margaret E.	<i>Unruly women: Performance, penitence and punishment in Early Modern Spain</i>	CS	2014	Toronto; Buffalo; London, University of Toronto Press.

149	Jaén, Isabel	“Empathy and Gender Activism in Early Modern Spain: María de Zayas's <i>Amorous and Exemplary Novels</i> ”	GS	2014	in M.M. Hammond and S.J. Kim (eds), <i>Rethinking Empathy through Literature</i> , London, Routledge, Taylor and Francis, pp. 203-215.
150	Suárez Figaredo, Enrique	María de Zayas y Sotomayor, <i>Desengaños amorosos</i>	ED	2014	<i>Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento</i> , 18, pp. 27-270.
151	Guitérrez, Elena	<i>The Poetry of María de Zayas: Poetic, Feminine, and Musical Contexts</i>	NT	2014	[Thesis PhD] Washington D.C, The Catholic University of America [Disponible en: http://hdl.handle.net/1961/16637 (Consulta: 11 de mayo de 2021).]
152	Castillo Martínez, Cristina	“Los círculos poéticos y políticos de Miguel Botelho de Carvalho: del ‘Pastor de Clenarda’ a las ‘Rimas varias’ y ‘Tragicomedia del mártir de Etiopía’”	LN	2014	<i>Il confronto letterario</i> , 61, pp. 7-23.
153	Paba, Antonina	“‘El jardín engañoso’ de María de Zayas de la novela a la relación de sucesos”	NT	2013	en P. M. Cátedra García (dir.) y M.E. Díaz Tena (ed. lit.), <i>Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna</i> , Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 299-311.
154	Rodríguez de Ramos, Alberto	“‘Chi di così cantar le fosse stato cagione’: María de Zayas ante el <i>Decamerón</i> . Organización y función de la poesía en las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> ”	NT	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial/Prosa Barroca, pp. 151-164.
155	Romero-Díaz, Nieves	“Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV”	LN	2013	en Albert Mechthild (ed.), <i>Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro</i> , pp. 255-273.
156	Escabias, Juana	<i>Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica</i>	BS	2013	Madrid, Huerga y Fierro.
157	Martínez Arrizabalaga, María Victoria	“Escribir como mujer en el Siglo de Oro. María de Zayas, del amor al desengaño”	GS	2013	en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds. lit.), <i>VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres</i> [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4767378 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]

158	Cecilia Milanesio, Adriana	“La literatura como herramienta para hacerse oír. Dos voces femeninas del 1600: Sor Juana y María de Zayas”	BS	2013	en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (eds. lit.), <i>VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres</i> , [Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4767377 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
159	Malandra, Michela Angela	<i>La murmuración en los “Desengaños amorosos” de Doña María de Zayas Sotomayor</i>	NT	2013	[Tesi di Laurea], Venecia, Università Ca' Foscari [Disponible en: http://hdl.handle.net/10579/4407 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
160	Caro Bragado, David	“Las ‘Lauras’ en la novelística española: el petrarquismo en prosa”	CS	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial/Prosa Barroca pp. 237-248.
161	Rodríguez-Guridi, Elena	<i>Exegesis del error: una reinterpretación de la praxis de escritura en “Libro de la vida”, “Novelas ejemplares” y “Desengaños amorosos”</i>	GS	2013	Bern, Peter Lang AG.
162	Colón Calderón, Isabel	“Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del XVII”	LG	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial, pp. 137-150.
163	Bogard, Sarah	<i>Against Gracias: The Poetics of the Erotic Gift in Early Modern Spain</i>	CS	2013	[Thesis PhD], Virginia, University of Virginia [Disponible en: https://doi.org/10.18130/V3JK2W (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
164	Couceiro, María del Pilar	“El trasmundo clásico en las escritoras del siglo XVII”	CS	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial, pp. 193-201.
165	Cruz, Anne J.	“Cervantes, Zayas, and the Seven Deadly Sins”	NT	2013	in Eavan O’Brien (ed.), <i>Representing Women’s Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality</i> , Rome, Aracne, pp. 59-91.
166	Karidjatou, Diallo	“Relación del poder en la novela corta del XVII”	CS	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial, pp. 249-258.

167	Marías Martínez, Clara	“Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor”	CS	2013	en Isabel Colón Calderón <i>et.al.</i> (coords.) <i>Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro</i> , Madrid, Sial, pp. 259-282.
168	Paredes Monleón, María Libertad	“La fuerza de la mujer en ‘La traición de [en] la amistad’ de María de Zayas”	CS	2013	en Emilia I. Deffis de Calvo <i>et. al.</i> , <i>El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones: Actas del XV Congreso de la AITENSO, La Rioja, Ediciones Emilia</i> , pp. 323-333.
169	Wright, Joanne H.	“‘The Infamous Prison of His Arms’: The Politics of Love and Domestic Space in María de Zayas and Mary Astell”	GS	2013	<i>Republics of Letters: A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts</i> 3-2, [Disponible en: https://stanford.io/3yaoFGL (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
170	Gonzalvo Lahoz, María	<i>Maravillas para escapar de la seducción: la conciencia de una escritora en busca del cambio</i>	NT	2013	[Trabajo Fin de Máster], Castellón, Universitat Jaume I [Disponible en: http://hdl.handle.net/10234/77786 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
171	Rhodes, Elizabeth	“María de Zayas and St. Beatriz of Hungary”	LN	2013	in Eavan O’Brien (eds.), <i>Struggles, Strategies, and Morality</i> , Rome, Aracne, pp. 93-120.
172	Simerka, Barbara	<i>Knowing Subjects: Cognitive Cultural Studies and Early Modern Spanish Literature</i>	CS	2013	West Lafayette, Purdue University Press.
173	Romero-Díaz, Nieves	“Aproximaciones a la poesía secular escrita por mujeres, 1650-1700. Una propuesta metodológica”	LN	2012	<i>Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry</i> , 18, pp. 102-126.
174	Quintero, María Cristina	<i>Gendering the Crown in the Spanish Baroque Comedia</i>	GS	2012	Ashgate, Surrey.
175	Rodríguez Campillo, María José	“Los diferentes signos del teatro femenino de los Siglos de Oro: acotaciones e implicaturas”	GS	2012	in Pilar Couto-Cantero <i>et.al.</i> (coords.), <i>Culture of Communication-Communication of Culture</i> , pp. 179-188 [Disponible en: http://hdl.handle.net/2183/13482 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
176	Urban Baños, Alba	“La amistad en comedias de autoría femenina homoerotismo en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas”	CS	2012	in Patrizia Botta, (ed.), <i>Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. 4. Teatro</i> , Roma, Bagatto Libri, pp. 250-257.
177	Gumbrecht, Hans Ulrich	“Amorous Melancholy in the novellas of María de Zayas”	CS	2012	in <i>Reading for Stimmung: How to Think About the Reality of Literature Today</i> , California, Stanford University Press.

178	Folger, Robert	“Die Natur der Frau im Siglo de Oro: Juan Huarte de San Juan und María de Zayas”	LG	2012	<i>Begriff und Darstellung der Natur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit</i> , Leiden, Brill, pp. 183-203.
179	Zerari Penin, Maria	“Le ‘cerveau noir’ des mouvellistes. Remarques chromatiques sur la nouvelle post-cervantine”	LG	2012	in Yves Germain, Araceli Guillaume Alonso (coords.), <i>Les couleurs dans l'Espagne du siècle d'or: écriture et symbolique</i> , Paris, PU Paris-Sorbonne, pp. 267-286.
180	Cirnigliaro, Noelia Sol	“‘Sin que en todos ellos viese luz’: Zayas en penumbra”	CS	2012	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , Vol. 22, pp. 238-251.
181	Bradford, Ellis	“Morisca Acts of Resistance and the Subversive Agency of Isabel. Zelima in María de Zayas’s ‘La esclava de su amante’”	CS	2012	<i>Laberinto Journal</i> , 6, pp. 26-56.
182	Rodríguez, Ana María	“‘La viuda valenciana’ y ‘Tarde llega el desengaño’: Sexualidad y liberación femenina bajo las sombras”	CS	2012	<i>eHumanista: Journal of Iberian Studies</i> , 22, pp. 342-356.
183	Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel	“La figura del nigromante en la novela cortesana del siglo XVII”	CS	2013	en Rafael Bonilla, José R. Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), <i>Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close</i> , Madrid, Sial, pp. 37-54.
184	Urban Baños, Alba	“‘Porque mujer y mudanza / nacieron de un parto al fin’: la (in)fidelidad en comedias de autoría femenina”	CS	2012	en I. B. Carrillo, E. Palomo y F.M. Navarro (coords.), <i>XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro</i> , Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 37-59.
185	Vinces, Nancy	<i>María de Zayas: Lo paradójico de una escritora del Siglo de Oro español</i>	GS	2012	[Masters Thesis], La Universidad de Florida Central, Florida [Disponible en: https://stars.library.ucf.edu/etd/2307 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
186	Cecilia Milanesio, Adriana	“La contrafigura femenina en tres de los <i>desengaños</i> de María de Zayas o la reproductora acérrima de la imposición masculina”	GS	2012	en Manuel Cabrera Espinosa, Juan Antonio López Cordero (coords.), <i>IV Congreso Virtual sobre historia de las mujeres, s.p.</i> [Disponible en: https://bit.ly/2URonGn (Consulta: 17 de mayo de 2021).]
187	Cirnigliaro, Noelia S.	“Megalografía y rhopografía: Lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal”	NT	2012	<i>Letras femeninas</i> , Vol. 38-2, pp. 45-68.

188	Suárez Figaredo, Enrique	María de Zayas y Sotomayor, <i>Novelas amorosas y ejemplares</i>	ED	2012	<i>Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento</i> , 16 pp. 353-572.
189	Martínez Arrizabalaga, María Victoria	“Rasgos de la escritura de mujer de María de Zayas”	NT	2012	en Manuel Cabrera Espinosa, Juan Antonio López Cordero (coords.), <i>IV Congreso Virtual sobre historia de las mujeres</i> , s.p. [Disponible en: https://bit.ly/3hkjJIw (Consulta: 17 de mayo de 2021).]
190	Olivares, Julián y Elizabeth, Boyce, (edición, introducción y notas)	<i>Tras el espejo la musa escribe: Lírica femenina de los Siglos de Oro</i>	BS	2012	Madrid, Siglo XXI.
191	O’Brien, Eavan	“Verbalizing the Visual: María de Zayas, Mariana de Carvajal, and the Frame-Narrative Device”	NT	2012	<i>Journal for Early Modern Cultural Studies</i> , 12- 3, pp. 117-142.
192	Villegas de la Torre, Esther	<i>Women and the Republic of Letters in the Luso-Hispanic World, 1447-1700</i>	LN	2012	[PhD Thesis], Nottingham, University of Nottingham [Disponible en: http://eprints.nottingham.ac.uk/id/eprint/12740 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
193	Aranda, María	<i>Le spectre en son miroir : essai sur le texte fantastique au Siècle d’or</i>	CS	2011	Madrid, Casa de Velázquez.
194	Treviño Salázar, Elizabeth	“‘Está ya el gusto tan empalagado de lo antiguo’: una noción cervantina en la prosa de María de Zayas”	NT	2011	en Christoph Strosetzki (ed.), <i>Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas</i> , Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 879-888.
195	Sakas, Karliana	“An additional in ‘La esclava de su amante’ by María de Zayas”	NT	2011	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> , 88. 6, pp. 809-820.
196	Samson, Alexander	“Distinct drama? Female dramatists in Golden Age Spain”	BS	2011	in Xon de Ros and Geraldine Hazbun (eds.), <i>A Companion to Spanish Women's Studies</i> , Woodbridge, Tamesis Books, pp. 157-172.
197	Rhodes, Elizabeth	<i>Dressed to Kill: Death and Meaning in Zayas's desengaños</i>	NT	2011	Toronto, University of Toronto Press, 2011
198	Trambaioli, Marcella	“El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro”	BS	2011	en Manfred Tietz y Marcella Trambaioli (coords.), <i>El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social</i> , Pontevedra, Academia del Hispanismo, pp. 461-481.

199	Greer, Margaret R. Elizabeth Rhodes (ed. y trad.)	<i>Exemplary tales of love and tales of disillusion</i>	ED	2011	Chicago, University of Chicago Press.
200	Farmer, Julia	“Inscribing Victory: Rivalry and mise en abyme in María de Zayas’s Novella Collections”	NT	2011	<i>MLN</i> , 126-2, pp. 245-258.
201	Montesino, Antonio <i>et.al.</i>	María de Zayas, “Jardin engañoso”	ED	2011	<i>La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento, (Ejemplar dedicado a: Escrituras del encantamento: antología de cuentos fantásticos españoles e hispanoamericanos siglos XIII-XX)</i> , 108-110, pp. 37-48.
202	Quintana, Benito	“La Poesía de los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo”	NT	2011	<i>Etiopicas: revista de letras renacentistas</i> , 7, pp. 105-119.
203	Gamboa, Yolanda	“María de Zayas or Memory Chains and the Education of a Learned Woman”	LN	2011	in Rosilie Hernández, Anne J. Cruz (eds.), <i>Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World</i> , London, Routledge, pp. 209-224.
204	O'Brien, Eavan	“Personalizing the Political: The Habsburg Empire of María de Zayas's <i>Desengaños amorosos</i> ”	LN	2011	<i>Bulletin of Hispanic studies</i> , 88-3, pp. 289-306.
205	Montauban, Jannine	“‘Pues No Quiero Verte Así Contigo Hablar’: Los Apartes En ‘La Traición En La Amistad’, De María De Zayas.”	NT	2011	<i>Revista Canadiense De Estudios Hispánicos</i> , 35-2, pp. 289-304.
206	Cohen, Jaclyn	<i>Writing the Emotions: A Study of Shame and Guilt in Female-Authored Texts of Spain's Golden Age</i>	CS	2011	[Dissertation PhD], Baltimore, John Hopkins University [Disponible en: https://bit.ly/3drODxo (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
207	Merino García, María Manuela	“Maurofilia y maurofobia en la novela corta española y francesa del siglo XVII”	CS	2011	en Antonio Cruz, Margit Raders (coords.), <i>Estudios de Literatura General y Comparada. Literatura y alianza de civilizaciones: XVI Simposio de la SELGYC</i> , Lucena (Córdoba): Ayuntamiento, 2009, pp. 91-108.

208	Middleton, Maria	<i>The Life of Spanish Noblewomen in the Secular World and Their One Alternative: The Role of the Convent in María de Zayas' Desengaños amorosos.</i>	CS	2011	[Master thesis], Mankato, Minnesota State University. [Disponible en: https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/250 (Consulta: 16 de mayo de 2021).]
209	Catelli, Laura	“Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas”	CS	2011	<i>Arenal: Revista de historia de mujeres</i> , 18-2, pp. 409-432.
210	Jung, Ursula	“La tematización de deseos eróticos transgresivos en la novelística del Siglo de Oro”	GS	2011	en Tobías Brandenberger y Henriette Partzsch (eds.), <i>Deseos, juegos, camuflaje: los estudios de género y “queer” y las literaturas hispánicas: de la Edad Media a la Ilustración</i> , Verlag/ Frankfurt, Lang pp. 77-92.
211	Compte, Deborah	“Zoraida and Zelima: Cultural Cross-Dressing in Cervantes and Zayas”	CS	2011	<i>Hispanic journal</i> , 32-2, pp. 27-39.
212	Gumbrecht, Hans Ulrich	<i>Stimmungen = Estados de ánimo. Sobre una ontología de la literatura</i>	CS	2011	Murcia, Tres Fronteras Ediciones.
213	O'Brien, Eavan	“Imagining an Early Modern Matria? The Representation of Age in Zayas and Carvajal”	CS	2011	<i>Forum for Modern Language Studies</i> , 47-2, pp. 197-209.
214	Montauban, Jannine	“El retrato como síntoma y representación en el teatro de Ana Caro y María de Zayas”	CS	2011	<i>Bulletin of the comediantes</i> , 63-2, 2011, pp. 39-56.
215	Greer, Margaret Rich	“The Baroque and the Undead: Carnal Knowledge in the Novellas of María de Zayas”	GS	2011	in Xon de Ros and Geraldine Hazbun (eds.), <i>A Companion to Spanish Women's Studies</i> , Woodbridge, Tamesis Books, pp. 143-156.
216	Leoni, Mónica	“El ‘vacío’ del deseo en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas y Sotomayor”	CS	2011	en Enrique Ruiz-Fornells (ed.), <i>El español y su literatura en los Estados Unidos. Homenaje a la Real Academia Española</i> , Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 285-299.

217	Treviño Salazar, Elizabeth	“Querría que me entendiesen todos, el culto y el lego’: la influencia del <i>Arte nuevo</i> en la prosa de María de Zayas”	NT	2010	en Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), <i>Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro</i> , Vol. 2, ([Recurso electrónico]), pp. 1025-1033.
218	Jung, Ursula	<i>Autorinnen des spanischen Barock. Weibliche Autorschaft in weltlichen und religiösen Kontexten</i>	BS	2010	Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
219	Cárdaba, Violeta	<i>Escritoras hispánicas: voces para un diccionario (siglos VII al XX)</i>	BS	2010	Sevilla, Arcibel.
220	Costa Pascal, Anne-Gaëlle	“La escritura femenina de María de Zayas: entre la subversión y tradición literaria”	NT	2010	en Pierre Civil, Françoise Crémoux (coords.), <i>Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007</i> , Vol. 2, ([CD-ROM]), pp. 64.
221	Arredondo Sirodey, M ^a Soledad	“La querella de las mujeres en el marco narrativo. La conclusión de los <i>Desengaños amorosos</i> de María de Zayas”	NT	2010	en Cristina Segura Graño (coord.), <i>La Querella de las mujeres: Análisis de textos</i> , Madrid, Almudayne, pp. 131-148.
222	Urbán Baños, Alba	“Las protagonistas ideadas por dramaturgas: ¿damas que desdican de su nombre?”	GS	2010	en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), <i>Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro</i> , Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, pp. 1057-1066.
223	Gonzalbo Aizpuru, Pilar	“Leer de la infancia a la vejez. El buen orden de las lecturas en la Colonia”	LN	2010	en García Aguilar, Idalia y Rueda Ramírez, Pedro, <i>Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España</i> , México, UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, pp. 21-54.
224	McGrath, Michael J.	“The Metadramatic Function of the Aside in <i>La Traición En La Amistad</i> ”	NT	2010	<i>Comedia Performance</i> , 7-1, pp. 86-102.

225	Castillo, David R.	<i>Baroque Horrors. Roots of the Fantastic in the Age</i>	CS	2010	Ann Arbor, University of Michigan Press.
226	O'Brien, Eavan	"Locating the Diary of 'Persecuted Innocence: María de Zayas's Adaptation of Hagiographic Historias'"	LG	2010	<i>Bulletin of Spanish Studies</i> , 87-3, pp. 295-314.
227	Cruz, Anne J.	"Figuring gender in the picaresque novel: From 'Lazarillo' to 'Zayas'"	LG	2010	<i>Romance Notes</i> , 50-1, pp. 7-20.
228	Matos-Nin, Ingrid E.	<i>Las novelas de María de Zayas (1590-1650): lo sobrenatural y lo oculto en la literatura femenina española del Siglo XVII</i>	CS	2010	NY, Edwin Mellen Press.
229	Matos-Nin, Ingrid E.	"Lisis. The Semantics of Love and Healing in María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz"	CS	2010	<i>Rondas Literarias de Pittsburgh</i> , 2009. Pennsylvania, Grelin Press, pp. 173-180.
230	Tilly, Eva	"Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé"	CS	2010	<i>Pandora: revue d'études hispaniques</i> , 10, pp. 279-294.
231	Ruiz, Carrie L.	"El convento y la muerte en los <i>Desengaños amorosos</i> de Zayas"	CS	2010	en Ricardo de la Fuente Ballesteros, Jesús Pérez-Magallón (coords.), <i>Necrofilia y necrofobia: representaciones de la muerte en la cultura hispánica</i> , pp. 211-220.
232	Sierra, Horacio	"The Role of Women's Discourse, Men's Honor, and Domestic Abuse in María de Zayas's <i>The Disenchantments of Love</i> "	CS	2010	<i>Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal</i> , 5, pp. 293-294.
233	Sierra, Horacio	"The Sarao as conventual rhetorical space in María de Zayas"	CS	2016	in <i>Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature</i> , Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, pp. 109-148.
234	Rice, Robin Ann	"Lo sobrenatural en María de Zayas: magia, mania y sucesos estrambóticos en <i>Desengaños</i> "	CS	2010	en Pierre Civil, Françoise Crémoux (coords.), <i>Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007</i> , Vol. 2, ([CD-ROM]), pp. 112.
235	Solana Segura, Carmen	"Las heroínas de las <i>Novelas amorosas y ejemplares</i> de María de Zayas frente al modelo femenino humanista"	CS	2010	<i>Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento</i> , 14, pp. 27-33.

236	Martínez Girón, María José	“Dos feministas avant la lettre: María de Zayas Sotomayor y Madame de Sévigné”	GS	2010	<i>Océánide</i> , 2, [Disponible en: http://oceanide.netne.net/articulos/art2-7.php (Consulta: 24 de mayo de 2021).]
237	Read, Malcom K.	“María de Zayas and her critics: notes toward the history of the unconscious”	GS	2010	<i>Journal of Iberian and Latin American Studies</i> , 16, 2-3, pp. 191-218.
238	O’Brien, Eavan	<i>Women in the prose of María de Zayas</i>	NT	2010	Woodbridge, Suffolk; NY, Boydell & Brewer, 2010.
239	Colón Calderón, Isabel	“Zayas y Sotomayor, María de”	BS	2010	en Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique; (coords.) Pablo Jauralde Pou (dir.), <i>Diccionario filológico de literatura española, (siglo XVII)</i> , Vol. 2, pp. 686-696.

I.2. LA DIVISIÓN DE UNA OBRA

I.2.1. Historia editorial de una falsificación

La obra de María de Zayas gozó en sus años de un éxito apreciable. Así lo indican Brownlee (2001: 61), Van Praag (1952: 43) e Yllera (2009: 64) entre otros críticos de esta opinión; y así se presume del éxito editorial, sobre todo de la primera parte de su colección, con dos apariciones en 1637 y otras dos¹⁷ en 1638. De manera explícita lo indica así: “si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones: dos naturales y una hurtada...” (584). Hasta el siglo XIX se imprimieron en español más de veinte ediciones –completas o parciales, hurtadas o legales–, y sus novelas también se tradujeron a idiomas como francés, holandés, inglés y alemán¹⁸. Su popularidad se evidencia no solo por el número de ediciones, sino también por las menciones de su nombre en los textos de los más destacados escritores de su tiempo como Montalbán, Lope y Solórzano. Patsy Boyer señala en su “Introducción” que “Zayas’ novels become bestsellers, rivaled only by Cervantes’s *novellas* by popularity” (1990: xii), mientras van Praag (1952: 43) apunta lo mismo, pero en una escala más amplia, defendiendo que, después de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, las de Zayas fueron las más conocidas en Europa occidental en su época. Cabe destacar que, aunque la colección de novelas de Zayas goza de dicha popularidad, desde la primera edición de su colección en 1637 los cambios textuales que sufrieron sus obras en mano de impresores y editores marcaron el destino y la interpretación de su colección y aún hoy en día siguen marcándolo, con notables repercusiones críticas.

En 1637, en la imprenta zaragozana del Hospital Real, salió a la luz el primer volumen de la obra de Zayas a costa del mercader de libros Pedro Escuer, quien no duda en colocar en la portada, y en gran formato, su escudo familiar, como señal inequívoca de

¹⁷ Olivares, “Introducción” a *Honesto y entretenido sarao* (2017b: xxxvi).

¹⁸ Para la nómina de ediciones de sus obras agrupadas o separadas y de traducciones (parciales y completas) ver Montesa (1981: 384-395), Yllera (2009: 71-93) y Treviño Salazar (2018: cccxliv-cccxlvi).

su control de la edición. Su intervención pudo manifestarse en el título que se imprime y que difiere del que menciona la licencia de Mendieta y la aprobación de Valdivieso, *Honesto y entretenido sarao* (5-6). Este sería el que la autora le habría dado a su obra y con el que había solicitado la autorización. En su lugar el posible comprador encuentra el rótulo de *Novelas Amorasas y Ejemplares*. Jaime Moll (1982) y Anne Cayuela relacionan las oscilaciones con el veto impuesto por la Junta de Reformatión, y esta última postula que el título original era el que apareció en la portada impresa y que Zayas, frente a la prohibición, decidió cambiarlo a *Honesto y entretenido sarao* para no tener el rechazo del Consejo:

El primer elemento del texto que aparecía ante los ojos del censor a la hora de examinar un libro era el título. Es de suponer que los autores bajo la peculiar situación que representaba la suspensión de la concesión de licencia cuidaban los “sobrescritos” de sus novelas con el fin de disimular su pertenencia al género novelístico. (...) María de Zayas debió de cambiar el título de su manuscrito que llevaba el de “Novelas amorosas y ejemplares” ya que el manuscrito que examinó el Vicario, Juan de Mendieta, llevaba el de *Honesto y entretenido sarao*. (Cayuela, 1993: 59)

Sin embargo, eso no explica por qué, una vez que pasa la época de la prohibición, en 1637, Zayas sigue refiriéndose a su obra dentro del texto como “mi (...) *Honesto y entretenido sarao*” (411) y no como “mis *Novelas*”. Si no fuera por lo manifestado en su “Introducción”, se podría explicar como un despiste de la autora. Quizá se podría concluir que había olvidado realizar estos cambios dentro del texto. Sin embargo, en su “Introducción” la autora se muestra irritada por el término “novela” y anuncia que lo reemplazará por el de “maravilla”, evitando el desprestigio del nombre que se estaba generalizando. Como consecuencia, la palabra “novela” se usa cinco veces –cuatro en los paratextos y una vez en la “Introducción” para quejarse de este término–, mientras que “maravilla” aparece 33 veces, y “sarao” tres veces en el libro –dos en los paratextos–. El dato avala la resistencia de la autora a usar el término “novela”, por lo que es difícil sostener que apareciera en el título original y, consecuentemente, en la concepción de su obra¹⁹.

¹⁹ El término explícitamente rechazado aparece, además, en plural, como subrayando su *varietas*, elemento fundamental en el atractivo del género que se va consolidando en el mercado. En cambio, la opción de *Sarao* da preferencia a una lectura más unitaria y acentúa el interés de la trama centrada en torno a su anfitriona. Volveremos sobre las implicaciones en el título y sus cambios en el bloque final, de cara a las conclusiones.

Olivares (2017b: xxiii-xxiv) acoge sin reservas la fecha propuesta por Moll²⁰ (1982) para la aprobación de Valdivieso y, sobre todo, para la licencia de Mendieta, retrasándolas a 1626; aunque faltaba la licencia del Consejo de Castilla para regularizar la distribución en todos los reinos peninsulares, el texto ya podía ser impreso en esa fecha. Sin embargo, la obra no fue publicada hasta 1637. No se sabe con certeza las razones; esa demora, muy probablemente debería de estar relacionada con el dictamen de la Junta de Reforma que prohibió imprimir comedias y novelas en los Reinos de Castilla desde 1627 hasta 1634. Y dicha demora también podría estar en relación con su condición femenina (Olivares, 2010: 117) y la reluctancia de los editores a invertir para publicar una obra de ficción con la firma de una autora, mientras en las imprentas están los manuscritos a la espera de la publicación detrás levantarse la prohibición. Si es así y la autora quería publicar su obra, debería competir con muchas otras obras. Por lo tanto, parece muy plausible la hipótesis de Alicia Yllera (2009: 68), continuada por Olivares (2017b: xxx), que defiende que el título fue cambiado para que tuviese más éxito; Yllera señala que no puede saber con seguridad quién está detrás de esa decisión, y atribuye ese cambio a Zayas o a su editor²¹ (2009: 68), probablemente para beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas” (2009: 36). Según Olivares, la decisión debió de corresponder a Escuer, porque el librero “estaba invirtiendo no en un *autor* novel, sino en una *autora* novel y (...) quería asegurarse de un rotundo éxito comercial” (2017b: xxx); por lo tanto, “percibió la necesidad de cambiar el título para que la comercialización de la obra tuviese mejor acogida y recepción” (2017: xxviii). En otras palabras, para garantizar el éxito de su inversión, no la autora, sino el librero escogió un título más atractivo. Estamos de acuerdo con la hipótesis de Olivares, porque, como hemos mencionado, las licencias eclesiásticas solicitadas en 1626 denominan la obra como *Honesto y entretenido sarao*.

²⁰ Según señala muy acertadamente Moll la licencia del doctor Juan de Mendieta no puede tener la fecha de 1636.

José de Valdivielso podía firmar la aprobación tanto en 1626 como en 1636, pero no podemos decir lo mismo de Juan de Mendieta, vicario general de Madrid. En 1626, ocupaba dicho puesto eclesiástico, que conservó hasta mediados de 1627, sustituido en dicho año por Juan de Velasco y Acebedo. En 1636, y por lo menos desde 1633, lo era Lorenzo de Iturrizarra, que seguirá ocupándolo en 1637. Es, pues falsa la fecha de 1636 para la aprobación, debiendo considerarse ésta como del 2 de junio de 1626, seguida el 4 del mismo mes y año por la licencia del vicario general (178).

²¹ Uso esta referencia simplificada y anacrónica para sintetizar el papel asumido por Escuer en la caracterización definitiva de un libro que, tras costear su impresión, considera un producto para el mercado.

Debe considerarse también que, aunque el rótulo cambia en la portada en 1637, dentro del texto María de Zayas sigue aludiendo a la obra con su denominación original: “Dando fin a la quinta noche y yo a mi *Honesto y entretenido sarao* prometiendo segunda parte aquí...” (411). Y no solo en las referencias internas; en su segundo libro, publicado en 1647 como continuación de su primera entrega, prefiere referirse al primer volumen con la designación inicial: “Para el primero día del año qued[aron] en la *Primera parte* de mi *Entretenido sarao*, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego...” (431) o “convidó a todos los caballeros y damas citados en la *Primera parte* ...” (435). Y, por último, aunque la primera parte tuvo mucha popularidad y fue conocida por el rótulo de *Novelas*, la segunda parte salió a la luz como la *Segunda parte del sarao*... y eso muestra la insistencia de la autora en su título.

La tensión provocada por el cambio no acaba con el título de la obra, sino que sigue en los títulos dados a las diez narraciones dentro del marco narrativo. Si bien quedó claro desde la “Introducción” de la primera parte que Zayas menospreciaba el término “novela” y usaría “maravilla” en su lugar, porque “con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22), las novelitas²² del marco narrativo llevaban la coletilla “novela primera”, “novela segunda”, “novela tercera”..., mientras que la escritora prefería denominarlas “maravillas” en el cuerpo del texto: “Cada noche se contase dos maravillas (22)”; “El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es *Aventurarse perdiendo*” (27); “ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres” (27).

Aunque voy a explicar con más detenimiento en los siguientes capítulos la función de estos términos en los dos volúmenes de Zayas, aquí cabe mencionar que tanto la intervención editorial en el título, que sería finalmente *Novelas*, así como la persistencia de la autora en conservar el término “maravilla” dentro del texto, provocan inestabilidad en el discurso y falta de armonía en relación con el texto. Probablemente esto crearía confusión en la percepción de la obra, Es difícil calibrarla en lo que toca al público inmediato, consumidor de estas colecciones sin mayores preocupaciones conceptuales. Más determinante fue, sin duda, para los enfoques de la crítica posterior, como analizaré en el

²² María de Zayas subraya en su prólogo el rechazo del término “novela” y prefiere hablar de “maravillas” en la *Primera parte* ... y de “desengaños” en la *Segunda*. Yo también usaré estos términos. Sin embargo, si las menciones se suceden en el mismo párrafo, alternativamente usaré los términos “novelitas”, “relatos” o “historias” a la hora de referirme al conjunto de “maravillas” y “desengaños”, para evitar repeticiones.

siguiente apartado, porque la eliminación de elementos de cohesión textual y caracterización genérica orientó la atención hacia las piezas narrativas sueltas y limitó el juicio sobre la unidad del conjunto.

Pese a esas inconsistencias mencionadas, el mismo año la primera parte goza de una segunda edición con una advertencia en la portada: “de nuevo corretas, y enmendadas por su misma autora”, y al siguiente año aparece una nueva edición, esta vez contrahecha, que evidencia la popularidad de la obra. Su confirmación, no obstante, acentúa los problemas en la fijación correcta del texto, porque la edición pirata de 1638 omite una parte de preliminares, suprime pasajes de distinta extensión y abrevia algunos poemas; en resumen, mutila el texto original de Zayas (Olivares, 2017b: xxxvi). Desgraciadamente, hasta el siglo XX todas las ediciones toman esa edición deturpada como texto base, acentuando los efectos señalados.

En 1647 la *Segunda parte* se publica a costa de la viuda de Matías de Lizao, Inés de Casamayor, en las mismas prensas de Zaragoza. En el segundo volumen, que no lleva ningún paratexto ni por parte de la escritora ni por otros autores de la época, sólo se destaca una dedicatoria al duque de Híjar con la firma de la librera para que protegiera la obra de Zayas contra “los envidiosos maldicientes” (429). Olivares se pregunta muy acertadamente “¿Por qué la dedicatoria al duque?” (2017b: xliii), y luego apunta las posibles respuestas: “Casamayor la escribió porque su ausencia –faltando otros preliminares, sean de enunciación autorial o alográficas, y sobre todo la falta de composiciones laudatorias– hubiera sido un defecto y hubiera dificultado el éxito del libro” (2017b: xliii). Compartimos la opinión del investigador en esto (por la aparición de una dedicatoria a un noble, que no hizo María de Zayas en el primer volumen) y también en lo que toca a los cambios editoriales y al desorden apreciable en el conjunto del libro.

La alteración principal se ve desde la portada, pues el libro fue publicado con el título *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*. Quedan para el último bloque las consideraciones sobre las implicaciones de los cambios respecto a lo que sería el rótulo más esperable de imponerse la voluntad de recuperar la rotulación original, que Zayas mantiene en el cuerpo del texto. Conviene detenerse ahora en señalar el efecto del título y sus cambios, que introducen una gran distancia entre la decisión del 1637 y el segundo volumen publicado diez años después, porque a efectos de recepción y consumo presenta un inconveniente, al dejar el lector desconcertado y con un interrogante: “¿Dónde está la

primera parte?”, sin saber que la primera parte se llamó en la imprenta *Novelas Amorasas y ejemplares*.

Aparte de la oscilación en el título y una dedicatoria al mecenas que distorsiona la intencionalidad de la autora y su texto, se aprecian otras incidencias en esa edición poco cuidada, probablemente por un error o una serie de ellos. María de Zayas dispuso su obra en la dimensión temporal de tres noches, donde se narran cuatro relatos cada noche, salvo la última, cuando solo se cuentan dos relatos. O sea, la intención de Zayas era presentar diez relatos contados en tres noches, y aparecen indicaciones acerca de eso en la “Introducción”. Sin embargo, por razones que nos son desconocidas, el orden de los relatos se alteró. El marco se dividió en diez noches en lugar de las tres establecidas por Zayas, y así se quebró la organización interna de la obra. Para algunos estudiosos es posible que el texto estuviera organizado en cuadernillos y se alterara el orden de los relatos en algún momento (Yllera, 2009: 63; Montesa, 1981: 45), aunque es poco probable que al taller de imprenta llegará una copia desorganizada y fragmentaria, tan contraria a los usos habituales en la preparación del original para la imprenta. Sea cual sea la razón, la *Segunda parte* aparece con una estructura completamente desorganizada, sin seguir el orden de los relatos que la autora expuso en la introducción.

Intencionado o no, el error se consolida, porque en la edición no existe una tabla de contenidos y porque arrastra otras alteraciones. Después de la “Introducción” empieza el primer “desengaño”, que es la única pieza con título, “La esclava de su amante”, y ese rótulo equívocamente engloba el segundo “desengaño”. También en los siguientes relatos la palabra “desengaño” fue reemplazada por “noche”, y como resultado

no se distingue entre “noche” como narración de un “desengaño”, y “noche” como uno de los tres interludios del marco que tratan la celebración del sarao, el comentario de los “desengaños” referidos y el oprobio de los hombres. De modo que con esta confusión es probable que el lector hubiese quedado desconcertado. Peor aún, con “noche” se cambió radicalmente la dimensión temporal de las tres noches a diez, con lo cual se crearon contradicciones interiores por haber perdido de vista la organización interna que Zayas indica en la “Introducción” (Olivares, 2017b: xxx).

Lo trascendente del cambio se valora mejor si se tiene en cuenta que, como en el caso de “maravillas” en la primera parte, Zayas opta por imponer en la continuación una

alternativa a la denominación y concepto de “novela” para referirse a los relatos de los participantes en el sarao. A la distorsión inicial por neutralizar esta distinción se suma ahora la que vela la significativa oposición entre las dos denominaciones zayescas, con las implicaciones ligadas al paso de la “maravilla” al “desengaño”.

A todo eso se añade la alteración del orden de los “desengaños” –el tercer y quinto “desengaño” mudaron su lugar original–, y, aunque en la edición de 1649 se introdujo la separación entre el primer y el segundo “desengaño”, las restantes ediciones, hasta la de Barcelona (1734), reproducen el error de la *príncipeps*. Por otro lado, no se corrigió la alteración del orden de las novelas ni la ruptura de la organización inicial en tres noches hasta la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, causaría confusión en el lector ver que al principio del cuarto “desengaño” la narradora Nise comunica que va a contar el tercer “desengaño”, o que, en el octavo “desengaño”, impreso con el título de “Octava noche”, denominan la siguiente noche como la última, cuando para el lector la novena debería de ser la penúltima, todo ello debido a la división errónea en diez noches (Montesa, 1981: 44-47; Yllera, 2009: 60-63). Son solo unos ejemplos de las muchas inconsecuencias y contradicciones internas, que chocan con lo indicado en la “Introducción” de Zayas. Sin duda, estas manipulaciones dificultaron la percepción de la obra y la convirtieron en un puzle no acabado que imposibilita ver la totalidad del cuadro, al neutralizar un elemento tan determinante en la construcción del relato como la organización del tiempo narrativo.

Esas inconsistencias editoriales de naturaleza “intrincada y misteriosa” (Olivares, 2017b: xxvii), tanto en la entrega de 1637 como en la de 1647 –aunque algunos errores fueron corregidos, otros muchos se agravaron en las siguientes ediciones–, han puesto en segundo plano a lo largo de tres siglos la minuciosa elaboración de Zayas y su propuesta narrativa original.

No se acabó de resolver la situación en el último siglo. En 1948 González de Amezúa editó la primera parte desdeñando como texto base la impresión, contrahecha, de 1638, como se venía haciendo hasta esta fecha, sino eligiendo el de la segunda aparición de 1637, corregida por la propia María de Zayas. Se configura en este punto con acierto la que sería la base de las ediciones posteriores. Sin embargo, Amezúa cometió “varios errores de transcripción” (Olivares, 2017b: xlix) e introdujo alteraciones paratextuales, además de usar el título de *Novelas amorosas y ejemplares* en la portada y conservar la denominación de *novela primera, novela segunda...* para las “maravillas”.

La Segunda parte fue publicada en 1950 también por el mismo estudioso; sin embargo, en esta edición Amezúa usó “como texto base la segunda edición de Barcelona, que reproduce la estructura caótica de la *editio princeps* además de introducir variantes, adiciones y manifestar omisiones” (Olivares, 2017b: xlix). Además, tituló la obra de Zayas como *Desengaños amorosos* en vez de *Parte segundo del sarao y entretenimiento honesto*. El estudioso, buen conocedor de la novela del siglo XVII e introductor del concepto de *novela cortesana* (1929), presenta el primer estudio novelesco completo de Zayas en el siglo XX. Con el trabajo filológico de Amezúa tenemos una edición moderna de los dos tomos de las novelas de Zayas que conlleva muchos avances, pero mantiene bastantes problemas de edición, entre los que podemos mencionar la división de una obra unitaria en dos colecciones diferenciadas, la cuestión del título, errores textuales, variaciones y la desorganización –específicamente– de la *Segunda parte*.

En la segunda mitad del siglo XX –aparte de las ediciones parciales– destacan dos tendencias: una es la de publicar los dos tomos como dos obras independientes, como hizo Amezúa. Ediciones Cátedra, una editorial dirigida fundamentalmente al ámbito académico y con una posición dominante en la difusión de clásicos de la literatura hispánica y su fijación, encargó preparar los dos tomos como obras independientes a dos académicos prestigiosos, y, como consecuencia, en 1983 sale a la luz en solitario la edición de la *Segunda parte* preparada por Alicia Yllera con base en la *editio princeps*. Aunque el rigor filológico lleva a la editora a mantener en la portadilla interior el título de *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, añadiendo [*Desengaños amorosos*] como una concesión a la denominación impuesta, es esta la que aparece en la cubierta del volumen, con todo su impacto como referencia y pauta de lectura. Parece que tres siglos después el título de la obra de Zayas sigue causando problemas editoriales, dado que por encima las precisiones filológicas se mantienen tres siglos y medio después motivaciones comerciales similares a las que guiaran la decisión inicial de Escuer en 1637. Aparte de ese cambio en el título, la edición de Yllera respeta el orden lógico de las novelitas y restaura por primera vez el espacio temporal original de tres noches. Por el contrario, la estudiosa no incluye en su edición la dedicatoria de la librería Inés de Casamayor al duque de Híjar.

Agrandando la brecha entre las dos entregas originales, la edición de la primera parte en la colección de Cátedra no aparece hasta diecisiete años después, preparada por Julián Olivares (2000). Aunque según él esa edición “fue un trabajo de corte filológico”,

también hubo de plegarse a la convención y, posiblemente, a los criterios de los responsables de la comercialización, pues el volumen mantiene el título de *Novelas amorosas y ejemplares*; y añade Olivares que debido a varios factores –los cuales no detalla– no pudo llevar a cabo la reconstrucción del texto ideal (2017b: xiii-xiv).

No sería erróneo decir que, frente a los desajustes textuales en la transmisión posterior a 1637 hasta la segunda mitad del XX, estas dos ediciones (1983 y 2000), preparadas con estricto rigor filológico y con un minucioso estudio de crítica textual, sitúan los dos tomos en una perspectiva más adecuada para la evaluación de su valor literario. No obstante, los planes editoriales dieron una consagración determinante a la consideración de las dos partes como obras con entidad autónoma. El criterio se mantiene en una edición por separado de las dos entregas presentada por Enrique Suárez Figaredo en la *Revista electrónica de literatura española medieval y del renacimiento*, en 2012 y 2014 respectivamente, con el rótulo de *Novelas amorosas y ejemplares y Desengaños amorosos*.

Por último, en 2018, la investigadora Elizabeth Treviño Salazar, preparó como su tesis doctoral la edición de la *Segunda parte* con el título de 1647, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*; aún inédito, este trabajo asume implícitamente la diferencia entre las dos entregas y la autonomía de cada una de ellas respecto a la otra.

Este bloque post-Amezúa, cuyos editores optan por publicar cada tomo como una obra independiente, no presenta errores en el contenido del texto e incluso contribuye a la mejor percepción de la obra reordenando su estructura caótica, pero sí rompe la unidad de la colección de las novelas de Zayas, dividiendo una obra unitaria engarzada por un marco de rasgos novelescos y un sentido de continuidad que lleva hasta su desenlace. Por otro lado, no usan los títulos que Zayas insistía en usar en el cuerpo de su texto, sino *Novelas...* y *Desengaños*. Además, omiten los términos como “sarao” o “maravilla” en el título y en los titulillos, ignorando las diferencias específicas propuestas por la propia escritora.

Mientras que Olivares, Yllera, Figaredo y Treviño Salazar optan por publicar las dos partes de la colección de Zayas como dos obras independientes, María Martínez del Portal (1973) y Estrella Luis Gálvez (2001) las reúnen en un solo volumen bajo los títulos de *Novelas completas* y *Obra narrativa completa*, respectivamente, y con algunos problemas textuales añadidos. En todos los casos, publicación reunida, título y otras manipulaciones, no es descabellado entrever decisiones de la editorial en busca del

incremento del atractivo comercial y la eficacia en la venta, a la vez que reducción de costes.

La edición de Martínez del Portal sigue la de Amezúa (1973: 31), pero elimina todos los paratextos, además de seguir la versión caótica de la *Segunda parte*. La omisión de lo que se consideraba prescindible ahorra páginas, pero descontextualiza la secuencia editorial y narrativa original, alterada, además, por el desorden mantenido en sus últimas piezas. Para rematar la confusión, el título de *Novelas completas* acaba de imponer la falsa idea de que se trata de una serie de obras sueltas, sin conexión interna y reunidas sólo por el proyecto editorial contemporáneo, como es habitual cuando se usa dicho rótulo.

Luis Gálvez (2001) señala que maneja la segunda edición corregida de la primera parte, pero usa el prólogo de la edición príncipe. Para la segunda parte Gálvez afirma que usa la edición príncipe de 1647 como texto base y reproduce sus preliminares; sin embargo, su texto reproduce las correcciones, omisiones y variantes de Amezúa (siguiendo el de Barcelona de 1649), con la excepción del orden de las novelistas. El editor sostiene en este punto que sigue la propuesta de Yllera, y cambia el orden/ espacio temporal de las novelitas (Olivares, 2017b: xcvi). Por todas esas inconsistencias en la edición, Olivares la califica como “un pastiche” y “una edición manipulada” (2017b: xcvi), mientras Treviño Salazar se limita en decir “resulta evidente que siguió la edición de González Amezúa” (2018: ccclxx). La confusión se incrementa con el título general, pues la caracterización como “obra narrativa completa” añade a lo apuntado para el caso anterior una imagen de heterogeneidad y dispersión propia de un término genérico y ambiguo.

En ambos casos nos encontramos una vez más con la neutralización de las diferencias específicas que quería marcar la autora con el uso de términos como “sarao”, “maravilla” y “desengaño”. Por otra parte, pese a la agrupación de las dos partes en un solo volumen, se borran o, cuando menos, se disimulan los nexos que articulan una obra unitaria, y no es necesario el mantenimiento del desorden de la *Segunda parte* en la edición de 1973 para que la trabazón narrativa original quede reducida a simples narraciones agradables, borrando así el camino que lleva a la protagonista a su decisión final.

En resumen, la serie de ediciones en el siglo XX, aunque presentan un avance muy importante para acercarnos al texto original, también mantienen y acentúan problemas como las alteraciones en los paratextos, en el orden de las narraciones y en el título, desplazando torpemente el centro de atención al elemento de enredo que caracteriza las

novelitas. Así se reducen estos relatos a unas simples aventuras amorosas, y como consecuencia se queda en el segundo plano la estructura de la obra, con la distorsión de la percepción e interpretación de la misma.

En 2017 sale a la luz la edición conjunta en dos tomos preparada por Julián Olivares. El estudioso para la *Primera parte* maneja la edición corregida por María de Zayas (1637), y para la *Segunda Parte* la edición príncipe de 1647. Con su estudio Olivares repasa la historia editorial de los dos volúmenes de Zayas sistematizando el señalamiento de los errores textuales, variaciones, correcciones y desorganización de 1647, así como el cambio en los títulos. Su trabajo, en definitiva, pone de relieve las intervenciones editoriales que alteran el texto y el discurso de Zayas y, lo que es más importante, nos acerca al texto y la idea original. Así explica el estudioso los cambios que ha introducido, para acercarse al texto ideal:

Esta edición crítica y reconstrucción de los textos ideales del *Honesto y entretenido sarao* presenta la oportunidad de volver a cambiar el título de *Novelas amorosas y ejemplares* a *Honesto y entretenido sarao*, tal y como Zayas lo deseaba originalmente. Por consiguiente, también modifiqué la designación de la *novela* para las narraciones a “*maravilla*”. Asimismo, incluí la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* bajo el mismo título de *Honesto y entretenido sarao*, distinguiendo las dos obras como *Primera y segunda parte* (2017b: lxxxvi)

A diferencia de las ediciones anteriores, con la propuesta editorial de Olivares las dos partes del *Honesto y entretenimiento sarao* vuelven a reflejar esa unidad meticulosamente pensada por Zayas, y apoyada tanto en el marco narrativo del *sarao* como en la distinción de “*maravillas*” y “*desengaños*”. Por lo tanto, la reconstrucción del texto por Julián Olivares en 2017 constituye la base de una mejor percepción crítica de la obra. Cuando evaluamos las dos partes como un conjunto, se puede ver que, más allá de razones relacionadas con la voluntad de obtener licencia para imprimir su obra, María de Zayas prefirió utilizar estos dos términos con la intención de crear otro tipo de discurso dentro del género.

I.2.2. El editor, ¿coautor o falsificador?

María de Zayas fue conocida primero como poeta en las academias madrileñas y escribió también una comedia titulada *Traición en la amistad*, aunque debe su celebridad en mayor medida a su colección de novelas. Hacia 1626 tenía su primer volumen de novelas terminado y obtuvo la licencia y aprobación eclesiástica para poder publicarla. El título, que la autora consideró adecuado para su obra fue *Honesto y entretenido sarao*. La licencia y aprobación eclesiástica también se referían al libro con este nombre. Pero la publicación de dicho libro no se realizó hasta 1637. No sabemos con certeza las razones; sin embargo, esa demora, por una parte, se debió al dictamen de la Junta de Reformación que prohibió imprimir comedias y novelas en los Reinos de Castilla desde 1627 hasta 1634. Y dicha demora también podría estar en relación con su condición femenina y la reluctancia de los editores a invertir para publicar una obra de ficción con la firma de una autora.

En 1637 el mercader de libros Pedro Escuer consiguió las aprobaciones y licencias aragonesas y salió a la luz la primera obra de María de Zayas, pero no con el título que Zayas le había dado a su obra, sino con el de *Novelas Amorasas y Ejemplares*. Es muy probable que a Escuer, no le gustara el título de la autora (Olivares, 2017b: xxviii); por eso o la persuadió para cambiarlo o lo cambió sin su permiso. En otras palabras, para garantizar el éxito de su inversión y para que la obra tuviera mejor acogida y recepción entre el lector escogió un título más atractivo: *Novelas Amorasas y Ejemplares*. El título cambió de acuerdo con el deseo de Pedro Escuer, pero María de Zayas seguiría refiriéndose a su obra como *Honesto y entretenido sarao* dentro del texto.

Y no solo en las referencias internas; en su segundo libro que fue publicado 1647 como la continuación de su primera obra, vemos que prefería referirse al volumen como *Honesto y entretenido sarao*: “Para el primero día del año qued[aron] en la *Primera parte* de mi *Entretenido sarao*, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego” (431) o “hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao” (521).

Antes de seguir con la extraña trayectoria de sus obras, hay que destacar otro aspecto muy importante: la tensión que provocó la intervención de Pedro Escuer. Después de haber catalogado las narraciones como novelas en el título, vemos que a lo largo de la obra María de Zayas mantuvo estos relatos con el nombre de “maravillas”. En otras palabras, el título de la obra en la portada se cambia, pero la autora sigue denominando sus

relatos como “maravillas” en lugar de las “novelas”: “Con tanto donaire y agrado contó la hermosa Lisarda esta “maravilla” (66) o “Cada noche se contase dos maravillas” (22)

Creo que la elección de esa palabra no es fruto de un capricho. Como mencionamos antes, el Reino de Castilla suspendió la concesión de licencia para la impresión de las novelas y comedias entre 1625 y 1634. Es de suponer que el primer elemento del texto que aparecía ante los ojos del censor a la hora de examinar un libro era el título. Y no era raro que los autores cambiaran el título de sus libros con el fin de disimular su pertenencia al género novelístico. Ahora bien, aunque en 1637 la suspensión de las licencias había acabado, la elección de María de Zayas de no utilizar el término “novela” puede interpretarse como el recelo de una autora quien fue testigo de los años de prohibición. En la introducción de las *Novelas Ejemplares* la autora aclara por qué eligió utilizar el término “maravilla”: “Con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22).

Por otro lado, Julián Olivares explica en su *Introducción a las Novelas Ejemplares* las cuatro posibles razones por las que Zayas evita el término novela y lo sustituye por “maravilla”. Según el estudioso, una “maravilla” aportaba el significado propio para la difusión de la obra porque la obra “ha de admirar, asombrar; en fin, “maravillar al lector” (2010: 51). En segundo lugar, así la autora “designa un discurso femenino, dentro del género de la novela, que, ante el desprestigio²³ del término novela, volviese por la fama de la mujer y que presentase una perspectiva femenina” (2010: 52). En tercer lugar, así las protagonistas que, “impulsadas por fuerza del amor, establece nuevos sujetos de acción, personajes heroicos femeninos impulsados por el amor” (2010: 53) se enfrentan a las normas de una sociedad patriarcal y como último para “realzar la ejemplaridad de las narraciones y mover a las destinatarias del marco” (2010: 54).

A eso hay que añadir falta de una terminología establecida para denominar a las novelas en España de la primera mitad del siglo XVII. Como señala Kwon:

El término “novela”, dejando a un lado las traducciones del siglo XV, en su sentido moderno como obra de ficción, empieza a usarse en el primer tercio del siglo XVI, importado de Italia. Pero al principio, y, durante mucho tiempo, el término de “novela” estaba unido al sentido vulgar, sinónimo de mentiras, burlas y engaños.

²³ Alicia Yllera, la editora de los *Desengaños amorosos* está de misma opinión en esto (2009: 36).

Así el empleo de la voz “novela” equivalía a “patrañas”, “embustes”, “cosa dudosa o inverosímil”. (...) Por causa de este sentido peyorativo, conscientemente se evitaba usarlo y, en cambio, se empleaban los de “ejemplo”, “cuentos”, “patrañas”, “maravillas” o “historias” (1993: 100).

Aquí hay que abrir un paréntesis para recordar la estructura de la obra y enseñar su relación con los términos elegidos por María de Zayas en lugar de “novelas”. La autora veía sus dos colecciones como un conjunto. En la primera parte, tanto hombres como mujeres participan en un sarao de cinco días y cada día dos de ellos cuentan una historia. Estas historias narradas se llaman “maravillas” y estas “maravillas” presentadas por mujeres tienen en común la constancia de las mujeres en el amor, mientras que las contadas por hombres son más variadas, algunas cómicas. En el marco narrativo también vemos otra historia, una relación de amor entre cuatro participantes del sarao.

En cambio, en la segunda parte, esta vez diez historias se narran exclusivamente por mujeres. Y esos relatos tienen la función de avisar sobre los engaños de los hombres respecto del tema del amor y la violencia que las mujeres sufren en manos de sus parientes masculinos, sean esposos o padres. Y estos relatos se llaman “desengaños”.

Dicha de otra manera, mientras el término “maravilla” se utiliza para narrar los relatos de las mujeres enamoradas, los “desengaños” cuentan la desesperación y enojo de las protagonistas frente a los engaños de los hombres. Y ello marca una línea de acción argumental en un marco narrativo que sobrepasa lo habitual en este elemento: deja de ser un elemento pasivo y periférico y se convierte en un eje estructural y en un relato que incluye las 20 piezas como elementos de su desarrollo. Por eso, creo que cuando evaluamos dos partes como un conjunto, podemos ver que, más allá de las razones de obtener licencia para imprimir su obra, María de Zayas prefirió utilizar estos dos términos con intención de crear otro tipo de discurso dentro de género.

Vamos a analizar la importancia de estos términos más tarde, pero ahora podemos volver el año de la publicación de la primera parte de la colección para ver qué efectos podría haber causado el uso de los términos “novela” y “maravilla” dentro del mismo texto.

La intervención editorial en el título, que sería finalmente *Novelas*, así como la persistencia de la autora en conservar el término “maravilla” dentro del texto, provoca inestabilidad en el discurso y falta de armonía en relación con el texto. Probablemente esto crearía confusión en la percepción de la obra por parte del lector, puesto que, por un lado,

la autora explica en la “Introducción” del libro que emplea el término “maravilla” porque no le gusta el de “novela”, mientras que, por otro lado, en el título del libro y en los que encabezan cada relato aparece siempre “novela”.

En los siglos XVII y XVIII aparecen más de diez ediciones de las *Novelas* algunas pirateadas y hurtadas e incluso se hicieron un par de traducciones y/o adaptaciones al francés de algunas de estas novelas (Zoberman, 2014; Merino García, 2014). Parece que Escuer tuvo el éxito comercial que esperaba con *Novelas Amorasas* porque diez años después apareció su continuación, también en Zaragoza.

Aunque el libro se imprimió en Zaragoza, Zayas prefirió no trabajar con Pedro Escuer que por aquel entonces seguía activo en el oficio de librero. Otra incógnita... ¿Por qué Zayas no trabajó con Escuer? ¿Zayas le guardaba rencor por su decisión de cambiar el título en 1637? Lo que sabemos es que la *Segunda parte* fue publicada a costa de la viuda de Matías de Lizao, Inés de Casamayor.

María de Zayas cuando publicó su primera obra en 1637, tenía en mente escribir su segundo volumen y convertirla en una sola obra dividida en dos partes como el *Quijote*. Lo sabemos por su aviso al final de las *Novelas*: “dando fin a la quinta noche y yo a mi *Honesto y entretenido sarao* prometiendo (...) segunda parte” (411). Diez años después cuando publicó la continuación, usa el título que aparecía en la “Licencia”. Sin embargo, con un ligero cambio. *La segunda parte*, se publicó bajo el título *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* en lugar de la *Segunda parte de honesto y entretenido sarao*.

Por otro lado, en la *Segunda parte* Inés de Casamayor añadió una dedicatoria al Duque de Híjar sin el consentimiento de la autora. Además, la obra salió a la luz sin ningún verso laudatorio. Aparte de ese cambio en el título y una dedicatoria al mecenas, también existían otras intervenciones en el texto, probablemente por un error o una serie de errores.

María de Zayas redacta la segunda parte en la dimensión temporal de tres noches, donde se narran cuatro relatos cada noche, salvo la última. La última noche doña Estefanía y Lisis cuentan dos relatos, respectivamente. En la “Introducción” se explica quiénes y en qué orden van a narrar los “desengaños”. Sin embargo, en algún momento el marco se dividió en diez noches en lugar de tres, como había sido previsto por Zayas, y así se quebró la organización interna de la obra y su esquema inicial. Puede ser un despiste de corrector,

editor o de la propia autora a la hora de entregar su texto. Sea cual sea la razón, la *Segunda parte* tenía una estructura completamente desorganizada, sin seguir el orden de los relatos que la autora expuso en su “Introducción”.

En 1659 al final se publicaron las dos partes juntas, pero no como *Primera y segunda parte del sarao*. Irónicamente la obra conjunta no llevó el nombre que Zayas quería, sino el que Escuer eligió: *Primera y segunda parte de novelas amorosas y ejemplares*. Y no solo esto en los siguientes años, en manos de los editores, la *Segunda parte del sarao* cambió de título a *Desengaños Amorosos*. En otras palabras, el término “desengaño” con el que Zayas denomina cada relato dentro de la segunda parte llegó a ser el título de la obra, y hoy en día las ediciones siguen utilizando ese título.

Hasta ahora hemos visto una serie de acontecimientos desafortunados que causó parcialmente el gran olvido de las obras de María de Zayas. Hasta la edición de Amezúa (1948) no hubo una edición de la *primera parte* basada en la segunda edición corregida por María de Zayas. Y solo en 1983, Alicia Yllera preparó la edición de la segunda parte²⁴ a base de la edición príncipe. Con este trabajo, finalmente, los relatos de María de Zayas tienen su orden original contado en tres noches y no en diez. Pero desafortunadamente, estos dos trabajos que mencionamos arriba no llevan el título original que la autora deseaba, sino las *Novelas amorosas y ejemplares* y *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, respectivamente. En otras palabras, los títulos ajenos al deseo de María de Zayas persiguieron a sus obras como una maldición cuatro siglos después de su publicación.

¿Pero por qué María de Zayas quiso de manera tan persistente conservar el título original de esas colecciones? ¿Por qué no prefirió gozar de la popularidad del primer volumen y publicar la segunda parte con el mismo nombre cómo se hizo en 1659? Las pistas que nos pueden revelar la respuesta residen en el título mismo.

²⁴ Después de presentar este texto ha aparecido una nueva edición de Alicia Yllera (2021) bajo el rotulo *Desengaños amorosos*.

Hemos mencionado que su obra narrativa se compone de dos partes, pero ambas, y aunque están escritas con diez años de diferencia, forman un conjunto, una unidad. Esta conexión viene dada por un marco introductorio en forma de una reunión, un *sarao* que tiene lugar en la casa de la protagonista. Y para entender la idea de novelar de María de Zayas, hay que atender el papel que juega el *sarao*. Cabe destacar que el *sarao* de Zayas se celebra en un espacio interior, en casa, por lo tanto, en un espacio que se considera femenino. Por otro lado, destaca la abundancia de los poemas recitados o los relatos contados en este espacio. Vemos que el *sarao* de Zayas casi se convierte en la variante femenina de las academias. Willard F. King menciona algunos escritores, como Salas Barbadillo, que utilizan las academias como marco narrativo. Y también hay otros autores, como Castillo Solórzano, que introducen las mujeres como principales protagonistas del *sarao*.

Por otro lado, como ratifica la estudiosa Nieves Romero-Díaz (2013: 261), las *Novelas* de María de Zayas son las primeras en donde las mujeres como organizadoras y protagonistas del *sarao* deciden invitar a los hombres que participen en su reunión.

Entonces nos parece que para Zayas, la palabra “*sarao*” tenía connotaciones de una estrategia narrativa, una manera de buscar un espacio en la República de las Letras al lado de los autores masculinos. En una tradición donde la mujer no pertenecía al espacio público, Zayas creyó un *sarao*, primero con la presencia de ambos sexos y en la segunda parte (1647), solo de mujeres, para legitimar su escritura dentro de una sociedad patriarcal. Por lo tanto, la idea de *sarao* se puede ver como un espacio de la creatividad femenina. Y para María de Zayas, una estrategia narrativa para diferenciarse en un mercado literario. De manera parecida, reemplazar el término “*novela*” por “*maravilla*” y “*desengaño*” tiene esa misma finalidad. Aun así, estas denominaciones no solo sirven como una estrategia autorial para tener un nuevo discurso. Dentro del texto, el uso de “*maravilla*” y “*desengaño*” tiene un papel importante, que ayuda a entender el conjunto de la obra. Para comprender su función primero hay que analizar en qué contexto se utilizan:

La primera parte del sarao se organiza para entretener a Lisis, la cual está sufriendo por un amor no correspondido. Mientras sus amigos narran “*maravillas*” que hablan de

amor, para entretener a Lisis, paralelamente el marco narrativo trata de un conflicto amoroso entre Lisis y don Juan, Lisarda y don Diego y que en la primera parte acaba con la promesa de una segunda parte y de la boda de Lisis con don Diego:

En *la Segunda parte*, el marco reanuda la historia contada en la primera. Lisis ha caído enferma durante más de un año y tras su recuperación decide organizar un nuevo sarao, que esta vez antes de celebrar su boda con don Diego. En esta reunión durará tres noches y solo las mujeres narran y hablan de los “desengaños” femeninos provocados por los hombres. Así que cada relato tiene el nombre de “desengaño”. Al final de la obra algunas participantes del sarao deciden encerrarse en el convento para protegerse de los engaños de los hombres.

Aunque el marco narrativo enlace las dos partes y se desarrolle en ambas, existen diferencias en la relación que establece este con las novelas de la primera parte y de la segunda. Para empezar, en el primer libro (1637) se alternaban los narradores masculinos con los femeninos. Cuando las “maravillas” hablan de amor, en el marco narrativo también vemos una relación de amor (y luego dos) y el intercambio de gestos y mensajes amorosos. De acuerdo con el ambiente del sarao, los bailes, vestidos, la música y la variedad de los temas tratados están dirigidos a entretener al lector mientras que inicia su provecho con el escarmiento de las “maravillas” contadas. Y en el segundo libro (1647), como acabamos de mencionar, María de Zayas concede en exclusiva la palabra a las mujeres. Los hombres solo pueden participar como invitados. A diferencia de algunas heroínas y finales felices de la primera parte, en la segunda las mujeres sufren de los engaños y son víctimas de los hombres, en mayoría de los casos sus parientes. Esto obedece sin duda a la finalidad de los “desengaños” pero también al mismo tiempo a la de la estrategia autorial de Zayas, eso es, presentar el género como una “diferencia” y como una estrategia de marketing: “Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio que apenas hay quien hable bien de ellas” (434).

También cabe destacar que en la *Segunda parte* las protagonistas se desengañan a través de estas historias hasta el punto de cambiar el destino de sus vidas, por las enseñanzas de los relatos. Dicho de otra manera, en la segunda parte se altera el final prometido de acuerdo con los “desengaños” narrados. Entonces estamos cara a cara con un tipo de marco denominado como “sarao”, donde las “maravillas” y “desengaños” contados o apoyan o determinan la acción que los protagonistas desarrollan. Y al final, la trama del marco que

continúa a lo largo de dos colecciones se convierte en la novela 21 y crea la unidad en dos partes. Por eso, el uso de estos términos que mencionamos arriba, no se puede ver como un mero capricho de la autora para aderezar el texto, sino un intento de crear otra manera de estructura narrativa, una novedad, otro discurso dentro del campo literario.

Por otro lado, cabe destacar que nuestra escritora hizo uso de *sarao*, “maravillas” y “desengaños” no solo para cumplir una función estructural, sino también ideológica: el *sarao* se presenta como un *locus amoenus* (eso sí, artificial) en las colecciones de María de Zayas y especialmente el segundo *sarao* sirve como una manera de albergue para el discurso femenino, reivindicativo tanto en plan social como en el ámbito editorial-cultural.

Se previnieron músicos y entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas perfumaderas, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías y, sobre todo, sabrosas y costosas colaciones... (435)

Quiero subrayar también que el marco no consiste únicamente en un pretexto para unir las novelas, sino que en esta ocasión está profundamente relacionado con la trayectoria literaria de Zayas. En los discursos de la instancia narrativa y/o de distintas protagonistas se observan comentarios acerca del campo literario y el poder canonizador de algunas prácticas que Zayas critica.

El ambiente de la primera parte, con la presencia de los hombres y mujeres juntos, con la variedad de entretenimientos y con las “maravillas” contadas, se asemeja a una Academia del Siglo de Oro. Sin embargo, la segunda parte tiene una estructura más cerrada, solo las mujeres narran y hacen referencia a la crueldad de los hombres y problemas del sistema patriarcal. Al final de la obra las mujeres expresan que no quieren luchar más contra las injusticias de los hombres, salen de su “habitación propia” y declaran su intención de encerrarse en un convento. Así, la obra que saca a las protagonistas de los papeles pasivos y les da la voz en la *Primera parte*, acaba su trayectoria en una circularidad que manda a las mujeres otra vez al silencio. Eso sí, las mujeres deciden por sí mismas irse al convento, pero todavía siguen las discusiones sobre si eso se considera como un fin feliz o no.

En conclusión, las dos partes del *Honesto y entretenimiento sarao* tienen una unidad meticulosamente pensada y apoyada tanto por el marco narrativo de *sarao* como por

“maravillas” y “desengaños”. Así que cualquiera intervención en el título o en los subtítulos de los relatos puede resultar destructiva en la percepción e interpretación de la obra.

Cuando analizamos todos estos aspectos del *Honesto y entretenido sarao* parece determinante la decisión de cambiar el título de las dos colecciones. El cambio de título en 1637 la decisión de otros editores, durante siglos, de adoptar este título, quizá se puede interpretar como un deseo de poder atraer más lectores. Sin embargo, el nuevo título desplaza torpemente el centro de atención al elemento de enredo, reduce estos relatos a unas simples aventuras amorosas, y se queda en el segundo plano el plan narrativo de Zayas y la estructura de la obra. También desaparece la posibilidad de subrayar el acercamiento de Zayas al concepto de la novela y su intento de buscar su voz en el campo literario introduciendo un nuevo enfoque. Incluso hasta más de tres siglos después de su muerte, hoy en día, los dos volúmenes de María de Zayas todavía se publican bajo los títulos dados por los editores que, según nuestra opinión afecta drásticamente la recepción de dos volúmenes como una obra única.

I.2.3. La obra novelesca de María de Zayas: género y novedad

En las últimas décadas el interés hacia María de Zayas está en auge. En la base de datos BIESES (Bibliografía de escritoras españolas) donde recopilan los estudios sobre varias figuras femeninas desde la Edad Media hasta 1800, Zayas aparece como la segunda autora con mayor número de fichas dedicadas a ella, después de Santa Teresa. Eso significa que los investigadores están produciendo estudios sin descanso sobre varios aspectos de la autora. Especialmente en estados unidos Zayas se ha convertido en un icono de la crítica feminista. Hay aspectos interesantes en esta actualización de la figura de Zayas. Sin embargo, con toda esa popularidad quizá se nos van de las manos su específico valor literario y la estrategia narrativa con que se perfila en sus obras

Los manuales y la convención crítica tienden a considerar la obra narrativa de Zayas como dos colecciones de novelas –independientes la una de la otra–, publicadas con diez años de diferencia (1637 y 1647). Eso se debe, por un lado, a la popularidad de un modelo genérico-editorial especialmente en la primera mitad del siglo XVII: novelas sueltas reunidas por un marco narrativo que generalmente es un mero pretexto para contar

historias²⁵, como se ve en las obras de Solórzano, Montalbán, Tirso de Molina etc. De otra parte, cabe destacar que las intervenciones y cambios en el proceso de la publicación, en especial el cambio de los títulos, borraron la conexión entre las dos entregas, y la obra se percibió como dos colecciones distintas²⁶. El primer volumen fue publicado bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares*, y el segundo como *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. El erudito González de Amezúa, al editar las dos partes, bautiza este segundo volumen con el rótulo *Desengaños amorosos* (1950), que se impuso para acentuar una imagen de diferencia, rota ahora por los trabajos de Julián Olivares²⁷, quien, con apoyo en la bibliografía material y la crítica interna, los culmina en su edición de 2017. En ella destaca el propósito unitario de una obra articulada editorial y narrativamente en dos partes, con un marco con entidad propia y valor narrativo que engloba diez relatos en cada parte y hace el número 21 de ellos. Más bien debemos considerarlo como la verdadera novela, ya que progresa entre distintas narraciones o a impulsos de las mismas.

La *Primera parte*²⁸ arranca con la enfermedad de Lisis, provocada por la deslealtad de don Juan. Para reanimarla, su madre, Laura, decide montar un ‘sarao’²⁹, un festejo de cinco días convertido en escenario para las novelitas y para el juego de sus narradores, incluidos el amado don Juan y la rival Lisarda. Este “concertado entretenimiento” (23) se organiza en el cuarto de Lisis, y todos los participantes del sarao inicial ponen sus relatos al servicio de la recuperación de la dama a través de la eutrapelia porque, como señala la protagonista del desengaño noveno, a propósito de melancolía amorosa causado por amor

²⁵ En este aspecto especialmente es llamativa la producción casi frenética de Castillo Solórzano. Para más información sobre la producción de novelas cortas ver Ripoll (1991).

²⁶ No obstante, a lo largo de los dos volúmenes María de Zayas se refiere a su obra como *Entretenido y honesto sarao* y desprecia el término ‘novela’ por ser “título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22).

²⁷ Julián Olivares subraya que las licencias eclesiásticas de 1626 se refieren el libro como *Honesto y entretenido sarao* y defiende que el cambio de rótulo se debe a la decisión del librero Pedro Escuer (2017b: xxii-1). Alicia Yllera también destaca este cambio en el título, pero señala que no hay certeza de quién está detrás de esa decisión, Zayas o su editor (68), “probablemente para beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas” (2009: 36). Por otro lado, el hecho de que María de Zayas siga aludiendo a la obra con su denominación original, *Honesto y entretenido...* tanto en el volumen de 1637 como en 1647, nos hace pensar que esa fue la decisión de los libreros/editores. Ver Olivares (2017a y 2017b).

²⁸ Asumo la tesis de Olivares en su reciente edición de *Honesto y entretenido sarao*, con su propuesta de unificación de un título que antes estaba disociado. A partir de ahora voy a denominar las *Novelas amorosas* (1637) como *Primera parte de honesto y entretenido sarao* y los *Desengaños amorosos* (1647) como *Segunda parte de honesto y entretenido sarao*. Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas pertenecen a la edición de Julián Olivares (Zayas y Sotomayor, 2017); indico el número de página entre paréntesis.

²⁹ *El Diccionario de Autoridades* (1739) define el sarao así: “Junta de personas de estimación y jerarquía para festejarse con instrumentos y bailes cortezanos”. El sarao de Zayas recoge estos elementos –bailes y música– y tiene un carácter literario también porque cada día les toca a algunos jóvenes contar sus relatos.

no correspondido, “males del alma pocas veces o ninguna se sanan con hacer remedios al cuerpo” (748). Por ello, cada noche dos participantes, suben al estrado al lado de la cama de Lisis para contar una novelita. Lisis se excusa de este cargo debido a su enfermedad, y organiza la música del festejo, con sus letras para cantar.

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

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

La relación entre el conjunto y sus partes. La primera parte del sarao

La descripción del sarao de la primera noche explica más o menos el carácter de la relación amorosa entre los tres participantes: Lisis sufre de *amor hereos*, un amor no correspondido hacia don Juan. Él, –luego descubriremos que antes tenía interés en Lisis y ahora tiene sentimientos contradictorios– está prometido con Lisarda. Por otro lado, don Juan aunque decide casarse con Lisarda no quiere perder el interés de Lisis y, cada vez que don Juan muestra indicios de indecisión entre dos primas, Lisarda le convence con su belleza. Por ejemplo, en esta cita, don Juan por un momento piensa en Lisis pero al ver a Lisarda...

Francisco, padre de don Juan, en nombre de todos mostró cuánto estimaban tan engrandecido favor, dando con esto a la hermosa dama, a pesar del mal, aumento a su belleza con los nuevos colores que a su rostro vinieron; y a don Juan para caer

en la cuenta de su poco agradecimiento, si bien volviendo a mirar a Lisarda volvió a enredarse en los lazos de su hermosura, y más viéndola prevenirse de asiento más acomodado para referir la maravilla que le tocaba decir esta primera noche (16)

Así empieza la primera noche, y este tipo de interacción entre los participantes se observa a lo largo de la obra. Al principio del sarao, Lisarda, prometida de don Juan y rival de Lisis, sale al estrado para contar la primera ‘maravilla’, rotulada “Aventurarse perdiendo”. Curiosamente, su ‘maravilla’ tiene varios paralelismos con lo que está pasando en el sarao: la protagonista Jacinta se presenta como una mujer que se enamora desesperadamente, perdiendo su salud y toda la razón, sin poder satisfacer su deseo amoroso. Más aún, a raíz de sus aventuras sentimentales primero pierde el apoyo de su familia y luego gran parte de su hacienda. Jacinta, se enamora dos veces: primero de don Felix y luego de don Celio.

En el primer caso, el deseo amoroso le lleva casi hasta la muerte, como le ocurre a Lisis por su mal de amores. La protagonista lo explica así: “Perdí con estos pensamientos el sueño y la comida, y tras esto el color de mi rostro, dando lugar a la mayor tristeza que en mi vida tuve, tanto, que casi todos reparaban en mi mudanza” (35). Pero los paralelismos con la historia de Lisis no acaban con esto. En la historia de amor de repente gana protagonismo “una prima” de don Félix, quien está enamorada de él y cito “vencida de su amor”. Al final su amor sin razón la lleva hasta el suicidio. Este episodio de la prima que se suicida por su amor no correspondido evoca curiosamente a otra prima a Lisis quien está sufriendo de amor no correspondido. Bueno, esta relación entre don Félix y Jacinta acaba truncada por la muerte del caballero a manos de los familiares de la dama.

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

“Aventurarse perdiendo”, o sea, la primera “maravilla” del sarao avanza en síntesis el desarrollo argumental de la historia marco: una mujer ama desesperadamente hasta perder su salud, ignorando la razón y las recomendaciones de su familia, para acabar sola, cantando y llorando para revelar sus sentimientos más íntimos y recluirse en un convento. Antes de comprobar en la segunda entrega que esta es la misma trayectoria de Lisis, no es difícil intuir que Lisarda cuenta esta ‘maravilla’ para escarmentar a Lisis de los peligros de ser la amante no deseada. De hecho, Lisarda, al principio, comenta que su maravilla serviría de aviso para estas mujeres desdichadas, “para que no se arrojen al mar de sus desenfundados deseos” (27), y la solución que propone el relato se puede tomar como una recomendación sutil, que acabará siendo asumida.

Cuando acaba la “maravilla” don Juan elogia a su prometida ante los oyentes por su habilidad en contar historias. Este gesto de don Juan causa una cadena de reacciones:

don Juan, que, como amante, se despeñaba en sus alabanzas, dándole a Lisis con cada una la muerte; tanto que por estorbarlo, tomando la guitarra que sobre la cama tenía, llorando el alma cuando cantaba el cuerpo hizo señas a los músicos, los cuales atajaron a don Juan las alabanzas y a Lisis el pesar de oírlas...

Dolida, Lisis transmite su tristeza con el soneto “No desmaya mi amor con vuestro olvido” (67). No en vano, lo llamo “cadena de reacciones”. Cabe destacar que, la “maravilla” de Lisarda, seguida por las alabanzas de don Juan y las quejas en verso de Lisis, entrelaza desde el principio los componentes del sarao, convirtiendo el ensamblaje en interacción. Antes de convertirse en constante, Zayas acentúa el juego: al escuchar la reacción de la enamorada “pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor” (67). Mientras don Juan no parece afectado por la firmeza en amar de Lisis, su poema tiene otro efecto:

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

Lisis se da cuenta del interés de don Diego y, quizá de acuerdo con el escarmiento de las “maravillas”, decide alejarse del papel de amante no deseada: “Y así, por principio,

comenzó a engrandecer ya los versos, ya la voz. Y Lisis, o agradecida o falsa quizá, con deseos de venganza, comenzó a estimar la merced que le hacía” (68). El círculo de tensión entre Lisarda-Lisis y don Juan ahora se expande para incluir a don Diego a partir del movimiento provocado por el primer relato. Sin embargo, la precariedad de esta relación se revela desde el principio, pues don Juan, movido por los celos a causa de la relación entre don Diego y Lisis, se esfuerza en mostrar cariño a su prometida solo “para picar a Lisis”. De manera parecida, Lisis hace regalos a don Diego por “desesperar a don Juan”.

Lisis dándole a don Juan mil desdeñosas muestras acompañadas de un gracioso ceño, con que al desgaire le miraba, y por el contrario a don Diego mil honestos favores, de que don Juan se abrasaba, porque, aunque quería a Lisarda gustaba de ser querido de Lisis; y así, haciendo mil regalos a Lisarda por picar a Lisis, y Lisis a don Diego por desesperar a don Juan (105).

El procedimiento se mantiene en los siguientes relatos y veladas, dando trascendencia novelesca al general carácter efímero de estos entretenimientos y al recurso literario de convertirlos en pretexto de producciones misceláneas. Zayas pone de manifiesto su decisión de fundir las piezas de su obra en un conjunto orgánico, y durante las cinco noches de este entrañable entretenimiento los mensajes implícitos entre los miembros de la trama amorosa no cesan, con los consiguientes efectos en el desarrollo de la situación.

Las declaraciones de amor por parte de don Diego fueron aceptadas por Lisis, en principio, para dar celos a don Juan. De esta manera, el enredo amoroso dentro del sarao, en lugar de avanzar como era de esperar, o sea, la recuperación de la dama de su enfermedad de amor y la formación de dos parejas felices—, crea conflictos sentimentales expresados en forma de maravillas, poemas, gestos, e incluso en la manera de vestirse.

Estaba Lisis vestida de una lama de plata morada, y al cuello una firmeza de diamantes con una cifra del nombre de don Diego, joya que aquel mismo día le envió su nuevo amante, en cambio de una banda morada que ella le dio para que pendiese la verde cruz que traía; dando esto motivo a don Juan para algún desasosiego, si bien Lisarda con sus favores le hacía que se arrepintiese de tenerle (107).

Al mismo tiempo, se observa que esta nueva relación aumenta la indecisión de don Juan, frente a Lisis y Lisarda. El galán no tiene ningún problema en mostrar su molestia

por don Diego. El gesto lleva a don Juan en intervenir en el funcionamiento previsto para el sarao. Como es sabido, Lisis es responsable de los poemas y canciones, pero él rompe las reglas y entrega dos romances a los músicos para que canten. Además “por ser parto de su entendimiento” (108), los músicos se ven obligados a cantarlos por respeto y piden que Lisis guarde su “romance que aquel día había hecho” (107).

El primer romance de don Juan, empieza así: “A la cabaña de Menga/Antón un disanto fue, / ya está rostrituerta Gila, / celos debe de tener” (108). El argumento del poema es el triángulo de amor entre Antón, Gila y Menga y los celos provocados en Gila a causa de eso, muy parecido al conflicto amoroso que vemos en el marco narrativo, salvo una diferencia: En este romance los personajes no son nobles, sino de origen humilde. Sus nombres son reveladores a la hora de explicar por qué don Juan los eligió como caracteres de su romance. Se trata de tipos de procedencia baja, contruidos sobre los moldes de tradición pastoril, caracterizados en consecuencia por la agudeza y la simpleza de su lenguaje. Esta libertad expresiva que tiene la máscara pastoril y sus tintes jocosos le permite expresar pensamientos que los nobles no pueden decir. Aunque en este caso no se trata de composiciones groseras, con alusiones sexuales o escatológicas, y su comicidad es limitada, no dejan de funcionar como disfraces en los que el lector percibe su trasfondo cómico y el humorismo que conllevan. Personajes pastoriles de esos romances, Menga, Antón y Gila funcionan como máscaras carnavalescas para dar una versión particular de la trama amorosa de la historia marco y son en verdad, disfraces por Lisarda, Don Juan y Lisis respectivamente.

El primer cuartete impone rápidamente una focalización masculina poco fina. Antón, se queja de celos de Gila y la culpa por no escuchar el razonamiento, sino sus “sospechas sin razón” (108). El lector puede construir fácilmente el paralelismo entre Antón y Don Juan y su relación con dos primas: Lisis y Lisarda. En este romance Antón presenta el problema de una forma muy simplificada, con un sentido de humor bastante cuestionable. “Hablar a Menga agradable/no es culpa” dice Antón, y se justifica su relación con Menga: “No es la misma permisión/en el hombre y la mujer, / que en ellos es grosería/ lo que en ellas es desdén” (108). Es curioso que cuando lo comparamos con otros poemas del libro, especialmente los poemas cantados por Lisis, donde se habla de amores firmes, se ve que, en este romance, el amor idealizado desaparece totalmente, dando lugar a un

discurso torpe por parte de don Juan³⁰. De la misma forma, la rudeza cómica de los personajes contrasta con el estilo refinado de otras composiciones líricas.

Con ese primer romance, la libertad de tener juegos amorosos con las mujeres se justifica, y se culpa a las amantes que tienen celos, ya que es algo normal en los hombres, pero inaceptable en las mujeres. Don Juan, mientras está con Lisarda, a través de esa máscara pastoril da un mensaje a Lisis para que no tenga celos, en un juego cómico en el que no falta un cierto sentido del humor por parte de don Juan. Aunque sea torpe el mensaje, el interés de don Juan hacia Lisis es percibido por todos los participantes, junto con el doblez de su juego, con algo de burla.

La misma noche escuchamos otra vez a los músicos cantar otro romance compuesto por don Juan. En este romance pastoril Menga, Antón y Gila aparecen otra vez, como disfraces de Lisarda, don Juan y Lisis. Según la voz narrativa³¹, don Juan compuso ese segundo romance “para disculparse de los agravios que le hacía a Lisis en el primero, a costa de los enojos de Lisarda” (153). Cuando esos dos poemas de don Juan se leen de manera comparativa se ve que el primer romance tiene una focalización masculina mientras la segunda expresa más bien un punto de vista femenino y se construye como una respuesta al primero. El primer romance llama “los vanos recelos” (109) las advertencias de Gila, mientras el segundo romance reconoce que Gila tiene razón con estos versos: “Visitas de Antón a Menga/y en su cabaña también, / a fe, si se ofende Gila, / que tiene mucho por qué” (151). De manera parecida, si leemos los segundos cuartetos vemos que el segundo está escrito como respuesta al primero. Los versos 4-8 de primer romance: “De ella se queja el zagal, / bien justa su queja es, / que sospechas sin razón / son desaires de la fe” (108) son respondidos así en el segundo: “El anticipar sus quejas/ señal sospechosa es, / que quien con darlas previene, / quiere que no se las den” (151). Estos paralelismos se pueden ver a lo largo de estos dos romances.

Como el resto de los participantes del sarao, Lisarda y don Diego, supuestamente futuros esposos de don Juan y Lisis, entienden esos mensajes de amor de don Juan a Lisis. En este sentido, estos romances pastoriles sirven para transmitir lo que está en contra del

³⁰ En el primer sarao Lisis habla de los amores firmes y amores no correspondidos por el amante. La primera noche canta así: “No desmaya mi amor con vuestro olvido/porque es gigante armado de firmeza” (67). Aunque la tercera noche decide que no se trate de amor o desamor sus poemas, vuelve a tratar de estos temas de nuevo.

³¹ Para evitar lo incómodo de la fórmula el narrador/la narradora preferimos utilizar una denominación neutra.

código del honor de una manera graciosa y, con lo que evitan un enfrentamiento entre don Juan y don Diego, que puede acabar en tragedia.

Al principio y final de la “maravilla” don Juan da un mensaje implícito a Lisis, lo curioso es que la “maravilla” contada también se convierte en una pieza en este juego de mensajes. El tercer romance que está relacionado con la trama amorosa del sarao está colocado dentro de la novela “El Castigo de la Miseria”. Este romance, dentro de la “maravilla” está cantado por la criada de Doña Isidora, como parte de la estafa para engañar al avaricioso don Marcos. La escena cambia: en la novela hay una mujer cantando el romance y hay espectadores que la ven; la criada Marcela, dentro de esa caja china, se parece a Lisis, y ese ambiente en que los personajes de la novela están es el reflejo del sarao. En este romance cambia Antón por Bras, pero Menga se mantiene. La criada Marcela da la respuesta a un conflicto amoroso desde una perspectiva femenina “No le he dado Menga celos/ que no se los supo dar/porque si supiera darlos/supiera hacerse estimar” (120). Marcela/Lisis/ Zayas (la voz femenina) critica el doble rasero del sistema patriarcal. La mujer no puede tomar parte en este juego amoroso, porque las mujeres por no parecer livianas esconden sus pensamientos y sentimientos, pero comportándose así pierden a sus amantes. A continuación, se habla de Menga –el nuevo disfraz de Lisis– y de cómo deja de amar aunque le duele: “Dice Menga que se alegra/ no sé si dice verdad, / que padecer despreciada/es dudosa enfermedad” (121). Como vemos, la poesía cantada por una criada no solo tiene función de divertir al amo dentro de la novela o divertir el sarao en el marco narrativo, sino, camuflándose detrás de un personaje, la narradora refleja la voz femenina, la voz que denuncia las ingratitudes/injusticias de los hombres. Por otro lado, la crítica que hace Marcela cantando: “No solo a sus gustos sigue/ mas sábelos publicar” (120) encaja con el marco narrativo y con el comportamiento inapropiado de don Juan, que al final de la noche segunda se criticará por la voz narrativa así: “el falso amante se holgaba, porque a no ser así, tratara con más secreto y cordura esta voluntad, y no tan al descubierto” (153).

En este juego de espejos y cajas chinas mientras en el primer romance de don Juan reprende a Lisis por sus celos (109), en el segundo romance busca “disculparse de los agravios” (153) que hizo a Lisis, así que el galán sigue un juego de equilibrios entre dos mujeres para no perder su posición de favorito. Frente a este paso, Lisis se queda desconcertada, porque estos dos poemas reavivan su deseo: “quien mirara a la bella Lisis, mientras se cantó este romance, conociera en su desasosiego la pasión con la que

escuchaba”. Sin embargo, como don Diego se pone melancólico “de verla inquieta, [Lisis] alegró el rostro y serenó el semblante” (109).

Si todos los participantes del sarao, en la primera noche entienden el interés de Lisis hacia don Juan a través de un poema (67), en la segunda noche otra vez a través de los poemas se dan cuenta de que don Juan tampoco está dispuesto a dejar que Lisis se case con don Diego. Don Juan, aunque en apariencia no tiene ningún problema con esta nueva relación ya que se había olvidado de Lisis porque, cito: “era prenda un tiempo de su cuidado, si bien ya de su olvido” (153), sus intervenciones en forma de poemas muestran que no es así. Una vez más, los poemas cantados cambian el rumbo de la historia del enredo amoroso.

Sin embargo, al escuchar los poemas;

[Lisis] ya cansada de batallar con tantos desengaños y sinrazones, se determinó, (...) supuesto que don Juan, de día y de noche, mañana y tarde, estaba en casa de Lisarda, decirle que excusase la venida a la suya, pues sus visitas no servían más que amontonar tibiezas sobre tibiezas y pesares sobre pesares; y asimismo, si don Diego se determinase a ser su esposo, cerrar los ojos a los demás devaneos (153).

Frente al gesto amoroso de don Juan en forma de poemas, esta vez don Diego decide actuar, aunque él no lo hace contando una maravilla o con los versos. Durante el baile le pide la mano a Lisis, y esta acepta casarse con él.

Obedeció Lisis, más por dar gusto a don Diego que a su prima, y danzó tan divinamente que a todos dio notable contento, y más a don Diego, que mientras duró la danza y el volverla a su asiento le dio a entender su voluntad, y ella a él cuán agradecida estaba, juntamente con licencia para tratar con su madre y deudos su casamiento (204).

Don Juan, se siente enfadado por perder el interés de Lisis y amenaza a don Diego diciendo, “porque sepáis que, si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada” y (204). Estos dos momentos tan determinantes –primero la decisión de matrimonio de Lisis y luego la amenaza de don Juan– desplazan el baile de su papel convencional de un relleno, un decorado, un descanso entre novela y novela y le otorgan una importancia clave en el avance de la narrativa.

En la primera y segunda noche, hemos visto cómo un poema afecta los sentimientos. En la tercera noche, esta vez, veremos cómo la nueva relación amorosa entre don Diego y Lisis afecta al estilo de los versos. Dicho de otra manera, si en las dos primeras noches el poema afecta la relación amorosa y esta vez la relación afecta el tono de los poemas.

En este punto, antes de seguir, cabe recordar lo que pasó en la segunda noche del sarao. Al principio de la segunda noche, cuando Lisis estaba a punto de cantar “un romance que aquel día había hecho” (107), los músicos le piden que los guarde para la tercera noche para cantar los versos de don Juan (108). Sin embargo, la tercera noche vemos que Lisis no canta este romance. Dado que ya se encuentra, “desengañada de don Juan, y agradecida a don Diego” (208), cambia el tono de las composiciones y “muda el estilo en sus versos, porque no causase el tratar de amor ni desamor más disgusto en los dos competidores” (208).

Así pues, los participantes del sarao nunca escuchan este romance mencionado la noche anterior. En su lugar, Lisis primero canta un soneto sobre el Rey Felipe IV y luego unos burlescos madrigales sobre una pulga. Aunque es una pieza jocosa, hecha “para algún certamen”, cito “cada verso que la hermosa dama cantaba (...) da[ba] a don Juan mil celosos pesares”, porque él no quería quedarse “sin la una y la otra” (236). Según la voz narrativa, por ser un hombre tan mudable cito “una celda sola le conviene” (236).

Es otro ejemplo de que cada pieza está integrada y cobra todo su sentido en la interacción mutua con otras piezas que constituyen la obra, y esto tiene un efecto determinante sobre la actitud de Lisis y, en cierto modo, la de don Juan, la de Lisarda y don Diego. Dicho de otra manera, las maravillas, bailes, poemas... tienen en cada paso el poder de influir en la conducta de los personajes. Y estos giros emocionales, provocan cambios en la trama y en el argumento con que se va desplegando.

Aunque la noche anterior Lisis decide que no se trate de amor o desamor, la cuarta noche sí que lo hace, con las décimas donde una dama se queja de su amante mudable así: “Querer bien a un hombre ingrato, / ¿puede haber más desventura?” (280), y declara por medio de los versos que renuncia a este amor. En la edición príncipe de 1637 la voz narrativa sostiene que Lisis, con este poema da por concluida su pasión por don Juan, cito: “habiéndose en las décimas pasadas despedido Lisis de la afición de don Juan, ...” (317); sin embargo, en la segunda edición del mismo año, corregida por la propia Zayas, esta

afirmación se elimina. Y hoy en día usamos la segunda edición corregida por Zayas. Solo permanecen estos comentarios de la voz narrativa acerca del poema:

Por los filos hirió a don Juan con las tres décimas, y aun don Diego se entristeció de oírlas; mas Lisis con mil discretas palabras le aseguró, dándole a entender no ser suyos los versos sino ajenos, y que por no ponerse a hacerlos se había aprovechado de ellos, con lo que el amante quedó contento (280).

No quiero aventurarme adivinando por qué Zayas decide borrar las líneas arriba mencionadas (los comentarios en los que afirma que estos versos son la despedida de Lisis), pero sí puedo decir que con la eliminación de estas y con las palabras de Lisis asegurando que son los versos ajenos, aumenta la incertidumbre acerca del verdadero sentimiento de la dama. El resto de la noche no se canta otro poema ni hubo otro tipo de entretenimiento dando así paso al último día de la fiesta.

Si la colección de 1637 comienza con la enfermedad de Lisis, termina con la buena noticia de que se ha recuperado de ella. El último día Lisis queda “libre de sus enfadosas cuartanas” (359) causadas por su amor hacia don Juan: “Estaba Lisis tan hermosa y bien aderezada que pudiera desearla por su prenda el rey de la tierra, y pudieran ser buenos testigos la tristeza de don Juan y el contento de don Diego” (359). El lector ve acercarse un convencional final feliz con un equilibrio de parejas, pero la celosa tristeza de don Juan anuncia la continuidad y presumiblemente el reinicio del conflicto. Lisis, parece contenta con su nuevo amor y la última noche antes de cantar su romance advierte a los participantes del sarao que estos versos no son suyos.

siendo ya hora de empezar las maravillas, tomando Lisis su instrumento y los músicos los suyos, prevenidos todos que los versos que se habían de cantar eran ajenos, porque no creyesen que a los pasados devaneos se habían hecho, ni que ya tenían memoria de ellos; satisfacción que estimó don Diego en mucho... (360).

Al igual que la primera, la última noche adquiere importancia simbólica al asumir función de narradores quienes tienen papeles claves en la trama central. Cabe recordar que Lisarda abre la primera noche con su “maravilla” “Aventurarse perdiendo”, y Lisis la acompaña con sus sonetos. Esta vez don Juan, el hombre deseado y Laura, la madre de Lisis y organizadora del entretenimiento, cierran el sarao. La primera “maravilla” de la última noche es contada por don Juan. Esta “maravilla” se diferencia de las otras contadas

en el sarao por dos razones. Primero porque su narrador es don Juan, uno de los ‘competidores’ por el amor de Lisis; y segundo porque él no insiste en la veracidad de la “maravilla” diciendo que es una historia real como hacen otros narradores. Al contrario, don Juan aclara que la noche anterior la organizadora le pidió que contara algo, y por eso escribió esta “maravilla”: “No me había prevenido de ninguna; mas anoche que el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borrones. Ellos son parte de mi poco entendimiento...” (361).

Aunque la historia fuera ya conocida, ganaría otro aspecto en boca de don Juan, pero afirmando que él mismo ha escrito esta maravilla para poder contarla la última noche del sarao da más importancia al tema y guía al lector en el camino de su interpretación.

Su relato, “El juez de su causa”, trata de las aventuras de dos mujeres que están enamoradas del mismo hombre, y al final quien tiene la firmeza en amar alcanza lo que persigue. Don Juan acaba su maravilla con estas palabras: “que haya quien sepa juzgarse a sí mismo, en mal ni bien, porque todos juzgamos faltas ajenas y no las nuestras propias” (388). Esta historia se puede interpretar como la manifestación oblicua del deseo de don Juan de que Lisis siga firme en su amor y que no solo le culpe a él, sino que busque sus propios errores también.

La última “maravilla” de la quinta noche y del sarao es contada por Laura. En “El jardín engañoso” narra el enredo amoroso entre dos hermanas y dos hermanos. Don Federico y don Jorge son hermanos, y, mientras Federico está enamorado de Teodosia, Teodosia quiere a Jorge, pero él está enamorado de su hermana mayor, Constanza. Debido a un malentendido, Jorge piensa que su hermano Federico está enamorado de Constanza, y lo mata por celos. Constanza, luego, se casa con un noble llamado Carlos, pero aun así Jorge no renuncia a su amor ciego hacia ella y pacta con el diablo para ganar su favor. Sin embargo, ante la firmeza de Constanza se da cuenta de su error y reconduce su amor a su hermana Teodosia, trocando la pasión ciega hacia Constanza por un amor de hermanos, con lo que los cuatro esposos alcanzan una vida feliz.

En esta maravilla también vemos dos repeticiones: el deseo sin razón lleva a Jorge a matar a su propio hermano, pero en su segundo intento se da cuenta de su error y, en lugar de insistir en conseguir el amor imposible, acepta casarse con Teodosia, quien lo ama. Así ganaría el amor fraterno de Constanza también: “En oyendo esto, Constanza se fue con los brazos abiertos a don Jorge, y echándoselos al cuello, casi juntó su hermosa boca con la

frente del bien entendido mozo, que pudo por la virtud ganar lo que no pudo con el amor” (410). La última maravilla, como la primera, se presenta como una imagen del conflicto amoroso de la historia marco, además de proponer una solución de claro sabor maternal para alterar su desarrollo y llevarlo a una conclusión de acomodo general. Como señala Ruth el Saffar: “The work of soothing her rage [Lisis] is given over to her mother, Laura, who sets the rules for this courtly exploration of the ways of romance and the possibility that its rituals can promote or prepare for the lasting union” (El Saffar, 1995: 33).

En cierto modo, la sugerencia de Laura repite el mismo mensaje de la “maravilla” de Lisarda –no insistir en amor imposible y trocar la pasión por el amor fraterno–, pero ofrece un final distinto: esta vez el matrimonio se presenta como una solución en lugar del convento.

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

Por otro lado, en las “maravillas” simétricas el escarmiento apunta a actuar con la razón y no con el deseo ciego. En este punto cabe destacar que lo que llama la atención a lo largo de la colección es que, en la mayoría de los relatos del *sarao* (sean las “maravillas” o los “desengaños”), la mujer que ama ciegamente acaba mal. De hecho, solo en las “maravillas” octava y novena la desesperada amante se une con su pareja deseada. En cambio, las “maravillas” ofrecen otro tipo de solución a la mujer enamorada. Por ejemplo, en el caso de Aminta, en “La burlada Aminta o venganza del honor”, después de varias desgracias por un amor ciego, ella se casa con el hombre que le tiene estima y lleva una vida feliz. Es el mismo ejemplo que da doña Clara en “El desengaño amando y premio de la virtud” o doña Hipólita en “Al fin se paga todo”. Y en algunas maravillas la solución que se ofrece a estas mujeres es ingresar en un convento, como ocurre en el caso de Jacinta en “Aventurarse perdiendo” o como Laura en “La fuerza del amor”.

No es de sorprender, dado que el objetivo de este primer *sarao* organizado por Laura es hacer a Lisis recuperarse de mal de amores y los participantes intentan hacerlo con el efecto de las palabras que sanan al alma. Por otro lado, en todas las “maravillas” el

escarmiento apunta a actuar con la razón y no con el deseo ciego. En esta estructura simétrica las soluciones ofrecidas por los tres personajes clave son: recluirse en un convento (Lisarda), casarse con alguien que te ama de verdad (Laura) e insistir en amar (Juan). Aquí destaca la ausencia de una persona de la trama amorosa: don Diego. Él, se mantiene pasivo, fuera de este juego de mensajes implícitos, no narra ninguna “maravilla” ni canta poema alguno.

Por su parte, Lisis, en la novela marco, posiblemente también con la ayuda del tono optimista de las maravillas, deja atrás su deseo hacia don Juan –por lo menos en apariencia, porque en la segunda entrega vemos que no es así– y empieza una nueva relación amorosa con don Diego. Además, el curioso lector notará que incluso la última noche, cuando Lisis “estaba libre de sus enfadosas cuartanas” (359) y supuestamente ya desde hace tiempo “desengañada de don Juan” (208), todavía le cuesta ver a don Juan haciendo regalos a Lisarda: “Esta opinión sustentó divinamente don Juan, llevando la joya prometida, no con pocos celos de don Diego y gloria de Lisarda, a quien rindió al punto, dando a Lisis no pequeño pesar” (411). Las novelas amorosas se suspenden con la promesa de las bodas y de la segunda parte y por lo tanto tiene un final abierto:

Y así se fueron a las mesas que estaban puestas, y cenaron con mucho gusto, dando fin a la quinta noche, y yo a mi *Honesto y entretenido sarao*, prometiendo, si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis... (411).

Aunque el lector ve acercarse un convencional final feliz con un equilibrio de parejas, el anuncio de la autora sugiere que los acontecimientos seguirán su curso y que este no irá en la dirección esperada; así vendrá confirmarlo 10 años después el tono de los nuevos relatos, su propia designación y su efecto en Lisis. Por lo tanto, no sería erróneo decir lo que acaba es una serie de noches, no concluye la obra ni, por tanto, la novela de Lisis.

La *Segunda parte* empieza con la recaída de Lisis, movida por el sentimiento de distancia respecto a don Diego.

el pesar de considerarse Lisis ya en poder de extraño dueño, y que por sólo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan, amando a su prima Lisarda, usurpándole a ella las glorias de ser suya, mal hallada con dueño extraño de su

voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones... (431).

Aunque su enfermedad no tiene un diagnóstico explícito, estas palabras desvelan que todavía está enamorada de don Juan y no quiere casarse con don Diego:

Bien sentía el ingrato don Juan ser él la causa de la enfermedad de Lisis, pues el frío de sus tibiezas era la mayor calentura de la dama (...) Mas estaba tan rendido a la hermosura de Lisarda que presto hallaba en ella el consuelo de su pena; y aunque muchas veces proponía para alentarla, hacerle más caricias, y con esta intención la visitaba, como Lisarda jamás se apartaba de su prima, en viéndola el afectuoso amante, no se acordaba de los propósitos hechos (432)

De esta manera la repetición de estas cuartanas de Lisis por el amor no correspondido dura más de un año “con caídas y recaídas” (432) y nos hace recordar las palabras de Nise en el primer sarao: “pues si el remedio no viene de la parte que hace el daño no hay cura en tan grande mal, y por la mayor parte los enfermos de amor, pocos o ningunos desean ser sanos” (219-220).

Mientras “Lisis (...) se hallaba ya entre las manos de la muerte” (432) un día le trajeron una esclava llamada Zelima, con cuya compañía cito “se alegró tanto Lisis que, gozándose con sus habilidades y agrados, casi se olvidaba de la enfermedad” (433). En poco tiempo estas mujeres se toman tanto cariño, que no eran “como de señora y esclava, sino de dos queridas hermanas” (433).

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

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

Si el primer sarao es un “concertado entretenimiento” (23), este segundo sarao destaca por su deriva hacia el *exemplum*, sobre todo dirigido a las mujeres³². Esta vez, no

³² En este aspecto estoy de acuerdo con Alicia Yllera (1999), quien expresa que Zayas en su narrativa usa el concepto de “ejemplo” medieval.

es Laura, la madre, quien organiza el sarao, sino la propia Lisis, quien pasa de su grave enfermedad al limbo provocado por la indecisión de don Juan. De acuerdo con el deseo de la organizadora, en este sarao la finalidad no es la recuperación de una dama de mal del amor a través de la eutrapelia, sino desengañar a las mujeres de la burla de hombres (551). Lisis aspira a “volver por la fama de las mujeres, tan postrada y abatida” (434), y por lo tanto solo las mujeres narran en este “entretenido recreo” (433). Otras reglas del segundo sarao son: que dure tres días, que las narraciones tengan el nombre de “desengaños” y que sean casos verdaderos (433-434). Así, las narraciones cambian de tono: de maravillas a desengaños, de eutropelia a escarmiento.

En este segundo sarao, todas las historias tratan de los problemas que sufren las mujeres en un mundo patriarcal. El primer desengaño es la propia experiencia amarga de la criada. Zelima confiesa que en verdad se llama doña Isabel y narra sus “desdichados sucesos” (440) a causa de un amante infiel. Don Manuel, así se llama el galán, primero roba su corazón cuando menos lo pensaba, a través de una nota de amor, por cuya razón doña Isabel se queja así: “Dios nos libre de un papel escrito a tiempo; saca fruto de donde no le hay y engendra voluntad aun sin ser visto” (450), y luego la engaña con Alejandra. Aburrída del interés de su prometida y para no cumplir la promesa de matrimonio, el galán deja su tierra natal, pero doña Isabel lo sigue bajo el disfraz de una esclava mora. Juntos, en el mar fueron secuestrados por los moros; gracias a la ayuda de una hermosa mora escapan de Argel, pero esta vez don Diego quiere casarse con la mora llamada Zaida en lugar de con doña Isabel. Al final, don Diego y Zaida mueren y, como ocurre en la primera *maravilla*, la mujer desengañada da fin a su historia comunicando su deseo de ingresar en un convento. La insistencia y el deseo desenfrenado de doña Isabel, —claro, nacidos de las falsas promesas de don Diego— lleva a su familia a la destrucción (la muerte de su padre por tristeza, y la soledad de su madre) y la obliga a ser una esclava para seguir a su falso amante. Zelima/doña Isabel quiere que su “larga y lastimosa historia” (484) sirva como un desengaño a todas las mujeres.

Es curioso que mientras la primera parte tiende a acentuar las posibilidades de las mujeres, el segundo sarao marca un camino sin salida. Como es de recordar, en la novena *maravilla*, contada por don Juan y titulada “El juez de su causa”, la dama enamorada, Estela es secuestrada por los moros mientras intenta escapar con su amante. Después de varias aventuras en tierras ajenas, sin renunciar ni su amor ni su identidad religiosa, vuelve a su

tierra disfrazado de hombre, en un cargo importante como virrey, perdona a su amante y luego se casa con él. En resumen, la mujer que siga firme en amar triunfa. Sin embargo, la historia de Isabel llamada “La esclava de su amante” desde el título presenta un contraste con la “maravilla” de don Juan, entrando en diálogo con la primera parte del sarao. En este “desengaño” la mujer que sigue firme en amar se embarca en una aventura por causa de esta relación. Se escapa de su casa disfrazada de esclava, pero al final se queda sola, siendo causa de “la muerte de [su] padre y, de todas [las] penas y trabajos” de su madre (483). Y, como si no fuera suficiente, perdiendo en el campo del amor, porque su amante declara abiertamente frente al público que quiere casarse con otra mujer porque ya está aburrida de ella, aunque al final él muere sin poder realizar su deseo. A consecuencia de todo lo ocurrido, doña Isabel quiere seguir como esclava porque “lo era en el alma” (483) y solo después de completar su cargo de desengañar a las mujeres del sarao declara su decisión de irse en un convento. Son dos maneras de interpretar las aventuras de una mujer enamorada: don Juan escribe “unos borrones” para contar la “maravilla” de Estela, mientras que doña Isabel lo responde contando su propia experiencia y, como recordamos advirtiendo a las mujeres sobre los peligros de “un papel escrito a tiempo”, lo cual se puede interpretar como una respuesta a “los borrones escritos” de don Juan.

Otra vez quiero repetir, cuando se lee el *Honesto y entretenido sara* como una obra única dividida en dos partes se entiende mejor el diálogo entre las dos partes y la habilidad de la autora en llevar al lector del deleite al escarmiento utilizando como puente la historia amorosa de Lisis. Y, es más, al final de la obra, cuando Lisis comunica su renuncia al matrimonio y su decisión de refugiarse en un convento, subraya que sus temores acerca de los hombres acentúan con este “desengaño”, enfatizando otra vez su viaje metafórico, su cambio anímico a través de los relatos contados:

así comenta Lisis: no es justo que yo me fíe de mi dicha, 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* (854, énfasis mío).

El segundo desengaño de la primera noche es de Lisarda. Cabe destacar la reacción de Lisarda a la hora de contar su *desengaño*. Aparte de la común *captatio benivolantiae* de todos los participantes antes de empezar, diciendo que no tendrán mucho éxito porque

los otros han contado muy bien, Lisarda va más allá y antes de contar el segundo “desengaño” del sarao pide licencia de don Juan por tener que contar un relato que critica a los hombres:

Acabada la música, ocupó la hermosa Lisarda el asiento situado para las que habían de desengañar, temerosa de haber de mostrarse apasionada contra los hombres, estando su amado don Juan presente; mas, pidiéndole licencia con los hermosos ojos, como si dijera: “Más por cumplir con la obligación que por ofenderte hago esto”, empezó así... (488).

Ella insiste que ella narra este relato “por la ley de obediencia” (489) para cumplir “con lo que [se] es mandado” (489) y pide perdón por sus errores con estas razones:

Aún no he llegado a tiempo de desengañarme a mí, pues apenas sé si estoy engañada, y mal puede quien no sabe un arte, sea el que fuere, hablar de él, y tengo por civilidad decir mal de quien no me ha hecho mal (489).

El desengaño de Lisarda, titulado “La más infame venganza”, narra el triste fin de Camila, violada por un hombre que quiere vengarse de su esposo. Camila guarda lo que ha ocurrido como un secreto, por miedo; sin embargo, su esposo lo descubre y la mata. Sin embargo, contando la historia, Lisarda huye “de culpar de todo punto a los hombres en las desdichas que suceden a las mujeres, por no enojar a don Juan” (517). Por otro lado, es curioso que esta actitud de Lisarda no causa ninguna reacción sobre los otros tres personajes claves del sarao. A diferencia de lo que solía ocurrir en el primer sarao, Lisis esta vez no responde con un poema a esta muestra de cariño entre Lisarda y don Juan. Como recordáis, Lisis en el primer sarao usa la lírica como un espacio de queja. Lisis, en lugar una expresión más pasional esta vez solo se limita a escuchar el relato y comentar sobre el “desengaño”. Esta tranquilidad de Lisis frente a esta relación mantiene despierto el interés del lector, a la espera de su reacción. Sin embargo, al final del sarao veremos que esta emergencia del razonamiento es intencionada, porque Lisis está re-ordenando su relación con lo ‘real’³³ a través de la ficción, a través de los desengaños contados.

En este segundo sarao, los “desengaños” siguientes mantienen la pauta, desvelando las crueldades de los hombres. De manera parecida, en “El verdugo de su esposa” Roseleta

³³ Me refiero a su realidad, siempre dentro de la ficción del libro.

es asesinada por su esposo; en este desengaño, a diferencia de Camila, la protagonista sí habla con su esposo acerca de las malas intenciones de su mejor amigo, don Juan, quien intenta seducirla; pero, aunque Roseleta es honesta con su esposo, don Pedro se ofende y la mata. Cabe destacar que en este segundo sarao destaca la abundancia de los comentarios de las mujeres en forma de escarmiento para los oyentes:

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

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

A lo largo del sarao las desengañadoras, subrayan con sus historias y sus comentarios que ninguna mujer está libre de los malos tratos de los hombres. De hecho, este segundo sarao no solo tiene la finalidad de desengañar a las mujeres, sino también enmendar a los hombres. (698), y en esta línea al final del séptimo “desengaño” don Juan toma la palabra en nombre de todos los hombres para pedir perdón de las mujeres:

yo, en nombre de todos estos caballeros y mío, digo que queda tan bien ventilada y concluida la opinión de las damas desengañadoras, y que con justa causa han tornado la defensa de las mujeres, y por conocerlo así, nos damos por vencidos y confesamos que hay hombres que con sus crueldades y engaños, condenándose a sí, disculpan a las mujeres. Que oyendo todos los caballeros lo que don Juan decía, respondieron que tenía razón (698).

Sin embargo, se nota que la recepción de desengaños por parte de las mujeres ha sido diferenciada, pues, cada una saca sus propias conclusiones, aunque todas declaran su decepción, y con cada historia contada aumenta el desengaño de las mujeres y disminuye la esperanza de que los hombres se enmienden. Doña Francisca, una de las narradoras dice que intentar enmendar a los hombres es un trabajo sin fruto:

mas ya me parece que no habrá en eso emienda, y así, tratemos de salir con nuestra intención, que es probar que hay y ha habido muchas buenas y que han padecido y padecen en la crueldad de los hombres, sin culpa, y dejemos lo demás; porque tengo por sin duda que están ya tan obstinados los ánimos de los hombres contra las mujeres, que ha de ser trabajo sin fruto (703).

Por otro lado, se observa que las novelitas del segundo sarao (de “maravillas” a “desengaños”) cumplen con éxito las tres funciones discursivas de la retórica clásica: *docere, delectare et movere*, pues no solo causan admiración, sino que también mueven a las oyentes en el sarao (y a los lectores y, sobre todo, a las lectoras) para cuestionar su situación en la sociedad:

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

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

Yo *traigo las espuelas calzadas*; porque el decir verdad es lo mismo que desengañar. Y en el tiempo que hoy alcanzamos, quien ha de decir verdades ha de estar resuelto *a irse del mundo*, porque si nos han de desterrar de él los que las escuchan, más vale irnos nosotros, pues la mayor suerte es vencerse uno a sí mismo, que no dejarse vencer de otros (621, énfasis mío).

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

Lisis y doña Isabel venían de una misma suerte, dando su vista a don Diego no poca turbación; porque habiendo enviado aquel mismo día a su esposa el vestido y

joyas con que adornarse, vio que Lisis no traía ni aun una flor de lo que él había enviado, juzgando a disfavor o desprecio el no haberse puesto ninguna cosa de ello (738-739).

La voz narrativa también introduce un comentario, sobre el triste desenlace que le espera a don Diego al final de este sarao:

don Diego, por llegarse a ver dueño de la belleza de Lisis, deseada tan largo tiempo, quisiera que los desengaños de aquella noche fueran más cortos, y las dos desengañadoras, (...) de propósito los previnieron más largos. Y no le hacían poco favor en dilatarle la pena que, por lugar de gusto, le estaba prevenida por fin de la fiesta (808).

Lisis cuenta el último desengaño, “Estragos que causa el vicio”³⁴, que trata de dos mujeres, Magdalena y Florentina (criadas como hermanas), y el triángulo amoroso entre ellas y don Dionís. Magdalena y don Dionís están casados, y Florentina está enamorada de él. Cegada con amor loco, Florentina consigue ser amante de don Dionís y luego conspira con una criada para que los casados se separen: la criada miente a su amo diciendo que su esposa le está engañando, y él la mata. Después, la criada, con mala conciencia, confiesa todo a don Dionís, y esta vez él intenta matar a Florentina; ella escapa, es rescatada por don Gaspar —enamorado de la dama—, cuenta su historia y, finalmente, declara su decisión encerrarse en un convento³⁵.

Es significativo cómo las novelas de la primera y segunda parte se posicionan. La primera novela del primer volumen, “Aventurarse perdiendo”, narrada por Lisarda, trata de dos triángulos amorosos y de una mujer que no puede alcanzar a su amante en ninguna de estas dos ocasiones, acabando en un convento. Simétricamente, la segunda parte de la colección se cierra con un desengaño que trata del mismo tema, esta vez en boca de la propia Lisis. Al ser protagonistas de un triángulo de amor dentro del sarao, las novelitas

³⁴ Aunque se pueden hacer muchas lecturas de este desengaño, me limito a citar la curiosa observación de Clamurro (1989: 406):

el texto produce una pesadilla laberíntica que reproduce para el lector un sentido de horror y desorientación similar al experimentado por la audiencia o ‘lector’ interior, el finalmente desengañado don Gaspar. Así, la compleja estructura narrativa proyecta la mimesis de un delirio, una locura temporal sutilmente paralela a la ‘fiebre’ sufrida por Lisis y cuya ‘curación’ es preliminar a su decisión de rechazar el matrimonio y de entrar a un convento.

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

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

Las novelitas que Lisarda y Lisis cuentan en sus respectivos turnos representan una especie de duelo³⁶ de palabras de dos rivales. Si la primera colección –que se abre con la intervención de Lisarda y, por lo tanto, se puede considerar su terreno– ofrece un nuevo objeto de deseo ‘dentro de los límites alcanzables’ para Lisis, vemos que en la segunda colección una Lisis que gana protagonismo activo en su función de organizadora del sarao, cambia el tono de las novelitas drásticamente.

Cabe recordar que con el primer desengaño acentúan los temores de Lisis acerca de la vida matrimonial, y se aumentan con cada desengaño. Después de narrar su ‘desengaño’,

³⁶ Cabe subrayar que a lo largo de la obra Zayas reivindica el derecho de las mujeres para las letras, un campo en el que los hombres se ven superiores, y subraya que las mujeres deben manejar las armas como el hombre. Por otro lado, cuando la rivalidad entre don Juan y don Diego llega a su cima el primero desafía al segundo al duelo con estas palabras: “sepáis que si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada” (204). Por su parte, don Diego defiende que un poeta, “si es enemigo, es terrible, porque no hay navaja como su pluma” (204). Resulta significativo cómo Lisis y Lisarda sutilmente usan las palabras, las armas metafóricas, para un duelo dentro del sarao, sin llegar a discutir ni una vez, pero conformando una polifonía novelesca que mueve el conflicto.

da una pausa antes de comunicar su rechazo a la tregua ofrecida por el sistema. Sin embargo, la voz narrativa advierte al lector sobre el inesperado final:

Apenas dio fin la hermosa Lisis a su desengaño cuando la linda doña Isabel, como quien tan bien sabía su intención³⁷, mientras descansaba para decir lo que para dar fin a este entretenido sarao faltaba, porque ya Lisis había comunicado con ella su intento, dejando el arpa y tomando una guitarra, cantó sola... (846).

Al concluir las tres noches establecidas, primero la voz de Lisis se funde con la de Zayas: “—Bien ventilada me parece que queda, nobles y discretos caballeros, y hermosísimas damas — dijo la bien entendida Lisis (...), la defensa de las mujeres, por lo que me dispuse a hacer esta *Segunda parte* de mi *entretenido y honesto sarao*” (849). Luego, ella repasa todos los desengaños contados en el sarao y los finales tristes de las mujeres:

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

Lisis pregunta a las mujeres presentes en el sarao si piensan “ser más dichosas que las referidas en estos desengaños” y añade que si es así cito “ese es [su] mayor desengaño” (853). Lisis sigue su discurso para justificar una decisión que todavía no ha declarado delante del público. Antes de hacerlo se dirige a don Diego, explica que su decisión no

³⁷ No hay ninguna referencia acerca de desde cuándo Isabel sabía la intención de Lisis.

tiene que ver con él y que ella no se fía de su dicha y tiene miedo de no ser firme y no aprovechar de tantas advertencias.

Y así, vos, señor don [Diego] —prosiguió la sabia Lisis, vuelta al que aguardaba a verla su esposa—, advertid que no será razón que, deseando yo desengañar, me engañe; no porque en ser vuestra esposa puede haber engaño, sino porque no es justo que yo me fíe de mi dicha, 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 (854).

Curiosamente, Lisis no explica a qué se refiere exactamente con “ser firme” y por qué tiene miedo de no poder aprovechar de las advertencias. Tampoco explica a qué se alude diciendo que “no me considero más firme que Isabel” y a qué desdichas la llevaría esa debilidad. Su desengaño y sus palabras, valorados juntos, pueden dar pistas acerca de su miedo de no poder actuar con la razón, sino seguir con su deseo amoroso hacia don Juan. Y luego declara su decisión: “tomo por amparo el retiro de un convento (...) me voy a salvar de los engaños de los hombres. Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito³⁸, desengañeos lo que me veis hacer” (855). Lisis alega que toma esta decisión no porque está escarmentada a través de una experiencia propia, sino porque lo que ha aprendido a través de los *desengaños*, los cuales sirven como aviso.

Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia. Y como en el juego, que mejor juzga quien mira que quien juega, yo viendo, no sólo en estos desengaños, mas en los que todas las casadas me dan... (855).

A la hora de anunciar su decisión de irse en un convento, Lisis no usa ningún argumento religioso y recurre una vez más a la metáfora de contemplar lo que está pasando en su alrededor, como hizo con anterioridad al referirse a este binomio de “jugar o mirar a los que juegan”: “tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso (como en talanquera) ver lo que sucede a los demás” (855).

³⁸ Estas alteraciones entre la voz de Zayas/narradora y Lisis se pueden ver como deslices, pero su uso de manera insistente, creo, se debe a su estrategia narrativa y se puede interpretar en términos de la lucha de la escritora en el campo literario.

Lisis, temerosa de ser engañada (recordamos sus palabras “no me siento más firme que Isabel”), prefiere verlo todo desde un sitio protegido: “estoy tan cobarde que, como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado” (855). Junto con Lisis, algunas damas participantes en el sarao escarmientan a través de los desengaños y se refugian también en el claustro frente a una sociedad regida por los hombres.

Intento resumir cómo en el plano narrativo, a partir de la historia de la enfermedad de Lisis, María de Zayas introduce una transformación en la estructura genérica de la narrativa e invierte la escasa relación entre el marco y las novelas interpoladas. Ella manipula las disposiciones más usadas y ofrece una solución estructural a una narrativa en decadencia en la segunda parte del siglo XVII.

Zayas elabora identidades, crea duplicidades y enfrenta a las protagonistas con los problemas, aboliendo la frontera con el nivel no-ficcional del hecho mismo de narrar y proyectarlo con la situación real; así lo muestra de manera ejemplar su despedida del personaje Fabio al final de su obra³⁹. Como recordamos, Fabio es el nombre del personaje que lleva a Jacinta al convento en la primera “maravilla”. Al acabar el segundo volumen de *Sarao*, sin ninguna marca que separe su discurso del de Lisis, Zayas se dirige a Fabio así: “Yo he llegado al fin de mi *Entretenido sarao* (...). Ya, ilustrísimo Fabio, (...) la hermosa Lisis queda en clausura (...). Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto” (856-857). En este sentido la autora textualiza la relación de Fabio (de la primera parte) con Lisis (en su decisión final en la segunda parte) para subrayar el carácter unitario de su obra. El resultado es más que una colección de novelas con circularidades. Las repeticiones en varios planos y el entrelazamiento de todas las novelitas con el marco narrativo, da profundidad a la narrativa de Zayas. Esta técnica apunta en una continuidad compositiva y argumental de sus dos entregas con un núcleo verdaderamente novelístico que integra orgánicamente las narraciones interpoladas.

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

³⁹ Acerca de estrategias narrativas de Zayas en los tres planos de enunciación ver el capítulo II.4.

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

Cabe destacar que lo que hace Zayas no es un simple cambio de denominación de “novela” a “maravilla” o “desengaño”. Es algo más profundo, relacionado con las novelas contadas, cómo se siente la protagonista frente a lo que ocurre en estas “maravillas/desengaños”, y con su gradual cambio psicológico producido por estos acontecimientos contados. Podemos, pues, hablar de la novela de Lisis, pues, aunque a la protagonista no le ocurren muchas aventuras, experimenta de manera profunda lo acontecido o, mejor dicho, lo narrado, y el relato de Zayas ahonda en cómo comunica lo sentido con otros participantes del *sarao* y, en última instancia, con el lector. Por lo tanto, el título común de las dos colecciones de novelas es de enorme importancia, porque con ellos, la autora, lleva al protagonista en un viaje interior primero “maravillando” y luego “desengañando”.

Por lo tanto, según las pautas marcadas por la escritora optamos interpretar el *Sarao* de Zayas como una obra unitaria en dos volúmenes, en los que un viaje metafórico en una reunión que evoca la de la venta de Juan Palomeque sirve como hilo conductor y mecanismo de transformación de la situación y sus protagonistas.

El uso de aparecer en imprenta como “primera parte” es compartido por la lírica y la narrativa, y en este campo la culminación de la promesa, como en el *Quijote*, el *Guzmán* y *El Criticón*⁴⁰ coincide con la conformación de los mayores referentes novelescos del siglo, no exentos de una profunda dimensión metaliteraria, a partir de la conciencia autorial y aun profesional de sus creadores. En línea con estos textos, particularmente el cervantino, Zayas propone una lectura metaliteraria⁴¹ en el juego de espejos de los dos volúmenes; una vuelta a la primera novelita de la colección nos sirve de clave. Jacinta y Lisis son una

⁴⁰ Queda frustrado el propósito en *La Diana* y *La Galatea*, por citar casos representativos.

⁴¹ Aunque la mayoría de los estudios recientes se mantienen en el aspecto ‘feminista’ de la obra, hay que profundizar en los elementos de conexión con la narrativa de Cervantes. Para una lectura más detenida ver el capítulo III.4.

multiplicación de las instancias autoriales en sus diferentes facetas: Jacinta es la musa poeta que canta desde la oralidad (hay que recordar que Jacinta se encuentra con Fabio cantando sus penas en Monserrat), y Lisis se puede interpretar desde la clave de la escritora marginal en el campo literario (que habla de tomar la pluma [853] para defender a las mujeres de las injusticias de los hombres) clamando por su deseo y no conforme con lo ofrecido; Zayas, finalmente, en su “Prólogo” da coordenadas de cómo leer una obra femenina con su ingeniosa ironía: “te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte” (15). Y no en vano, cuando Jacinta asocia el amor con la batalla campal, evocamos la noción de “campo literario” de Bourdieu y percibimos las estrategias narrativas de Zayas para (man)tener su posición en el mismo. En consecuencia, la situación marginal de Lisis, su deseo principal y su renuncia final, permite una lectura interpretativa de la historia en términos de la situación de las escritoras en el campo literario⁴², y en el plano metaliterario se evidencia que desde el margen se pueden realizar transformaciones en un género, como ocurre de manera sutil en una compleja estructura novelística asentada en las leyes, del deseo, la enfermedad, la propia narración y el silencio.

⁴² Ver el capítulo IV.4.

II
LA NOVELA DE LISIS

La lectura que dio origen a esta tesis partía de la percepción de Lisis como la verdadera protagonista del entramado narrativo tejido entre las dos partes. Con rasgos de heroína trágica, el personaje atraviesa distintos estadios, motivados por la tensión amorosa y por los juegos desplegados a su alrededor. La primera tiene como centro lo que se metaforiza como un estado de enfermedad, en cuyo germen se encuentra el deseo, entre reprimido, burlado y domesticado. La debilidad propicia el comportamiento de un galán desaprensivo y motiva la propia organización del sarao, destinado a la eutrapelia de la convaleciente. A diferencia de la práctica totalidad de colecciones con las que se ha emparejado la obra de Zayas, en esta las novelitas van evidenciando progresivamente su relación con la situación y el estado anímico de la dama, en tanto que la sociabilidad del sarao impulsa una especie de enredo con la aparición de un nuevo galán y la constitución de una pareja doble que, en lugar de apaciguar, despierta nuevos impulsos a la pasión y a la acción de los personajes, movidos por los celos, el desdén o el impulso de seducción. El paso de una parte a otra genera un nuevo ciclo con elementos de simetría: en la primera entrega Lisis pasa de la enfermedad de amor a la ilusión del matrimonio; en la segunda el personaje va despegándose de este propósito artificialmente impuesto hasta tomar su propia decisión, tras liberarse de la pasión.

En ese eje se ordena el comportamiento del personaje, pero también la articulación distintiva de “maravillas” y “desengaños” (en una dualidad acorde con la trayectoria de Lisis) y la tensión planteada entre el sarao y el convento como conclusión o reclusión. Estos tres elementos se proyectan en la articulación de este bloque, pero también en la estructura general de la tesis, con los dos bloques restantes, dedicados a la consideración de la poética narrativa de la autora y a la densidad metafórica del sarao.

En el que se inicia se recogen los resultados de tres calas en los que pueden considerarse componentes mayores en la caracterización de la protagonista y su condición novelesca, por lo no se plantea una consideración aislada de la misma, sino en sus interrelaciones con su tensión interior, con el resto de personajes, con sus relatos y con el escenario y el imaginario que construyen, en una dinámica que lleva de la maravilla al desengaño, del sarao al convento.

II.1.

LA PALABRA COMO FÁRMACON EN LAS VOCES NARRATIVAS DE MARÍA DE ZAYAS

Como he tomado la pluma (habiendo tantos años que la tenía arrimada) en su defensa, tomaré la espada para lo mismo; que los agravios sacan fuerzas donde no las hay. No por mí, que no me toca (pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista), sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión (853).

Con estas palabras cierra Lisis su historia personal y se clausura el espacio ficcional de la obra, una pasión amorosa en que se insertan, como elementos de la acción, las novelas del *Honesto y Entretenido Sarao*. La disposición tipográfica, sin ninguna marca que separe su discurso del epílogo, da continuidad a las palabras de personaje y la voz narrativa y las hace confundirse con las de la autora real. No abro ahora el problema de las wwhomologías Zayas-Lisis. En su lugar, me centraré a lo largo de estas páginas en la relación de una desdoblada enunciación femenina con la palabra, entre oralidad y escritura, en una Lisis marcada por la literatura, en estrecho vínculo con la enfermedad.

Las dos entregas de *Honesto y Entretenido Sarao* se desarrollan en torno a la protagonista Lisis y su *amor hereos*. La *Primera parte*⁴³ (1637) se abre con la enfermedad de la protagonista, Lisis: “Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte, a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas” (21). Lisis está padeciendo de mal de amores debido a que don Juan no le corresponde en su amor mientras corteja a Lisarda, prima de Lisis. Para animarla, su familia y sus amigas deciden montar un sarao, una reunión de cinco mujeres y cinco hombres –entre ellos don Juan y Lisarda– en casa de Lisis días antes de Navidad, para contar “maravillas”⁴⁴ con el fin de entretener a la enferma. Mientras tanto, entra otro galán en la red de amores, don Diego, participante también del sarao; con él se incrementa la

⁴³ Hasta 2017 la *Primera parte de honesto y entretenido sarao* se ha publicado bajo el título *Novelas Amorosas y ejemplares*.

⁴⁴ Zayas evita el término novela en su *Honesto y entretenido sarao*, por ser “título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22). Por ello denomina los relatos de la primera parte como “maravillas” y los de segunda como “desengaños”.

tensión, y la trama amorosa gana en complejidad. Aunque prefiere a Lisarda, don Juan no quiere perder a Lisis y entra en disputa con don Diego, provocando su retadora respuesta:

—Así es —replicó don Diego algo enfadado—, que un poeta, si es enemigo, es terrible, porque no hay navaja como una pluma. A Lisis deseo servir, eso vese claro; que no haya sido con vuestra licencia no es delito, porque Lisis es más suya que vuestra, yo con su beneplácito del dueño estoy contento. Lisarda es vuestro cuidado: contentaos con ella, y no queráis una para estimar y otra para maltratar. Licencia tengo de Lisis para pedirla a su madre por esposa, y si de esto os agraviáis, aquí estoy para daros la satisfacción que quisiéredes y como quisiéredes (204).

Mientras la *Primera parte* acaba con la promesa del matrimonio entre Lisis y don Diego, la *Segunda parte* empieza informando al lector sobre el deterioro de la salud de Lisis, que origina la suspensión de la boda.

Para el primero día del año qued[aron], en la *Primera parte* de mi *Entretenido Sarao*, concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego, tan dichoso en haber merecido esta suerte como prometían las bellas partes de la hermosa dama y nuevas fiestas para solemnizarlas con más aplauso. Mas cuando las cosas no están otorgadas del Cielo, poco sirven que las gentes concierten si Dios no lo otorga; que como quien mira desapasionado lo que nos está bien, dispone a su voluntad y no a la nuestra, aunque nosotros sintamos lo contrario. Y así, o que fuese alguna desorden, como suele suceder en los suntuosos banquetes, o el pesar de considerarse Lisis ya en poder de extraño dueño, y que por sólo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan amando a su prima Lisarda, usurpándole a ella las glorias de ser suya, mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones, castigando con verter perlas a sus divinos ojos, que amaneció otro día la hermosa dama con una mortal calentura, y tan desalentada y rendida a ella, que los médicos, desconfiando de su vida, antes de hacerle otros remedios, le ordenaron los importantes al alma, mandándola confesar y recibir el divino Sacramento como más cordial medicina, y luego procuraron con su ciencia hacer las importantes al cuerpo (431).

Sin embargo, Lisis pronto recupera su salud y, para celebrarlo, es ella quien organiza un segundo sarao. En este a los hombres se les niega el permiso de contar historias,

y solo hablan las mujeres. Además, los relatos deben ser verdaderos para escarmentar a las mujeres, razón por la que las historias cambian la denominación de “maravillas” de la primera parte por la de “desengaños”. El resultado es que la última noche toma la palabra Lisis declarando su decisión de renunciar al matrimonio con don Diego e ir al convento. Algunas otras participantes del sarao también acompañan a Lisis, y la novela acaba con el enclaustramiento de la protagonista y sus amigas en el convento.

La relación entre la palabra y el silencio desde la clave de la enfermedad sirve como eje articulador de la colección de María de Zayas en estos dos volúmenes (1637 y 1647). No es de sorprender la elección del tema, dado que las novelas cortas españolas del siglo XVII frecuentemente recurren al tópico de la enfermedad y de allí crean marcos narrativos a través de las reuniones organizadas en un *locus amoenus* en busca de refugio y/o diversión del enfermo, con los ecos de la narrativa bocacciana (Colón Calderón, 2013: 137). En *El Decameron* desde el refugio en Fiesole los jóvenes crean un espacio al margen de la peste, a modo de una cuarentena. Junto a este paréntesis, la convalecencia se erige como un espacio privilegiado para los relatos de entretenimiento, identificándose como un arquetipo del ocio. En paralelo y en ocasiones con interferencias, discurre la consideración del valor terapéutico de la palabra, tanto en el plano moral (a modo de *exemplum* y escarmiento) como en el estrictamente físico. Como subraya Ruiz Pérez:

En la [tradicción] que discurre por la vigencia del modelo heredado de la antigüedad todos los relatos se construyen como desarrollo más o menos estilizado de unos argumentos esenciales o como una secuencia de episodios en los que el encuentro con una situación marca un proceso de aprendizaje y formación. Recibidos en su conjunto o transmitidos en forma fragmentaria, todos se reducen a la misma situación semiótica: se trata de situaciones en las que el receptor conforma su experiencia y su visión del mundo siguiendo la del personaje, marcado por un designio de ejemplaridad (2000: 13-14).

Es el caso de Zayas y su propuesta narrativa del uso terapéutico de los relatos insertos: imbuida de las tradiciones que la conforman y familiarizada con el desarrollo de las colecciones de novelas, la autora actualiza un modelo de sociabilidad cortesana para componer su sarao en torno a la enfermedad de Lisis y su posible curación. En la trama narrativa de un marco que es algo más, Zayas emplea algunos motivos heredados de la tradición, siempre con productivas particularidades (Bosse, 1999). Una peculiaridad

determinante reside en el tratamiento del tópico *amor hereos* a través de las protagonistas femeninas, cuando en la mayoría de los relatos de sus coetáneos es el hombre quien sufre de esta enfermedad. Desde el punto de vista social, esta obra que trata de una enfermedad, de una anomalía que nace a raíz del deseo, desvela también una anormalidad social para la época en la que está escrita. Las mujeres protagonistas pasan de ser el objeto del deseo a ser el sujeto activo que desea, todo ello en manos de una autora que destaca en el campo literario de la época justamente por su condición femenina, y en un relato marco donde Lisis tiene sucesivamente el papel de destinataria de la palabra de los otros, el de activa promotora de la narración y, finalmente, el de quien opta por el silencio conventual.

Para Lisis, como centro del *Honesto y Entretenido Sarao* a causa de su mal de amores, la oralidad de las historias relatadas funciona como ‘remedio’ de tal manera, que ayuda a movilizar emociones e ideas para sacar a la luz lo que se oculta y lo obvio negado; los sentimientos reprimidos se canalizan a través de los poemas cantados por la dama, como una manera de desahogo terapéutico en los términos freudianos⁴⁵, en relación dialéctica con los relatos contados por los participantes, que en la primera parte pretenden ser una recomendación para que ella siga creyendo en el amor. Así, el marco narrativo se convierte en un proceso de contar/escribir para la transferencia y como solución de los problemas, presentados en términos de enfermedad.

Las diez “maravillas” del primer volumen causan una mejoría temporal, mientras que los “desengaños” del segundo tomo marcan la recaída de Lisis y su crisis definitiva. Vale recordar que, como relato accesible al lector, la historia nace a raíz de la enfermedad de Lisis, y la enfermedad se convierte en foco del relato y motor de la acción. Por otro lado, la circunstancia pone a la dama enferma en el eje de una obra literaria a través de los relatos contados. *La primera parte* empieza con la descripción de la enfermedad de Lisis, “unas atrevidas cuartanas” (21) por un amor no correspondido:

don Juan, caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis, y a quien pensaba ella entregar, en legítimo matrimonio, (...) si bien don Juan, aficionado a Lisarda, prima de Lisis, a quien deseaba para dueño, negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor, sintiendo la hermosa dama el tener a los ojos a causa de sus celos y haber de fingir agradable

⁴⁵ Sobre la aplicación de la teoría psicoanalítica a la obra de María de Zayas ver el estudio de Margaret R. Greer (1995).

risa en el semblante, cuando el alma, llorando mortales sospechas, había dado motivo a su mal ocasión a su tristeza (22).

Al entrar don Diego en escena se completa un cuadro de relaciones cruzadas. Ese tipo de encadenamiento de amores no correspondidos se inscribe en un tópico con precedentes notables, como la primera historia de *La Diana*, el enredo en torno a Dorotea en el *Quijote* o las parejas cruzadas en *La vida es sueño*. En el *Honesto y entretenido sarao* Lisarda y don Diego, con un único polo de relaciones, mantienen un papel secundario, y el conflicto se centra en el polo don Juan-Lisis. La dama, aunque está enamorada de don Juan, acepta casarse con don Diego “por solo vengarse del desprecio que le parecía haberle hecho don Juan amando a su prima Lisarda” (431). En este sarao y su reconocible encadenamiento de amores se impone el elemento de amor no correspondido. Y sufrir por un amor no correspondido tiene una tradición literaria aún más larga, cuyos orígenes se remontan hasta la Antigüedad (Parker, 1986; Cátedra, 1989; Serés, 1996; y Folger, 2002). Según la doctrina platónica presentada en el *Banquete*, “el amor (...) se constituye en el puente entre el mundo de las ideas y el terreno (...) y permite al hombre desarrollar sus mejores facultades; pero también puede ser causa de enfermedad, según utilice más sus almas concupiscible e irascible que la racional” (Serés, 1996: 23). La literatura del seiscientos sigue esta dicotomía de amor racional e irracional (muchas veces con la moraleja que conlleva) y amor que da salud (salvación) o enfermedad al amante hasta la muerte. No en vano, Olivia Sabuco subraya en su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) que el amor para procrear da gran alegría, mientras que el amor ciego mata; por lo tanto, mientras recomienda templanza en todos los deleites y afectos, advierte que demasiado amor es muy peligroso y acarrea muchas muertes (1728: 23). Para el tratamiento de la enfermedad de amor que puede ser descrita como una variante de la melancolía (Cátedra, 1989: 58), son necesarios los amigos, según Sabuco, porque con el buen amigo los bienes comunicados crecen y se hacen mayores, y los males y congojas se alivian y se hacen menores. Debe de estar de acuerdo la madre de Lisis con esta línea de pensamiento, porque para aliviar la enfermedad de amor que padece su hija decide montar el sarao y entretener a Lisis con los relatos, lo que desencadena un proceso dialéctico, de efectos contradictorios, entre la enfermedad y la literatura.

El objetivo de esa reunión es animar a Lisis, y por eso se narran novelas que generalmente tienen finales felices, para que la dama recupere su salud al mismo tiempo

que su ilusión en el amor: la moraleja de las “maravillas” se resume en principios como no insistir en el amor no correspondido, la necesidad de olvidar al antiguo amado y buscar otra persona que ame de verdad, y confiar en la justicia divina. A modo de ejemplo, en la primera “maravilla”, rotulada “Aventurarse perdiendo”, la desdichada Jacinta lucha por cumplir su amor y por varios motivos no puede conseguirlo, razón por la que pierde su familia y al fin tiene que escapar de su casa. Fabio, un galán que encuentra a Jacinta en las montañas de Monserrat y escucha su historia, le recomienda no perseguir deseos desmadrados:

(...) si tengo suerte de apartarte de este intento, tan contrario a tu honor y fama; porque no me quiero persuadir a que te aborrece tanto que no estime tu sosiego, tu vida y tu honra tanto como la suya. Esto te obligue, Jacinta hermosa, a desviarte de semejante designio. Vamos a la Corte, donde en un monasterio principal de ella estarás más conforme a quien eres, y si acaso allí te saliese ocasión de casarte, hacienda tienes con que poder hacerlo y vivir descansada, y discreción para olvidar, con las caricias verdaderas de tu legítimo esposo, las falsas y tibias de tu amante. Y si olvidándole y conociendo las desdichas que has pasado, y las malas correspondencias de los hombres, tomases estado de religiosa, pues ya sabes que es la más perfecta, tanto más gusto darías a los que te conocemos (65).

Y pide a Jacinta que cambie su anhelo desenfrenado hacia su amante infiel por el sosegado amor fraternal: “Y si no puedes vivir sin Celio, yo haré que Celio te visite, trocando el amor imperfecto en amor de hermano. Y mientras con esto entretienes tu amorosa pasión, querrá el Cielo que mudes de intento” (65). Algo parecido ocurre en la última “maravilla” de la primera parte, en una especie de relato fáustico. En “El jardín engañoso” don Jorge, con el fin de conseguir el amor de Constanza, que está enamorada de don Carlos, sella un acuerdo con el diablo. Entendiendo su error, al final se hinca de rodillas “dando con las lágrimas gracias a Dios por la merced que le había hecho de liberarle de tal peligro” (409) y se dirige a Costanza:

—Ya, hermosa señora, conozco cuán acertada has andado en guardar el decoro que es justo al marido que tienes, y así, para que viva seguro de mí, pues de ti lo está y tiene tantas causas para hacerlo, después de pedirte perdón de los enfados que te he dado y de la opinión que te he quitado con mis importunas pasiones, te pido lo que tú ayer me dabas, deseosa de mi bien, y yo como loco desprecié, que es a la

hermosa Teodosia por mujer; que con esto el noble Carlos quedará seguro, y esta ciudad enterada de tu valor y virtud (...).

En oyendo esto Costanza, se fue con los brazos abiertos a don Jorge y, echándose los al cuello, (...) diciendo: —Este favor os doy como a mi hermano, siendo el primero que alcanzáis de mí cuanto ha que me amáis (409-410).

Además, en las “maravillas” las mujeres, si no pueden considerarse en un mundo ideal, por lo menos habitan en un espacio que podemos considerar más amable hacia las mujeres: tienen una cierta libertad a la hora de escoger sus parejas, o salen en busca de la recuperación de su honor o en busca de venganza, y se casan por segunda vez, y viven felizmente. Cuando estos relatos y los ejemplos que conllevan hacen su efecto, Lisis recobra la salud y acepta la pretensión de don Diego. La primera parte acaba con la promesa de la boda de Lisis con el galán. Aunque los esponsales están concertados, el último episodio evidencia la envidia y los celos de don Juan, después de darse cuenta de que no quiere renunciar a ser el favorito de Lisis. Sus gestos para recuperar el interés de Lisis crean una tensión entre él y don Diego, mientras la confusión de Lisis frente a los dos galanes deja la realización de la boda hundida en un *impasse* narrativo:

Bien sentía el ingrato don Juan ser él la causa de la enfermedad de Lisis, pues el frío de sus tibiezas eran la mayor calentura de la dama, y sentía faltarse del mundo una estrella que le daba ser: tal era la belleza y discreción de Lisis, junto con otras mayores virtudes de que era dotada. Mas estaba tan rendido a la hermosura de Lisarda que presto hallaba en ella el consuelo de su pena (...)

Más de un año duró la enfermedad, con caídas y recaídas, sin tratarse en todo este tiempo de otra cosa más de acudir a la presente causa, padeciendo don Diego el achaque de desesperado: tanto que ya quisiera de cualquiera suerte fuera suya Lisis, por estar seguro de él; mas si alguna vez lo proponía, hallaba en la dama un enojo agradable y una resistencia honesta, con que le obligaba a pedir perdón de haber intentado tal (432).

Ese *impasse* dura un año dentro del espacio literario de la ficción y diez años en el mundo editorial, hasta la aparición de la *Segunda parte*, con sus efectos en la enfermedad de la dama.

* * *

El filósofo de la escuela sofista Gorgias compara el efecto de las palabras sobre el estado de ánimo con el efecto de las drogas en las personas. Los discursos, al igual que las drogas, obran distintos resultados y ponen fin a la vida o a la enfermedad, según el pensador (1972: 50-54). Esta desconcertante paradoja abre un nuevo horizonte sobre el poder de la palabra, subrayando que esta tiene el don de generar la tensión y la unidad entre los contrarios: salud y enfermedad.

Como otras presuntas soluciones, las palabras pueden afectar al ser humano para bien o para mal. Mientras Gorgias compara su efecto con el de los medicamentos, Platón –de manera parecida– menciona el término *fármakon* a la hora de hablar sobre el poder de las palabras. *Fármakon* es una composición que contiene el veneno en su fórmula y, como consecuencia, o mejora la salud del enfermo que la toma o le hace daño por el poder de su componente. Dicho de otra manera, la “palabra”, como *fármakon*, una vez introducida en el oído, con su poder cautivante, puede ser, de forma alternativa o simultánea, benévola y/o maligna. Por eso Alcibíades define las palabras de Sócrates como una voz divina que le atrae; sin embargo, intenta escapar de ese *fármakon* tan cautivador –como Odiseo escapa de las sirenas– tapándose los oídos:

Efectivamente, cuando le escucho, mi corazón palpita mucho más que el de los poseídos por la música de los coribantes, las lágrimas se me caen por culpa de sus palabras y veo que también a otros muchos les ocurre lo mismo (...). A la fuerza, pues, me tapo los oídos y salgo huyendo de él como de las sirenas, para no envejecer sentado aquí a su lado (Platón, 2004: 272).

Y en la misma obra Alcibíades denuncia que la retórica de Sócrates puede ser más venenosa que una víbora:

Yo, pues, mordido por algo más doloroso y en la parte más dolorosa de las que uno podría ser mordido – pues es en el corazón, en el alma, o como haya que llamarlo, donde he sido herido y mordido por los discursos filosóficos, que se agarran más cruelmente que una víbora cuando se apoderan de un alma joven (276).

Sin duda, hay cierto paralelismo entre Alcibíades y Lisis, ya que a ella los relatos cautivadores le permiten creer que puede amar a otra persona, siendo entonces cuando se

recupera su salud, y bajo el efecto de *fármakon* de los relatos optimistas, llenos de ilusión, acepta el matrimonio con don Diego, al final de la *Primera parte del sarao*. Sin embargo, ya fuera del marco de la reunión amistosa, el efecto hechizante de las palabras desaparece, y Lisis cae enferma de nuevo, lo que le impide –con poca sorpresa para el lector– casarse con don Diego. La segunda parte, publicada diez años después, comienza –como ocurrió en la primera parte– con la descripción sintomática de la enfermedad de Lisis. Su enfermedad no tiene una diagnosis explícita; no obstante, estas frases implican que su deseo amoroso por don Juan le costó su salud: “Lisis ya en poder de extraño dueño (...) mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido, se dejó rendir a tan crueles desesperaciones” (431).

En esta situación, con la venida de una nueva esclava a su casa, la salud de Lisis mejora. Zelima, la nueva esclava mora, llega al servicio de Lisis como un regalo de su tía. En su compañía la dama se restablece porque “entretenía Zelima a su señora haciendo alarde de sus habilidades, ya cantando y tañendo, ya refiriéndole versos, u otras contándole cosas de Argel su patria” (433), esto es, volviendo a aplicar el remedio de la palabra, poesía o relato. Y como consecuencia de las palabras entrañables de la esclava mora, “sanó Lisis, convalenció Lisis y volvió el sol de su hermosura a recobrar nuevos rayos” (433). Con esta recuperación empiezan los preparativos del matrimonio, entre ellos un nuevo sarao. En la primera noche de la nueva reunión Zelima cuenta su historia, desenmascarándose y presentándose como la noble señora Isabel Fajardo, desdichada por creer en su amante infiel. La joven empieza su historia con estas palabras:

—Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien (...) Quiero (...) contaros mis desdichados sucesos, para que, escarmentando en mí, no haya tantas pérdidas y tan pocas escarmentadas (439-440).

Ese primer “desengaño” pone en evidencia que el segundo sarao ahora tiene efectos muy diferentes del primero, y cambia la aplicación el *fármakon* verbal. El “desengaño” es el camino que conduce a la verdad, y esta advertencia conducirá al final a Lisis a un acto rebelde y sacrificial.

Antes de hablar de la segunda parte del sarao conviene volver a considerar el uso de la “palabra” como *fármakon*. En varias ocasiones, en los diálogos de Platón la conversación en sí actúa como un remedio medicinal o una cura para una enfermedad, en concreto, contra la ignorancia (Rinella, 2010: 241). Si fueran solo positivos los efectos de la palabra como *fármakon*, se trataría de un tratamiento perfecto. Sin embargo, la palabra a veces es el productor de un hechizo (*kélesin*) en el alma de quien la recibe, y se dirige no al elemento prudente del alma, que es el mejor, sino al irritable, y lo alimenta hasta acabar con la razón (García Rendo, 2007/8: 27). El mejor ejemplo de eso está en *Fedón*, donde Cebes confiesa que dentro de él reside un niño que tiene miedo de morir, y pide a Sócrates que lo persuada para que no tema. El filósofo recomienda entonar conjuros cada día, hasta conseguir su propósito. Ante la duda de Cebes a la hora de encontrar un buen conjurador de tales temores, el filósofo comenta:

¡Amplia es Grecia, Cebes! (...). Y en ella hay hombres de valer, y son muchos los pueblos de los bárbaros, que debéis escutar todos en busca de un conjurador semejante, sin escatimar dineros ni fatigas, en la convicción de que no hay cosa en que podéis gastar más oportunamente vuestros haberes. Debéis buscarlo vosotros mismos y unos con otros. Porque tal vez no encontréis fácilmente quienes sean capaces de hacerlo más que vosotros (Platón, 2004: 67).

En definitiva, para el filósofo la palabra puede ser remedio y veneno a la vez. Si sirve como veneno, su mejor antídoto es otra vez la “palabra”. Pero esta vez, voz propia en contra del veneno de la palabra ajena, que alimenta el miedo y debilita el razonamiento. Alcibíades lo llama *alexifármakon* (Derrida, 1972: 125). La paradoja de los efectos del *fármakon* puede desplegarse así en dos discursos contrapuestos o complementarios.

Retornando a la obra de Zayas, si el primer sarao sirve como remedio, vemos que el segundo sarao es el intento de buscar un antídoto, un *alexifarmacon* contra el comportamiento egoísta de don Diego como reflejo del discurso patriarcal dominante, por el que las mujeres sufren entre los prejuicios misóginos: “De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos” (554). Estas palabras evidencian el disgusto que crea

la mutilación de la creación femenina y el silenciamiento de la voz de mujer⁴⁶, lo que convence a Lisis de que esa búsqueda del fármaco pasa por la feminización absoluta de la voz, frente a la problemática “polifonía” de la primera parte. Lisis lo pone en estos términos y plantea la alternativa:

[En este sarao] (...) habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras); y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de “desengaños” (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen) (434).

En la segunda parte la condición terapéutica de la palabra se manifiesta contra el engaño de los hombres. Más que el de algunos hombres en particular, contra un sistema patriarcal donde la mujer casi siempre está en una situación desfavorecida en la sociedad. Lisis al principio del segundo sarao subraya la necesidad de contar sus propias historias, porque

como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan; y si bien lo miran, ellos cometen la culpa y ellas siguen tras su opinión, pensando que aciertan; que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres (434).

De manera parecida, Zelima defiende la necesidad de crear un discurso que tenga como objetivo la defensa de las mujeres, porque “ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna” (439). Estefanía, otra de las participantes en el segundo sarao, explica de esta manera por qué deciden usar las palabras como *alexifármaco* y contrapeso a las de los hombres:

(...) que escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en que culpar a los hombres, y escribiendo de unos y de otros hubieran excusado a estas damas el trabajo que han tomado por volver por el honor de las mujeres y defenderlas, viendo que no hay quien las defienda, a

⁴⁶ Sobre la relación de la mujer con el silencio y las letras es iluminador el análisis de la condición de musa, que Olivares y Boyce (2012) contraponen al ejercicio de la escritura femenina

desentrañar los casos más ocultos para probar que no son todas las mujeres las malas, ni todos los hombres los buenos (618).

Las mujeres toman la palabra en su propia defensa, y, a diferencia de algunas heroínas y finales felices de la primera parte, en la segunda todas las protagonistas de sus relatos son víctimas de los engaños de los hombres. En los diez relatos –considerando solo el círculo íntimo de las protagonistas– mueren en total 19 mujeres, asesinadas por sus propios esposos; otras seis, a manos de sus amos, y dos, por obra de sus padres y/o hermanos. Y mientras que la *Primera parte del sarao* no hace ninguna alusión al concepto de “martirio”, en la *Segunda parte* hay 17 menciones a las mujeres-mártires que pierden la vida a manos de los hombres:

(...) puesta en los filos de la guadaña de la airada muerte; que como la sentía tan cerca, no hacía más de llamar a Dios y su divina y piadosa Madre tuviesen misericordia de su alma, que ya del cuerpo no hacía caso, ofreciéndoles aquel martirio... (767);

(...) que más vale que lo padezca una inocente, que se irá a gozar de Dios con la corona del martirio... (838);

(...) tantas mártires, tantas vírgenes, tantas viudas y continentes, tantas que han muerto y padecido en la crueldad de los hombres... (850);

De esta suerte y con esta vida bien arrepentida de haber salido del convento, vivió poco más de un año, al cabo del cual reinó en Carlos el demonio y la dio un veneno para matarla; mas no le sucedió así, porque debía de querer Dios que esta desdichada y santa señora padeciese más martirios para darle en el Cielo el premio de ellos (516).

La diferencia entre las dos partes del sarao no se limita al contenido de los relatos –y su paso de “maravillas” a “desengaños” –, sino que tiene su reflejo en el marco narrativo. En la *Primera parte de honesto y entretenido sarao* observamos una armonía formal entre los componentes del sarao: los narradores del sarao se reparten equitativamente entre hombres y mujeres, todos igualados en la belleza, honor y riqueza:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte, (...) la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, *todas nobles, ricas, hermosas y amigas...* (21, énfasis mío);

Convidado don Juan a la fiesta, (...) a petición de las damas se acompañó de don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope, en nada inferiores a don Juan, *por ser todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes...* (22, énfasis mío)

Cada noche, de estos diez participantes toman la palabra un hombre y una mujer, para contar un relato sobre la armonía del amor y la justicia divina. También convidan al sarao “a los padres de los caballeros y a las madres de las damas, *por ser todas ellas sin padres y ellos sin madres*” (23, énfasis mío). La armonía en esa pequeña sociedad llega hasta el punto de que las parejas del sarao se visten del mismo color: “El primero que dio principio al airoso paseo fue don Juan (...), de pardo (...). Siguióle Lisarda y don Álvaro, ella de los colores de don Juan, y él de las de Matilde, a quien sacrificaba sus deseos” (24), y Lisis se viste de azul, el color de los celos.

Con la desaparición de la voz masculina en la segunda parte, la armonía que encubre la tensión de dominio deja su lugar a un desorden y desequilibrio “intencional” como vía para que las mujeres encuentren su propio equilibrio. Recordamos que, en la entrega de 1637, en “Al que leyere”, Zayas defiende que los hombres y las mujeres tienen la misma potencia y, por lo tanto, sugiere que estén juntos en todos los ámbitos de la vida:

¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz? Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino. Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres, ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (15).

Esa búsqueda de una posible reconciliación entre las mujeres y las reglas del sistema desaparece en el segundo tomo, y el discurso se vuelve más beligerante. Mientras Lisis ve el segundo sarao y su decisión final como una lucha contra el sistema patriarcal (“hermosas damas [...] por todas peleo” [812]), en “Tarde llega el “desengaño” Filis culpa al sistema por castrar la voz de las mujeres (554), y Estefanía subraya que “escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres” (618). Todas esas voces apuntan la necesidad de romper esas normas tácitas, esa “normalidad” convencional bajo la que sufren las mujeres. La voz narrativa declara en la “Noche segunda” la guerra de las mujeres contra ese sistema: “las desengañadoras, armadas de comparaciones y casos portentosos, tenían publicada la guerra contra los hombres, si bien ellos viven tan exentos de leyes que no las conocen si no son a sabor de su gusto” (583). En este segundo sarao los hombres no tendrán el derecho de hablar.

Como indica Blanqué en su trabajo “María de Zayas o la versión de las ‘noveleras’”, la ruptura de la norma implica dos novedades escandalosas: “la primera, radica en la voz de una mujer que se hace escuchar porque tiene algo para decir, o sea, una historia para contar. La segunda es que, por esta vez, es el hombre el que debe dejar de hablar para escuchar al otro, o sea, a la mujer” (1991: 923). Los hombres participantes del sarao tienen que conformarse con ser meros espectadores, “mal contentos (...) por no serles concedido el novelar” (435). Y las mujeres, en lugar de fiarse de la justicia divina, se quejan de la mala condición que se les atribuye en la sociedad. Estamos, pues, en el segundo sarao ante una imagen distorsionada de la sociedad del siglo XVII, o sea, ante una sociedad al revés, donde el hombre queda relegado a un segundo plano y la mujer ostenta el protagonismo.

Cabe subrayar que los dos saraos se realizan durante días de fiesta antes de la Navidad. Como Caillois destaca, la fiesta es un período sagrado de la vida social en el que las reglas se suspenden y se da licencia para los actos que “normalmente” están prohibidos. Y añade:

Los actos prohibidos y excesivos no bastan para señalar la diferencia entre el período de desenfreno y el normal. Se les añaden *actos al revés*. La gente se ingenia en realizar exactamente al contrario el proceder usual. La inversión de todas las relaciones parece una prueba evidente del retorno del Caos, de la época de la fluidez y de la confusión. Por eso las fiestas donde se procura hacer revivir la primera edad

del mundo, (...) el trastorno del orden social. Los esclavos comen en la mesa de sus amos, los mandan, se ríen de ellos, y éstos les sirven, los obedecen, soportan sus afrentas y sus reprimendas. En cada casa se constituye un estado en miniatura⁴⁷ (1984: 139).

Sin embargo, todo el período de desenfreno festivo tiene un carácter temporal, y en cualquier caso no significa la eliminación de las leyes sociales, sino solo la suspensión por un tiempo determinado. En este sentido, las fiestas son los mecanismos sociales que permiten al acceso a lo prohibido con el fin de “liberar” los deseos peligrosos que puedan dañar el funcionamiento de la sociedad; su carácter ritual les otorga la condición de válvula de escape que evita una alteración definitiva en la sociedad. Al acabar la fiesta:

vuelven a alzarse barreras entre los hombres y las mujeres; las prohibiciones sexuales y alimenticias entran de nuevo en vigor. Una vez concluida la restauración, la fuerza de los excesos necesarios a la regeneración debe ceder el sitio al espíritu de mesura y docilidad, a ese temor que es el principio de la sabiduría, a todo lo que mantiene y conserva (Caillois, 1984: 143).

Pero, ¿qué ocurre cuándo la transgresión pasa los límites permitidos y abre una posibilidad de reacción dentro del sistema social?

Cuando el *fármakon* no es controlado y administrado por la “autoridad” sus efectos pueden causar una crisis en el cuerpo. Así ocurre cuando en el segundo sarao los hombres no pueden intervenir; en ese caso la repercusión se produce en el cuerpo social. Hay que subrayar que se trata de una crisis causada por la diferencia/anomalía de ese sarao de mujeres. Las distinciones son las que proporcionan a las mujeres su ‘identidad’ y les permiten situarse frente a ‘lo normal’, lo que causa una crisis social. La diferencia está articulada en el segundo sarao en forma de distinciones socioculturales, tales como (aplicando términos actuales) la lucha femenina por la educación, su libre albedrío a la hora de contraer matrimonio o los derechos civiles de las mujeres, o sea, el principio de todo orden cultural. El parcial rechazo del rol familiar asignado a las mujeres (como el matrimonio decidido por los padres o el papel sumiso de la mujer incluso en situaciones de violencia) o su correlato social (el imperio del concepto de honra) crean una anomalía, una enfermedad que amenaza la continuidad de la sociedad. La voz narrativa subraya que los

⁴⁷ Transcribo literalmente la transcripción publicada, sin enmendar sus deficiencias.

“desengaños” no son producto de un mero enfado o un odio injustificado. Ofreciendo estos relatos, las participantes del sarao están procurando un cambio en el comportamiento de los hombres y, por lo tanto, un cambio en la sociedad: “[las historias] determinadas a tratar con rigor las costumbres de los hombres, no era por aborrecerlos, sino por emendarlos” (584). Dicho de otro modo, las palabras, utilizadas en la primera parte de la colección como remedio, causan un cambio inicial en forma de sanación de Lisis. Su precariedad induce una nueva dosis en la segunda parte, donde se acentúa una anomalía social materializada a través de la crítica de las mujeres contra el discurso patriarcal y, sobre todo, un uso de la palabra que llega a ser hegemónico.

De esta manera, la escritura de Zayas se aleja de la tradición bocacciana, donde los protagonistas huyen de la enfermedad a extramuros, cuentan relatos para entretenerse y regresan a sus casas cuando todo vuelve a la normalidad. En el *Decamerón* salir de la ciudad para contar historias se puede percibir como un remedio acertado para escapar de la peste, y al final todo vuelve a su orden. La circularidad de la acción en lo que se refiere al retiro de los diez jóvenes se corresponde con la linealidad de la palabra que los mantiene alejados de la peste. En cambio, en el *Honesto y entretenido sarao* la palabra aplicada como remedio se ve modificada en su caracterización y en la de quienes la sustentan, en paralelo a la transformación de los modelos y representaciones del amor de los relatos, con el paso de la ilusión al “desengaño”. La variación en el tono de las historias contadas tiene una relación directa con la feminización absoluta de las narradoras y causa una transformación en la destinataria, llevando la dialéctica enfermedad/sanación desde lo aparente, con la restauración del orden dominante, a lo definitivo, a través de una crisis con rasgos de enfermedad para el cuerpo social. En una espiral de interrelaciones, mientras los relatos contados se hacen más oscuros y con un final más trágico, disminuye la fe de las damas en el amor, y cuanto más se “desengañan” se hace más evidente la situación de las mujeres, agraviadas en la sociedad. A la inversa de Boccaccio, en vez de volver a la ciudad, las participantes del sarao al final deciden alejarse de ella. En el curso del sarao la enfermedad de Lisis hace crisis en dos ocasiones: en la primera, su sanación mantiene la enfermedad latente en la sociedad donde los hombres imponen su ley; en la segunda, el retiro del grupo al convento tras la segunda convalecencia revela la enfermedad y provoca la catarsis, con su dimensión trágica.

El desequilibrio producido en el segundo sarao concluye de forma extrema, con el exilio al convento del grupo femenino, una forma de sacrificio que nos lleva a la relación entre *fármakon* y *fármacos*. Aunque la interconexión de ambos términos y conceptos nunca fue establecida por Platón, está presente en su enseñanza, y lo pone de manifiesto el ensayo de Derrida (1997). El *fármacos* es la encarnación humana del mal, expulsado de la *polis* griega en momentos de crisis y desastre. El nombre probablemente, pero problemáticamente también, está relacionado con *fármakon*, “medicina, remedio, veneno” con un efecto mágico que causa destrucción o curación. *Fármacos*, pues, sería “hombre mágico, mago”, primero, aunque la frontera entre la magia y la religión no es fácil de definir; los primeros farmacólogos podrían haber sido “hombres mágicos” o podrían haber sido “hombres sagrados”. Entonces, presumiblemente, él o ella era “sanador, envenenador”; más tarde, pasa a relacionarse con el sacrificio expiatorio por la ciudad. Por un lado, el *fármacos* podría ser el medicamento que cura a la ciudad; por otro, podría ser el veneno que tuvo que ser expulsado del sistema.

En el caso de Lisis el *fármakon* o sea, “la palabra” le devuelve su salud; sin embargo, destruye el orden de la sociedad. Podemos decir que el *fármakon* cumple con su tarea de dos maneras: como tratamiento y como veneno, y desemboca en un gesto sacrificial. Lisis decide actuar para escarmiento y enseñanza de las otras mujeres, y se retira al convento. Lo hace asumiendo un cierto protagonismo, que la convierte en ejemplo y en la propia materia del escarmiento, en una dualidad de acción y de pasión:

Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me veis hacer. Y a los caballeros, por despedida, suplico muden de intención y lenguaje con las mujeres, porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de sus malas intenciones y defendernos de los enemigos... (855).

El curso de la enfermedad de Lisis le lleva desde el *fármakon* al *fármacos*, de ser objeto del remedio a sujeto del sacrificio voluntario. El hecho de obtener el *fármakon* más valioso, esto es, el conocimiento, la percepción de su estado, le lleva a ser el chivo expiatorio, el *fármacos*, y hacerlo de manera consciente. René Girard reveló la naturaleza antropológica de este concepto y señaló su operatividad en algunos arquetipos literarios. Su análisis resulta de especial aplicación en nuestro caso, el de una mujer en la sociedad

de los Austrias, para lo que basta actualizar la noción de ‘persecución’ por la de exclusión y sumar la de género a las causas de discriminación:

L’infirmité s’inscrit dans un ensemble indissociable de signes victimaires et dans certains groupes –un internat scolaire par exemple- tout individu qui éprouve des difficultés d’adaptation, l’étranger, le provincial, l’orphelin, le fils de famille, le fauché, ou, tout simplement, le dernier arrivé, est plus ou moins interchangeable avec l’infirme.

Lorsque les infirmités ou les difformités sont réelles, elles tendent à polariser les esprits “primitifs” contre les individus qui en sont affligés. Parallèlement, lorsqu’un groupe humain a pris l’habitude de choisir ses victimes dans une certaine catégorie sociale, ethnique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités que renforceraient la polarisation victimaire si elles étaient réelles. Cette tendance apparaît nettement dans les caricatures racistes.

Ce n’est dans le domaine physique seulement qu’il peut y avoir anormalité. C’est dans tous les domaines de l’existence et du comportement. Et c’est dans tous les domaines, également, que l’anormalité peut servir de critère préférentiel dans la sélection des persécutés.

Il y a, par exemple, une anormalité sociale; c’est la moyenne ici qui définit la norme. Plus on éloigne du statu social le plus commun, dans un sens ou dans l’autre, plus les risques de persécution grandissent. On le voit sans peine pour ceux qui sont situés au bas de l’échelle (1982: 30-31).

A partir de una clara conciencia de la situación, Lisis canaliza la rebeldía hacia el retiro, hacia la salida del marco social y el refugio en el espacio femenino del convento, entre la liberación y el enclaustramiento, entre el espacio para una voz propia y el silencio. Aunque esa acción representa una clara paradoja –escapar de la hegemonía patriarcado entrando en un convento–, podemos interpretar el sacrificio voluntario como el paso de un objeto pasivo, para que los hombres lo deseen y decidan, al sujeto que actúa para decidir, para servir de escarmiento a las mujeres. En los términos de Bataille, la decisión final de Lisis es una curación que, al final, implica una pérdida (1985: 120), que puede apreciarse en sus palabras:

¿Pensáis ser más dichosas que las referidas en estos desengaños? (...) Ese es vuestro mayor engaño; porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor (...). Porque si somos buenas nos levantan un testimonio, y si ruines, descubren nuestros delitos (853-854).

Según el concepto de *fármakon* de Platón, el tratamiento de las enfermedades, a menos que sean muy peligrosas, no debería realizarse con medicamentos, ya que el intento de suprimir los males por medio de la medicina solo los agrava y multiplica (Rinella, 2010: 257). El cuerpo puede confrontar la agresión farmacéutica con reacciones metastásicas que dispersan la enfermedad, con el resultado final de que sus puntos de resistencia se refuerzan y se multiplican. La enfermedad se defiende a sí misma y se contagia. Como ilustrando el dictamen platónico, el *fármakon* recomendado para la mejoría de la situación de Lisis, o sea el poder de la palabra, causa una enfermedad contagiosa entre las mujeres participantes del sarao, mostrando su cara en distintas formas del deseo: deseo amoroso, deseo de libertad o deseo de no limitarse a elegir entre las obligaciones impuestas; de ahí la decisión final:

Lisis y doña Isabel, con doña Estefanía, se fueron a un convento con mucho gusto (...). Y en poniendo Laura la hacienda en orden, que les rentase lo que habían menester, se fue con ellas por no apartarse de su amada Lisis, avisando a la madre de doña Isabel, que como supo dónde estaba su hija, se vino también con ella, tomando el hábito de religiosa (856).

Los sacrificios devuelven el orden a la comunidad o sociedad. Esa purificación (*khatarsis*) recibe su premio en forma de ‘justicia divina’ al final de la obra. Con algo del *deus ex machina*, que insinúa el contenido divino del *fármakon/fármacos*, la enfermedad que no venció a la dama destruye al galán causante de la misma:

A pocos meses se casó Lisarda con un caballero forastero, muy rico, dejando mal contento a don Juan, el cual confesaba que por ser desleal a Lisis le había dado Lisarda el pago que merecía, de que le sobrevino una peligrosa enfermedad, y de ella un frenesí con que acabó la vida (856).

El carácter trágico reúne así en torno al chivo expiatorio sus principales rasgos genéricos.

* * *

La enfermedad se muestra en el cuerpo a través de anomalías estructurales o funcionales, visibles o no visibles. Si consideramos la sociedad y el cuerpo humano como dos realidades en constante relación, en una variante organicista de la teoría microcósmica, vemos que el deseo amoroso de Lisis no solo causa una anomalía por su enfermedad corporal. Al aplicarse el presunto remedio en forma de discurso verbal y reservarlo finalmente para las mujeres, se crea una anomalía en la sociedad también.

La palabra que nace en la *Primera parte del honesto y entretenido sarao* como remedio le devuelve la salud a Lisis y restablece el orden social a través de la promesa de un futuro matrimonio. Sin embargo, es un remedio precario, y ha de intensificarse. Entonces, el uso de la palabra en la *Segunda parte* exclusivamente por las mujeres, y su atrevimiento al ocupar un espacio que no pertenece a la condición femenina (Romero-Díaz, 2002: 99), significa una transgresión de la ley social, una anomalía que concluye con la expulsión de la ciudad de los elementos de disonancia, en forma del retiro femenino al convento. La palabra como *fármakon* causa una crisis en el nivel personal y social, nacida del deseo de intervención activa (de las mujeres) en el espacio público, y acaba con el silencio, devolviendo el orden a la sociedad a través del papel de *fármacos*, de chivo expiatorio, que asumen las mujeres.

Antes de acabar, cabe subrayar la figura del chivo expiatorio (*fármacos*) y su relación con la estrategia narrativa de María de Zayas, en otra forma de homología con su protagonista. La autora parece ser consciente de las limitaciones impuestas por la tensión entre las energías que impulsan su narrativa y la necesidad de contenerlas. Como el de Lisis, su deseo autorial choca con la actitud masculina, con el orden social. Claramente, la transferencia de la configuración del campo literario a la dinámica narrativa refleja la tensión que en el personaje se manifiesta en forma de enfermedad. Tampoco faltan los problemas en el caso de la escritora real en relación a su entorno. Su colección de novelas en dos volúmenes, con su doble movimiento en torno a la enfermedad de Lisis, surge de la búsqueda de nuevas formas de expresión, experimentando las posibilidades de la escritura, sin olvidar que está escribiendo en un contexto condicionado.

Ahora bien, si definimos al chivo expiatorio como la figura sacrificial o expulsada para mantener el orden de la comunidad, entonces la escritora misma, con el silencio

posterior al volumen de 1647, constituye un chivo expiatorio dentro del campo literario, generando presiones que finalmente expulsan a los personajes que alteran el equilibrio del parnaso conformado de acuerdo con una convención masculina. Aunque no propongo interpretar literalmente el mundo narrativo de Zayas como una proyección de su situación profesional como escritora, la solución ficticia que proponen sus obras para los conflictos ideológicos puede dar algunas claves a la hora de estudiar su estrategia narrativa en el campo literario.

Entre el sarao de “maravillas” y el de “desengaños” hemos observado un fuerte cambio de discurso. A la posibilidad de relación entre iguales se opone la imagen de una armonía imposible y el sacrificio voluntario de los marginados. Algo similar observamos entre la primera y la segunda época de la carrera profesional de Zayas. Sus esfuerzos por mantener estrechas relaciones con los autores del parnaso contemporáneo en las primeras dos décadas de su carrera se materializan en varios poemas laudatorios, mientras sólo la publicación del segundo volumen de su colección produce una breve interrupción de su misterioso silencio en la última década de su carrera. Los datos nos sugieren un paralelismo entre realidad y ficción, territorios colindantes cuya frontera se revela borrosa.

En otras palabras, el deseo de contar/escribir los relatos para la mejoría del cuerpo de Lisis y para la mejoría en la posición socioliteraria de Zayas concluye en una crisis de silencio. El fármaco elegido evidencia la posición de chivo expiatorio que asume la escritora y que sanciona el orden masculino del campo literario. Tanto la decisión tomada por las protagonistas de Zayas como la desaparición de la autora del campo literario manifiestan el peligro de la escritura como *fármakon*.

II.2.

DESEO Y AUTORIDAD: LA TENSIÓN DE LA AUTORÍA EN MARÍA DE ZAYAS

II.2.1. El doble perfil del deseo

Distingue León Hebreo (1986: 96): “El deseo es el afecto voluntario de la existencia o posesión de la cosa que consideramos buena y que falta; (...) el amor es el afecto voluntario de disfrutar con unión de la cosa que consideramos buena”, y Lacan, como recuerda Kauffman (1986), establece las relaciones entre deseo y lenguaje; podríamos decir, para María de Zayas, entre deseo (no siempre amor) y narración, en términos de aspiración a un discurso que la mujer escritora siente como lejano, arrebatado en una situación de dominación que expresa a través de los vínculos de familia⁴⁸. No fue una respuesta privativa. En sus *Noches de Placer* (1631) Castillo Solórzano presenta en “Las dos dichas sin pensar” una hija que huye de un padre despótico para cumplir su deseo, y en “El bien hacer no se pierde” otra hija que se rebela y contradice el acuerdo de boda establecido por el padre; no aparece, sin embargo, una dimensión metaliteraria. Reconocido heredero de la tradición cervantina, Henry Fielding explicita en la compleja arquitectura de *Tom Jones* la relación entre la escritura y los conflictos familiares, en particular en el eje de la bastardía, con su sentido de escisión respecto a un linaje y la necesidad de afirmación por el empeño personal. La estrategia se desarrolla en un despliegue a tres niveles: una voz narrativa interna, que va dando cuenta irónicamente de la fábula; una voz autorial, al principio de cada capítulo, que reflexiona sobre la narración mientras organiza el relato; y otra voz autorial, más cercana a la real, que en los paratextos reflexiona sobre el hecho de narrar y, sobre todo, de publicar. El resultado puede ser un paralelo entre el itinerario del personaje en busca de identidad y del relato que la sustenta y la escritura de quien encuentra en ella su propia identidad.

⁴⁸ Compte (2003) recoge algunos paralelismos entre personajes, narradoras y Lisis, con la autora al fondo; Ordóñez (1985) ya relacionó la ansiedad de los personajes ante su clausura y la de la autora ante una tradición textual masculina y restringida a las mujeres, en lo que insiste Gartner (1990). Cruz (2015) sintetiza esta línea crítica, de la que Pérez Fontdevila y Torras (2015) ofrecen el sustento teórico.

Algo más de un siglo antes, María de Zayas, legataria directa de la enseñanza de las *Primera parte del Honesto y entretenido sarao*, había ofrecido una muestra ajustada a la implícita poética de un género, la novela cortesana, y a la ideología de su momento, con una especial incidencia de su condición femenina en un espacio dominado por la voz, el oficio y los valores de los escritores varones (Cox Davis, 2003; y Zafra, 2009). En tanto se sitúa en el centro argumental del conflicto un movimiento de salida (del espacio físico y, sobre todo, moral) regido por el deseo, la bastardía se sustituye por una particular forma de las tensiones familiares, que Laspéras (2012) ha puesto en relación con una emergencia del sentimiento frente a la tridentina institucionalización del matrimonio, dando lugar a enfrentamientos entre padres y, sobre todo, hijas. La relación de la genealogía con la escritura (Montauban, 2003; y Brownlee, 2001, para Zayas), entre la picaresca y la cervantina, tematiza un deseo materializado en el impulso sexual que arrastra a una mujer hacia un hombre, y cobra vuelo ligado a unas connotaciones de aspiración a la libertad y búsqueda de la identidad, para convertirlo en una metáfora de la propia escritura. Este valor se acentúa desde la propia condición femenina de Zayas y su problemática relación con un campo literario masculinizado. Como tal, se halla conceptualizado ideológicamente en términos de estirpe y de paternidad, la del autor respecto a su obra y la de esta respecto a una tradición en la que asienta su *auctoritas*, mientras la competencia en el mercado literario no acaba de perfilar un sentimiento de autoría en la adocenada serie de cultivadores del género narrativo hegemónico en el consumo, especialmente entre las damas. Rehuyendo este modelo, Zayas organiza su laberinto narrativo (Brownlee, 2000) en una múltiple articulación o juego de espejos entre los que se mueven las protagonistas de las “maravillas”, sus narradoras o narradores, la figura de Lisis (con sus rasgos de enfermedad y conflicto amoroso) como demiurgo de su propio sarao (Bosse, 1999; Hernández Araico, 1999; y Costa Pascal, 2007) y, en última instancia una autora que vive su escritura en términos de una aventura entre hombres, que se resuelve mediante el ejercicio de la ficción y la voluntad de desplazarse desde la periferia al centro, transformando su *habitus* en términos de distinción (Bourdieu, 1988 y 1995).

Foa (1979), Williamsen (1995) y Sotelo (2005) han puesto en relación el desafío de Zayas, leído en clave feminista, con el sentido de la honra, que codifica en la España de los Austrias menores las relaciones familiares en términos de patrimonio, en su doble sentido: se trata de una posesión y establecida en clave patriarcal, como algo que se transmite de

padres a hijos, como clave de un linaje, donde la mujer sólo se incluye en términos de objeto, en tanto depositaria de la honra o su prenda misma, lo que la convierte en un valor de cambio, un capital simbólico sometido a las dinámicas de un mercado y de un discurso. Lo significativo, sin embargo, es que este horizonte ideológico acoge el germen de su negación, justamente de mano de quienes introducen la novedad en el arte, con especial incidencia en las décadas iniciales del siglo XVII. A mediados de la centuria anterior, en el marco de la administración humanista del legado grecolatino, entre el sometimiento y la usurpación, la cita de Cicerón restalla, no sin ironía, en las palabras prologales del *Lazarillo*: “La honra cría las artes”; la afirmación brillaba tanto por su inclusión en un encomio paradójico de la honra conyugal como por un contexto (post)erasmista en el que va calando la afirmación de ser el hombre hijo de sus obras, llevada a primer plano por Cervantes y su personaje. El mismo autor afirma su conciencia de autoría y reivindica su originalidad en términos de concepción y parto en el prólogo de las *Ejemplares*. Insiste en el mismo discurso el Góngora que respondía a los ataques afirmando que “me holgara de haber dado principio a algo” y, sobre todo, “honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes”; y, ante los académicos representantes del saber instituido, el Lope defensor de la novedad de su arte por una legitimación del mercado deja en suspenso las reglas y la *auctoritas* de los modelos grecolatinos. Entre los escritores más conscientes del momento se extiende, pues, un sentimiento de conflicto expresado en términos en que se aúnan ideología social y preceptiva poética, con el choque entre la tradición (linaje, modelos e imitación) y la ruptura (transgresión, originalidad, afirmación individual), entre la norma del uso establecido, con sus convenciones y leyes, y una singularidad no exenta de conflicto en su anomia (Ruiz Pérez, 2016).

El sentido familiar de la honra y su tendencia a la cosificación se plasma en la concepción del matrimonio en el barroco hispánico, en especial cuando se trata de un acuerdo impuesto por criterios familiares, padecido por la mujer como una forma de condena, de sumisión a las implacables leyes del linaje y la tradición, con el mayorazgo como referente socioeconómico y la autoridad paterna como principio inviolable. La imposición del vínculo conyugal más por honra que por sentimiento choca en los argumentos dramáticos y narrativos con la voluntad más o menos trágica del galán y, en menor y más significativa medida, con la resistencia de la mujer. Con excepciones como la de Tirso de Molina, esta resistencia se acentúa cuando los personajes nacen de pluma

femenina, movida por una mano que bien ha podido experimentar en carne propia la pretensión de dominio paterno y que muy posiblemente intuya el paralelismo con lo vivido en su condición de autora respecto a la autoridad apoyada en una tradición masculina, que le obliga a adoptar unos valores ideológicos para su trama argumental, a la vez que unos códigos genéricos y un determinado lenguaje. Sucede en la lírica de raíz petrarquista (Olivares y Boyce, 2012) y en los géneros ligados al mercado, con el teatro (Williamsen, 1992 y 1999) y la novela cortesana como paradigmas. Zayas se mueve en los dos géneros con huellas de la situación descrita, aunque es en el complejo entramado narrativo que comienza en su *Honesto y entretenido sarao* (1637), aparecido con el cervantino título de *Novelas amorosas y ejemplares* (Olivares, 2017b: xi-xxxix) donde todos los elementos confluyen y cobran cuerpo discursivo, en su doble sentido, textual y narrativo, de formalización y de devenir, entre la periferia, el centro y la exclusión.

Goytisolo (1997) señaló en la novelística de Zayas cómo en ella se produce el desplazamiento desde una consideración de la mujer como objeto pasivo del deseo masculino hasta una reivindicación femenina como sujeto deseante, en un empeño por alcanzar un objeto de deseo que oscila entre la correspondencia masculina de un amor y un espacio de libertad. La empresa no está exenta de conflicto, porque la mujer, protagonista, narradora o escritora, no acaba de ver de manera concluyente si dicho espacio se sitúa en el matrimonio o en el convento, como veremos. Laspéras (2012) ha señalado una inflexión en el género novelesco hacia 1630, que lleva desde el inicial análisis de los sentimientos (en línea con la proliferación tridentina de la literatura de casos de conciencia) a un predominio del régimen urbano manifiesto en el auge del género de las *laudes urbium* y las antigüedades locales, con un mayor peso de las acciones y convenciones sociales; en paralelo, constata el protagonismo creciente de la mujer en el espacio doméstico (dictado por la tratadística quinientista sobre la “perfecta casada”), con el resultado de la tensión entre el espacio público y el privado, que se resuelve en el sarao, como espacio feminizado, pero de convivencia de sexos, entre la “anatomía de los resortes de la pasión” (Laspéras, 2012: 25) y del deseo y, añadimos, un microcosmos en que los relatos dan cuerpo textual a un similar juego de tensiones entre hombres y mujeres, con la pugna entre los deseos y las convenciones matrimoniales. Lope había girado en sus novelas hacia un marco privado y erotizado, representado por su conversación con Marcia Leonarda; María de Zayas retoma este escenario con una dimensión de mayor sociabilidad, para dar cuerpo narrativo

a un sentimiento paralelo al que el Fénix resolvía en su *Arte nuevo*, esto es, para dar respuesta, desde la subversión de su lógica, a las exigencias de una norma doblemente genérica, la del patrón de la novela cortesana y la de una escritura patrimonializada por el hombre y su sentido del linaje; la autoridad paterna y el matrimonio impuesto se erigen en motivos argumentales con valor estructural, y así se manifiestan de manera privilegiada en las dos “maravillas” que analizamos.

II.2.2. Paralelismos y simetrías: una doble “maravilla”

En el volumen de 1637 “Aventurarse perdiendo” inicia la serie de diez relatos o “maravillas” propuestos para entretener el sarao y abrir un espacio narrativo en el que proyectar y dinamizar las tensiones y rivalidades abiertas entre sus participantes, como éstas textualizan las que sostiene la autora con su entorno social y literario. En boca de Lisarda, la rival de Lisis por el amor de don Juan, aparece Fabio, que en Montserrat encuentra a Jacinta retirada y travestida; esta toma la palabra para dar cuenta de su trayectoria vital, resultante de dos opciones marcadas por la iniciativa femenina, primero contra el criterio del padre y luego frente a las convenciones, llevada por sus sentimientos o por el impulso del deseo; paga su decisión con una doble pérdida, la de sus amados y la de su espacio, que Fabio restituye, no sin ironía, llevándola al convento.

En “El juez de su causa”, inserta casi al final de la serie por el deseado don Juan, se reitera una salida de la casa paterna y de su designio matrimonial, así como el travestismo. Un nuevo objeto de deseo, don Carlos, lo es de la honesta voluntad de Estela y de la desaforada pasión de Claudia, protagonista del primer travestismo y de su engaño doloso. Con él se pone en marcha una serie de peripecias, con un nuevo travestismo incluido, hasta invertir el eje de superioridad entre el hombre y la mujer; el final con anagnórisis se presenta aparentemente feliz, no sin que Estela renuncie a su adquirida jerarquía como condición para el matrimonio.

Las recurrencias argumentales en torno a la salida del espacio –físico y simbólico– de la casa paterna se despliegan en la materia y la forma de sendos relatos de aventuras más o menos peregrinas, con sus engaños, viajes, anagnórisis y peripecias, que incluyen el disfraz y el ocultamiento de la identidad (sexual). En los dos casos el relato muestra una estructura bipartida, con fuertes elementos de simetría; en la primera “maravilla” se duplica

la secuencia de deseo/obstáculo/unión/pérdida, primero con la oposición paterna y el amado muerto, después con las obligaciones religiosas y el seductor que huye; en la segunda, sobre el eje del cautiverio, la caída (separación y cautiverio) encuentra la correspondencia del ascenso (virreinato y unión de los amantes). Las diferencias también se hacen significativas desde el plano argumental: el de Jacinta arranca de un sueño transgresor⁴⁹ y acaba en la clausura de la protagonista, en el retiro agreste o en el del convento; el de Estela, en cambio, tiene el juicio como elemento estructurante y supone, por la vía del matrimonio, un triunfo aparente de la mujer. Dada su ubicación en la *dispositio* del sarao y el volumen, la distancia entre ambos relatos podría leerse como una gradación dentro de la dialéctica generada en el conjunto de novelas y su marco, concluyente en “El jardín engañoso”, narrado por la madre de Lisis. Avanzar en ese camino exige distinguir entre el enunciado (la “maravilla” que se cuenta) y el acto de enunciación, con su función en el universo de personajes en torno a Lisis; consecuentemente, también contrastar las acciones novelescas y las del marco narrativo, dentro de su doble plano de ficcionalidad. Así, entendemos significativo que quienes introducen las dos novelitas completen el triángulo de deseo en que se debate Lisis y se materializa en su enfermedad, justo la que motiva el sarao y la sarta o laberinto de relatos. Igualmente, revelador aparece el mecanismo de caja china trazado para dar cuerpo textual a la peripecia de Jacinta: se trata de un relato autobiográfico, en el marco del encuentro con Fabio que relata Lisarda para los asistentes al sarao de quien mueve los hilos del programa narrativo, todo ello dentro del volumen que, con numerosos avatares (Olivares, 2017b: xi-xci), lleva a la imprenta María de Zayas. Prescindir del encuadramiento múltiple de los dos episodios simétricos en la historia amorosa de Jacinta no sólo desmonta un complejo artificio narrativo, sino que también neutraliza el juego de ironías ya señalado por Cox Davis (2003) y, sobre todo, la re-flexión de la autora, implicando su propia posición. La dimensión metaliteraria de la narración, esbozada en la superposición de narradoras en los distintos planos del relato, se hace patente desde la aparición inicial de Jacinta como una voz que se expresa y se descubre bajo el hábito de varón, antes de que asuma la responsabilidad narrativa para dar cuenta, muy por extenso, de su vida, alternando canto y relato en una

⁴⁹ Las imágenes oníricas, mezcla de *eros* y *thanatos* y un fuerte componente de violencia, suponen la aparición de los deseos amorosos o sexuales cuando hay menos control, el propio y el del poder patriarcal, acudiendo al espacio de lo sobrenatural para sublimar el deseo disfrazado de amor. Pese a su esquematismo, ver Greer (1993).

imagen doble que, bajo forma de oposición, Ana Caro había señalado en la autora, al dedicarle un poema laudatorio. De hecho, y a partir de la subversión del *locus amoenus* y el hábito (y *habitus*) pastoril, con la voz del personaje y el contraste con la composición bucólica cantada por Lisis, Compte (2003) ha insistido en la apropiación femenina del discurso, en una línea ya asentada por El Saffar (1995), justamente a partir de la consideración de las diferentes figuras y voces femeninas como hipóstasis de Zayas en su rol de autora y su condición femenina. Si Jacinta puede tomarse como la voz de Zayas, también prefigura el deseo frustrado y el desenlace de Lisis, con la doble reclusión en el convento. También es doble la tentativa de Jacinta para cumplir su deseo, como es doble la entrega editorial de Zayas, y también ella acaba en una forma de reclusión o silencio, a la vez literario y vital, señalado por sus frustrados biógrafos. No pretendemos una restrictiva lectura en clave biográfica, más bien apoyarnos en estos paralelismos para resaltar la reverberación proyectada por esta superposición de figuras femeninas que narran o escriben, textualizan su pasado o tratan de decidir su futuro y que o no se justifican por ello o usan la *excusatio* obligada para subvertir la retórica prologal y la pragmática del discurso masculino. Y en este eje la resistencia al dominio patriarcal se manifiesta en el plano de la acción por el rechazo al matrimonio impuesto y la salida del hogar familiar como primer espacio de reclusión (Gamboa, 2009; Laspéras, 2012).

Para la hija la autoridad paterna sólo puede enfrentarse bajo el gesto de la rebeldía, en un conflicto de resultado incierto, como muestran las dos novelas; para la escritora, el conflicto se da también con la norma patriarcal, la *auctoritas* ligada a una tradición o genealogía netamente masculina y se manifiesta asimismo en términos de exclusión o integración. El antecedente de la mujer que se expresa, que protagoniza y cuenta su vida, era para la novela esencialmente el de la pícara, pero esta es siempre fruto de la pluma masculina, y ya ha sido señalado (Zafra, 2009; Montauban, 2003) cómo su ejercicio se vincula a la prostitución (mercantilización de los sentimientos, como hace la escritora, en especial desde el moralismo patriarcal) y que para ella se impone la genealogía femenina. Las protagonistas de Zayas, sin embargo, carecen de madre en su mayoría⁵⁰, y la escritora asume orgullosamente su acceso al mercado del libro, al mismo tiempo que practica las formas de sociabilidad e institucionalización permitidas e identificadas con las academias,

⁵⁰ Ocurre así siempre en los relatos insertos, en tanto que en el marco del *sarao* esta circunstancia se invierte, con el destacado papel de la madre de Lisis.

las mismas que se proyectan ficcionalmente en el sarao de Lisis. Zayas y sus protagonistas se mueven en los límites de la frontera que separa el adentro y el afuera, objeto de una doble tensión, ya que no quieren obedecer ciegamente las leyes impuestas por el padre (el matrimonio, el discurso literario masculinizado), ni tampoco caer en la marginación, en la exclusión. Resuelto por Zayas en las relaciones académicas materializadas en los textos de sus preliminares, el precario equilibrio lo muestra Lisis, objeto de la enfermedad, el deseo y el rechazo, entre el sarao y el convento, ella sí acompañada por una madre, pues el conflicto con la autoridad tiene un correlato con el de la rivalidad. También ocurre así en las dos “maravillas” analizadas, con distinto resultado, ya que doña Adriana acaba suicidándose ante el triunfo de Jacinta⁵¹, en tanto Claudia, travestida en Claudio, engaña a Estela, pone en marcha su desgracia y, finalmente, muere víctima de sus propios enredos y traiciones. En el primer caso, la desaparición de la rival sólo permite el triunfo momentáneo de Estela, ya que persisten los factores institucionales de resistencia, las imposiciones religiosas que retrasan la unión y un sentido de la honra traducido en la muerte del amado en el campo de batalla; para Estela, en cambio, el castigo de su enemiga se convierte en el impulso para su ascenso hasta la condición de virrey. La *varietas* permite apreciar que, más allá de un moralismo inmediato, Zayas levanta un friso de posibilidades mientras insiste en los elementos del conflicto. En sus “maravillas” se da cuenta de la precariedad de unas relaciones en las que la dimensión triangular visibiliza y problematiza el deseo y donde la rectitud de los comportamientos no separa a hombres y mujeres, pues en ambos bandos anidan el engaño y el error.

Milanesio (2012) ha destacado los comportamientos de complicidad femenina con el proceso de victimización de la mujer; sin llegar a los casos extremos, que se acentúan en los “desengaños” de la *Segunda parte* (1647), en esa dinámica se inscriben las muestras de la rivalidad entre mujeres, como las de nuestras dos “maravillas”, con una dinámica inversa a la actuante en el marco, justamente con los dos narradores como protagonistas junto a Lisis; entre las dos entregas editoriales, Lisis se debate entre el deseo, los celos, la atracción por un nuevo pretendiente y su rechazo final, para acabar en un convento; en los relatos insertos las protagonistas imponen su acción, aunque la superación de sus rivales tiene causas ajenas (el suicidio de doña Adriana y el castigo de Claudia), y sus resultados finales

⁵¹ Es de notar en este punto que, como ocurre con los galanes, generalmente tratados de “don”, las damas carecen de este tratamiento, y el contraste en “Aventurarse perdiendo” viene a resaltar este significativo recurso.

no son coincidentes. En lo que coinciden Jacinta y Estela es en la transformación del impulso del deseo en un desafío a la autoridad, representada por la norma y la imposición paterna, un impulso traducido en salida de la casa familiar y, finalmente, resuelto en un retorno al orden, sea en términos de castigo o purgación, sea en términos de premio socialmente normalizado, el convento y el matrimonio respectivamente, eso sí, Jacinta llevada de la mano del varón protector, y Estela, como sacrificio para el matrimonio, tras renunciar en el hombre la dignidad del virreinato alcanzada por su discreción. Mientras en sus iguales las damas encuentran rivalidad, en los masculinos objetos de sus deseos hallan rechazo o imposición, aunque la violencia sea simbólica.

Si no la aparición del deseo, en términos girardianos, la dinámica del mismo aparece condicionada por la presión de la autoridad paterna y patriarcal, completando la serie de fuerzas que mueven a las protagonistas en su voluntad de obtener la correspondencia de sus amados y materializar su unión. Sus acciones generan así una historia y un relato que le da forma, de acuerdo con una poética que bien se puede identificar con la del deseo. A la vez, el espejo de la narración compone la imagen de sus narradoras y, en última instancia, de María de Zayas, en cuya pluma discurre el deseo de una poética, no sin enfrentarse a los mismos obstáculos que sus protagonistas, entre el peso de la noción de *auctoritas* y la preceptiva más o menos explícita del género, el enfrentamiento de quienes rechazaban la narrativa de ficción y la escritura femenina, y unas relaciones en la sociabilidad literaria que convertía el campo literario en campo de batalla, como fabulara el *Viaje del Parnaso* cervantino (Ruiz Pérez, 2006).

Otra vez en el plano concreto de los dos textos, el travestismo de Jacinta, Claudia y Estela puede leerse como imagen de la voluntad de ocupación de un espacio y un papel esencialmente masculinos, en paralelo al modo en que Zayas intenta ingresar en el parnaso de los escritores. Como disfraz, asunción de un hábito ajeno, el travestismo tiene algo de engaño o, más específicamente de ficción, ya que, como muestran los tres personajes, las intenciones pueden ser dispares: la traición para imponerse sobre el rival (la trama de Claudia), la voluntad de retiro para ocupar un espacio propio al margen de los instituidos (Jacinta convertida en pastor) o situarse en el centro mismo de la institución (el virreinato de Estela). Las diferentes estrategias de ficcionalización ofrecen respuestas a las tensiones entre el deseo y la autoridad o la norma, con resultados argumentalmente dispares: el borramiento absoluto que supone la muerte, la difuminación en un matrimonio donde el

varón asume la jerarquía o el semiocultamiento del convento, convertido en un lugar apto para la sociabilidad femenina, pero siempre en los límites de unos muros y la vigilancia masculina. No eran otros los destinos abiertos al deseo femenino de escritura: el silencio, la asimilación al discurso institucionalizado o la circulación en ámbitos restringidos, por lo que la irrupción de Zayas en el mercado supone un completo desafío, en el que se puede rozar el triunfo y sobre el que acaba imponiéndose el “desengaño”. Con la paradoja de seguir formulándose en el cauce de la imprenta y el mercado, la deriva del *Sarao* (1637) al *Desengaño* (1647) representa también en el plano de la pragmática real la encarnación por Zayas de un destino prefigurado en sus personajes. El caso de Estela es significativo: en la ficción última se convierte momentáneamente en virrey de Nápoles; su juego cortesano reproduce el del sarao de la ficción marco, con Lisis en su centro; y la referencia evoca la biografía real de Zayas, componedora del *Sarao*. Para llegar hasta él, como sus personajes, la novelista ha debido salir de su reclusión y enfrentarse a la vez al dominio del orden patriarcal (la *auctoritas* o la autoridad paterna), a la inconsistencia moral de sus amados (los modelos u objetos de su atracción) y a la rivalidad de sus iguales (los que comparten prácticas académicas o deseo triangular). La salida supone el abandono de un espacio (el del padre, el de la institución) y la búsqueda de otro, desde la intemperie de un campo abierto que es el de la aventura de las protagonistas en el plano de la ficción y lo que ya podemos considerar un incipiente campo literario en el plano de la autora.

II.2.3. Duplicaciones en el espejo de la escritura

Zafra (2009) y Cox Davis (2003) ya apuntaron algunos elementos de interés en nuestra línea de razonamiento. La primera, en su análisis de las pícaras y su relación con la prostitución, recoge la relación establecida entre silencio y castidad, a partir de las prohibiciones morales de la escritura femenina (160); en ellas la elocuencia, la asunción de la palabra, se identifica con la promiscuidad y la falta de decoro (159), es decir, el libre impulso del deseo, hasta el punto de que llega a identificarse el hecho de publicar con la pérdida de la virginidad; es por ello que una mujer que publica se convierte en una “mujer pública”, porque ocupa un espacio público, tradicionalmente reservado al varón. Así, mientras en su prólogo Zayas debe defenderse o, al menos, justificarse por ser una mujer elocuente, sus personajes se dividen en mujeres virtuosas y cortesanas. Cabe añadir que la

resistencia al matrimonio impuesto por la familia se convierte en metáfora emblemática de una afirmación femenina: el personaje que se opone a pasar del espacio cerrado de la casa paterna a similar clausura en el hogar marital puede leerse como un reflejo de la escritora que rechaza el silencio y, a la vez, la forma de autoridad patriarcal que supone un modelo de poética basada en la imitación de los modelos y el principio de *auctoritas*. Con sus novelas Zayas sale al mercado como sus protagonistas abandonan el solar familiar y salen a un espacio abierto, público, con todas sus acechanzas acompañando el riesgo de la libertad.

Cox Davis (2003) relaciona los conflictos ante el orden paterno con la apropiación de la voz y una agencia discursiva, con especial incidencia en una escritora que debe apropiarse y reelaborar los discursos masculinos, como los imperantes en los géneros a que se acerca Zayas. Relaciona a Lisis con su autora, aunque no en la clave biográfica sostenida por El Saffar (1995), sino en sus funciones respecto al discurso, el que ha de oponerse a otros en el mercado (Zayas) y el que se despliega, no sin oposición, en el sarao (Lisis), que también podemos leer como un reflejo de las academias masculinizadas en las que la escritora pudo hacerse un hueco y obtener algún reconocimiento. También esta investigadora relaciona la búsqueda de una voz propia con la oposición a constricciones como la de un indeseado contrato matrimonial.

Si en el comienzo de la primera “maravilla” Jacinta cantando en el barroquizado *locus amoenus* de Montserrat introduce en el segundo plano de la ficción una proyección de la narradora Lisarda y un reflejo de Lisis moviendo los discursos en el jardín y recitando un soneto pastoril, la triple máscara femenina puede leerse como una imagen compleja de Zayas escribiendo en el campo literario, dominado por los escritores varones y alimentado por las lectoras femeninas. El escenario de la primera ficción, la que hace funciones de marco, se halla a medio camino entre la clausura de la casa del padre (no hay tal, aunque la madre acaba asumiendo en la segunda parte las funciones de Lisis) y la intemperie del mercado, como un espacio de cierta libertad o, al menos, de funcionamiento del discurso femenino. También en las ficciones segundas las damas hacen sus salidas llevadas por el deseo hacia un espacio abierto, en el que se mueven con desigual juicio y fortuna. Frente al encierro familiar, su aventura ofrece un horizonte de salida, siempre problemático: cuando no es la muerte, se trata del convento o la casa del marido, que, incluso tras un matrimonio deseado, mantiene los rasgos del domicilio y el dominio paterno, con la mujer

resignando su empoderamiento, como hace Estela al final de “El juez de su causa”. La propia Lisis se encuentra al final de los “desengaños” ante esta disyuntiva y acaba optando por el convento, quizá porque entre sus paredes puede proyectarse algo de la libertad conquistada en el sarao.

De las fábulas relatadas a la que enmarca las narraciones se repite el simbolismo de un espacio estructurado y jerarquizado no sólo en la gradación que podemos recomponer: 1) el espacio de dominio interno masculino (la casa del padre o del marido); 2) el espacio de sociabilidad femenina pero dominado externamente por el hombre (convento); 3) el espacio de arte (jardín, sarao) donde conviven hombres y mujeres con presidencia femenina; y 4) el *locus amoenus*, pero reordenado por Fabio, como el campo literario masculinizado. En el imaginario de la narrativa contemporánea sólo faltaría el burdel que suele recoger a las pícaras de los relatos masculinos (Zafra, 2009). Todos estos espacios, en sí mismos y como parte de un modelo social, soportan un control del varón, por más que en algunos de ellos se encuentren rendijas de libertad para la mujer. En general, y lejos aún de la “habitación propia” apenas intuida en la soledad del retiro, se trata de marcos con un fuerte componente corporativo, por socializado y organicista, y en ellos se mantiene un orden que tiene en la genealogía, en la sangre como principal elemento de vínculo e identidad social, su principio rector. Son rasgos que el campo literario, de la academia al mercado, comparte con el conjunto del campo social, por lo que los problemas de la escritora María de Zayas no son sustancialmente distintos de los de sus personajes. Los paratextos de la obra dan cuenta de esta situación, aun cuando su designio es el de sustentar la autoría de quien se atreve a asumir el papel de novelista.

Valdivieso firma la aprobación necesaria para la licencia (la misma que espera conseguir don Carlos para solicitar la mano de su amada Estela). Con brevedad compendia los dos argumentos de carácter genealógico: “Y cuando a su Autor, por ilustre emulación de las Corinas, Safos y Aspasia no se le debiera la licencia que pide, por dama e hija de Madrid, me parece que no se le puede negar” (5). La referencia a “hija de” conecta con las afirmaciones de ser “honra de nuestra nación” que formulan Castillo Solórzano, Ana Caro y Pérez de Montalbán, y vuelven a repetirse en el anónimo “Prólogo de un desapasionado”. La idea tiene raíz en la ideología de las mencionadas *laudes urbium*, con particularidades como las ofrecidas por *Sólo Madrid es corte* (1658), de Núñez de Castro, o la obra de González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* (1623), y cobra un carácter

literario en el elenco recogido por Montalbán en *Para todos* (1632) o convocado por él en la *Fama póstuma de Lope de Vega* (1636, con presencia de Zayas); las academias, también con presencia de Zayas entre los nombres que aparecen en los preliminares de su edición, encarnan el modelo positivo de las reuniones de ingenios en la corte, con la contrafaz caricaturesca de las sevillanas dibujada por Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo*. La relación de la escritora con una tradición, bien que, en línea matriarcal, la presenta también en términos de descendencia, pues no en otro modo se concibe la emulación. Así, si las firmas y los discursos paratextuales componen una especie de Parnaso, con reflejo inmediato en el sarao de Lisis, este aparece regido por las mismas leyes que en el marco social oprimen a las mujeres. Y Zayas no deja de sentirse presionada por ellas, por más que necesite inscribirse en el campo literario que delimitan y al que alude en su prólogo “Al que leyere” (15-17), significativamente puesto en lugar de la habitual dedicatoria al mecenas o protector. Su denuncia parte del plano referencial (la “impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros”), con clara dimensión en el campo de la formación y la práctica letradas, e incluye las alusiones a los modelos antiguos y al mercado de libros, que “se venden, pero no se compran porque la materia no es importante o es desabrida”, en oposición a sus propias novelas, guiadas por el gusto, tal como Estela opondrá amor e interés en carta a sus padres y en relación con el matrimonio.

La trabazón se proyecta al texto desde este espacio liminar, cuando la “Introducción” dibuja el marco narrativo con los rasgos del pequeño universo literario esbozado en los paratextos:

Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro desta corte (a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas), la hermosa Lisarda, la discreta Matilde, la graciosa Nise y la sabia Filis, todas nobles, ricas, hermosas y amigas, una tarde de las cortas de diciembre, cuando los yelos y terribles nieves dan causa a guardar las casas y gozar de los prevenidos braseros, que en competencia del mes de julio quieren hacer tiro a las cantimploras y lisonjear las damas para que no echen menos el prado, el río y las demás holguras que en Madrid se usan.

Pues como fuese tan cerca de Navidad, tiempo alegre y digno de solenizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios, porque Lisis con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el

enfadoso mal concertaron entre sí un sarao [y] entretenimiento para la Nochebuena y los demás días de Pascua, convidando para este efeto a don Juan, caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis, y a quien pensaba ella entregar en legítimo matrimonio las hermosas prendas de que el Cielo le había hecho gracia; si bien don Juan aficionado a Lisarda, prima de Lisis, a quien deseaba para dueño, negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor (...), sintiendo la hermosa dama el tener a los ojos la causa de sus celos y haber de fingir agradable risa en el semblante cuando el alma, llorando mortales sospechas, había dado motivo a su mal y ocasión a su tristeza, y más viendo que Lisarda, contenta como estimada, soberbia como querida, y falsa como competidora, en todas ocasiones llevaba lo mejor de la amorosa competencia (21-22).

Con la excepción de Lisarda, rival y narradora de “Aventurarse perdiendo”, alrededor de Lisis las damas aparecen con epítetos aplicables a los escritores y no tarda en ordenarse un entretenimiento “literario”, propio de un refugio contra la intemperie exterior, pero también cruzado por elementos perturbadores, en forma de rivalidad o “competencia”, que convierte el campo de juego en campo de batalla (Bourdieu, 1995), sin distinción entre los juegos de amor y los de la república literaria. De hecho, las discretas, graciosas y sabias damas se entretienen con relatos mientras esperan “entregar en legítimo matrimonio sus hermosas prendas”, lo que constituirá el final de todo el juego (Ruiz Pérez, 2005), sin más alternativa que el convento. En medio de la ligereza, Lisis arrastra la condición de la enfermedad, como metáfora de la escritura, estigma de una sensibilidad herida por la insolidaridad de sus iguales y el papel de los administradores del legado de la *auctoritas*; en el primer caso vale por igual la complicidad de las mujeres en el orden masculino (Milanesio, 2012) y la rivalidad entre escritores; en el segundo, incluso la aparente benevolencia de los preliminares (Albert, 2014: 16) apenas disimula una actitud como la de Fabio al concluir recluyendo a la narradora-protagonista de “Aventurarse perdiendo”.

Tras el camino truncado de las pícaras, sobre todo en las plumas masculinas, los personajes Jacinta y Estela se rebelan contra la imposición paterna, y su gesto textualiza los conflictos contra formas más latentes de autoridad, como la representada por el orden patriarcal de la república literaria y el principio genealógico de la *auctoritas*, frente a la autoría asumida por Zayas desde su condición de mujer. Tratando de superar el poco airoso encierro de Lisis y Jacinta en el convento o de Estela en el hogar matrimonial, la escritora,

entre la presión de la norma y la mercantilización del sentimiento, busca un espacio de legitimación de la voluntad individual en un marco dignificado por la iniciativa propia, y da cuenta en su trama narrativa de esta situación, en una dimensión de lectura metaliteraria. En su primera entrega narrativa lo patriarcal domina en el argumento de las “maravillas” – en forma de la autoridad del “monarca doméstico” (Gamboa, 2009: 73-93) para imponer la norma simbolizada por el matrimonio–, se trata de cuestionar en el marco del sarao y pugna por imponerse en los preliminares, no sin resistencia por parte de la escritora, en cuya práctica, como ejercicio de seducción (Costa Pascal, 2007), la autoría canaliza el deseo de singularidad para encontrar un elemento distinción en un mercado necesario para el sustento material.

II.3.

MARAVILLAS Y DESENGAÑOS EN LA OBRA DE MARÍA DE ZAYAS

En el volumen de Zayas publicado como *Novelas amorosas y ejemplares* (1637)⁵², se despliega un sinuoso enredo entre damas y galanes movidos por el deseo, la seducción, los celos, la rivalidad y el despecho. Al final del volumen, la instancia narrativa, con visos autoriales, anuncia una continuación, en la que, entre otros materiales episódicos, se dará cuenta de la boda de Lisis y don Diego. Sin embargo, cuando diez años después aparece la continuación anunciada según una convención de amplio desarrollo en las estrategias editoriales, no se cumple lo anunciado. Lejos de convertir el segundo volumen (1647) en un plácido camino al altar de las bodas, con la correspondiente exaltación del orden conyugal, Zayas pone en marcha un mecanismo en el que la propia protagonista decide ajustar cuentas con el primer libro a partir de la situación en que este la dejaba. Al apuntar la autonomía que adquiere el personaje y su ajuste de cuentas no sostengo que Lisis se imponga sobre Zayas y gane el control de la narrativa, al modo de conocidos ejemplos en la literatura moderna. La densidad narrativa que propone María de Zayas juega con el desplazamiento de los planos y la difuminación de las voces con sus juicios, comentarios y puntos de vista⁵³. En este sentido, la reacción y la autonomía de Lisis no está muy lejos de la de don Quijote, cuando el manchego cambia su rumbo hacia Barcelona al descubrir

⁵² Leo la narrativa de María de Zayas como una única obra dividido en dos partes (1637 y 1647). Por lo tanto, intentaré evitar el uso de los títulos *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*. En su lugar, de manera posible referiré a estos como el “primer sarao” o “el segundo sarao”; “el primer volumen” o el segundo volumen”.

⁵³ Uno de los ejemplos acerca de la acumulación de los autores/narradores se encuentra en la “maravilla” rotulada “El jardín engañoso”. Según Laura, esta “maravilla” fue escrita por Teodosia (“A la cual, cuando murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla” [410]); la re-transmite Laura en el sarao; la voz narrativa cierra esta última noche dando fin a “a mi [su] *Honesto y entretenido sarao*” (411); y María de Zayas lo publica dándole la estampa, “que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (15). Ahora no me detendré en el aspecto de la transformación de un supuesto ‘testimonio autobiográfico’ (el caso de Teodosia) y cómo se convierte primero en un ‘cuento’ oral en el sarao, con esta advertencia de Laura: “no os obligo a creer más de lo que diere gusto” (310); y al final se hace parte de la ficción. Solo me limito a destacar que aquí existe un juego entre la verdad y la ficción que recuerda el famoso debate del *Quijote* sobre la diferencia entre un historiador y un poeta, actualizando y revisando los postulados aristotélicos.

la existencia del apócrifo⁵⁴, poniendo así en evidencia algunas crónicas y relatos previos, además de la intención confesada. También en Zayas la superposición de los autores-protagonistas resulta en la inclusión de estos mismos en la propia creación literaria⁵⁵, con resultados sorprendentes y un fino ajuste de los recursos y categorías de la narración.

Cuando acaba el primer sarao y pasan los efectos de las “maravillas” contadas, Lisis enferma de nuevo a causa de su amor no correspondido hacia don Juan, no extinguido por su compromiso matrimonial con un segundo galán. Este imprevisto pospone la boda más de un año, y durante este *impasse* la voz narrativa advierte que Lisis está urdiendo un plan:

pues unas veces se hallaba ya entre las manos de la muerte, y otras (aunque pocas) con más alivio, tuvo lugar en su divino entendimiento de obrar en su alma nuevos propósitos, si bien nadie lo daba a entender, guardando para su tiempo la disposición de su deseo... (432).

Este plan consiste en tomar las riendas y organizar un nuevo sarao presidida por ella misma. Se excluyen a los hombres, evocando los agravios hechos a las mujeres por sus engaños. Lisis “concede” (434) que Zelima se encargue de los poemas y “ nombra” (434) a algunas mujeres de su círculo para que narren los “desengaños” (434). Adquiere así un protagonismo acentuado respecto del primer sarao, dado que en él Lisis era, tras la declarada intención de contribuir a su sanación, un mero espectador de la organización: “juntáronse a entretener a Lisis” (21); “concertaron entre sí (...) un sarao” (21); “convidado don Juan (...) a petición de las damas se acompañó de don Álvaro (22); juntos (...) dieron a la bella Lisis la presidencia de este gustoso entretenimiento” (22).

El cambio de actitud de Lisis revela que en la segunda entrega (1647) la protagonista decide enfrentarse de cara con su fingida voluntad. En la primera parte la ilusión y el engaño de las “maravillas” la envuelven y la llevan a construir su propio espejismo del olvido de don Juan. Una Lisis (auto)engañada por la “maravilla” del matrimonio acepta el amor de otro galán. Sin embargo, en el volumen de 1647 la promesa de matrimonio le obliga a decidir entre el aceptar la coherencia y armonía impuesta por la primera reunión o asumir el reto de organizar (o re-organizar) toda esa red de relaciones

⁵⁴ Sobre la “autonomía” de los personajes en el *Quijote* y su reacción al apócrifo en el segundo tomo ver Jean-Pierre Étienne (2016).

⁵⁵ Mercedes Blanco en su análisis del *Quijote* subraya esa misma técnica empleada por Cervantes llamándolo “la delegación del ingenio poético a los personajes de ficción” (2016: 58).

entre los miembros del enredo amoroso a partir de los cambios introducidos en las reglas y la materia de la reunión, es decir, en los relatos y en el modo de presentarlos.

Al final del segundo sarao veremos que Lisis anuncia que se ha desengañado gracias a los relatos contados –todos evocando los engaños de los hombres y la violencia que sufren las mujeres– y no quiere casarse con nadie. Así, opta por entrar en un convento. Antes de su retiro también se auto-declara la autora de su propia historia⁵⁶, y en gran medida lo es, porque el sarao organizado por su iniciativa la lleva a crear su ‘nuevo ser’ que se funde y confunde con los “desengaños” contados.

El nombre elegido por la autora y asumido por las diferentes instancias narrativas, en sustitución de la gastada designación de novelas, se muestra coherente con su función y su incidencia en el desarrollo argumental de la historia de Lisis y, en estrecha relación, con su decidida toma de posición. También establece una polaridad con la designación elegida para la primera parte, estableciendo unos nexos argumentales y una coherencia narrativa que supera la evidente y más superficial secuencia que lleva de la maravilla al desengaño, de la fascinación a un despertar no exento de violencia, graduada por el contenido de las novelitas narradas en el segundo sarao. El desarrollo de la historia y las técnicas desplegadas para convertirla en el texto que llega al lector ilumina retrospectivamente lo que inicialmente pudiera parecer solo un capricho de la autora. En una obra que se presenta inicialmente con los rasgos propios de un género reconocible, con un fuerte poso idealista y donde se imponen de entrada los mecanismos convencionales de la ficción barroca, como el enredo amoroso, los malentendidos entre los amantes y un final que se espera feliz, ¿puede tener una función determinante el uso del término “maravilla”?

Para entender mejor la función de la “maravilla”, primero hay que analizar la técnica narrativa de Zayas. En su preliminar “Al que leyere” la autora da las coordenadas necesarias para leer su obra desde la clave de palabras como “admiración, engaño, mujer, libro, estampa”. Dice Zayas en su prólogo:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las

⁵⁶ Dice Lisis antes de abandonar el segundo sarao a propósito del libro: “como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada” (853) y “si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos” (855).

letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado (15).

En su postura inicial la autora subraya el hecho de ser mujer y publicar un libro como un elemento de admiración; destaca su relación con la imprenta y, por lo tanto, con la profesionalización; más adelante critica la posición de algunos escritores, asumiendo así que es parte del mercado literario y que sus rivales en él le interesan y, en el final del pasaje citado, menciona la facilidad para engañar a los sentidos con las palabras.

Dentro de la ficción encontramos estas claves también. La relación entre mujer y admiración se presenta a través de Lisis: una protagonista que irá superando su condición de mero objeto del deseo del galán (como es común en la producción literaria de la época), para hacerse una mujer-sujeto, una mujer que desea. La novedad o el efecto de la sorpresa que se supone este cambio de perspectiva es un elemento de la admiración. En cuanto a la relación con el libro y la imprenta, las reflexiones acerca de cómo escribir una novela y las quiebras en la linealidad de la estructura narrativa, con la diversidad de instancias abierta por el rol de narradores que asumen los personajes, muestran que los protagonistas saben que están dentro de una ficción, en un libro impreso. Dice Lisarda al final de su “maravilla”, refiriéndose a su fuente: “de quien supe esta historia *para que la pusiese este libro por maravilla*” (66, énfasis mío). Como último, Zayas convierte en el eje de la obra (1637) la ilusión y al engaño a los ojos y a los sentidos, dando el nombre de “maravillas” a sus novelitas. El engaño muchas veces se realiza a través de la magia, el travestismo, la brujería o la hechicería, pero también por la vía de la palabra, especialmente en el caso de los engaños de los hombres con falsas promesas e ilusiones de amor.

Con estas claves en la mente Zayas compone una obra que tiende hacia la novela, pero partiendo del modelo de las colecciones barrocas, con los elementos idealistas cuya convencionalidad hace posible este primer volumen del sarao. Su fórmula inicial parte de la *imitatio* en el plano genérico; sin embargo, su deseo de mostrar su particular ingenio en la imprenta, o sea, en el “crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (15), le lleva a la *emulatio* que supone una serie de innovaciones en las formas viejas para llegar a la originalidad.

Por esta razón construye su primer sarao sobre las formas heredadas, es decir, para proponer una forma nueva, primero se parte de la forma conocida, sin olvidarse de subrayar

ciertos rasgos sobre su manera de novelar y dejando algunos puntos de suspensión para atar los cables en su ‘próxima novela’. Estos puntos de suspensión son imprescindibles para construir el segundo libro, que amplía su sentido y su forma de novelar. Si el primer volumen (1637) engaña con la palabra, el segundo (1647) lleva al desengaño. Por eso la autora construye un viaje metafórico de la protagonista, mostrando su cambio anímico debido al efecto de la palabra. Si en el *Quijote* leer libros de caballerías hace el protagonista creer en una ilusión, en la primera parte de *Honesto y entretenido sarao* escucharlas hace el mismo efecto en Lisis. En este caso no son libros de caballerías los que causan la enfermedad, como le ocurre al hidalgo manchego, sino que se trata de las “maravillas” y el engaño del amor que ilusionan a Lisis y le hacen pensar que puede ser feliz. En 1647, la autora lleva a Lisis a través de los “desengaños” al otro extremo, donde la protagonista piensa que el mayor enemigo es un marido:

Pues si una vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? (855).

Estamos frente a una técnica narrativa donde el autor no se limita a contar lo que pasa a su protagonista, sino que también muestra cómo esta reacciona a los sucesos que le han pasado a ella y a otras personas. Digo a otras personas porque dentro del mundo de la ficción los narradores constantemente enfatizan que son casos verdaderos, y se perciben así los relatos contados por los miembros del sarao⁵⁷. Lisis contempla lo que le está pasando dentro del sarao y, al mismo tiempo, experimenta el mundo a través de los relatos narrados, para descubrir la vida como totalidad. Al final, la protagonista declara que está desengañado “por ciencia”. Todo lo contado le ha servido como guía para su autoconstrucción, y se dirige a don Diego de esta manera: “Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia” (855).

A diferencia de las colecciones de novelas en las que los protagonistas se reúnen⁵⁸ para escapar de incomodidades o amenazas como el frío, el calor o la peste, para curarse

⁵⁷ También Laura enfatiza que el oyente (y en última instancia el lector) no debe “creer más de lo que diere gusto” (390). Así Zayas concilia su preocupación por la verosimilitud en su ficción.

⁵⁸ Aquí por razones de espacio no puedo detallar más los pretextos para formar el marco narrativo en las misceláneas y colecciones de novelas. Para leer más sobre el tema ver Baltasar Mateo Velázquez (2019: 14-18).

de una enfermedad o para ocupar el tiempo libre con un “apacible y no escandaloso deleite” (Barbadillo, 1620: A2r), y, finalmente, se despiden sin más cuando acaba la entretenida reunión, en la colección narrativa de Zayas hay un lazo orgánico entre el marco y las novelitas contadas.

La historia de Lisis marca el tono de las novelas contadas, pero al mismo tiempo las novelas contadas afectan el estado anímico de Lisis⁵⁹. En el primer sarao, sus amigos optan por contar “maravillas” porque Lisis sufre de mal de amores, y querían que ella –con la ayuda de este entretenimiento– no “sintiese el enfadoso mal” (21). Este es el ejemplo más inmediato de cómo el marco narrativo afecta al tono de los relatos. De la misma manera, Lisis declara al final del segundo sarao (1647) que ha aprendido de estas novelitas, que ya está desengañada y no quiere casarse. Y en ello hallamos un ejemplo de cómo las novelitas contadas afectan a la protagonista del marco narrativo.

El mecanismo que introduce Zayas es convertir los relatos en motor esencial para la evolución psicológica de Lisis. Y no solo de la protagonista, pues tanto el marco como los relatos, los poemas, las canciones y los bailes ofrecen incidencias cruzadas y se afectan mutuamente. El modo de articular los materiales armoniza la unidad y la variedad en la obra, convirtiendo cada pieza en una parte esencial de la obra. De esta manera, en relación con un canon más o menos establecido en torno a la novela corta y sin salir del mismo, Zayas efectúa transformaciones que generan lo original en su poética y su arte de novelar.

La autora divide la historia de Lisis en dos etapas a través de los términos “maravillas” y “desengaños” y, poniendo en el centro la figura de Lisis, resalta la unión entre sus dos volúmenes, partes inseparables de un libro único. Se enfatiza el poder de la palabra desde el principio con los términos aplicados en lugar de la novela (maravilla/desengaño). El cambio anímico de Lisis –de la ilusión de las “maravillas” a la desilusión de los “desengaños”– marca la desviación del discurso poético. En este aspecto la transformación aparece como una fuerza estructurante de la poética de Zayas, y se puede entender mejor la función de la “maravilla” en relación con su secuela, con los “desengaños”. A propósito de la relación de la secuela con el desarrollo de narrativa y la formación de la novela cabe citar a Hinrichs:

⁵⁹ Hay varios ejemplos en el primer sarao de cómo la relación entre sus miembros marca el tono de las “maravillas” y, al mismo tiempo, de cómo los poemas, “maravillas” y bailes cambian el rumbo de la historia amorosa. Para no alargar el tema, solo me limito a dar el ejemplo más obvio en la relación entre el marco y las “maravillas” y “desengaños”.

A diferencia de las imitaciones las secuelas no intentan recrear o repetir el texto anterior sino más bien expandirlo (...). En cuanto a las motivaciones, las secuelas se escriben por tres razones principales: corrección, ampliación y conclusión del texto precedente. En todos los casos, subordinan la historia original a propósitos nuevos, convirtiendo figuración en prefiguración. En otras palabras, son rebeldes y respetuosas, fieles e infieles (2017: s.p.).

En la obra narrativa de Zayas la secuela difiere del primer libro, con una diferencia en las dos etapas de su producción. La novelista lleva desde lo honesto de lo agradable (la maravilla de la invención, en 1637) a lo agradable del desengaño (en 1647) con un sentido trágico, dando esta altura trágica a la entrada de Lisis en el convento, como ejemplo a otras damas: “Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me veis hacer” (855).

“Maravilla”, pues, constituye una introducción al mundo narrativo de Zayas con elementos heredados de las viejas formas, para luego expandirlos con los “desengaños”. En este sentido, los desengaños derrumban la armonía de la narrativa idealista y proponen un rechazo de los finales felices; también amplían las novedades introducidas en el primer sarao: se enfocan en cómo reaccionan los protagonistas a los acontecimientos que les suceden o que oyen narrados, y, de este modo, sacan el marco narrativo de su habitual función ancilar de ser un mero pretexto para reunir las novelas y lo convierten en la verdadera trama narrativa, donde se armoniza la variedad en la unidad.

Zayas entra en el mercado literario con las “maravillas” (*imitatio*) y lleva al cabo su poética de la novela en los “desengaños” (*emulatio*). Así logra alterar las convenciones del género y forjar una singularidad con las novedades que introduce. Sin embargo, insisto en que el desciframiento de su propuesta sobre el modo de novelar siguiendo las trazas de los elementos tradicionales y de cómo se introducen las novedades pasó desapercibido por muchos años por el cambio de títulos (del *Honesto y entretenido sarao* a *Novelas amorosas y ejemplares*) y subtítulos (de “maravillas” a “novelas”), dificultando así la recepción de la propuesta narrativa de Zayas.

Aunque, como queda señalado, era práctica común en los autores desde el siglo XVI ofrecer a las prensas una “primera parte” y concluirla con una promesa más o menos

fiable de continuación⁶⁰, hay que asumir, cuando menos, que en Zayas este propósito era firme y que en la entrega de 1637 encontramos trazas de una concepción global, en la que se integraría la dialéctica entre “maravillas” y “desengaños”. Entre los indicios de que la autora contaba con este designio, nos detendremos en la última página del volumen inicial y su condición de punto y aparte, no de punto final, con los rasgos de una interrupción y un movimiento de retorno que lleva al lector sin transición de la maravilla de Laura a la declaración de la voz narrativa principal y de esta a la de la autora.

(...) por no ser hora de representar la comedia, de común voto se quedó 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 ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis; si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito (411).

Con estas palabras acaba la primera parte de *Honesto y entretenido sarao* y en ella encontramos llamativas correspondencias con los elementos del relato idealista que se mantienen en el desarrollo del sarao y se actualizan en un final habitual de la ficción pastoril en prosa y verso⁶¹; sobre todo en las églogas, por su mayor brevedad, es habitual que el canto de los pastores se vea interrumpido por el crepúsculo vespertino y el anuncio de la noche, que disgrega la reunión de pastores amantes; en el desarrollo narrativo más complejo de la pastoral novelada el elemento infaltable en las “primeras partes” es el anuncio más o menos detallado de lo que se recogerá en la prometida segunda parte, tal como puede leerse al final del libro séptimo de *La Diana* y el del sexto de *La Galatea*, en ambos casos con designación de los personajes cuya historia se continuará.

Menos convencional en el género pastoril (y en el cualquier otro) es la confluencia de los distintos niveles en la enunciación del relato. Con el desplazamiento de los planos y

⁶⁰ Así ocurre, con resultados dispares en función del éxito en el mercado y la trayectoria del autor, de *La Diana* (c. 1559) a *La Galatea* (1585), de las *Flores de poetas ilustres* (1605) a *El Criticón* (1651), con los casos destacados del *Guzmán* y del *Quijote*, que debían de estar muy presentes, sobre todo el segundo, en la conciencia creativa de Zayas.

⁶¹ Estoy de acuerdo con Nieves Romero-Díaz (2002), quien denomina la obra de Zayas como novela urbana. Sin embargo, este hecho no impide que heredara algunos modelos del pasado y operara con los rasgos del idilio eglógico.

la difuminación de las voces, la que asume el nivel más alto y abarcador anuncia el final de “su” sarao, la terminación del ocio que disfrutaban los participantes en un *locus amoenus*, con la solución del encadenamiento de amor con las bodas, para conectar así con la promesa de continuidad y la autopromoción del segundo libro. Como en las citadas obras de Montemayor y Cervantes⁶², la referencia a una nueva entrega editorial nos lleva del narrador (o narradora) interno al plano de la autora, situada así en una línea que engarza a las protagonistas de “El jardín engañoso”, a Laura, su narradora, a Lisis, destinataria del relato y elemento de focalización, y a la voz narrativa superior, con todas las implicaciones que este juego conlleva.

La primera afecta, justamente, a la enunciación, que se hace problemática. Con ello se invierten los rasgos del relato idealista, comenzando por la omnisciencia del narrador, pero al tiempo se revitalizan otros de sus componentes. El guiño que hace Zayas a la narrativa idealista es patente en la obra. Para empezar, el cuarto de Lisis donde se organiza el sarao es decorado como un jardín artificial creado dentro de la casa:

en una sala aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia (...). Estaba ya sala cercada de muchas sillas de terciopelo verde y de infinitos taburetes pequeños para que, sentados en ellos, los caballeros pudiesen gozar de un brasero de plata que, alimentando de fuego y diversos olores, cogía el estrado de parte a parte (23-24).

En cuanto a lo que tiene lugar en este escenario tópico, aunque la voz narrativa pone en evidencia que el deseo amoroso de Lisis y la tensión creada a raíz de este servirán como motor de la acción, a primera vista se imponen la armonía y la paz en el ambiente, trasladada a la distribución numérica y las pautas en la organización de la actividad. En el sarao es igual el número de participantes femeninos y masculinos, además “todas ellas sin padres” y “ellos sin madres” (23), en una imagen de complementariedad. Las damas son “todas nobles, ricas, hermosas y amigas” (21); y los galanes se pintan “todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes” (22). La primera noche narran dos mujeres

⁶² Tampoco son ajenos estos mecanismos a la novela, dado que, a falta de preceptos establecidos, el género en formación aprovecha estos elementos.

sus “maravillas”, y la segunda, dos hombres, y así se sigue este orden hasta llegar a la última velada⁶³.

Conforme pasan las noches, en un ambiente agradable y con el efecto de las “maravillas” contadas, Lisis se recupera de su *amor hereos* y acepta casarse con otro galán (don Diego) que la quiere. La dama no ha querido aportar ningún relato, y se hace cargo de los poemas “en todas cinco noches que hubiesen de cantar” (22)⁶⁴; con ello parece tomar como propia la persistencia de un sentido neoplatónico del amor. Plasmado por la pluma de Lisis, encuentra respuesta en el tono cómico de los romances de don Juan, que habla de un triángulo de amor entre dos mujeres y un hombre (interpretable como un reflejo del enredo amoroso del sarao), apoyado en la afirmación de que es normal la indecisión en los hombres (108-109 y 151-152). El conflicto así planteado avanza sobre el propio de la trama argumental idealista.

Al final de la obra el enredo amoroso se soluciona, por lo menos a primera vista, pues se forman dos parejas felices (don Juan y Lisarda; don Diego y Lisis) y se anuncian las bodas. El mecanismo narrativo propone el matrimonio en términos de un *happy ending* convencional. Como señala Ruiz Pérez a propósito del uso del matrimonio en la ficción barroca:

En el grupo más numeroso y representativo del género, el relato suele acabar en boda; en correspondencia, la boda acaba con el relato y agota las posibilidades narrativas (2005: 48).

Aunque no voy a entrar en detalle, el lector comprueba en el segundo libro que no es el caso de la narrativa de Zayas. A la vez que queda avisado de la futura aparición del segundo libro con “las bodas de Lisis”, ya pueden percibirse algunas pistas sobre el no-agotamiento de los caminos de su ficción.

Lo que representa puertas abiertas para el desarrollo posterior por la autora se asienta sobre el recurso a una convención. La repetida referencia a la noche ya justificaría la obligada suspensión de la actividad, pero a ella se suman la explicitación de lo que queda

⁶³ Obviamente, por el número de participantes (son cinco mujeres y cinco hombres), la última noche narran un representante de cada sexo.

⁶⁴ De esta manera se permite la variedad y la mezcla de prosa y poesía en el libro. Para leer más sobre la poesía en la narrativa de Zayas ver Benito Quintana (2011). Aunque el trabajo solo se trata de la segunda parte (1647) también sirve de guía para entender mejor los poemas y su función narrativa en la primera parte (1637).

aplazado y la fecha en que se retomará. De un lado, la comedia en términos universales remite al final feliz, y en términos históricos, los de la comedia de corral, este se concreta en las bodas de los amantes; desde el punto de vista de la organización interna de la obra, la referencia puede tomarse como una metonimia de las “maravillas”, por las coincidencias entre las dos modalidades⁶⁵. De otro lado, la referencia temporal se carga de simbología; de entrada, el primer día del año apunta al inicio de un ciclo nuevo, con algo de ruptura con el anterior, como si la línea del relato estuviera a punto de conocer una inflexión; la referencia litúrgica incide en ese valor de transición y transformación, pues la circuncisión implica un pacto con la divinidad que cambia la condición del individuo al integrarlo de lleno en el pueblo de Yahvé. En la hermenéutica de estos rasgos se impone la ambigüedad, ya que el nuevo año puede corresponder a la nueva vida de casada que espera a Lisis, de la misma manera que el rito judío puede funcionar en paralelo al sacramento del matrimonio; sin margen para la resolución, también queda sugerida la lectura de que el año siguiente traerá cambios en lo previsto y que, como origen de los mismos, el rito de mutilación descubrirá sus facetas más deplorables y motivará su rechazo. Es decir, para Zayas, mediante la fórmula elegida, quedan abiertas las dos vías, la de cumplir su promesa y mantener un régimen de “maravillas” y la de introducir una radical inflexión, que conllevará el abandono de los elementos de comedia y la imposición para la protagonista de una disyuntiva trágica, ambas con valor de amputación: o casarse o encerrarse en el convento. A la indeterminación contribuye el extraño silencio de Lisis. Cabe recordar que la dama se responsabiliza de los poemas y canta todas las noches del sarao, con la excepción de la segunda, cuando don Juan insiste en que se canten sus composiciones. Se hace significativo que Lisis guarde silencio solo una vez, y eso es después del último relato del sarao que apunta a su interrupción y a una continuación postergada, como si quien ya se anuncia prometida para el matrimonio evitara expresar sus emociones a través de una producción lírica.

Otras sombras de duda se esbozan en el pasaje. Al acabar la “maravilla” titulada “El jardín engañoso”, a diferencia de las precedentes, falta la expresión lírica de Lisis, y el desenlace del libro se produce sin diálogo ni las voces de los personajes; todo se expresa directamente por la instancia narrativa sin dar voz a los participantes del sarao. Por ello se

⁶⁵ Ya Lope había emparentado los géneros, al considerar que las novelas tienen los mismos preceptos que las comedias. A propósito del tema ver Lope de Vega (1968), Marcos Morínigo (1957) y Mariano Baquero Goyanes (1983).

convierte en significativa la opción al focalizar la situación provocada por el final del relato. Para el curioso lector la última escena del sarao implica la suspensión de la certeza sobre la expectativa de una final feliz, dado que en el juego de la quinta noche don Juan gana la joya y se la da a su prometida, Lisarda. Este gesto revela el descontento de Lisis frente a la relación de don Juan y Lisarda, y a través de las palabras de la instancia narrativa se nos deja entrever su sospecha acerca del matrimonio con Diego.

Dio fin la noble y discreta Laura a su maravilla, y todas aquellas damas y caballeros principio a disputar cuál había hecho más, por quedar con la opinión de discreto, y porque la bella Lisis había puesto una joya para el que acertase. Cada uno daba su razón: unos alegaban que el marido, y otros que el amante, y todos juntos que el demonio, por ser en él cosa nunca vista el hacer bien.

Esta opinión sustentó divinamente don Juan, llevando la joya prometida, no con pocos celos de don Diego y gloria de Lisarda, a quien rindió al punto, dando a Lisis no pequeño pesar (411).

La competencia propuesta a propósito del relato de Laura adopta los rasgos de una disputa cabalresca y provoca celos y pesares, revelando la precariedad del equilibrio urdido por medio de las “maravillas”. El matrimonio edificado sobre ellas no encuentra soporte firme. Ello afecta al anuncio sobre la continuidad de la historia de Lisis, como diez años después pondrá de relieve Zayas con su sustitución por los “desengaños”, y toda esta situación provoca una reflexión retrospectiva sobre la poética de la “maravilla”.

“El jardín engañoso” revela ya desde su título, que bien puede entenderse como un sinónimo, lo que significa la “maravilla” en la poética de Zayas y ofrece una clave para su conexión con una de las líneas artísticas en auge desde las décadas finales del siglo XVI. La narración de Laura encadena una serie de trampas y artificios urdidos por los enamorados (con un entrecruzamiento similar al establecido en el sarao) para alcanzar sus fines. Entre ellos se encuentra la falaz traición de Teodosia para eliminar obstáculos, el opuesto ardid de Carlos para obtener el amor de Constanza y, finalmente, la prueba que este le pone al pretendiente que desdeña y que consiste en la construcción en una noche del

jardín que da título a la pieza y que solo puede hacerse por intercesión diabólica. El carácter del jardín y algunos rasgos de su conformación despiertan ecos del jardín de Armida, uno de los episodios más célebres de la *Gerusalemme liberata* (1579) de Torquato Tasso, donde la hechicera musulmana arrastra a este espacio de seducción al adalid Rinaldo para apartarlo de su misión en la toma de Jerusalén. Con elementos tomados del idilio pastoril y, en el trasfondo, del paraíso bíblico (en el que la mujer asume el papel de la serpiente), el “jardín engañoso” de Tasso se convierte en emblema de su deriva postrenacentista y su aspiración a una poética de la maravilla. De hecho, en su continua reelaboración del poema y en los tratados sobre el género, el italiano se centra, frente al modelo de Ariosto, en el reto de hacer verosímil lo maravilloso, con recursos como una cierta cercanía de los hechos, con base histórica, y, sobre todo en las últimas versiones, la reducción a las creencias del cristianismo de los elementos sobrenaturales. Como ha sido estudiado⁶⁶, Cervantes tendría muy presentes las ideas de Tasso y los debates suscitados en torno a ellas para su propia exploración de los límites de la verosimilitud, y la lección cervantina tuvo mucho de germinal en la escritura de *Zayas*. El despliegue de esta poética alcanzó a las artes plásticas e impregnó, ya en los comienzos del siglo XVII, a otros géneros literarios, como la poesía, en este caso con un fuerte impulso de Marino⁶⁷, con su desbordamiento de los componentes de ingenio y de artificio, destacados en el tratado de Tesauro y llevados a su última formulación por Gracián, que la asienta como uno de los pilares de la estética barroca, pero también de su epistemología, basada en la contraposición de la apariencia y la verdad profunda.

En el tramo final de estos debates poéticos, la obra de *Zayas* refleja en clave de ficción novelesca una parte sustancial de sus planteamientos, despertando ecos no menores en el lector avisado, que no podía dejar de atender al trasfondo de una palabra que se había situado en un lugar central de la reflexión poética. Por otra parte, en términos más asequibles al lector medio de su obra también el concepto de “maravilla” se carga de sentido, rayando incluso la ambigüedad, como apreciamos en la lexicografía en torno a estas fechas.

En el repertorio manuscrito de Francisco del Rosal (1611) se apunta el latín *mirabilia* como origen de la palabra “maravilla”. Covarrubias (1611) lo define como “cosa

⁶⁶ El análisis más amplio es el de Alban K. Forcione (1972).

⁶⁷ “È del poeta il fin la meraviglia” es uno de sus versos más celebrados y repetidos.

que causa admiración”, y el diccionario de *Autoridades* (1734), recogiendo materiales del *Tesoro* de Covarrubias, desplaza su significado hacia un “suceso extraordinario que causa admiración y pasmo”; por su parte, la palabra “pasma” se define como “suspensión o pérdida de los sentidos y del movimiento de los espíritus” (1734). Las “maravillas” de Zayas en este sentido cumplen con los significados de la palabra. Son cosas singulares y extraordinarias⁶⁸: hablan de las parejas felices (M⁶⁹ IX), de los milagros que reúnen a los amantes (M VIII), de los caballeros que están listos para ayudar a las mujeres en situaciones difíciles sin aprovecharse de ellas (M VI)⁷⁰. Es más, el efecto de las “maravillas” en la receptora –aquí me refiero a la receptora principal, Lisis– tiene mucho que ver con el pasmo, pues suspende los sentidos primero (el sufrimiento provocado por la pasión) y luego sirve como medicina para su recuperación del *amor hereos*. No hay que olvidar que dentro del *sarao* las maravillas están contadas para que Lisis ya “no sintiese el enfadoso mal” (21); en otras palabras, para pasmar o suspender su dolor y canalizar su deseo hacia otro lado.

María de Zayas en sus dos entregas subraya el efecto de las palabras constantemente, de manera implícita o explícita⁷¹. En el primer “desengaño” la protagonista Isabel/Zelima comenta a propósito del efecto de la palabra sobre su amante: “procuré, más cariñosa y agradable, darle la salud (...), hablando donaires y burlas, que (...) causaban varios efetos, ya de alegría, y ya de tristeza” (447). La misma protagonista también se queja del poder de las palabras: “Dios nos libre de un papel escrito a tiempo; saca fruto donde no le hay, y engendra voluntad aun sin ser visto” (450). Por eso, no es de sorprender que con las diez “maravillas” los amigos de Lisis intenten salvarla de mal de amores, y para ello narran historias que tienen un tono dominado por el optimismo: solo una acaba con una situación de miseria y muerte; cuatro acaban con la entrada de la protagonista al convento; y la mayoría (seis) concluyen en matrimonio (cuatro de ellas no con la persona deseada al principio, sino con otra diferente). Las “maravillas” sirven como

⁶⁸ Sin olvidar que también se encuentran en estas “maravillas” mucha ilusión a los ojos y espejismos provocados por los recursos al travestismo o hechicería, o por la creencia en milagros.

⁶⁹ Con “M” entiéndese “maravilla”.

⁷⁰ Para la relación de lo maravilloso con lo supernatural y lo fantástico, en Zayas ver Sander Berg (2017).

⁷¹ Zayas describe el efecto de la palabra en la historia de Lisis a largo de sus dos libros. No es exactamente el caso de don Quijote. La protagonista de Zayas no enferma por efectos de la lectura; sin embargo, es verdad que oír las historias contadas altera su estado anímico. En este aspecto los dos protagonistas tienen un paralelismo. Para leer más sobre el efecto de la palabra sobre Lisis ver el capítulo II.1 y, sobre el paralelismo entre don Quijote y Lisis ver el capítulo III.4 de la tesis.

medicina a la receptora principal, y la voz narrativa declara que esa medicina funciona y que el último día Lisis se queda libre de “sus enfadosas cuartanas” (359).

Mientras las “maravillas” suponen un alivio para Lisis, desde la perspectiva autorial se nota que el esmero en contarlas también causa admiración. Dentro del sarao, cuando Nise da fin a su “maravilla”, la voz narrativa comenta: “Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido” (236). Conviene recordar en este punto que Covarrubias recoge también como significado de “maravilla” “singular y primoroso”, y que *Autoridades* identifica “primor” como “destreza, habilidad, esmero o excelencia”, lo que toca en “artificio y hermosura de la obra ejecutada con él [con primor]”. Y el artificio no solo se relaciona con lo elaborado en la poética; también se convierte en sinónimo de lo engañoso.

El efecto de ilusión, engaño y sorpresa no falta en las “maravillas”. En “El juez de su causa” el hecho de que Estela se vista de hombre y llegue a ser el virrey sorprende al público: “dejando a todos admirados del suceso” lo que ocurre al contar “cuanto le había sucedido desde el día que faltó de su casa” (387). Unas líneas después la voz narrativa subraya la relación entre la novedad y la maravilla: “salió la fama publicando esta maravilla por la ciudad, causando a todos notable *novedad* oír decir que el virrey era mujer” (388, énfasis mío).

Covarrubias en 1611 ya recoge que “maravillarse” es “admirarse viendo los efectos e ignorando las causas”. Y, como muestra el ejemplo de Estela (M IX), el implícito elemento del engaño a los ojos es uno de los aspectos de las “maravillas”. También la relación entre las palabras “engaño”, “admiración” y “maravilla” se puede ver en la última narración, justamente a propósito del “jardín engañoso”:

(...) abrió una ventana que caía sobre la placeta (...) y como abriendo se ofreciese a los ojos la máquina ordenada por el demonio (...) *admirado* estuvo un rato, creyendo que soñaba. Mas viendo que ya que los ojos se pudieran *engañar*, no lo hacían los oídos, que absortos a la dulce armonía de tantos y tan diversos pajarillos como en el deleitoso jardín estaban (...) empezó a dar voces, llamando a su esposa y los demás de su casa, diciéndoles que se levantasen, verían la mayor *maravilla* que jamás se vio (406, énfasis mío).

Recapitulando, a la luz de esta información podemos deducir que las “maravillas” de Zayas (1) causan admiración en el lector por la habilidad en transmitir las en forma de

relato, (2) por la novedad que suponen y (3) por la ilusión que ofrecen. En relación con la novedad, cabe recordar el menosprecio hacia la palabra “novela” en la “Introducción” por estar muy gastada y la decisión de usar la palabra “maravilla”, en su lugar:

Laura, la madre de Lisis, repartió en esta forma la entretenida fiesta: (...) la primera noche (...) contasen dos maravillas, que con este nombre quise desempalagar el vulgo de las novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22).

Sin embargo, eso no significa que el término “maravilla” se haya escogido solo porque está menos gastado que el de “novela” y por la novedad que se supone. En la narrativa de *Zayas* el significado de la “maravilla” cobra su sentido verdadero en relación con los “desengaños”. Dentro de la escrupulosamente preparada simetría de la obra⁷² no se puede pensar que *Zayas* usara estos términos por puro capricho.

Frente a su actitud pasiva a lo largo del primer sarao, en la entrega de 1647 Lisis organiza uno nuevo, manda que los que se relaten “fuesen casos *verdaderos* y que tuviesen nombre de ‘Desengaños’” y comenta que los hombres, como “procuran siempre engañarlas, sienten mucho que se desengañen” las mujeres (434, énfasis mío). No sería descabellado, pues, interpretar este gesto en relación con el mecanismo del primer sarao, donde la finalidad es la curación del *amor hereos* de Lisis a través de “maravillas”. Mientras la mayoría de estas acaban con finales felices, los “desengaños” hablan de la violencia que sufren las mujeres en manos de sus padres, esposos o amantes. Lisis, proponiendo que se contasen “desengaños” y “casos verdaderos”, contrapone la ‘verdad’⁷³ frente la ilusión, y el desengaño frente al engaño. En otras palabras, frente a lo maravilloso de los sucesos extraordinarios –en su mayoría con final feliz– Lisis quiere des-enganar, aunque al final eso la lleva de la ilusión a des-ilusión, dando al traste con el anuncio de un final feliz en forma de matrimonio.

⁷² Tanto las novelitas del sarao como quienes las cuentan están minuciosamente preparadas por la autora. Para leer sobre la simetría en los dos saraos ver el capítulo I.2.3 de la tesis.

⁷³ Me refiero a la verdad dentro de la ficción. Como se sabe, aunque los narradores siempre enfatizan que sus relatos son casos verdaderos, en el primero sarao no se pone el requisito la veracidad de los relatos contados. Frente a la singularidad de las “maravillas”, Lisis exige la verdad, lo cotidiano en los “desengaños”.

II.4.

UN SUJETO ENCLAUSTRADO: EL RETIRO DE MARÍA DE ZAYAS

“Novedades y novelas / tu pluma escribe, tú cantas” (Zayas, 2017: 10). Así alababa Ana Caro en los preliminares del primer tomo de *Honesto y entretenido sarao* a su coetánea, María de Zayas.⁷⁴ Los versos enfatizan la dualidad del papel activo de Zayas y sintetizan el desdoblamiento (cantar/escribir) materializado en el reparto de niveles discursivos entre las voces femeninas de la obra, con los conflictos a los que se vinculan. La defensa preliminar, desde la compartida condición autorial femenina, alude al conflicto que el gesto de Zayas plantea en la república de las letras, de la que el discurso dominante es reflejo, especialmente significativo en la poesía, donde la tradición petrarquista aún vigente otorga al amante la función de sujeto que desea y que verbaliza su deseo, mientras que convierte a la dama en el objeto deseado, pasivo; en otras palabras, “Ella es la hermosura, no el deseo; es el objeto del canto, no el cantor” (Olivares, 2009: 281). En esta perspectiva, el elogio de la dramaturga hacia María de Zayas va más allá de la simple función de cortesía o de afirmación de una sororidad; al jugar con ellos, pone en cuestión los preceptos establecidos. Caro distingue dos prácticas, escribir y cantar, y la separación hace visibles las relaciones de género y poder, con todos sus conflictos. Las mujeres que buscan participar en la producción cultural tienen dificultades para acceder a la escritura pública, ya que las reglas no explícitas confluyen en la limitación del papel femenino, restringido al canto, a la oralidad. En los términos de Olivares y Boyce al introducir su antología *Tras el espejo la musa escribe* (2012), la voluntad femenina de escritura y participación en el campo poético aurisecular no encuentra más espacio que el de la marginalidad, la ocultación, pues la mujer queda limitada a un papel de musa para la (auto)contemplación masculina; como mucho, la mujer puede ser una musa que canta. Al ensayar la escritura frente a este patrón, como hace María de Zayas con el eco de Ana Caro, la tensión musa-escritora pone en evidencia (y en conflicto) las dos facetas de la mujer-

⁷⁴ Asumo la propuesta de Olivares en su reciente edición. Leo las dos entregas impresas (*Novelas amorosas y ejemplares* en 1637 y *Desengaños amorosos* en 1647) como dos partes engarzadas por una materia argumental, la historia de Lisis, que incorpora la función de articulación de novelas, de marco a hilo (Palomo, 1976).

autora: debajo de la piel de la escritora late una mujer que trata de expresar sus sentimientos íntimos, con el paradigma de la poesía lírica o el correlato en los avatares de sus personajes; a la pluma encomienda la tarea de componer su relato, disponiendo para ello arte y artificio; finalmente, persigue una condición profesional para conquistar al público y obtener el reconocimiento en el campo literario.

En los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao* descubrimos una circularidad y estructura simétrica en sintonía con los intereses de Zayas. El recurso que utiliza nuestra autora es el desdoblamiento, una vertiginosa repetición de imágenes colocadas en varios niveles en la estructura de la obra. En cada nivel aparece una protagonista con un deseo, primariamente erótico, y a raíz de ello siempre nace la necesidad de contar, cantar y/o escribir. Por lo tanto, en la escritura de María de Zayas destaca una voluntad de mirar un espejo, pero no solo para autocontemplarse, como en la autocomplacencia masculina; también para reflexionar sobre el mecanismo del reflejo especular, de la representación, y deslindar varios niveles en el plano discursivo. En consecuencia, la escritura se hace materia, argumento y tema en una ficción que refleja las preocupaciones existenciales de María de Zayas en el campo literario. Al plantear la relación con la escritura en términos de conflicto, nuestra autora trasciende la mirada en el espejo y propone una ruptura que lleva al otro lado, donde “la musa escribe” (Olivares y Boyce, 2012).

II.4.1. Lisis, del sarao al convento

Cabe recordar el relato marco para entender mejor la función del desdoblamiento de los personajes y su finalidad. La primera parte del *Honesto y entretenido sarao* empieza con la descripción de la enfermedad de Lisis, “unas atrevidas cuartanas” (21) por un amor no correspondido. La dama está enamorada de don Juan, pero este se siente atraído por otra mujer, Lisarda, prima y sombra pasiva de Lisis, mientras que don Diego está enamorado de Lisis. La madre de Lisis decide montar el sarao para entretenerla con relatos contados por cinco mujeres y cinco hombres, dos cada noche de encuentro en el *locus amoenus* de una sala con elementos de jardín. Los relatos se presentan con el nombre de “maravillas” y hablan de amor, en diálogo con el conflicto emocional en la trama Lisis-don Juan-Lisarda-don Diego. En otras palabras, además de ser los narradores de los relatos, los protagonistas del sarao desarrollan otra trama, viven su propia historia amorosa, lo que

establece una densa red de relaciones y correspondencias. Es necesario subrayar que en la historia, que nace del deseo amoroso de Lisis, la dama se convierte en un sujeto que canta/narra/escribe, entre lo real y lo simbólico. Al mismo tiempo que es sujeto productor de discurso, Lisis funciona con su tensión amorosa como eje (objeto) de la construcción narrativa, a través de las historias contadas; como resultado, encarna una dualidad, un conflicto de la mujer como sujeto/objeto de la literatura en su despliegue argumental y en su práctica más o menos profesionalizada.

A Lisis, por su situación de debilidad al somatizar su alteración afectiva, no le toca contar ningún relato durante el primer sarao; en su organización le corresponde dar “las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar” (23). Además de vincularse al género de mayor dignidad, que la coloca por encima de los dedicados a narrar “maravillas”, focaliza el desarrollo desde su “trono, asiento y resguardo” (23), enfatizando su lugar privilegiado, desde el que da principio a la fiesta, a modo de presidenta, con un romance. Aunque Julián Olivares señala sus dudas acerca de la calidad de la poesía intercalada, sobre todo en la primera parte (1637), lastrada por la retórica de la “gastada lírica amorosa” (Olivares, 2010: 100) de la época, Benito Quintana, en su artículo sobre los poemas del sarao, subraya que “no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas, sino que crean una narrativa adicional interna” (2011: 105). Es cierto que a la hora de valorar la función de la lírica en las obras de Zayas hay que tener en cuenta tanto el contenido y la forma de los poemas como el proceso de cantarlos, porque este último factor cumple con su función de enseñar al lector la frustración de Lisis a la hora de obtener un sitio en el corazón de su amado, mientras que lucha con este por su posición como presidenta del sarao, según veremos, colocando el conflicto en el plano de los discursos, de la apropiación de la palabra y su lugar en el marco social. En otras palabras, es un conflicto de deseo/poder que establece un cierto paralelismo del personaje con la autora en busca de éxito en el campo literario.⁷⁵

La primera noche Lisis canta un romance y un soneto dedicado a su amado don Juan: “Pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis

⁷⁵ Investigadores como Nina Cox Davis (2003), Anna-Sophia Buck (2009) y Benito Quintana (2011) han publicado valiosos estudios donde cuestionan la función de los poemas intercalados en la narrativa. Estos trabajos nos ayudan a poner en relación las dos facetas de la autora, apuntadas por Ana Caro en su poema.

se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor” (67).⁷⁶ Un deseo amoroso que arrastra a una mujer hacia un hombre en el plano estrictamente erótico tiene ecos de la propia condición femenina de Zayas como escritora y su problemática relación de deseo/dolor en un lugar al que no pertenece, en un campo literario masculinizado. Sin embargo, la segunda noche don Juan, un hombre prestigiado como experto conocedor del *officium* de poeta –ignorando el papel de Lisis como poeta/presidenta del sarao–, entrega su poema a los músicos que la propia Lisis había elegido para que “acompañasen con sus voces la angélica suya” (23).

Ya se prevenía la bella Lisis de su instrumento, y de un romance que aquel día había hecho y puesto tono, cuando los músicos le suplicaron los dejase aquella noche, guardando para la tercera fiesta sus versos, porque el señor don Juan los había prevenido de lo que habían de cantar, que por ser parto de su entendimiento era razón lograrlos. A todos pareció bien, porque sabían que don Juan era en eso muy acertado (107-108).

El episodio actúa como microimagen del funcionamiento de un sistema social (el del sarao y, por extensión, el de la república literaria) que propone, en primera instancia, a Lisis como poeta principal y, sin embargo, opta por un galán-poeta, un sujeto masculino, recordando a Lisis que su lugar verdadero no es el trono, sino que solo “como enferma pudo gozar de esta preeminencia” (23) temporal. Esa tensión cambia bruscamente el rumbo y crea un juego de espejos entre la posición discursiva de Lisis y la figura autorial de Zayas.

Antes de que acabe la segunda noche del sarao, don Juan ofrece de nuevo un romance para que canten los músicos:

Con grandísimo gusto oyeron todos la “maravilla” que don Álvaro dijo, viendo castigado a don Marcos. Y viendo que don Alonso se prevenía para la suya, trocando su asiento con don Álvaro, hizo don Juan señas a los músicos, los cuales cantaron así (151).

Es significativo, ya que es justo esa noche cuando, enfadada Lisis, da licencia a don Diego para tratar con su madre su matrimonio. La tercera noche, después de esa muestra

⁷⁶ Un ‘desdén’ que apunta en la literalidad del fragmento, a lo sentimental del caso de Lisis-don Juan, pero que también define la reacción provocada por la obra de Zayas en una parte sustancial de sus homólogos masculinos.

de poder por parte de don Juan, la dama retoma la responsabilidad de ser la poeta del sarao y “de industria la hermosa Lisis quiso (...) mudar el estilo en sus versos” (208). Según Covarrubias, *industria* “es la maña, diligencia y solercia con que alguno haze cualquier cosa con menos trabajo que otro” (1611: 1044); así, el término aludiría a la capacidad del artificio ficcional para alterar un orden impuesto, como hace Basilio ante las bodas de Camacho (Ruiz Pérez, 2006), pero también apunta a la capacidad natural de la dama, en ambos casos en relación con el varón. En esta vía, la noche tercera presenta Lisis un soneto “cuyo asunto fue el Rey (...) Felipe IV” (207), después de remarcar cuidadosamente la diferencia con el romance de tema amoroso de la primera noche. Tras el elogio al rey, ofrece un poema jocoso hecho “para algún certamen” (236). Lisis da, pues, fin a la tercera noche con el contraste tanto temático como estilístico de los poemas, dejando claro que puede navegar en distintos estilos con destreza. Cabe destacar que la voz narrativa se limita a informar sobre el escenario del poema jocoso, sin mencionar su autoría: “notable gusto dieron a los oyentes las bien cantadas liras, conociendo, como era la verdad, ser hechas para algún certamen” (236). Y en la cuarta noche la dama subraya que el poema amoroso recitado no es suyo: “Lisis, con mil discretas palabras le aseguró, dándole a entender no ser suyos los versos sino ajenos, y que por no ponerse a hacerlos se había aprovechado de ellos” (280). La doble reticencia arroja luz retrospectiva: en primer lugar, esta declaración de Lisis pone de manifiesto que el resto de los poemas cantados (un poema amoroso, otro de tono elogioso y el jocoso final) sí le pertenecen, como autora; y, a continuación, el lector percibe que Lisis no solo escribe poemas, sino que también quiere darse a conocer con su producción poética en ámbitos literarios a través de certámenes. Se percibe de este modo la articulación de un doble nivel, cuya confusión induce a errores interpretativos, ya que el plano inicial de la expresión individual, subjetiva, no tiene correspondencia exacta en el de la representación autorial, correspondiente a una dimensión colectiva. Si puede percibirse en esta distinción la distancia entre la confesión y la máscara autorial, también se manifiesta en ella la tensión resultante de que el reconocimiento individual, como la honra, queda en manos de los otros: son los hombres quienes tienen que autorizar la escritura femenina.

De nuevo en el plano del argumento, los participantes, enterados del conflicto de deseo/poder entre Lisis y don Juan, respetaron la decisión adoptada en la quinta y la última noche: “tomando Lisis su instrumento y los músicos los suyos, prevenidos todos que los versos que se habían de cantar eran ajenos, porque no creyesen que a los pasados devaneos

se habían hecho, ni que ya tenía[n] memoria de ellos; satisfacción que estimó don Diego en mucho” (360). Así acaba el primer sarao; aunque la intervención de don Juan en la segunda noche desafía a la autoría/autoridad de Lisis, la protagonista le responde, primero, con su don para hacer versos y, luego, solicitando a don Juan que cumpla con su tarea:

Viendo, pues, don Juan que todos callaban, empezó así: —Por burla había tenido, discreto auditorio, el llegar yo a este puesto para contar alguna historia. Y así, no me había prevenido de ninguna: mas anoche que el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borrones (361).

El final viene con la promesa de la boda de Lisis y don Diego, que podría representar en el nivel de la ficción la imagen del triunfo a partir de la función integradora del amor y, sobre todo, de la institución matrimonial. La prometida unión va en paralelo a la fusión de la voz narrativa con la de la escritora, disolviendo su diferencia: sin solución de continuidad, la instancia narrativa se desplaza a la autorial cuando se justifica: “si como espero es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito” (411). Estos desplazamientos discursivos que subrayan la relación de deseo y escritura se intensifican en la segunda parte del sarao, mezclándose ahora ambas instancias (ficcional y real) con la voz de varias protagonistas, para crear así un puente desde la oralidad de los relatos en el sarao hasta la práctica real de lo escrito, desde la posición autorial de Lisis hacia la pluma de Zayas, enfatizando también la estrategia literaria de la figura femenina a través de un despliegue de tres niveles: voz narrativa, voz de Lisis y voz de la protagonista de los relatos, como despliegues simultáneos de la escritura real, realizada y firmada por María de Zayas y Sotomayor (Özmen y Ruiz Pérez, 2016).

Con un paréntesis de diez años entre la publicación de ambas obras, en la continuación del sarao se repite la enfermedad de Lisis, ahora en forma de recaída, por “mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido” (Zayas, 2017: 431). En una consideración compleja de la condición especular de la literatura, que lleva desde la poética aristotélica, vigente para Zayas, a la moderna definición de la novela por Stendhal, la relación de Lisis con don Juan y don Diego cobra un valor más significativo y nos propone una pista para interpretar la intersección de pasión, amor y letras desde la óptica metaliteraria. El objeto de deseo, en este caso, es don Juan, lo que lo sitúa en el

centro de gravedad del libro. Los poemas de Lisis, que nacen de su pasión hacia don Juan y la lucha de poder entre los dos durante el primer sarao, son las sombras reflejadas desde el conflictivo sistema del campo literario del siglo XVII. Si asumimos que don Juan representa el campo literario masculino, Lisis entonces es el despliegue de la escritora que fue rechazada, como en la acción le es negada “la justa correspondencia de su amor” (431). En otras palabras, lo que le otorga el sistema no es el lugar deseado (don Juan), sino lo que le corresponde, un elemento vicario, de sustitución (don Diego). En relación con el marco social real, la primera parte refleja de manera más cercana la situación del mundo académico contemporáneo y se presenta como una vía de cierta mejora posible en favor de las mujeres, sirviéndose del argumento expuesto en forma preliminar por la autora: tanto hombres como mujeres se hacen de la misma alma; entonces, ¿por qué impedir que las mujeres estén presentes en el mundo literario? (15). Sin embargo, al desvanecerse esa esperanza, la autora crea un sarao femenino con exclusión de los varones. Por lo tanto, no es en vano la decisión de Lisis de que “habían de ser las damas las que novelasen” (433); desplazando ahora a su madre en la organización del evento, asumiendo su protagonismo, establece que los hombres solo pueden participar como oyentes, invirtiendo el uso de que “son los hombres los que presiden en todo” (434). La esclava Zelima/Isabel explica con qué finalidad reúne Lisis este segundo sarao:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un “desengaño”, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas; pues ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna (439).

Al reanudarse la reunión terapéutica para la pasión de Lisis, las novelas contadas en tres noches tienen el nombre de “desengaños” y hablan de los malos comportamientos masculinos en relación a las mujeres. El tono optimista de la primera parte, donde se cuentan los relatos bajo el nombre de “maravillas”, deja su sitio a los “desengaños” femeninos provocados por las actitudes de los hombres. De manera paradigmática, la aceptación del matrimonio con don Diego por parte de Lisis queda trastocada en negativa; sobre el pretendiente que nunca fue deseado se proyecta la visión negativa de su rival, en cuya imagen confluyen los comportamientos y actitudes perniciosos y reprochables

desplegados por los personajes masculinos en los relatos interpolados. Bajo la luz de estos datos no es difícil percibir que el sarao es un proceso donde la dama que desea y ordena el discurso pasa de la ilusión a la decepción. Su campo de acción se reduce por la vía de la exclusión, la de los hombres. La aparentemente autónoma decisión femenina está impulsada en el fondo por el trato de los hombres, por su actitud de rechazo y negación, que provoca el “desengaño”, la pérdida de la ilusión (entusiasmo y espejismo). Ante la prepotencia del varón, manifestada en la actitud de los seductores galanes, se ilumina una dimensión de la impotencia femenina, menos natural que social.

Sin embargo, es conveniente señalar que esa decepción se manifiesta en este sarao a través del rechazo del sistema patriarcal y la búsqueda de nuevas estrategias de sociabilidad femenina para recomponer las relaciones de poder en la sociedad. En esa línea, mientras que las participantes del sarao advierten a las mujeres contra los engaños de los hombres, al mismo tiempo intentan unificar el poder simbólico de las mujeres lectoras-escriptoras dentro y fuera del nivel narrativo. En los preliminares del volumen de 1637 María de Zayas justificaba su escritura vinculándola con un notable número de ejemplos de mujeres doctas y autoras; diez años después, una de las protagonistas del sarao femenino, Filis, siguiendo el método de la autora, inscribe en su parlamento una serie de las mujeres ilustres contemporáneas, para crear una línea de tradición femenina y construir así un puente entre los dos mundos, un espejo en el que lo ficticio refracta lo real, permitiendo establecer paralelismos entre el mundo femenino ficticio y el real:

Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de tan excelentísimo entendimiento, demás de haber estudiado la lengua latina, que no había letrado que la igualase. La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta promptitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima. Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña

Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebató, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija (553).

El cambio de foco no acaba con esto. El tema amoroso hegemónico en el primer sarao deja su lugar, en el segundo, a las injusticias hacia la mujer. El marco narrativo focaliza la mirada sobre los obstáculos que impiden a las mujeres ocupar espacios de cierta importancia social. Por eso, las participantes del segundo sarao intentan visibilizar las pocas mujeres lectoescritoras, al mismo tiempo que evidencian la injusticia social vigente a través de los “desengaños” contados: mueren seis de las diez protagonistas en manos de sus parientes masculinos, mientras que otras o logran escapar (como en el caso de Zelima/Isabel) o se retiran al convento (como doña Inés). Al escuchar estos relatos, Lisis y sus amigas también acuerdan retirarse al convento, pensando que es en vano intentar luchar contra un sistema patriarcal establecido donde la mujer no tiene su propia voz:

¿Pensáis ser más dichosas que las referidas en estos desengaños? Ese es vuestro mayor engaño; porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor, porque queréis por veleta tan mudable como la voluntad de un hombre, aventurar la opinión y la vida en las crueles manos de los hombres [...] Pues no he de ser yo así; que en mí no ha de faltar el conocimiento que en todas (853-854).

Así, Lisis, la presidenta del sarao, en lugar de contar un “desengaño” la última noche, da fin al sarao explicando las razones que la llevan al convento:

Pues si una triste vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, pues quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia (855).

El desenlace de algunos de los “desengaños” se proyecta, pues, al nivel superior de la diégesis, el que atañe al sarao y sus personajes, movidos ahora por un “desengaño” real, en el que también cabe ver un paralelismo con lo que sucede en el plano de la realidad, el que ocupa la propia María de Zayas, justo antes de asumir su escritura en el silencio. No se

trata, por tanto, de una simple solución narrativa para poner punto y final (o seguido) a la colección de novelas. Además de ser el desenlace del sarao, el retiro al convento por parte de la protagonista y sus compañeras puede leerse como un cuestionamiento crítico de la codificación establecida en el reparto de papeles hombre/mujer en la sociedad: “Y así, con mi querida doña Isabel, a quien pienso acompañar mientras viviré, me voy a salvar de los engaños de los hombres. Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me veis hacer” (855). La paradoja que se halla en la base de lo ambiguo o contradictorio de esta decisión es que la autonomía femenina, las posibilidades de su discurso, se apoya en la exclusión, cuando los hombres usurpan el lugar y la voz que resultarían propios de las mujeres.

II.4.2. Jacinta, de Monserrat al convento

“Aventurarse perdiendo” es el primer relato que abre el sarao en la entrega editorial de 1637, y es significativo por dos razones: por un lado, esta historia inaugural sirve como la versión condensada, encapsulada, del sarao, ya que anticipa lo que le espera a Lisis si sigue insistiendo en sus deseos; por otro lado, ese relato, contado por Lisarda, la rival de Lisis por el amor de don Juan, ofrece un juego permanente de luces y sombras, esta vez disfrazando el conflicto ficcional de ‘deseo / desilusión’ en la trama amorosa de Jacinta.

Fabio es un caballero natural de Madrid que viaja a Barcelona por negocios y sube hasta el templo milagroso de Monserrat. Cerca de este le sorprende la lastimosa voz de Jacinta, vestida de hombre y refugiada en el bosque para penar sus desdichas, en lo que el canto desempeña una función relevante. El encuentro destaca la ambivalencia del lugar. Para el caballero tiene las características de la “maravilla” (*miraculus*), y allí espera conseguir un don espiritual. Para la dama, en cambio, se trata de un espacio con las características del yermo, el solitario y aislado *locus eremus* donde cumplir su penitencia. La dama cuenta su historia al caballero, reconociendo su incapacidad para controlar y reprimir sus impulsos y su entrega sin condiciones a la ‘pasión’. Es una declaración fundamental en cuanto que ilustra la intersección de admiración, deseo y pasión bajo cuya influencia Jacinta hace versos y cuenta su relato. Se trata, en primera instancia, de una pulsión amorosa, pero bajo ella se descubre una dimensión ‘poética’, materializada en el

recurso seductor de Celio, el segundo amado, y manifiesta en Jacinta como la necesidad de cantar/contar su historia, para darle forma y buscar justificación.

En cuanto a su estructura, el relato también tiene, en su vertiente amorosa, aspectos comunes con el de la historia de Lisis. Jacinta se enamora de don Félix, y el deseo amoroso la lleva casi hasta la muerte, mientras que Lisis, como hemos visto, sufre asimismo de mal de amores. Jacinta lo explica así: “Perdí con estos pensamientos el sueño y la comida, y tras esto el color de mi rostro, dando lugar a la mayor tristeza que en mi vida tuve; tanto, que casi todos reparaban en mi mudanza” (35). De esta enfermedad amorosa nace la necesidad de contar: “¿qué sentirá de mí el mundo? ¿Quién duda que no creerá lo que digo, y si lo cree me llamará loca?” (35). Jacinta, de manera parecida a Lisis, se mueve entre dos tensiones: el deseo amoroso y, ligado a este, el deseo de contar/cantar, lo que la convierte en poeta y narradora de su propia historia; eso sí, siempre sin olvidar su condición femenina, en un lugar que no le corresponde, ni como sujeto que desea ni como poeta:

Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansases de oírlos, te los diré, que aunque son de mujer, tanto que más grandeza, porque los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieron en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas una mujer, que sólo se vale de su natural, ¿quién duda que merece disculpa en lo malo y alabanza en lo bueno? (35).

Don Félix y Jacinta, ven interrumpido el proceso de su matrimonio porque él muere en una batalla. Con la muerte de su novio, empeora la salud de Jacinta. Sin embargo, se recupera cuando conoce a Celio, quien, según Jacinta, “hablaba bien y escribía mejor” (57), y la protagonista explica su relación con estas palabras: “Y como yo hacía versos, competía conmigo y me desafiaba en ellos” (57). La primera declaración de amor corre por cuenta de Jacinta, que la escribe en un poema: “callaba mi amor, por no parecer liviana, hasta que él mismo trajo la ocasión por los cabellos, y fue pedirme que hiciera un soneto” (58). Y aunque Jacinta, a la hora de contar su historia, hace alusión al romance que escribió Celio como respuesta, se limita a recitar solo el suyo, mientras que evita insertar los versos de su amante en su narración. La relación de Celio con la composición de poemas y la forma de rivalidad establecida con la dama se corresponde con la establecida entre don Juan y Lisis, reforzando el papel del triángulo amoroso, sucesivo en el caso de Jacinta y en conflicto para Lisis. La oposición entre los galanes se establece dentro de la historia narrada a partir

de la dualidad de armas y letras, ya que Félix muere en combate, mientras que Celio (cuyo nombre remite a lo celeste y su final es el de recibir las órdenes sagradas) se dedica a las letras. En este plano tópico los galanes del relato sirven de correlato a la oposición entre don Juan, el deseado, y don Diego, el aceptado como alternativa poco grata para la protagonista del sarao en el que se inserta la novelita narrada por Lisarda, la rival de Lisis en los amores con don Juan.

El juego de cajas chinas, en el que los relatos enmarcados replican los conflictos establecidos en la situación que les sirve de marco, se reitera en el juego de inserciones de poemas dentro de las narraciones. Estos funcionan como elementos catalizadores de la acción, al mismo tiempo que manifiestan la interioridad de los personajes y los caracterizan como “poetas”, desdoblado en el nivel del discurso las tensiones desplegadas en el de los deseos eróticos. Se hace así evidente que las tramas amorosas funcionan en un doble nivel. En los dos casos, el del sarao y el de la narración que nos sirve de muestra, se incluye el conflicto de deseo/poder (como ocurre en los casos de Lisis-don Juan y Jacinta-Celio en el pulso por tomar la palabra poética), lo que se desvela como resultado de una estudiada combinación, en la que también se aprecia el tema de la escritura como reflejo de esa tensión.

Siguiendo a Bourdieu, una posible interpretación de la relación de Jacinta y don Celio la explica en términos de pasión/desafío y competición. Bourdieu explica su noción de *habitus* como algo que se construye o se alcanza a través de los juegos competitivos propios del campo literario (Fowler, 2001: 28); la relación de los amantes refleja en términos metafóricos el funcionamiento de dicho campo, donde los vínculos conllevan siempre un componente de rivalidad, claramente formulado en este caso en la disputa por el acceso al uso de la palabra versificada. De manera parecida, Foucault subraya que la cuestión de poder no admite fáciles simplificaciones y que existen unos procesos implícitos de negociación (Celma Valero y Rodríguez Pequeño, 2009: 9), dentro de los cuales la literatura es un espacio de resistencia donde la escritura encarna una radical insubordinación al poder (Ramírez Zuluaga, 2015: 13), tal como las damas manifiestan al pugnar contra las injerencias del varón. No en vano, Jacinta asocia el amor con una batalla campal: “¡Ay de mí!, que cuando considero las estratagemas y ardidés con que los hombres rinden las mujeres y combaten su flaqueza, digo que todos son traidores, y el amor guerra y batalla campal” (59), aspecto que nos recuerda a la conceptualización del campo literario

por Bourdieu y a las estrategias femeninas en varios niveles de la narración hasta llegar a las empleadas por Zayas para (man)tener su posición en este.

Por otro lado, el poema que escribe Jacinta para declarar su amor, curiosamente, es una autorrepresentación de la poeta “En el claro “desengaño” / se miraba Jacinta descuidada” (58) donde se avecina lo que va a ocurrir en su historia amorosa. Ante el ‘desengaño’ como un claro cristal, como un espejo, Jacinta prefiere ignorar lo que ve e insiste en su pasión, aun sabiendo que esta le va a causar daño. Como previenen estos versos, don Celio no tarda en engañarla con otras mujeres, y Jacinta al final decide refugiarse en el *locus eremus* de Monserrat y cantar/contar para poder sobrevivir a ese dolor. Estamos ante un primer retiro de la dama, con carácter penitencial, surgido de su propia decisión, aunque esta esté fuertemente condicionada e impulsada por el comportamiento masculino y el ‘desengaño’ de sus expectativas. El oyente de esa historia, don Fabio, al final convence a Jacinta de que ese sitio no es adecuado para una mujer, y lo hace utilizando el contraste de pasión/razonamiento, donde el primero es el rasgo de Jacinta mientras que el segundo es el de don Fabio “ciega con la desesperación de amor y la pasión de tus celos, tanto que no das lugar a tu entendimiento para que te aconseje y que elijas mejor modo de vida. Yo, que miro las cosas sin pasión” (64). Estamos ante un paralelismo significativo que tiene ecos en los paratextos del primer tomo del sarao, donde María de Zayas denuncia –en su prólogo– que su pasión por escribir será vista como una forma de locura: “Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones” (15). En el posterior “Prólogo de un desapasionado”, anónimo pero atribuible a Castillo Solórzano, se solicita al lector el respeto de los “agudos pensamientos” de la autora, “por dama, por ingeniosa y por docta” y en él se solicita que, “Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos” (18). Una mujer que canta/cuenta/escribe desde la posición de pasión, y un hombre que lo interpreta desde el razonamiento. Hallamos, pues, un nuevo paralelismo, ahora en el plano de los paratextos, con su relación pragmática con la realidad, incluida la de la autora. No es la única relación. “Ea, bella Jacinta, vamos al convento, que se viene la noche” (65); con estas palabras don Fabio da fin a la historia de Jacinta. Y así vemos la repetición del plan argumental del sarao en el relato de Jacinta: un deseo amoroso que lleva a la protagonista al límite de la enfermedad, el recurso a la oralidad/escritura para aliviar la pasión causante del dolor, el mejoramiento a través de las palabras y, al final, el silencio

para dar fin a la osadía de la pasión, desplegada, además, para Lisis y Jacinta con la dualidad de amantes. Como apunta Ricardo Piglia, “el arte de narrar es un arte de duplicación” (2000: 137). Conforme a la profundidad de niveles, las repeticiones aumentan como los reflejos del espejo, y los ecos alcanzan también al silencio en el que Zayas se recluye tras la publicación de su segundo volumen. Jacinta es conducida o reducida al convento por la indicación expresa de Fabio; Lisis asume la clausura movida por el “desengaño” ante el comportamiento de los hombres; Zayas bien pudo asumir el silencio por no encontrar, en el campo literario –masculinizado– la respuesta que esperaba, la correspondencia a su pasión por la escritura.

II.4.3. Una dimensión metaliteraria

Más allá de una simple duplicación, Zayas despliega en su obra una multiplicación de ecos y paralelismos que teje una densa trama de significación, entrelazando desde los avatares de las historias intercaladas hasta su misma posición como autora, girando en torno al sarao y el eje que constituye Lisis, con su cúmulo de conflictos y niveles significativos, entre el enredo amoroso, que la emparenta con las protagonistas de los relatos presentados en formas de “maravillas y “desengaños”, y el conflicto por el uso de la palabra, compartido con el de la autora, que intenta hallar espacio para su voz en el campo del dominante discurso masculino.

El orden de los relatos no es baladí; por el contrario, forma parte de la esencialidad de los juegos de significado. La ordenación intencional se establece en el plano de la macroestructura: primero, la ilusión de Lisis por conseguir el amor de don Juan; luego, su desilusión ante el comportamiento de este y su lucha por verbalizar los engaños de los hombres en el segundo sarao, y, finalmente, su resignación, que se materializa en forma de refugio en el convento. El proceso de la dama es simbólicamente repetido en los distintos componentes de la microestructura, como queda señalado a propósito de “Aventurarse perdiendo”, lo que confirma el carácter programático de este relato inicial. Recuérdese el tono de ilusión por el amor en los relatos del primer sarao frente a las crueldades contadas en el segundo, y el discurso final de Lisis en tono de resignación, que vincula el marco narrativo con la microestructura desde una argumentación que se puede interpretar como el “desengaño” final del segundo sarao, hasta alcanzar un sentido metaliterario, que la

autora señala con un recurso narrativo que anula las diferencias entre los distintos planos de la narración, incluida la propia escritura autorial. Eliminando cualquier marca que separe su discurso del epílogo, en el que recupera su voz real, sin ficcionalidad, Zayas da continuidad a las palabras del personaje y de la voz narrativa y las hace confundirse con las de la autora real:

como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay; no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista, sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión (853).

La referencia a la pluma, cantada por Ana Caro, sitúa al lector ante la escritora misma, que, a través de este desplazamiento en los niveles de acción y de voces, reclama la autoría de su texto y, por ello, la aplicación del relato a una situación propia, compartida con la protagonista del *sarao* y los personajes femeninos de los relatos que incluye.

Este mecanismo de repeticiones crea y multiplica, el juego de espejos entre los relatos, el marco y el libro que los contiene (el *Honesto y entretenido sarao*) y la autora. La circularidad en los niveles argumentales permite a la autora desplegarse en un juego de proyecciones en el que refleja su situación como tal. Zayas elabora esas identidades, crea duplicidades y hace enfrentarse a las protagonistas con los problemas, amorosos en su plano argumental de superficie, pero de mayor carga simbólica en el literario, y los entrevera una y otra vez con el nivel no-ficcional. Lisarda, la narradora del primer relato, “Aventurarse perdiendo”, da fin a su historia así: “[Jacinta] Tiene consigo a doña Guiomar, porque murió su madre, y antes de su muerte le pidió que la amparase hasta casarse, de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por ‘maravilla’” (66).

Los sucesos presentados como reales se hacen presentes a través de una narración oral, hecha por la protagonista en clave de retrospectiva, desdoblándose en narradora de su historia; al formalizarse, se transforman en la modalidad genérica del relato que se interpola en el relato marco, a la vez que este se convierte en el libro que materializa la escritura de Zayas.

Otro ejemplo lo hallamos en boca de la voz narrativa, en su despedida del personaje Fabio al final de su relato. Como recordamos, Fabio es el nombre del personaje que lleva a Jacinta al convento en la primera novela. Al acabar el segundo volumen del *Sarao*, María

de Zayas se dirige, en un juego de simetría, a un interlocutor homónimo, quizá el mismo, como encarnación de la actitud masculina y su tendencia a recluir a la mujer en los límites de la clausura y, cabe decir, del silencio, como el que adoptará a continuación la propia autora. Desde su posición de ‘desengaño’ le interpela así:

Yo he llegado al fin de mi Entretenido sarao [...] Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe [...] Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto, que con ello la hallaréis tan vuestra y con la voluntad tan firme y honesta como tiene prometido, y tan servidora vuestra como siempre y como vos merecéis; que hasta en conocerlo ninguna le hace ventaja. (856).

El caso de la citada doña Guiomar y Lisarda nos permite ver que tanto los participantes del sarao como los protagonistas de los relatos tienen conciencia de ser novelados y, en cierta forma, también noveladores, quedando situados en un plano doblemente literario, o metaliterario. Por otro lado, la confesión de haber tomado la pluma tras “tantos años que la tenía arrimada en su defensa” (853) pone en evidencia que el personaje es una de las máscaras discursivas de la autora. Por último, Zayas saca a Fabio y Lisis del nivel ficcional, tratándoles como seres de carne y hueso: Fabio, como un amigo-lector, y Lisis, como una dama que se refugia en un convento. La autora, en el plano pragmático de la escritura real, se despide de su ‘lector ideal’ (bajo el disfraz de Fabio). A la luz de estos tres desplazamientos, de plano y de sentido, podemos deducir que la ficción de María de Zayas no es la de un mundo independiente y cerrado, un microcosmos de ficción intacto, sino una realidad adyacente a un mundo real donde la figura de autora une los dos mundos. No existen límites bien establecidos entre lo real y lo ficticio, las fronteras se hacen borrosas, y la autora sugiere una transición desde un mundo a otro, de lo ficticio a lo real. Los conflictos, inicialmente amorosos, se extienden desde los personajes de los relatos de segundo plano hasta los que protagonizan el sarao en torno a Lisis, y de ahí se comunican con los propios conflictos –alejados ya de la índole amorosa– de la autora, de modo que todas las figuras femeninas de los distintos niveles quedan unidas por la dimensión del conflicto relacionada con la pugna por la palabra hegemónica por el varón. A través de su estrategia narrativa, la trama de relaciones ofrece una lectura del sujeto literario enclaustrado de María de Zayas, cuando sus intentos de acceder al campo literario

desembocan en el silencio que sigue a la publicación de 1647, tras su primera acogida en la red de sociabilidad que articula el campo literario en torno a Castillo Solórzano⁷⁷.

II.4.4. Convento: “no es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar”

Algunos investigadores han relacionado la vida de la autora con sus obras. Ruth el Saffar las interpreta como el reflejo de las experiencias amorosas de Zayas: “Just as Lisis voices her complaints of Don Juan using the names of such poetic figures as ‘Fabio’ and ‘Marfisa’, so ‘Lisis’ and ‘Don Juan’ may well be names given to fictional courtiers designed to represent Zayas's own struggle with the men” (1995: 203). Por su parte, Nina Cox Davis valora el uso que Zayas hace de la narrativa, en la primera parte de *Honesto y entretenido sarao*, por su lucha dirigida a acceder a la autoridad discursiva en el campo literario: “this character [Lisis] mirrors [...] the authorial function of Zayas in her mimetic bid for discursive authority in the literatura field” (2003: 325). Estoy de acuerdo con la afirmación de Cox, no obstante, sin limitarla solo al primer volumen ni poner a la autora en relación exclusiva con Lisis, dado que en los dos tomos de *Honesto y entretenido sarao* todo un juego continuo de identidades, niveles y duplicidades del espejo está presente, primero para suministrarnos unas visiones diversas y parciales –con veinte novelas y un marco narrativo que al final se convierte en la novela 21–, y luego para abrir otro sistema de resonancias que nos permite entrever una analogía mayor, superando una trama de tensiones internas dentro de la novela. Desdoblamiento y re-flexión de Zayas desplegada en personajes, historias y volúmenes, y replegada sobre sí misma y su condición de escritora: una situación conflictiva entre los deseos de la autora y las normas del campo literario del siglo XVII. En otras palabras, nos encontramos ante una obra vertebrada para enfatizar el conflicto de Zayas con el campo literario masculino, y por esta razón pone en continua comunicación los dos mundos, en forma de ausencia o pérdida, percibida desde el deseo de las protagonistas.

Aunque las pautas generales que marcan la total construcción del libro a primera vista tienen un sentido de avance, si observamos con detenimiento, veremos que el orden narrativo de Zayas tiene un sentido que se desplaza de lo progresivo a lo circular. Lisis, al

⁷⁷ Un análisis de este entorno y su funcionamiento puede verse en Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez (2019).

tener un deseo amoroso, rompe el silencio de mujer-objeto y se convierte en mujer-sujeto que canta. El deseo va de la mano de la enfermedad; desde un punto de vista social, una anomalía temporal que le permite subir a “su trono” (23), y recitar poemas. Sin embargo, al final del segundo sarao Lisis declara su decisión de volver al silencio, al convento. De manera parecida, Jacinta también elige cantar su deseo amoroso en las montañas, cerca del monasterio de Monserrat, un espacio caracterizado por su condición agreste, a través de sus representativas moles de piedra, y por una devoción singular, por la peculiaridad de la imagen de la Virgen, la Moreneta, que subvierte por completo los patrones de belleza de la dama de tradición petrarquista. Anomalía sobre anomalía. Finalmente, Jacinta es conducida al convento por don Fabio, del cual (o de su correlato homónimo) María de Zayas se despide al final de la obra.

Ruth el Saffar interpreta el convento como una “utopía femenina” (1995: 214), e investigadores como Margaret Rich Greer o Gwyn Fox apoyan esta visión desde una perspectiva feminista que pone el énfasis en lo positivo de las relaciones de sororidad. Según Greer, es un refugio femenino: “an emotional safe haven in which a substitute female family is reconstituted” (Brink, 2009: 233), y Fox, de manera parecida, afirma que “Zayas proporciona una variante al tópico feliz final de la comedia: para las mujeres la auténtica felicidad y libertad están en el convento, con o sin profesar” (2018: 434).

Ahora bien, en primer lugar, cabe destacar la dificultad de interpretar el papel del convento en la obra, dado que estamos ante un terreno que ofrece muchas facetas y posibilidades de interpretación. En primer lugar, hay que tener en cuenta las condiciones históricas de la clausura conventual en la primera mitad del siglo XVII; por más que resulte evidente que constituyeron un espacio privilegiado para ciertas formas de escritura femenina (Baranda Leturio y Marín Pina, 2014), no es menos cierto que se trata de una escritura de alcance limitado, alejada por completo del centro del campo literario; su marginalidad no se restringe a los temas, sino que también alcanza a sus destinatarias y ámbito de circulación; en los claustros puede alcanzarse unas ciertas posibilidades de escritura, pero solo en términos de expresividad, no en los de reconocimiento público e inserción en el campo literario, que es lo que inicialmente perseguía Zayas con la publicación de una obra perteneciente a un género asentado por plumas masculinas. De otra parte, si atendemos al episodio de Jacinta, resulta ilustrativo el modo en que se produce su marcha al convento, arrastrada por las palabras y la acción de Fabio. Más arriba me he

referido a esta acción con el verbo ‘reducir’, y es el momento de desplegar su sentido: el concepto alude primariamente al resultado del enclaustramiento, que limita la acción y la palabra de la dama, cerrando su relato y su historia, pero también posee el mismo sentido etimológico con que lo usa Góngora,⁷⁸ esto es, en este caso, el valor de devolverlas a su lugar, de donde solo han salido temporal y condicionadamente: el convento, que funciona con el valor de lugar correspondiente a la mujer, en el que el hombre la recluye por razones de seguridad, de una seguridad que no es tanto la femenina como la del orden masculino. Hay que retomar con estas consideraciones las razones que llevan a las protagonistas al convento, lejos de sus intereses y de sus intenciones genuinas. Evidentemente, las protagonistas de los relatos que acaban en el convento lo hacen por distintas motivaciones: tener una vida asegurada, haber perdido a su amante y no querer casarse con otro, escapar de los familiares que quieren matarlas por cuestiones de ‘honor’, etc. En los ejemplos de Jacinta y Lisis, la posición simbólica que les concede la autora al principio de ambos relatos es la cima de la montaña y el trono, respectivamente. Son lugares que tienen un valor significativo, ya que el sarao que Lisis preside desde su trono es un reflejo de una academia literaria, mientras que las cumbres de Monserrat tienen cierto paralelismo con las del Monte Parnaso, donde los más prestigiosos poetas residen junto a las musas y Apolo. La retirada de las protagonistas al convento, además justo cuando su historia personal no las lleva hacia ninguna liberación o cumplimiento del deseo, está lejos de conformar una utopía y significa, más bien, un atrapamiento en un sistema de valores que no les permite otra opción.

La autora parece ser consciente de las limitaciones impuestas por la tensión entre las energías que impulsan su narrativa y la necesidad de contenerlas. Como el de Lisis, su deseo autorial choca con la actitud masculina, con el orden social. Tampoco faltan los problemas en el caso de la escritora real en relación con su entorno. Su colección de novelas en dos volúmenes, con su doble movimiento en torno al deseo de Lisis, surge como un trabajo en busca de nuevas formas de expresión, experimentando las posibilidades de la escritura, sin olvidar que está escribiendo en un contexto muy condicionado. Por lo tanto, el convento como solución no está exento de paradójica ambivalencia. En los términos de la obra, “no es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar” (857); ahora bien, esto solo

⁷⁸ En el *Polifemo* pinta la acción del cíclope pastor indicando que “los bueyes a su albergue *reducía* / pisando la dudosa luz del día”, vv.71-72.

es así a partir del reconocimiento de las imposiciones y reglas establecidas en una sociedad en que los hombres ocupan el espacio de dominio. La repetición del mismo tema (deseo/destino) a lo largo de la obra bajo diferentes argumentos subraya su carácter de generador de presiones, para concluir con el retiro al convento de los personajes que alteran el equilibrio de la sociedad tradicional/convencional. La solución ficticia que los diferentes planos del relato proponen para los conflictos ideológicos tiene mucho que ver con la estrategia narrativa de Zayas en el campo literario y su resultado final, el silencio autorial.

Entre el *sarao* de “maravillas” y el de “desengaños” observamos un fuerte cambio de discurso. A la posibilidad de relación entre iguales se opone la imagen de una armonía imposible y el sacrificio voluntario de los marginados. Algo similar observamos entre el inicio y el final de la carrera profesional de Zayas. Sus esfuerzos para mantener estrechas relaciones con los autores del Parnaso en las primeras dos décadas de su carrera se materializan en el intercambio de varios poemas laudatorios, mientras solo la publicación del segundo volumen de su colección supone una breve interrupción de su misterioso silencio en la última década de su carrera. El viaje que le lleva desde las academias literarias de Madrid a la imprenta concluye con su silencio. Los datos nos sugieren un paralelismo de Zayas con sus protagonistas en la frontera borrosa entre la ficción y la realidad. Si el ideal de retiro, vinculado al modelo del sabio y el tópico del *beatus ille*, funciona como una aspiración de valor positivo, lo hace dentro del ideal estoico y una determinada poética, ligados, respectivamente a la *ataraxia* o superación de las pasiones y a una renuncia de la comunicación masiva, alejados por completo del impulso pasional de Zayas (y de sus protagonistas) y de su voluntad de alcanzar un puesto en la república literaria por medio de la publicación de una obra encuadrada en un género de consumo y apta para la profesionalización. Frente a este ideal, el *sarao* representa una suerte de reproducción del espacio académico, como el compartido con Castillo Solórzano y otros autores, y de una parte cada vez más central del campo literario; sin embargo, como las aspiraciones de la autora, el *sarao* de Lisis acaba en “desengaño”. En el otro extremo, el convento que pone fin a la trayectoria de los personajes se identifica con el silencio, con la reclusión u oclusión de la voz.

Foucault (2013) analizaba la “función autor” y el asentamiento de la noción de individuo en cuanto atados por un sentido de la responsabilidad, incluso en su dimensión estrictamente penal, como desde muy temprano establecieron las leyes de imprenta. Así, la

noción de sujeto queda vinculada al sentido etimológico de “sujetado”, es decir, delimitado y restringido por unas normas. En el caso de María de Zayas, como muestran sus protagonistas encerradas en el convento, el enclaustramiento del sujeto representa una forma de denuncia del desplazamiento de la mujer escritora a los márgenes del campo literario (cuando no su exclusión). A contraluz, el sujeto enclaustrado nos ofrece, a través de las peripecias que llevan a esta situación, una perspectiva, no por áspera menos cierta, de la constitución y el funcionamiento de este campo a mediados del siglo XVII.

III

UN ARTE DE NOVELAR

Junto al personaje, son las técnicas narrativas las que permiten sustentar un universo novelesco, en una estrecha relación, ya que la concepción de la protagonista y de su historia sustenta el despliegue narrativo, en tanto que es este el que otorga la profundidad suficiente para superar las limitaciones del tipo (la dama enamorada) y ofrecer con verosimilitud un comportamiento (la decisión del retiro al convento) que individualiza a partir de su dinámica interna (los cambios de ánimo) y la externa (la acción). Estas consideraciones generales se pretenden aplicar al caso de Zayas y Lisis, a través del análisis de una poética narrativa más allá de sus meras dimensiones formales.

Aunque en la formalización de los resultados la distribución externa se ha ajustado a los formatos, planteamiento y extensión de distintas convocatorias, el núcleo que atraviesa estos capítulos y los unifica se basa en los principios que van siendo expuestos: pese a su división editorial y la multiplicación de relatos, la obra se concibe con una naturaleza unitaria; el sarao sintetiza los valores de un espacio escénico para los personajes, un cronotopo narrativo de valor novelesco, un elemento de diálogo entre la ficción y la realidad y una metáfora de la escritura; esta condición establece una relación entre Lisis y Zayas, personaje y autora, que no es una simple proyección y que permite unos reflejos y reflexiones de alcance metaliterario; en todo ello se manifiesta una profunda asimilación del legado cervantino y, en conclusión, la existencia de una verdadera poética del relato y no un simple repertorio de recursos o técnicas narrativas.

Los dos capítulos centrales acogen un repaso por dichas técnicas, atendiendo a las más características y específicas de Zayas y a las correspondientes a la poética en vigor. En el primero se sintetizan las claves del mundo novelesco que las técnicas van a conformar, y en el cuarto y último se plantea el diálogo, a la luz de lo expuesto, con las propuestas cervantinas del *Quijote* (con su similar división en dos partes y una función paralela de los relatos insertos) y de las *Novelas ejemplares*, paradójicamente desde la ausencia de *cornice* y la consecuente exigencia para el lector de recomponer la lección esbozada por el autor en el prólogo.

III.1.

LA INTIMIDAD CONFLICTIVA EN MARÍA DE ZAYAS: NARRACIÓN Y ESCRITURA

Cuando lo íntimo se comparte en la “intimidad”, –lo que según RAE es “una zona íntima y reservada de una persona o de un grupo”–, los demás oyentes se convierten en partícipes de ese conocimiento, y dicho conocimiento es interiorizado por la persona que lo recibe. Así que compartir lo íntimo no es exactamente sacar al exterior lo que está dentro (o exteriorizar lo que está en lo interno), sino ampliar el círculo o el ámbito de la intimidad.

En mi lectura de la obra de María de Zayas como un relato unitario con un fuerte reflejo de la problemática de una autora en busca de posición en el campo literario, el uso de los espacios de la intimidad y de las confesiones íntimas que modifican los ánimos de los participantes de la ficción me ha movido a una aproximación de lectura a la poética de Zayas desde la perspectiva de la expresión de la intimidad⁷⁹.

II.1.1. Un espacio para la intimidad

La novedad de Zayas reside en construir un ámbito íntimo, ya adelantado en el título y llamado “sarao”, con continuidades y rupturas entre las dos partes (1637 y 1647), lo que permite ver una posible clave para una respuesta creativa al problema de cómo enmarcar las novelas barrocas. El análisis de su construcción de la intimidad en su doble colección puede iluminar la propuesta de Zayas para transformar los modelos heredados y proponer un marco integrador donde los tejidos interpersonales se desdibujan y se reconfiguran constantemente, de acuerdo con los efectos en los oyentes de las novelas contadas dentro de ese ámbito íntimo. María de Zayas lo caracteriza bajo la denominación de una forma de

⁷⁹ Apuntan las diferencias históricas del concepto de “intimidad” y su evolución, ver Crinquand y Bravo (2012: 3-17).

sociabilidad extendida en el Madrid de los Austrias menores y que *Autoridades* definía como “junta de personas de estimación y jerarquía para festejarse con instrumentos y bailes cortesianos”; el diccionario académico recoge con exactitud los rasgos que Zayas otorga a su marco, incluyendo el carácter festivo y lúdico entre personas cortesianas; su valor literario es objeto de las siguientes páginas, como lo fue en un trabajo anterior (*infra*).

Para entender mejor el papel del sarao como ámbito íntimo y marco integrador hay que subrayar su diferencia estructural respecto al resto de las colecciones del siglo XVII. Las novelas recogidas en colecciones ese período⁸⁰ en su mayoría siguen las pautas establecidas por *El Decamerón* (1353) de Bocaccio y “giran en torno a un suceso, como la reunión de damas y caballeros que cuentan historias para entretenerse” (Olivares, 2010: 33), con una “escasa vinculación entre marco y novelas” (Colón Calderón, 2013: 137). Las fórmulas más comunes para enmarcar las novelas de diversas temáticas eran las reuniones para la celebración (*Navidades de Madrid y noches entretenidas*, 1663); reuniones de carácter académico (*Casa del placer honesto*, 1620); viajes (*Corrección de vicios*, 1615) y enfermedad en *El Decamerón*, *Meriendas del ingenio* (1663), *Los alivios de Casandra* (1640), *Auroras de Diana* (1632), *Tardes entretenidas* (1625) entre muchos otros. En este último grupo, generalmente, el objetivo es alejarse de la ciudad hacia el campo, con el fin de escapar y/o curarse de una enfermedad, y durante este tiempo estar en un espacio nuevo, idóneo para dedicarse a la narración. En estos marcos se impone la circularidad: con la aparición de un problema se hace una pausa en la vida normal para esperar a que pase el peligro, y con la desaparición del peligro/enfermedad/ epidemia, la historia se acaba y los participantes vuelven a su rutina.

Aunque Zayas parte de mismo recurso convencional –una reunión de damas y caballeros para entretener a una dama enferma antes de la Navidad (enfermedad y celebración)–, se diferencia del resto en su organización, en la función asignada a los relatos y, sobre todo, en sus resultados. El marco en *Honesto y entretenido sarao* tiene una forma particular de enfermedad como el eje de la acción. Un grupo de amigos y amigas se reúnen para entretener a Lisis, la protagonista quien está sufriendo de “unas atrevidas cuartanas” por un amor no correspondido. Sin embargo, en primer lugar, en vez de

⁸⁰ Bonilla Cerezo subraya dos formas de novelar: la cervantina “sin paréntesis” y la opción miscelánea (2010: 16).

marcharse de la ciudad hacia al campo y buscar el alivio y entretenimiento con la ayuda evasión literaria y volver a casa después, los participantes se juntan en casa de Lisis:

Pues como fuese tan cerca de Navidad, tiempo alegre y digno de solemnizarse con fiestas, juegos y burlas, habiendo gastado la tarde en honestos y regocijados coloquios porque Lisis con lo agradable conversación de sus amigas, no sintiese el enfadoso mal, concertaron entre sí (pues el vivir todas juntas en una casa, aunque en distintos cuartos... (21).

En segundo lugar, el escenario del marco es la propia casa de Lisis, donde también están presentes la persona de la que se enamoró y su prometida. Por ello, la enfermedad de Lisis, causada por el amor no correspondido no es eludible y se convierte en el motor de la acción de los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao*. La obra arranca con la manifestación dolorosa de la interioridad sentimental de Lisis:

don Juan aficionado a Lisarda, prima de Lisis, a quien deseaba para dueño, negaba a Lisis la justa correspondencia de su amor, sintiendo la hermosa dama el tener a los ojos la causa de sus celos y haber de fingir agradable risa en el semblante cuando el alma, llorando mortales sospechas, había dado motivo a su mal y ocasión a su tristeza... (21-22).

Zayas parte de un conflicto (enfermedad de amor) que implica un juego de relaciones interpersonales –a diferencia de la enfermedad por estrictas razones biológicas–, susceptible de modificación por la interacción, dado que todos los componentes de este triángulo amoroso están presentes en la misma casa, de hecho, en el mismo cuarto:

se juntasen todos para solemnizar la Nochebuena, con el concertado entretenimiento, en el cuarto de la hermosa Lisis, en una sala aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia (23).

Se dibuja un lugar idóneo para recuperarse, como Arcadia o Babilonia, esta vez no por la obra de Naturaleza, sino “por medio del Arte” (Colón Calderón, 2013: 143), cuya descripción responde al tópico de *locus amoenus*. La función recreativa de la naturaleza se funde con el decoro en un espacio de intimidad de Lisis, quien organiza el sarao desde su “vistosa camilla” (23), “un sitio esencialmente privado e íntimo” (Copello, 2014: 392). En

la primera parte del *Sarao* el objetivo de los participantes es, desde la intimidad conseguida, reestructurar los sentimientos de Lisis y desviar el deseo de su atracción física a la comunicación verbal y así ayudarle a encontrar en la actividad narradora/organizadora⁸¹ (y en su papel como oyente) la compensación necesaria a su melancolía.

En el marco doméstico del *sarao* la expresión lírica de la subjetividad íntima se desplaza a una situación dramatizada que afecta al espacio de la intimidad, ya que el ámbito privado, debido a la enfermedad, se convierte en un espacio semi-privado, como las academias literarias o más bien como un teatro con espectadores invitados o no:

Estaba ya la sala cercada toda alrededor de muchas sillas de terciopelo verde y de infinitos taburetes pequeños, para que, sentados en ellos, los caballeros, pudiesen gozar de un brasero (...). Desde las tres de la tarde empezaron las señoras, y no sólo las convidadas, sino otras muchas que, a las nuevas del entretenido festín se convidaron ellas mismas, a ocupar los asientos... (24).

A modo de escenario, cerca de la cama de Lisis, en el estrado, la mayoría de los participantes de ese primer *sarao* atienden al propósito de poner sus relatos al servicio de la sanación de la dama a través de la *eutrapelia*, salvo las maniobras de la pareja don Juan y Lisarda, que acentúan los celos de Lisis.

La primera noche Lisarda, la preferida de don Juan, abre el *sarao* con su relato, en el que narra la historia de una noble que se llama Jacinta y que sufre de mal de amores. El escarmiento del relato es no insistir en el amor no correspondido, truncar el amor hacia un hombre con el amor hacia Jesús y refugiarse en el convento. Vemos la repetición del mismo plan argumental (triángulo de amor) del *sarao* dentro del relato de Jacinta, y la solución que ofrece el relato de Lisarda al mal de amores no es otra que renunciar al amor sin correspondencia. Ese relato, narrado además por parte de Lisarda, rival de Lisis, entra en diálogo –de manera implícita– con la intimidad conflictiva de la trama Lisis-don Juan-Lisarda. Como respuesta a este relato y como una espontánea expresión de celos de Lisis hacia el amor entre Lisarda y don Juan la dama entona un soneto en la primera noche del *sarao*, y

⁸¹ Aunque Lisis no narra un relato en la primera parte prepara “las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar” (22) y de este modo se encuentra una manera de expresar su intimidad.

Pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor, aficionado a Lisarda, y naturalmente les pesó de ver tan mal pagada la voluntad de la dama (67).

Ese espacio íntimo ayuda a movilizar emociones e ideas para sacar a la luz lo que se oculta y lo obvio negado. Los sentimientos reprimidos se canalizan a través de los poemas cantados por Lisis como una manera de desahogo terapéutico. Al mismo tiempo esa confesión dolorosa de la interioridad sentimental de Lisis permite que nazca una relación nueva con don Diego, que en apariencia pone fin a la tensión al triángulo amoroso, pero en verdad no hace más que acentuar los juegos intrapersonales, transformando los pensamientos íntimos en confesiones no-verbales:

Y Lisis, dándole a don Juan mil desdeñosas muestras, acompañadas de un gracioso ceño, con que al desgaire le miraba, y por el contrario a don Diego mil honestos favores, de que don Juan se abrasaba, porque, aunque quería a Lisarda, gustaba de ser querido de Lisis; y así haciendo mil regalos a Lisarda por picar a Lisis, y Lisis a don Diego por desesperar a don Juan (105).

Los conflictos íntimos del primer sarao –más de una vez– son referidos, cantados, narrados y, en el sentido más amplio, comunicados mediante el lenguaje o la expresión no verbal. Otro ejemplo de la confesión de la intimidad de los participantes está en el romance que entrega don Juan a los músicos para que canten. Se sobreentiende que los versos van destinados a Lisarda, asegurando que la quiere y pidiendo que no sintiera celos, como consecuencia causa la desesperación de Lisis:

Quien mirara a la bella Lisis, (...) conociera en su desasosiego la pasión con que le escuchaba, viendo cuán al descubierto don Juan reprendía en él las sospechas que de Lisarda tenía, y a estarle bien respondiera. Mas cobrándose de su descuido, viendo a don Diego melancólico (...) alegró el rostro... (109).

En esta reunión, “la semántica de la intimidad actúa (...) como un caos estructurado, como una masa en fermento que fabrica su propia calor” (Luhmann, 2008: 98) y motiva a otro participante a reaccionar, tomar parte en esta relación íntima, someterla a prueba e incluso reproducir sutiles cambios en la deriva de las cosas. Mientras dura el sarao, Lisarda

siente celos, y conociendo el amor de don Diego hacia Lisis, quiere que Lisis se case con don Diego; por eso en el baile de la tercera noche,

se llegó (Lisarda) a la camilla donde Lisis estaba. Con una hermosa reverencia y muy corteses palabras, la suplicó que se sirviese de honrar la fiesta (...). Obedeció Lisis, (...) y danzó tan divinamente que a todos dio notable contento, y más a don Diego que, mientras duró la danza y el volverla a su asiento, le dio a entender su voluntad, y ella a él cuán agradecida estaba, juntamente con licencia para tratar con su madre y deudos su casamiento (204).

Durante el primer sarao no solo los bailes, los poemas recitados y las novelas contadas, sino también todo género de comportamiento no verbal (miradas, murmuraciones, lágrimas) son usados para que la intimidad conflictiva se comunice entre pretendientes y amantes. Para ello aprovechan las condiciones del marco, un sarao en que las convenciones se relajan y los jóvenes pueden intimar, esto es, mantener una cercanía física que permite la comunicación de los afectos. Así hasta la última noche, cuando Lisis se ve “libre de sus enfadosas cuartanas” (359) y la primera parte acaba con la promesa de la *Segunda parte* y “bodas de Lisis” (411).

III.1.2. El código de la intimidad en el sarao femenino

El segundo volumen del *Honesto y entretenido sarao*, publicado diez años después (1647), empieza con los preparativos del matrimonio, entre ellos un nuevo sarao. En esta ocasión la repetición se quiebra, porque Lisis impone estos términos:

habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras), y (...) los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de “desengaños” (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen) (434).

En otras palabras, en la segunda parte la condición terapéutica de la intimidad compartida se limita a la intervención femenina, aunque a los hombres les queda el derecho a ser espectadores junto con muchos invitados que “vinieron avisados unos de otros” (435). Lisis, –disgustada por el juego de poder entre los galanes, y silenciado su deseo por las

leyes de la sociedad— al principio del segundo sarao subraya la necesidad de compartir sus propias historias, porque:

como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan; y si bien lo miran, ellos cometen la culpa y ellas siguen tras su opinión pensando que aciertan; que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres (434).

La organizadora del sarao, Lisis, decide que los relatos contados se centren en la difícil situación que tienen que aguantar las mujeres. Como resultado, mientras los hombres están “mal contentos (...) por no serles concedido el novelar” (435), las damas se sienten “contentas de que les llegaba la ocasión de satisfacerse de tantos agravios como les hacen en sentir mal de ellas, y juzgar a todas por una” (435-436).

Como en el primer sarao, en éste también los participantes que narran los relatos actúan a la vez como emisores y receptores a la vez. Sin embargo, si el primer sarao es una representación de una academia literaria, con sus participantes y oyentes, el segundo se puede denominar como un “espacio de privilegio” (Clamurro, 1998: 46), “espacio artificial” (El Saffar, 1995: 200) o “un espacio utópico (...) donde la voz femenina pueda alcanzar la resonancia y autoridad que se le niega en el mundo real” (Guillén, 1998: 532).

Cabe recordar que ese segundo sarao al principio está planeado como una “fiesta que quería hacer Lisis” (433) porque, como “se allegaban los alegres días de la carnestolendas, y en ellos se habían de celebrar sus bodas, que (Lisis) tenía gusto de que se mantuviese otro *entretenido recreo* como el pasado” (433, énfasis mío). En éste, diez relatos distribuidos en tres noches serán contados para el deleite de los reunidos en casa de Lisis. Sin embargo, como Lisis tiene la pretensión de “volver por la fama de las mujeres” (434), y se narran relatos que evidencian la injusticia de los hombres, el sarao organizado para deleitar funciona para interiorizar el dolor de todas las mujeres.

Al interiorizar las situaciones dramáticas de las mujeres en las tramas secundarias, los relatos, en lugar de servir como una ventana para dejar salir el dolor, funcionan como un espejo. Los “desengaños” narrados causan el cambio de idea/conducta de las participantes del sarao.

III.1.3. Deriva hacia lo personal en la narración

Antes de hablar sobre los efectos de la intimidad compartida en el segundo sarao, hace falta volver al principio de la segunda parte del *Honesto y entretenido* sarao y observar cómo esta vez la enfermedad de Lisis se convierte en el motor de la acción de la segunda parte. Las calenturas que ha sufrido Lisis vuelven de nuevo en la *Segunda parte*:

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

Los relatos compartidos en la primera parte causan una mejoría a la enfermedad de la protagonista y presentan una solución temporal a la intimidad conflictiva de Lisis. Sin embargo. Cuando acabe el primer sarao, la protagonista retorna a la enfermedad como la máscara exterior de su intimidad dolorida por su propia inconfesabilidad, al padecer un amor por el prometido de su prima. Aunque don Juan sabía la razón de la dolencia y era consciente de su capacidad para remediarla en un momento de intimidad con Lisis, no lo hace al estar Lisarda presente en el cuarto.

Bien sentía el ingrato don Juan ser él la causa de la enfermedad de Lisis, pues el frío de sus tibiezas eran la mayor calentura de la dama (...) y aunque muchas veces proponía, para alentarla, hacerle más caricias, y con esta intención la visitaba, como Lisarda jamás se apartaba de su prima, (...) no se acordaba de los propósitos hechos (432).

Es otra persona, con la que la protagonista no solo comparte el espacio íntimo, sino también la oralidad de un 'yo' personal, la que posibilita crear un espacio de sororidad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres. Con la llegada de una esclava mora, Zelima, la salud de Lisis mejora, porque "entreténía Zelima a su señora haciendo alarde de sus habilidades, ya cantando y tañendo, ya refiriéndole versos, u otras contándole cosas de Argel su patria" (433). La aparición de la extranjera introduce un cambio, ya que se inicia una forma de intimidad femenina, una primeriza sororidad que Lisis no había encontrado ni en su prima ni en su madre. Frente a la imagen de poder, la oprimida se

muestra como complemento e imagen especular de Lisis, iluminando su situación, aunque se mantienen algunas reservas. A pesar de su amistad con su señora, Zelima evita responder por qué a veces caían las lágrimas de sus ojos y dice: “A su tiempo señora mía, la sabrás y te admirarás de ella” (433). Zelima guarda la pesada carga de su secreto hasta el momento oportuno, y en su turno en la primera noche cuenta su historia:

Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima, ni mora, como pensáis, sino cristiana (...) 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. (...) todos los que colgados de lo que *intimaba* su hermosa boca (...) que apenas osaban apartar la vista... (440, énfasis mío).

Zelima, revela sus desdichas a manos del hombre que quería y, confesando su secreto, convierte a las demás mujeres del sarao en sus partícipes. Compartiendo su íntimo secreto Zelima cumple con el objetivo del sarao: “he desengañado con mi engaño a muchas” (484). Su historia va más allá de una historia personal y expone también la difícil situación de las mujeres en la sociedad. Con el conocimiento que ha dado a los oyentes ella amplía el círculo de la intimidad:

Muchos desengaños pudiera traer en apoyo de esto de las antiguas y modernas desdichas sucedidas a mujeres por los hombres. Quiero pasarlas en silencio y contaros mis desdichados sucesos para que, escarmentando en mí, no haya tantas pérdidas y tan pocas escarmentadas (440).

Con el cambio que supone la hegemonía de la voz femenina, la situación narrativa se mantiene, incluso con la simetría en el número de relatos. Bajo la apariencia, la transformación es profunda. A diferencia de la primera parte, en la segunda todos los relatos acentúan los engaños de los hombres y los malos tratos que sufren las mujeres inocentes, que deben callarlos porque cuando intentan explicarse nadie las cree.

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

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 e indomable, tiene su morada y habitación (617).

Si el primer sarao tiene una función de eutrapelia, el segundo tiene el efecto contrario, acentuando el conflicto que las damas manifiestan a través de sus intervenciones. En los diez relatos contados no existe ni un final feliz: en la mayoría de los relatos las mujeres acaban muriendo a manos de sus esposos, padres o hermanos; sólo unas pocas sobreviven y deciden irse al convento. En escasas ocasiones la protagonista tiene valor para quejarse de la situación. Cuando eso ocurre, sus lamentos asumen la forma de poemas recitados como espontánea expresividad de su agravio íntimo, secretos compartidos con otras mujeres en la intimidad de sus cuartos u oraciones y llantos a la Virgen María –un poder divino femenino– pidiendo su salvación.

En el núcleo, la intimidad surgida entre Lisis y Zelima (doña Isabel) se traduce en la voluntad de doña Isabel de narrar su propia historia, asumiendo sin tapujos lo que antes quedaba encomendado a poemas ocasionales. El relato de doña Isabel contado por ella misma, –además de ser la única historia con forma autobiográfica– causó un profundo impacto en Lisis, debido a la intimidad compartida entre ambas mujeres:

Aquí dio fin la hermosa doña Isabel con un ternísimo llanto, dejando a todos tiernos y lastimados; en particular Lisis, que, como acabó y la vio de rodillas ante sí, la echó los brazos al cuello, juntando su hermosa boca con la mejilla de doña Isabel, le dijo con mil hermosas lágrimas y tiernos sollozos... (485).

En el segundo sarao es doña Isabel la primera que verbaliza la opción de ir al convento como una salida del mundo patriarcal, para compartir otra manera de intimidad. El personaje se mueve en dos planos (participante en el sarao y protagonista de su propio relato) y, a diferencia de lo que ocurría con la historia de Jacinta⁸², traslada al primero de ellos la resolución que procede de su historia personal, justificando su decisión así:

⁸² En la primera de los relatos de la entrega de 1637 la protagonista acaba en un convento, pero no pasa de una posible insinuación por parte de Lisarda, sin convertirse en una propuesta directa en el plano en que Lisis permanece doliente.

porque (los hombres) han tornado por oficio decir mal de ellas, desestimarlas y engañarlas, pareciéndoles que en esto no pierden nada [...]. Mas en esto basta lo dicho, que yo, como ya no los he menester, porque no quiero haberlos menester, ni me importa que sean fingidos o verdaderos, porque tengo elegido Amante que no me olvidará... (485).

Una vez más se confirma que “la interacción entre contar y recibir es lo que sustenta la validez de la narración, (...) el cuento no es un mero argumento presentado de un modo u otro, es también el efecto que produce” (Rallo Gruss, 2013: 207). La idea de huir del mundo para encontrar un nuevo tipo de intimidad gana más peso con las siguientes novelas contadas y los comentarios de las participantes al respecto. En la última noche Lisis justifica su decisión de refugiarse al convento con estas palabras:

Pues si una triste vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han sido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? (855).

Como resultado, junto con Lisis, algunas damas participantes en el sarao se convierten en parte de un círculo interno de conocimiento con el reflejo de los relatos, hasta la decisión colectiva de retirarse al convento y crear un espacio de sororidad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres. Doña Isabel, quien comparte con ellas su triste historia, espera hasta final del sarao para ir al convento acompañada de otras mujeres. De este modo, se cierra la trama del marco narrativo y también el de la primera novela (la de Zelima/doña Isabel) mostrando al lector la fusión de dos planos narrativos. Con el rechazo de una solución circular, de retorno a la situación inicial, el marco trasciende su simple funcionalidad como tal y se manifiesta como la acción principal, cuyo avance viene movido por los relatos intercalados. Las oyentes en el sarao interiorizan las situaciones dramáticas de las protagonistas de las tramas secundarias, y los relatos, que ofrecen convergentes imágenes especulares de la protagonista principal, Lisis, modifican los ánimos de las participantes en la reunión. Dicho de otro modo, la comunidad íntima y terapéutica utilizada en la primera parte de la colección como remedio, causa una crisis en la segunda parte que conduce a la resolución definitiva.

La terapia ligada al *farmacós* platónico busca comprometer al paciente con el sistema de la comunidad. En el primer sarao los relatos buscaban reintegrar al sujeto en la

sociedad. Pero ¿qué pasa cuando la sociedad manifiesta un desequilibrio similar, cuando componentes de la sociedad, las mujeres, no pueden participar en la vida común y se quedan detrás de las paredes de lo privado? Mientras que una parte considerable de las quejas de las mujeres contra el sistema patriarcal se queda entre las paredes del espacio privado, en el ámbito público se imponen las ideas de los hombres acerca de las mujeres⁸³. Como acusa Estefanía en el segundo sarao a los hombres:

escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en que culpar a los hombres... (618).

Las protagonistas del *Honesto y entretenido sarao* deciden romper el círculo quedándose dentro de las altas paredes del espacio privado, es decir dentro del convento; paradójicamente, la transgresión permite que la voz de las mujeres salga del espacio privado hacia lo público. Lisis, a raíz de contar/cantar su deseo amoroso, convierte su cuarto en un espacio semi-privado donde se intercambian los papeles de emisores y receptores. Y el deseo de construir la oralidad de un ‘yo/nosotros’ personal en el segundo sarao posibilita crear un espacio de sororidad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres. Por ello traza Lisis una restringida intimidad; estableciendo normas (“habían de ser las damas las que novelasen”), lugar (en la casa de Lisis), disposición de las jornadas (tres noches) y el tema (“desengaños” verdaderos). Como consecuencia, la construcción de un lugar exclusivo para mujeres y un conocimiento íntimo obtenido por un grupo de emisoras/receptoras a través de la oralidad se convierte en un libro escrito por una mujer.

III.1.4. Fusión de voces: oralidad, manuscrito e imprenta

Del modo apuntado el sarao de las mujeres se sitúa como un puente entre dos mundos, un espejo en el que lo ficticio refleja la intimidad en una “habitación propia”, entre el ideal y la realidad. A través de las palabras y comportamientos de sus figuras femeninas se traza el ideal de una sociedad donde la mujer tiene su propia voz para reivindicar sus derechos⁸⁴. Sin embargo “una sociedad de damas refinadas que se entretienen con este

⁸³ Entre la amplia bibliografía sobre la actitud de denuncia del sistema patriarcal en la obra de Zayas cabe citar el reciente trabajo de Hautcoeur (2018). Desde otra perspectiva, ver también Tilly (2010).

⁸⁴ Han estudiado este aspecto desde su condición dialogística Zerari (2001) y Laspéras (1979).

‘honesto ejercicio’ es la realización de una sociedad perfecta y utópica, que se puede concebir solo en espacio literario” (2019: 145). Dicho de otro modo, el sarao de las mujeres, ese espacio artificial, sirve como una ilusión de una “academia al revés” (2018: 220) imposible de realizar fuera de los límites de la ficción. Como dice Zelima/doña Isabel, “yo he cantado lo que ha de ser, que no lo que es” (742). Con la fórmula de raíz aristotélica la narración se convierte en un laberinto de espejos que mezcla lo ficticio con lo real, multiplicando las identidades, desde la intimidad de un grupo en forma de sarao hasta la reivindicación real de una autora en busca de reconocimiento en el campo literario bajo el dominio masculino. Y esto nos lleva del espacio de la intimidad ficticia al de la proyección autorial.

Lo íntimo del sarao se revela a través de dos prácticas distintas: cantando (contando) y escribiendo. Se puede ver la práctica de este doble discurso a través de los personajes en esa reunión. Por un lado, como poeta(s)/narrador(as) que trata(n) de expresar sus sentimientos íntimos a través de oralidad: “Pues viendo Lisis que ya la hermosa Filis se disponía para *contar* la suya, acompañada de los músicos, *cantó* estos burlescos madrigales” (235; énfasis mío); y, por otro, como una escritora que tiene el arte y artificio en construir un relato, mediante el cual consigue conquistar al público. Esa segunda se expresa a lo largo de la obra bajo distintas voces. La primera noche del primer sarao Lisarda muestra ser consciente del preparativo de un libro, pero no reclama la autoría de su relato: esta es “de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla” (66). En cambio, la noche segunda don Álvaro afirma que ha escrito “El castigo de la miseria”:

Doña Isidora se volvió a Madrid, donde, renunciando el moño y las galas, anda pidiendo limosna, la cual me contó más por entero esta maravilla, y yo me determiné a *escribirla* para que vean los miserables el fin que tuvo este... (151, énfasis mío).

De la misma manera don Miguel también hace alusión a ‘escribir’ el relato: Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticia de los mismos a quien sucedió, y yo me he animado a *escribirle* para que cada uno mire lo que hace. (317, énfasis mío).

La quinta noche don Juan se declara como autor del relato: “el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y *escribí* unos borrones” (361; énfasis mío).

Mientras cinco de tres hombres que participan al sarao asumen la autoría de sus relatos, solo en una ocasión sabemos que una mujer escribe su historia. La última noche doña Estefanía explica cómo le llega la historia a sus manos:

Beatriz, [...] antes de su muerte, *escribió* ella misma su vida [...] que en toda Italia es tenida por santa, donde vi su manuscrita, estando allí con mis padres. Y advierto esto porque si alguno hubiese oído algo de esta reina, será como digo, mas no impresa ni manoseada de otros ingenios (808; énfasis mío).

Aparte de ser el único ejemplo de un relato escrito por una mujer (manuscrito), es destacable también la insistencia de doña Estefanía (más que en la veracidad) en la originalidad del relato, al modo en que lo hacen autores como Cervantes para enfatizar el valor de su ingenio en el mercado literario, más presente en la segunda parte la voz narrativa afirma:

como sucedió en la *Primera parte* de este sarao, que, si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones: dos naturales y una hurtada... (584).

La propia Lisis en la última noche, antes de declarar su renuncia a las soluciones convencionales para su pena de amor (o la eutrapelia o el matrimonio), defiende su firma autorial frente a los oyentes/lectores:

Yo os advierto que *escribo* sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no sólo de cortesía, mas de obligación. Doblemos aquí la hoja, y vaya de desengaño (813: énfasis mío).

Al final del sarao aparece –con un desplazamiento sin marcas de separación– la propia voz autorial (con su rúbrica), manifestando el hilo tendido a través de la voz narrativa entre el personaje y la propia Zayas.

Yo he llegado al fin de mi *Entretenido sarao*; (...). Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias. No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar, pues

codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno. Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto, [...]

Doña María de Zayas y Sotomayor (857).

En la polaridad de intimidad (expresión) y exterioridad (publicación), los protagonistas, la voz narrativa y, en la última instancia, la Zayas autora entran en un juego de espejos. Aunque la oralidad domina el encuentro, el hilo narrativo marca el camino que lleva al lector desde la dinámica de una producción oral nacida para compartir la intimidad colectiva hasta la decisión de silencio después de exteriorizarlo (tanto en *sarao* como en imprenta). En este caso es un puente hecho por las mujeres, porque los hombres escriben novelas durante el primer *sarao*, mientras que la producción de las mujeres va desde la oralidad hacia el manuscrito (solo un ejemplo) y luego, al final de la obra, a la imprenta.

En el plano narrativo Lisis asume la autoría del *Honesto y entretenido sarao* diciendo: “me dispuse a hacer esta *Segunda parte* de mi *Entretenido y sarao*” (849). María de Zayas, en el plano real, propone un ideal de comportamiento con ese libro ofreciéndolo como una respuesta práctica a la reclusión de la expresión de los sentimientos íntimos detrás de las paredes, con el silencio que rige la vida de las mujeres fuera del hogar, en un ámbito público.

No en vano, el desdoblamiento y reflexión de Zayas desplegada en personajes, historias y volúmenes, y replegada sobre sí misma y su condición de escritora se repite una y otra vez cuestionando la reacción de los lectores a un ‘yo íntimo’ que habla desde su situación de mujer-escritora en su “Prólogo”:

Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz? (15).

III.1.5. Paradoja de la intimidad compartida

La intimidad problemática de Lisis se presenta en las dos entregas del *Sarao* en forma de enfermedad. Desde un punto pragmático, no compartir lo íntimo no contribuiría a solucionar el problema. Compartirlo “como remedio le devuelve la salud a Lisis y

restablece el orden social a través de la promesa de un futuro matrimonio. Sin embargo, es un remedio precario, y ha de intensificarse” (Özmen, 2020a: 116).

Para llegar a una solución, Lisis asume una progresiva penetración en la intimidad dejando fuera los hombres en el segundo sarao. Se observa que el cambio en las reglas de la intimidad entre el primer sarao y el segundo va acompañado de un viraje en el tono y a propósito del discurso, pasando de la expresión de la desesperación por el amado a la crítica de los hombres y del sistema regido por ellos, con el final del refugio en un convento y, por lo tanto, un silencio del ‘yo íntimo’. Aquí reside el dilema de la intimidad compartida: compartir la intimidad, o sea, confesar lo íntimo nunca puede ser un acto solitario. Dicho de otro modo, no hay confesión sin confesor.

De esta forma, si la única manera de confesar la intimidad es hacerlo ante una persona, esta está condenada, puesto que en el momento en que se revela la intimidad se destruye” (Luque Amo, 2019: 179).

Por lo tanto, en el momento en que se crea la intimidad femenina está condenada por su fatalidad, por la que es destruida y llevada a otro ámbito, al convento, con reglas distintas a las suyas y con el precio del silencio.

La paradoja de la intimidad compartida (y lo que esta decisión implica para los participantes) es la base de la ambigüedad. El dilema de esta decisión es que la autonomía femenina del sarao, las posibilidades de su discurso, en última instancia, se termina en la exclusión, cuando los hombres usurpan el lugar y la voz que resultarían propias de las mujeres.

La aparentemente autónoma decisión femenina está impulsada en el fondo por el trato de los hombres, por su actitud de rechazo y negación, que provoca el “desengaño”, la pérdida de la ilusión, en su doble sentido de entusiasmo y espejismo. Ante la prepotencia del varón, manifiesta en la actitud de los seductores galanes, se ilumina una dimensión de la impotencia femenina, menos natural que social. La retirada al convento (en el plan narrativo) y las tensiones de Zayas (en plano no-ficcional) con el campo literario desde los márgenes manifiestan los límites de la intimidad, en particular de la intimidad femenina.

Zayas recurre al desvío metafórico de la novela-marco como sus personajes recurren a las novelitas para la normalización de unas prácticas de escritura generalmente atribuidas a los hombres y para la manifestación de una conciencia autorial. Lo hace desde

el margen, desde la carencia frente a un canon ya establecido. En el mercado literario, para convertir “su singularidad” en un conocimiento común debía ficcionalizar su intimidad y compartirla bajo su rúbrica. Durante este proceso de creación la(s) protagonista(s) del sarao se funden y confunden con la voz narrativa hasta ser ‘autoras’ de su propia historia. Lisis, después de reclamar su autoría al final del sarao, sigue así:

Y yo, como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que ni en lo hablado ni en lo que hablaré he buscado razones retóricas ni cultas; porque, demás de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego... (811).

Aunque la autora, la obra y la(s) protagonista(s) están estrechamente enlazadas, no estoy sosteniendo que Lisis sea un reflejo directo de Zayas, ni que las desventuras amorosas lleven a la autora escribir este libro. Sin remitir a la “persona” en concreto, me refiero a Zayas-autora y una serie de elementos en torno a su función-autor (Foucault). Zayas como autora, para obtener el reconocimiento en el mercado, aplica una forma detalladamente elaborada desde su “Prólogo” hasta la última página, procurando crear un sistema de sentidos que construye su discurso. Cabe destacar que Zayas con su sarao –como espacio intermedio entre público y privado (el convento), entre la palabra y el silencio y, con sus paradójicas relaciones–, subraya ciertas redes de sentido por sobre otras, edificando un perfil para su figura autorial con el que quiere alterar las leyes establecidas del género, el literario y el sexual.

Esa intimidad compartida que acaba en silencio, tanto en el plano narrativo como en el real –dado que después de la entrega del segundo tomo Zayas no publica más–, ocupa un espacio singular en el canon y en la historia literaria, que, más allá de limitarlo, acaba definiéndolo como forma ambivalente que se alimenta de su condición paradójica y de ella construye su seña de identidad.

III.2.

POÉTICA DE LA NOVELA EN MARÍA DE ZAYAS

La proliferación de colecciones de novelas cortas en la primera parte del siglo XVII impone *de facto* la conformación de un género sin un código inequívoco. La conciencia de esta realidad por parte de los autores mueve la aparición de frecuentes declaraciones metapoéticas, en paratextos y en el desarrollo del relato. Cuando María de Zayas afronta la conformación de su obra podemos decir que hay tantos “artes de novelar” como títulos publicados, y esto no sería ajeno a que la autora se muestre reluctante a la hora de usar el término “novela”, criticándolo porque “ya en todas partes le aborrecen” (22). Con esta afirmación adelanta al inicio del texto su voluntad de revitalizar un género, con una clara atención a su público y su horizonte de expectativas (Jauss, 1982). Así, no es simple nominalismo el cambio de designación de “novela” a “maravilla” y, más adelante, a “desengaño”, sino una clara muestra de un deseo de innovación que empieza desde las primeras páginas de su obra y se intensifica con los comentarios metaliterarios de la segunda parte, impresa diez años después.

III.2.1. Novelar/maravillar/desengañar: la historia de Lisis

Cabe destacar que en el caso de las “novelas” de Zayas son sus presentaciones a los receptores las que crean la distinción entre las narraciones, señalando que fueron diseñadas con finalidades diferentes. En un extremo se formula una aparente hegemonía del deleite sobre la utilidad. Se marca desde la “Introducción” que los participantes del primer sarao se juntaron “para entretener a Lisis” (19), para que Lisis “con la agradable conversación de sus amigas no sintiese el enfadoso mal” (19) y por eso “concertaron entre sí (...) un sarao, entretenimiento” (19). No obstante, el lector no puede obviar que el sarao es organizado para aliviar el dolor de Lisis, porque está sufriendo de *amor hereos*, por lo que cabe decir que el poder sanador del entretenimiento produce la utilidad por la vía del deleite. La idea

del valor terapéutico de la eutrapelia ante la melancolía amorosa gana protagonismo, al menos, en el plano más visible, también porque la diversión moderada no es de aplicación exclusiva a Lisis, ya que todos se muestran “aficionados a entretener el tiempo discreta y regocijadamente” (22) en este “gustoso entretenimiento” (22), en esta “entretendida fiesta” (22). En otras palabras, el sarao se organiza para entretener a Lisis y, por lo tanto, quienes narran en él (que son receptores al mismo tiempo) deben esforzarse para conseguir la atención de la dama, y a tal fin deben usar todas las estrategias disponibles. En otro plano, en la idea del lector, el receptor interno principal –o sea, Lisis– siempre está presente, porque tal presencia resulta indispensable para el desarrollo de la historia amorosa del marco. Por esta razón, las reacciones de la dama frente a los relatos tejen una trama donde aquellas le disputan a estos el lugar de centralidad en la arquitectura del volumen. Se crea así un espacio dinámico de relaciones entre dos polos, el de unos relatos en busca de marco para su engarce y el de una historia novelesca que se desarrolla a partir de las narraciones de sus personajes, tanto los protagonistas del núcleo conflictivo como sus acompañantes.

El desplazamiento singular apuntado en 1637 (de utilidad y deleite, de un lado, y del doble plano narrativo, de otro) se acentúa, diez años después, al aparecer la segunda parte de la obra, pues en el segundo sarao destaca más la intencionalidad didáctica o ensayística que sitúa a los “desengaños” en un extremo de incidencia en el comportamiento de las protagonistas del sarao. Aunque la “Introducción” menciona que Lisis “tenía gusto de que se mantuviese otro *entretenido recreo* como el pasado” (433, énfasis mío) prevalece la intención de utilidad sobre el deleite en la afirmación de la voz narrativa: “Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio que apenas hay quien hable bien de ellas)” (434); y siguen las instrucciones específicas de la protagonista a los participantes/receptores sobre cómo han de contar/interpretar los relatos insertos: “que habían de ser las damas las que novelasen (y en esto acertó con la opinión de los hombres, pues siempre tienen a las mujeres por noveleras), y (...) que los que refiriesen fuesen casos verdaderos y que tuviesen nombre de desengaños (en esto no sé si los satisfizo, porque como ellos procuran siempre engañarlas, sienten mucho se desengañen)” (434). La sustitución del deleite como objetivo primero implica la renuncia a la “dulce cobertura” para dejar al descubierto la amarga verdad. Al quitar la capa azucarada de la píldora se descubre el engaño, se des-engaña, revelando lo acerbo de

la lección y avanzando hacia la catarsis trágica del desenlace de la segunda parte, en oposición al enredo cómico y el final aparentemente satisfactorio de la primera.

Aunque soy consciente del peso de las reglas del mercado y la existencia de una serie de estrategias para burlar la censura y establecer una dialéctica efectiva contra los moralistas subrayando el carácter honesto, ejemplar o moral de las narraciones para poder recibir licencias (Flores, 2020: 531), he de destacar que tanto el tono de los relatos como las afirmaciones de las participantes (“habían de desengañar a las damas de los engaños” [583]); “Mandásteme, hermosa Lisis (...) dar desengaños a las damas que deben escarmentar” (489); “Y pues ya este sarao se empezó con dictamen de probar esto y avisar a las mujeres para que teman y escarmienten” (590), señalan abiertamente un cambio en el tono de los relatos del primer sarao al segundo⁸⁵. También se modifica el registro porque cambian quienes cuentan (solo las mujeres) y también lo hacen sus destinatarios (aunque hay hombres como espectadores, al principio se declara que este sarao se organiza explícitamente para desengañar a las mujeres de los engaños de los hombres).

Como eje de las transformaciones en la poética del relato la autora sitúa a la protagonista Lisis, y así tiende puentes entre *prodesse* y *delectare* a través de la recepción de las novelas por parte de la protagonista del sarao y al apuntar a los efectos que dichos relatos le producen. Por primera vez en el género, la autora se detiene, pues, en Lisis –como destinataria de las distintas narraciones– detallando cómo se siente el personaje frente a lo que ocurre en estas “maravillas” y “desengaños”, y sus graduales cambios de ánimo ante lo que cuentan los otros. O sea, la novela de Lisis no solo consiste en los episodios que vive la protagonista en su enredo amoroso, sino que se centra en cómo la protagonista contempla y experimenta lo acontecido y lo escuchado, cómo comunica ese sentimiento con otros participantes del sarao y, en última instancia, con el lector. Por lo tanto, los nombres que da la autora a sus novelas en sus dos volúmenes son de gran relevancia, dado que con ellos se precisa el viaje interior de la protagonista, primero “maravillando” y luego “desengañando”, hasta hacerle abandonar su espacio festivo.

⁸⁵ Aun así, aunque sea con la intencionalidad didáctica, las historias tenían factores de entretenimiento para poder ser atractivas en los ojos de sus lectores. Dicho de otro modo, la presencia de uno no significa la ausencia total del otro; basta recordar que en el primer sarao los relatos también se utilizaban para advertir sobre los peligros del amor ciego. De la misma manera, mientras que en el primer sarao destaca más el uso de la eutropelia, en el segundo sarao el papel del escarmiento gana peso.

Dicho de otro modo, en el *Honesto y entretenido sarao* el cronotopo convencional activa una situación narrativa inicialmente estática e inerte, que, en el engarce de los dos volúmenes, se convierte en una novela grande que engloba las otras veinte. Aquí merece la pena abrir un paréntesis para subrayar que las ediciones parciales que sacan las novelas de su contexto –su conexión con la historia de Lisis– no ayudan a exponer su interrelación orgánica, ya velada por una consideración de la obra en la convención general de las colecciones de novelas. Por eso, insisto en que quizá no sería erróneo decir que la de Lisis es la verdadera novela, porque desarrolla una acción, un proceso interior, que progresa por medio de las “maravillas” y “desengaños” contados. Cabe subrayar la importancia y la función de las “maravillas”/“desengaños” en la evolución de la historia de amor en el hilo narrativo (Özmen, 2021a) y su uso ingenioso por Zayas a la hora de replantear la poética de la novela corta, sin olvidar que, aunque cada parte se puede leer con cierta autonomía (y cada “maravilla”/ “desengaño” también), su significado último surge al completarse la lectura de las dos partes con la decisión final de Lisis en la *Segunda parte*. El paralelo con los casos del *Guzmán* y el *Quijote* o, más tarde, *El Criticón*, se impone y se hace muy sugerente para la lectura que propongo.

Zayas, además de replantear la poética de la novela corta, propone una reflexión sobre su recepción, vinculando las aventuras contadas en las “maravillas” y “desengaños” con la propia experiencia de la protagonista. Así, las historias narradas con el fin de estimular y mantener el interés de Lisis afectan a su propia experiencia amorosa. Los relatos de la primera y la segunda parte ejemplifican e ilustran el mensaje de los saraos, primero maravillando y luego desengañando. De esta manera, Zayas se aleja del uso habitual, donde el marco cumple una función ancilar, de mero soporte de los relatos, al modo de un escenario decorativo, y crea una narrativa en que los dos planos interactúan y hacen avanzar la historia de Lisis. Como consecuencia, debido a la influencia de los relatos en su propia historia amorosa y en su decisión final, Lisis se convierte a la vez en protagonista novelesca y en una imagen de los efectos de lectura, con un eco del “ingenioso hidalgo”. Quizá, tanto en la obra de Cervantes como en la de Zayas la coincidencia resida en este aspecto: “la absoluta novedad del libro corresponde a su vez la figura de un protagonista que ha de confundirse y fundirse con el relato de su propia historia...” (Gerber, 2018: 72, en referencia al *Quijote*).

Como ya señalé en otra ocasión a propósito de la relación de nuestra autora con la poética narrativa de Cervantes,

casi treinta años después de la publicación de las *Novelas Ejemplares*, donde no hay marco, Zayas propone una forma de novelar con un marco inclusivo en el que los relatos contados tienen el poder de cambiar el curso del conflicto amoroso del marco. Así convierte el marco en una compleja y abarcadora novela que avanza a través de las “maravillas” y “desengaños” contados (Özmen, en prensa b).

Con estos usos Zayas crea una nueva manera de novelar, donde –aparte de las “maravillas” y los “desengaños”– los componentes que convencionalmente se consideran menos importantes, como danzas, bailes, música o poesía, sirven para el avance de la historia de Lisis, convirtiendo su experiencia amorosa en la novela número 21 de la colección para englobar todos los relatos del sarao y disponerlos en función de la misma, con una función novelesca mucho más elaborada que el simple marco estático para el engarce de las narraciones.

Es una de las grandes aportaciones de Zayas proponer un material variado sin renunciar a la unidad a través de la historia de Lisis, sin cortar el hilo de la historia como criticaba Cervantes en 1617:

Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos, y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas, y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia (2017: 303).

Se percibe que el acto de contar relatos es el núcleo de la novela de Lisis. Mientras que algunos participantes son narradores, todos son receptores, y, por ello, a lo largo de los saraos, pero especialmente en el segundo, se intensifican las discusiones sobre la literatura, sus reglas y sus componentes. Las afirmaciones de los protagonistas para defender sus ideas y sus gustos –en su mayoría acerca de novelar– pueden arrojar luz sobre las prácticas culturales de la época y la poética personal de Zayas.

Aparte de la discusión de la época contemporánea acerca del binomio de narraciones enmarcadas o carentes de *cornice* y de su solución ingeniosa, Zayas se

preocupa por una lectura agradable, y por eso “pone de manifiesto su decisión de fundir las piezas de su obra en un conjunto orgánico” (Özmen, 2021a: 85). Como hemos dicho, para entender la historia de Lisis es imprescindible leer su viaje metafórico de “maravillas” a “desengaños”, pero también hay que prestar atención a otros componentes del sarao, como poesía, música o baile... Esta intercalación de distintos géneros literarios para contar una historia de amor que ocupa los dos volúmenes choca con la tendencia de la literatura impresa en la época, donde la poesía “fue casi subsidiaria de los otros géneros” y “cuando aparecen generalmente no tienen nada que ver con los textos que lo contienen” (Piqueras Flores, 2018: 206); y para su uso “basta una justificación medianamente aceptable para encontrar un motivo para la recitación” (Piqueras Flores, 2018: 207) de la misma.

Como en este monográfico los trabajos de Ruiz Pérez, Copello y Cayuela se ocupan de los usos y funciones de la poesía, la música y el baile en la obra de Zayas, me limito a subrayar solo esto: en la narrativa zayesca la poesía tiene dos funciones importantes. En primer lugar, como los relatos, los poemas también sirven para el avance de la historia amorosa en torno a Lisis. Los protagonistas se enamoran, piden perdón o culpan al amante a través de los poemas, y con esta técnica Zayas les concede un papel imprescindible en su narrativa. Para entenderlo, cabe recordar la función de los poemas en el primer sarao:

durante las cinco noches de este entrañable entretenimiento los mensajes implícitos entre los miembros de la trama amorosa no cesan. Por su parte, Lisis, con su nueva relación amorosa, cambia el tono de sus poemas y, “como ya desengañada de don Juan, y agradecida a don Diego” (208), muda el estilo de sus versos por otro más jocoso. En cambio, don Juan, enfadado por perder el interés de Lisis ante don Diego, llega a amenazar y, rompiendo las reglas del sarao –Lisis es responsable de los poemas y canciones–, entrega dos romances a los músicos para que canten. Mientras en el primero reprende a Lisis por sus celos (109) en el segundo romance busca “disculparse de los agravios” (153) que hizo a Lisis, así que el galán sigue un juego de equilibrio, entre dos mujeres para no perder su posición de favorito (Özmen, 2021a: 85)⁸⁶.

En segundo lugar, los poemas, como el resto de los componentes de la obra, “no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas, sino que crean una narrativa adicional

⁸⁶ Mientras manda mensajes implícitos a Lisis, don Juan sigue su relación con Lisarda.

interna que resumen los aspectos fundamentales de la fábula principal” (Quintana, 2011: 105-106). Por ejemplo, en el segundo sarao la voz narrativa primero señala que el romance cantado por Zelima les parece muy largo a los oyentes –una manera sutil de decir que puede resultar aburrido a los lectores–, y luego sigue su narración con el indicio de que Zelima canta este poema intencionadamente porque estos versos tiene algo que ver con lo que ella va a contar a continuación: “Largo les pareció el romance a los oyentes, más como no sabían el designio de Zelima, porque ella de propósito lo había prevenido así para tener lugar de hacer lo que ahora se dirá” (438⁸⁷).

Sin duda esta afirmación despierta la curiosidad en el lector y le hace retroceder en la página y, al menos, volver la mirada al poema si aún no lo ha leído. Respecto al uso de los poemas, no acaban los comentarios con este. La voz narrativa crítica también a los que dejan los poemas sin sentido al interrumpirlos o mutilarlos: “los músicos de los libros son más piadosos que los de las salas de los señores, que acortan los romances que les quitan el ser y los dejan sin pies ni cabeza” (438). Vemos una crítica parecida sobre esta tendencia también en su “Maravilla tercera”: “no se le hizo largo este romance, antes quisiera que durará mucho más, porque la llaneza de su ingenio no era como los fileteados de la Corte, que en pasando de seis estancias se enfadan” (130). Así que, aunque a veces pueden ser largos –y la voz narrativa lo reconoce–, forman parte de la lectura agradable, realizando, además, dos tareas importantes: revelar los sentimientos íntimos de los protagonistas y servir como resumen de los relatos. Con esta técnica la autora se diferencia de algunos escritores de su tiempo, como Tirso de Molina, que prefiere omitir distintas formas literarias en sus obras para no romper el hilo de su historia:

Salieron, pues, a cantar seis, con diversidad de instrumentos, cuatro músicos y dos mujeres. No pongo aquí (ni lo haré en las demás) las letras, bailes y entremeses, por no dar fastidioso cuerpo a este libro, ni quebrar el hilo al gusto, de los que le tuvieren en ir leyendo, sucesivamente, sus comedias (1631: 74);

o como Lope de Vega, que simplemente recomienda a su receptora que no lea los versos si quiere seguir con la novela: “Señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin

⁸⁷ Enmiendo la lectura de Olivares para reponer el sentido deturpado de la frase.

leerlos” (1968: 42). Sin embargo, Zayas les otorga un papel imprescindible y los convierte en una parte esencial de la estructura narrativa de sus dos saraos.

III.2.2. Teatralidad

El tipo de encuadre condiciona también la manera de novelar. Al tener espectadores en los dos saraos y un sitio especial para presentar los relatos (un estrado), el cuarto de Lisis se hace especialmente apto para crear un ambiente teatral. Cuando digo teatro me refiero a un tipo de puesta en acto con algo de espectáculo, donde los efectos de la *performance* se comunican a los espectadores en un mismo espacio y tiempo, para establecer un intercambio comunicativo inmediato. Dicho de otro modo, la actuación mueve el sentimiento del público del sarao, y los lectores leen los efectos creados a través de este “espectáculo”. En este aspecto, aunque en la obra de Zayas no aparece una pieza teatral, como sí ocurre en el caso de misceláneas y colecciones de novelas de la época, todo lo concerniente al sarao (participantes, vestimenta, decoración, el público y su reacción) se relata cuidadosamente para el deleite del lector barroco, y este uso narrativo evoca un ambiente de escenificación en varias maneras, como con la entrada de los personajes en el foco de las miradas:

Don Juan (...) dio lugar a Matilde para contar su maravilla... La cual habiendo trocado con Lisarda el lugar, empezó así... (68);

Ya cuando doña Isabel acabó de cantar, estaba la divina Lisis sentada en el asiento del desengaño, habiéndola honrado todos cuantos había en la sala, damas y caballeros, como a presidente del sarao, con ponerse en pie, haciéndola cortés reverencia hasta que se sentó (811);

o con la presencia del público:

todos los caballeros y damas que la escuchaban tenía elevados y absortos... (105);

A los últimos acentos estaba don Alonso de su entretenida y gustosa “maravilla”, y todos absortos y elevados en ella, cuando los despertó de este sabroso éxtasis el son de muchos y muy acordados instrumentos... (203);

que todos, de oírlos, derramaban ríos de lágrimas (617);

Aquí dio fin la hermosa doña Isabel con un ternísimo llanto, dejando a todos tiernos y lastimados; en particular Lisis (...) le dijo con mil hermosas lágrimas y tiernos sollozos (485).

también opera en esta dirección el intercambio de sentimientos, aunque en tal caso esto se puede suponer una simulación (otra manera de ‘hacer teatro’) por parte de los “actores”; por ejemplo, mientras Lisis canta en varias ocasiones su deseo desesperado hacia don Juan Isabel/Zelima afirma una simulación de sentimientos diciendo “yo he cantado lo que ha de ser, que no lo que es. Y tengo por sin duda que no todos los poetas sienten lo que escriben; antes imagino que escriben lo que no sienten” (742):

De esta manera, la obra, sin alejarse de la narración, con la creación de un espacio escénico ofrece una teatralización del sarao y de sus componentes:

No fuera verdaderamente agradecido tan ilustre auditorio, si no dieran a la hermosísima Lisis las gracias de su voz. (26);

hubo esta noche más gente que la pasada (583);

Así, noble auditorio, yo me he puesto aquí a desengañar a las damas y a persuadir a los caballeros para que no las engañen (812);

Y aunque pudiera esta audiencia cerrarse con los referidos (521).

Cabe destacar que los narradores internos se sitúan ante una audiencia, por lo que pueden desplegar distintos modos de resaltar su mensaje por medio de la *evidentia*, como con movimientos corporales y gestos. El lector, a través de la boca de los protagonistas del sarao o de la pluma del narrador/la narradora, lee esta escenificación y, gracias a esta intermediación, accede al universo representado⁸⁸. Hay que tener en cuenta que Zayas escribe en los años en que aún se mantiene la transición de la expresión oral a la expresión escrita, sobre todo para el público más amplio, y la recepción de las historias por parte de la audiencia es diferente de la que experimenta el lector de un libro. Los destinatarios de un escritor son individuos que no están presentes durante el desarrollo de la escritura, y cada lector interpretará el material de manera diferente, porque no hay una guía unívoca;

⁸⁸ Se apunta así una relación entre la novela corta y la comedia distinta a la similitud formulada por Lope en «El desdichado por la honra», analizada por Morínigo (1957) y Baquero Goyanes (1983).

por lo tanto, todos interpretan el material con respecto a su propia experiencia y nivel de conocimiento (Ong, 1982). Junto a esta novedad, la autora ofrece al lector la existencia de un orador ante la audiencia del sarao y ficcionaliza la interpretación de estas historias a través de lo que bien podríamos llamar una ‘puesta en escena’. Así, al mismo tiempo, aprovecha el carácter oral e inmediato y el presente continuo propios de la representación teatral, así como la capacidad de la escritura para ofrecer una recepción más detenida y sumar al *delectare* y la maravilla del sarao escenificado el *prodesse* de penetrar en las ficciones y llegar al desengaño.

En la narración se aprecian tres niveles: los relatos contados por los protagonistas, ‘su puesta en escena’ inmediata (sarao y público) y, por último, la narración de esta escenificación y sus efectos (en el libro). Ello crea una profundidad fértil en la obra y una oportunidad de satisfacer el gusto por lo teatral sin necesidad de insertar un entremés o una comedia entre las novelitas narradas. El público lector no solo recibe estos relatos insertos, sino también lee de qué manera reaccionan los principales participantes del sarao (especialmente Lisis) y la audiencia en general, lo que supone una guía sugerente para la interpretación de la obra.

Por otro lado, Zayas maneja esta técnica no solo en términos de deleite y para una mejor interpretación de su obra. La teatralización y la existencia de la audiencia dentro de la ficción permiten a la autora comentar su propia obra y mostrar cuán exitosos han sido los relatos/poemas/bailes, subrayando el interés que han despertado en el auditorio, no sin lanzar alguna que otra pulla contra las críticas infundadas de un público maledicente, las más de las veces ignorante:

Y si habían entrado con ánimo de murmurar y censurar este sarao, (...) se les olvidó lo dañado de la intención con la dulce armonía (588);

Que aseguraré hay más de dos que están deseando salir de este lugar para verter de palabra y escrito la ponzoña que le ha ocasionado nuestro sarao (622);

Toda la gente, despidiéndose de Laura, dándole muchos parabienes del divino entendimiento de su hija, se fueron a sus casas, llevando unos qué admirar, todos, qué contar y muchos qué murmurar del sarao; que hay en la Corte gran número de sabandijas legas que su mayor gusto es decir mal de las obras ajenas, y es lo mejor que no las saben entender (856);

Con el deseo de experimentar, Zayas renueva los usos convencionales, introduciendo la poesía y el baile como motor y clave de la historia central, transmitiendo la teatralización del sarao y la ficcionalización de los aspectos propios de las fiestas cortesanas y académicas y explorando con todo ello diversas posibilidades para la narrativa. Por ejemplo, como ocurre en las justas académicas, dentro del sarao todos los narradores de los relatos intentan superar a los demás en destreza narrativa:

—Lo cierto es —dijo doña Isabel— que, si como es este sarao entretenido fuera certamen, la hermosa Lisarda merecía el premio (517);

Tenían duda de que las segundas [narradoras] que habían de desengañar a las damas de los engaños en que viven igualasen a las primeras y deseaban ver cómo salían de su empeño (583);

la hermosa Matilde estaba prevenida para referir su “desengaño”, bien incierta de que luciese como los que ya quedaban dichos (621);

[doña Isabel] dejándolos tan enamorados como suspensos, no sabiendo qué lugar le podían dar sino el de décima musa (588).

De hecho, el uso del marco académico no es una novedad en sí, dado que desde su más temprana etapa literaria Salas Barbadillo ya ha aprovechado el “académico” como su marco preferido; y no solo ocurre así en su obra, sino que, en una parte sustancial de la prosa narrativa del siglo XVII, en general, el uso de la academia como marco figura como una tendencia fundamental (Close, 2007: 296; King, 1963). Sin embargo, el sarao de Zayas se diferencia de las colecciones habituales de novelas en su funcionamiento. Esta academia imaginaria no sirve como una estructura pasiva, solo para englobar las narraciones y otros tipos de ornamentos. En este sarao existe una relación amorosa en curso, y la palabra –narrada o recitada– tiene el poder de alterar el estado anímico de los participantes, y dicho cambio también muda el estilo de la producción literaria dentro del sarao. En otras palabras, la academia imaginaria de Zayas –con su relación amorosa que se mueve a través de los mensajes implícitos o explícitos colocados dentro de los insertos doblemente literarios– gana un protagonismo sin antecedentes. Además, en esta academia, en esta “armería del ingenio” (Sanhuesa Fonseca, 1998) –especialmente en la segunda parte–, toman la palabra

exclusivamente las mujeres⁸⁹ y opinan sobre el mercado literario y la situación de la mujer en este, sobre cómo novelar, sobre los libros impresos, las comedias, los poemas, la verosimilitud, el uso de deleite y utilidad..., entre otros aspectos de la literatura.

De esta manera Zayas, a lo largo de los saraos –pero, reitero, especialmente en el segundo– desliza teorías e ideas acerca de la cultura literaria y poética, especialmente acerca de la novela, como hacen Lope de Vega en sus *Novelas a Marcia Leonarda* o Cervantes en el *Quijote*. Por otro lado, mediante estas referencias Zayas también podría buscar llamar la atención de los académicos y autores (King, 1963: 154) y mostrar que ella también tiene algo que añadir a esta discusión literaria sobre el género en formación. En este ambiente con tintes de academia la autora comenta sobre el arte de novela. Y en la *captatio benevolentiae* de la Lisis narradora (*Los estragos que causa el vicio*), en su actitud desafiante ante los hombres, rompiendo una lanza en nombre de todas las mujeres en su tarea de neutralizar los engaños masculinos contra ellas gracias a su propia historia, pero también –y sobre todo– a su arte de narrar, parece aflorar entre líneas el deseo de una autora que aspira a obtener reconocimiento y a lograr con sus escritos un puesto dentro del “grueso caudal” (p. 812), entiéndase, en el panteón de los poetas:

Claro está que siendo, como sois, nobles y discretos, por mi deseo, que es bueno, habéis de alabar mi trabajo; aunque sea malo, no embote los filos de vuestro entendimiento este parto de[l] pobre y humilde mío. Y así, pues no os quito, y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre [j]ornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde no la habéis de pisar; luego si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal, ya vencéis y me hacéis vencedora (812).

Para entrar en el “grueso caudal”, Zayas no abandona totalmente la emulación de los modelos, de la misma manera que no impone un rechazo total hacia fórmulas ya utilizadas, aunque sí se advierte la necesidad de superar formas narrativas anteriores, algunas ya manidas. Su estrategia no se puede interpretar desde un simple cansancio de maneras y contenidos, “sino más bien como la actualización de pensamientos y formas

⁸⁹ No es la primera vez que aparecen mujeres en las novelas cuyo marco hace referencias a las academias. Sin ir más allá, los narradores de *Los alivios de Casandra* son exclusivamente mujeres. Sin embargo, tanto la función del sarao de Zayas como los temas tratados dentro de este se diferencian de otros ejemplos existentes.

heredadas” (Alvarez Roblin y Biaggini, 2017: 9) y el intento de superarlas. En una época donde las fronteras entre la profesionalización y el mecenazgo, entre el manuscrito y la imprenta, entre el gusto de los letrados y la demanda de las masas, entre la lengua culta y la lengua vulgar se hacen más borrosas, Zayas plantea cambios en su modelo de poética narrativa y pide su reconocimiento. Escudada en la voz de la narradora protagonista –Lisis–, lo hace con la conciencia de escribir en un género narrativo que carece de una preceptiva antigua y que no posee buena reputación, ni en lo poético ni en lo moral: una «moneda inferior», pero moneda al fin, y que, como tal, tiene su parte de valor (“aunque moneda inferior, es moneda y vale algo” [812]). Tal postura nos parece también reveladora de lo que podríamos denominar ahora una conciencia comercial, la de una Zayas al corriente de la rivalidad que domina en el mercado librero de ese género menor.

Ese lugar propio y ese reconocimiento estriban, en gran medida, en la novedad y originalidad que la autora le imprime a su escritura. No otra cosa alegaba Cervantes en 1613, cuando en el prólogo de las *Novelas ejemplares* defendía la singularidad e inventiva de sus novelitas:

Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (2001: 19).

Zayas, decíamos, sigue las huellas de Cervantes y lo hace también desde el prólogo, en una curiosa tensión entre seguimiento del credo cervantino e innovación; innovación – en la que tanto peso le da la autora a su propia condición femenina– que se mide aquí en términos de doble prueba de ingenio, la de escribir un libro y la de darlo a la imprenta:

Quien duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos; que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado (15).

Dentro del texto, justamente para subrayar todavía más la novedad de la que se enorgullece en el prólogo y responder a los ataques⁹⁰, se refiere a la originalidad de las historias. En su caso esta originalidad no viene de ser la primera en contar estas historias, sino de la novedad con que están presentadas:

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 hermoeados, y no sacados de una parte a otra como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao (521);

Y advierto esto porque si alguno hubiese oído algo de esta reina, será como digo, mas no impresa ni manoseada de otros ingenios. Y como se ha propuesto que estos desengaños han de ser sobre casos verdaderos, fuerza es que algunos los hayan oído en otras partes, mas no como aquí referido (808).

Así la autora deja al lector ante la problemática de dos principios interrelacionados propios del mercado literario: el de la novedad/originalidad y el de la autoridad o reconocimiento,

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida que de la verdad desnuda, que había bien que agradecerles; mas eso tienen las *novedades*, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas. Y por esta causa hubo esta noche más gente que la pasada; (...) por gozar de la *novedad* venían (583, énfasis nuestro).

III.2.3. Deleite y utilidad

Junto al asunto principal en la poética novelesca de Zayas –el de la originalidad y la novedad–, un segundo tema aparece ligado al problema literario, la ya apuntada relación de *prodesse et delectare*, pues, en palabras de Cervantes, la obra se compone para “llegar a entretenerse, sin daño de barras” y “sin daño del alma ni del cuerpo” (2001: 80). Esta es

⁹⁰ Redondo, sobre este aspecto comenta así: “De *Novelas amorosas* a *Desengaños* acaso pesará también cierto desengaño sobre el mundo artístico de círculos y cenáculos donde las novelas de la primera serie a pesar de haber tenido gran éxito popular fueron tachadas de poco originales” (1989: 10-11).

una reconocida manera de responder a los ataques y defender el valor y la decencia moral de la novela. Por su parte, el acercamiento de nuestra autora al tema se puede notar desde el mismísimo título de la obra, que evoca el rótulo de las *Novelas ejemplares* y su prólogo, donde se postula que los “ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (2001: 80). Hay que tener siempre presente que en el trasfondo de la historia de Lisis también yace la indagación en la materia literaria y los efectos de lectura. Respecto al conflicto incesante acerca de si las novelas dañan el alma o no, Zayas explica su punto de vista a veces a través de sus novelas, a veces a través de los diálogos dentro del sarao, donde aparecen referencias sobre cómo escribir. En estas discusiones ficticias destacan el tema de la verosimilitud, el valor de la sencillez y el tópico horaciano de enseñar deleitando, con ecos de la teoría cervantina:

puesto que es excelencia de la historia que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar, al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud que, a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía (Cervantes, 2017: 303).

Aunque en las dos partes se insiste en que las historias contadas son verdades, el lector debe interpretarlo desde la clave de la verosimilitud⁹¹, al servicio del enseñar deleitando. Así queda avisado en el texto:

Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue ni pudo ser, y ese no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no solo sirva de entretener, sino de avisar. Y como nuestra intención no es de solo divertir, sino de aconsejar a las mujeres... (522).

La afirmación aparece en el parlamento de Nise, un personaje del segundo nivel de la ficción, para su auditorio igualmente ficcional. Sin embargo, este estatuto narrativo queda cuestionado por la frase anterior, en la que, al modo cervantino, se introduce el libro dentro del libro, pues se refiere a “algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao”: lectora (o conocedora) de una obra impresa, la dama borra los límites entre realidad y ficción, arrastrando con ella al lector. Al margen de lo que en ello hay de

⁹¹ No faltan en la obra de Zayas referencias a milagros o a acciones de magia o brujería, pero estas formaban parte de las creencias del momento y, por tanto, no aparecían como inverosímiles.

portavoz de la autora, en torno a las mentiras que entretienen, una vez más el juego es instrumento para producir la verosimilitud de lo que se cuenta.

El deleite y el placer estético se alcanzan a través de la habilidad del autor en el desarrollo de una trama coherente que causa admiración en el lector, ignorante del final de la historia. Sin embargo, esto no quiere decir que con el fin de provocar la admiración el autor solo se apoya en el factor sorpresa. Más bien, tiene que demostrar ser capaz de llevar la trama de la ficción hacia el lugar deseado a través de los acontecimientos minuciosamente preparados.

Proyectados en esta perspectiva, las “maravillas” y los “desengaños” tienen resonancia en el sarao, especialmente sobre Lisis, tanto para sanar a través de la eutrapelia como para alcanzar el conocimiento. Gracias a los relatos contados y sus efectos, el lector observa el proceso dialéctico de transformación de la protagonista. En el primer sarao las “maravillas” le proporcionan a la protagonista un deleite agradable, sugiriéndole que amar de nuevo es posible y ayudándola así a mejorar de las dolencias de su *amor hereos*; en el segundo sarao los “desengaños” contados la escarmientan y avisan de los peligros del matrimonio. Es de destacar también que los participantes usan el binomio observar/experimentar (dos procesos de la “nueva ciencia”, aplicada a las novelas) a la hora de hablar del efecto de *prodesse et delectare* de los relatos. Así, se defiende el provecho de los relatos por boca de las protagonistas, subrayando además que han escarmientado “por ciencia”, es decir, solo escuchando los relatos, sin experimentar en carne propia, “sin daños de barras”, dado que la audición de las novelas (como su lectura) sirve para confrontar los sentimientos propios con el mundo exterior, contemplando lo que representan para los personajes estos acontecimientos “verdaderos” contados, que llevan al descubrimiento de sí mismo y de los avatares de la vida. De este modo las aventuras o experiencias narradas en los relatos del sarao se unen con la reacción de sus participantes, la experiencia que generan y las decisiones que mueven, creando la novela de Lisis:

[Estefanía a los participantes]: me consolaré con saber que no he sido engañada, y que no hablaré por experiencia, sino por ciencia (743);

[Laura a los participantes]: Viví tan dulcemente engañada, el tiempo que fui amada y amé, de que me pudiese dar la amable condición de mi esposo causa para saber y especificar ahora desengaños, que no sé si acertaré a darlos a nadie; mas lo que por ciencia alcanzo, que de experiencia estoy muy ajena (588).

Especialmente, la protagonista subraya su papel en esta “mesa de trucos”. Lisis no juega, pero sí escarmenta al observar a los que juegan. Dicho de otro modo, las novelitas contadas en el sarao le sirven de ejemplo y la llevan hacia su decisión final, como formula en sus palabras a don Diego:

Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia. Y como en el juego, que mejor juzga quien mira que quien juega, yo viendo, no sólo en estos desengaños, mas en los que todas las casadas me dan... (855).

Este discurso de Lisis, donde sintetiza todo lo que ha aprendido durante los dos saraos y declara su decisión de irse a un convento, ata todos los cables sueltos y determina una composición circular de su propia historia. Como consecuencia, el desenlace narrativo muestra también la habilidad de la autora para crear una verdadera armonía en la novela, cumpliendo la función de deleitar enseñando, manifiesta en la secuencia de maravillar y desengañar al receptor, a Lisis –el más directo– y, en última instancia, a los lectores del libro. Por esta vía la obra sale de la convencionalidad de contar aventuras compiladas una tras otra, sin una relación entre ellas o con el marco. Sus efectos sobre la protagonista y la reacción de Lisis se convierten en la pieza esencial del sentido de las novelas contadas, aprovechando la lección magistral de Cervantes en su *Quijote*.

III.2.4. Juego metaficticio y conciencia de autoría

No es la de la experiencia y la lectura la única proyección cervantina en la obra de Zayas. A partir de la introducción de los relatos dentro de la historia principal se genera, en un primer nivel, un juego metaliterario, donde la frontera entre la ficción segunda (las novelitas) y la ficción primera (la presentada como ‘realidad’ del sarao) se diluye. Pero los desdoblamientos no se detienen aquí. En cada referencia a la materialidad del libro el lector ve cuestionado desde dónde se habla, en qué nivel están los personajes, el narrador/la narradora o la voz autoral que reivindican su palabra y sus derechos, también los autoriales. Por un lado, el narrador/la narradora se apunta también como autor/a del libro:

Las mujeres de que hablaré en este libro no son de los comunes... (434);

Si acaso escribir esto fuese presunción y no entretenimiento... (435);

por otro lado, Lisis también, desde la conciencia de estar inscrita en las páginas de una obra de ficción, comparte la autoría de este *Sarao*, con declaraciones que se incrementan hacia el final de la segunda parte:

Yo os advierto que escribo sin temor... (813);

por lo que me dispuse a hacer esta *Segunda parte* de mi *Entretenido y honesto sarao* (849);

como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay; no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista (853);

porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas (855).

Y no hay que olvidar las afirmaciones de los personajes acerca de la autoría de las novelas en la primera parte:

[don Juan]: tomé la pluma y escribí unos borrones. Ellos son parto de mi poco entendimiento (361);

[don Álvaro]: me contó más por entero esta “maravilla”, y yo me determiné a escribirla (151);

[don Miguel]: este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias (...) y yo me he animado a escribirle (317).

El juego no acaba aquí. La duplicidad de las escenas y la repetición de algunas frases crea un *mise en abyme* y deja el lector perplejo frente a las declaraciones sobre la autoría del libro. La última noche, mientras preside el sarao, Lisis entrega un poema a Isabel /Zelima “para que le cantase en esta ocasión, por no darle fin trágico” (809), y Zayas al final de la obra repite a través de la instancia narrativa general la intención de no dar “trágico fin” (857) a la historia de Lisis. Así, en dos niveles, las creadoras comparten la misma intención para su sarao.

Quizá el ejemplo más interesante de este juego se encuentra al final de la obra. El lector puede percibir cómo se diluye la frontera entre la voz narrativa, Lisis y la propia Zayas. Volviendo a lo ya señalado, tanto Lisis como la voz narrativa denominan este entretenimiento como ‘su’ sarao, mientras que al final Zayas es quien se despide del lector. Con la introducción de la autora dentro de la obra, incluso con su firma (857), Zayas se ficcionaliza a sí misma. También avisa a Fabio –homónimo del personaje de la “Maravilla primera”, si no es una recuperación del mismo– que puede visitar a Lisis en el convento: ‘Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura (...). Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto’ (857).

Olivares opina que este Fabio es el supra-narratorio, que no debemos confundir con el narratorio Fabio de la “Maravilla primera”, “ocupando el mismo nivel real de la autora Zayas” (Olivares, 2017b: lxxiv), pero no estoy de acuerdo con esta reflexión. Creo que es el mismo Fabio de la “Maravilla primera”, con lo cual la autora hace referencia al principio de la obra, enfatiza su circularidad y su conexión, en coherencia con otras muestras de una voluntad de articulación del texto. De otro lado, sería un importante descuido usar el nombre de uno de los personajes relevantes del libro para nombrar al supra-narratorio. Además, considerando el minucioso posicionamiento de las novelas dentro de los dos volúmenes, su interrelación y diálogo, Fabio es el personaje ideal para convocar en la finalización de la obra: es personaje de la novela que abre la colección, la primera “maravilla”, en la que se encapsula casi la misma historia de Lisis. Él, al final de la “maravilla”, convence a la heroína para ingresar en un convento dejando atrás su deseo, como de hecho hará Lisis. Así, la duplicidad dentro de la duplicidad crea un abismo, y Fabio sale de su nivel en la ficción para atar los cables en todos los planos narrativos. Él es un personaje que existe en el segundo nivel ficticio, o sea, es un carácter ficticio incluso para Lisis. Sin embargo, al final de la obra salta a través de estos niveles, aparece en el plano de la realidad (¿o de la ficción?) con Zayas. La autora termina este juego de ficción invitando a Fabio a visitar a Lisis, dejando al lector con un vértigo: si Fabio es real, ¿va a pasar al nivel ficticio para visitar a Lisis?; si es ficticio, ¿Zayas está hablando con el personaje creado dentro de la ficción? ¿Zayas, con sus palabras de la despedida, entra en el nivel ficticio? ¿En qué nivel están hablando Fabio y Zayas al final de la obra, y la visita de Fabio a Lisis en qué nivel se realizará? Mientras estas preguntas dejan al lector perplejo,

nos hacen recordar la presencia de Cervantes en su *Quijote*. Zayas, como hace el autor alcalaíno, difuminando las fronteras entre la realidad y ficción, al final de la obra aparece en un mundo compartido con sus personajes.

El juego de Zayas incluye la repetición de varias historias para crear una *mise en abyme*, y sus personajes parecen ser conscientes de los pliegues que este juego deja, ya que combinan la alegación de autoría y la consciencia de que están siendo narrados, por lo que se instalan, como ocurre en una ilusión óptica, en un constante movimiento de disolución de las fronteras entre la ficción y la realidad, el engaño y el desengaño.

La reflexión sobre la literatura no acaba aquí, en los juegos de la escritura, sino que se extiende a la materialización de la obra en libro: a la publicación, venta y recepción de la misma. El carácter metaliterario del *Honesto y entretenido sarao* permite ver también la relación de la autora con el mercado del libro y sus estrategias narrativas para prevalecer en ese campo de batalla. Por ello, también quiero destacar el papel de la cultura impresa en la obra de Zayas para comprender el contexto en el que Zayas creó a sus personajes y les permitió evolucionar y actuar.

Las referencias al valor material del libro impreso son constantes en ambos volúmenes del *Sarao*. A pesar de presentarse como parte de los discursos ficticios, componen una pintura reveladora de las condiciones materiales e intelectuales de la vida cultural, al menos desde la perspectiva de una escritora. Quizá el componente más importante entre la publicación y la recepción lectora (por no decir el consumo) es el peso del factor económico en el escritor a la hora de crear sus obras, en particular en un momento y en un género en que se apunta a la profesionalización sin abandonar del todo el mecenazgo o las aspiraciones al mismo, moviéndose muchos autores entre la dedicatoria a un noble y el consumo por un público amplio. En el “Prólogo de un desapasionado” (1637) Zayas ve situada su obra (no sin su impulso o, al menos, su anuencia) como un producto comercial, un objeto de consumo y no un regalo para un poderoso a cambio de favores y protección. Eso se evidencia sobre todo cuando dicho prólogo se le insiste al lector para que compre el libro:

Y no solo debes hacer esto, más anhelar por la noticia de su autora a no estar sin su libro tu estudio, *no pidiéndolo prestado, sino costándote tu dinero, que aunque fuese mucho*, le darás por bien empleado (...). Hay lectores de gorra, como comilitones de mesa, que se van a las librerías, y *por no gastar una miseria* que

vale el precio de un libro, le engullen a toda prisa con los ojos, echándose en los tableros de sus tiendas, pasando por su inteligencia como gatos por brasas, y así es después la censura que de ellos hacen (...).

Otros tienen espera que *los que compran libros* los hayan leído, para pedírselos y leerlos después. Y lo que resulta de esto es que, si son ignorantes o no han entendido la materia o no les ha dado gusto, desacreditan el libro y *quitan al librero la venta* (...).

Sea, pues, ¡oh carísimos lectores!, este libro ejemplo exento de estos lances, pues por ti merece tanto, para que el estafante no lo sea *en el leerle de balde*, el gorrero le apetezca por *manjar, que le cueste su dinero*, y finalmente, el estricto degenera de su miserable y apretada condición y *gaste su moneda...* (19, énfasis mío).

Esta mentalidad asociada con la imprenta se convierte en un concepto metaliterario cuando los propios protagonistas del libro se muestran conscientes de que son personajes de la ficción y hablan de la materialidad de esta:

[Lisarda:] de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla (66);

[Lisis:] Dobleemos aquí la hoja, y vaya de desengaño (813);

[Lisis:] Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me veis hacer (855);

[Lisis:] porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas (855).

El juego de la conciencia de la ficción, dentro de una obra de la ficción, otorga una gran profundidad al texto, pero no solo esto: las alusiones al libro como mercancía literaria y las declaraciones sobre el derecho intelectual muestran una nueva conciencia de autoridad y una intención de perduración y trascendencia. Por lo tanto, es intencionada la mención de los rasgos que ayudan al éxito de la obra, como la originalidad y la novedad, del interés mostrado por el público y de la envidia de otros autores. Las discusiones dentro del texto sobre el acto de escribir y publicar y las alusiones a cómo estos textos fueron recibidos y alabados por sus lectores permiten a Zayas autopromocionarse y mostrar su éxito en el

campo literario y, cómo no, a responder a los críticos dentro de las páginas de la novela. En la segunda parte la autora hace referencia a la gran popularidad que ha tenido la primera parte, posible gracias a la imprenta, a la vez que se queja de algunas prácticas –como la piratería– que ya formaban parte del mercado:

como sucedió en la Primera parte de este sarao, que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones: dos naturales y una hurtada... (584);

no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao (521);

Y en eso hay poco perdido, si no le vale, como he dicho, vuestra cortesía; que si fuere malo no ha de perder el que le sacare a luz, pues le *comprarán* siquiera para decir mal de él, y si bueno, él mismo se hará lugar y se dará el valor. (813, énfasis mío);

hay poetas y escritores que se pudren de que los otros escriban. Todo lo alabo, todo lo estimo (...) y supuesto que yo no atropello ni digo mal de los trabajos ajenos, mereceré de cortesía que se diga bien de los míos (623).

Con estas palabras, como Cervantes en 1613, Zayas reivindica la originalidad de sus relatos, ataca a quienes le nieguen el mérito, muestra que está al tanto de la mercantilización de la obra literaria y busca conectarse con las comunidades más grandes de lectores a través de estrategias bien preparadas: subraya la originalidad del libro, se complace en la envidia que despierta su éxito y refleja en sus páginas el vínculo de su escritura con el mercado editorial. Como consecuencia, las líneas que aparecen dentro de *Honesto y entretenido sarao* sobre el proceso de la escritura, la impresión, la venta y la compra/recepción de las novelas –o sea, acerca de su materialidad– se convierten también en materia de la literatura y apuntan algunas de las claves de un arte de novelar.

III.3.

“AUNQUE LAS MUJERES NO SON HOMEROS CON BASQUIÑAS Y ENAGUAS Y VIRGILIOS CON MOÑO...”:

ZAYAS Y SU ARTE DE NOVELAR

El desconocido autor del *Quijote* apócrifo, al criticar las *Novelas ejemplares* (1613) por ser “comedias en prosa” (Avellaneda, 2014: 8), destacaba, conscientemente o no, la frontera común de estos dos géneros⁹². Una década después, en el momento de expansión y esplendor para ambos géneros, Lope llamaría la atención sobre esta semejanza con sus conocidísimas palabras: “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles” (Vega, 1968: 74)⁹³. Si no respecto a su poética, al menos sobre sus efectos morales debía de tener la misma opinión el Consejo de Castilla, que los unificaba en la prohibición de otorgar licencias para imprimir “libros de comedias, novelas ni otros de este género” (Moll, 1974: 97) entre los años 1625 y 1634.

No solo en la opinión de los censuradores que los citan conjuntamente, sino también en la mente de los escritores de los siglos de XVI y XVII (Morínigo, 1957; Baquero Goyanes, 2005) se asienta el emparejamiento entre estos géneros condenados –comedias y novelas–, y en el caso de los autores se hace visible especialmente en el intercambio de motivos y argumentos entre ambos⁹⁴. Como señala Gómez Canseco (2006: s.p.), “la prosa de ficción y la comedia eran vasos comunicantes que podían intercambiar sin problema sus asuntos, sus personajes y sus recursos literarios”. Muguruza Roca también es de la misma opinión. Según la investigadora, ante la falta de unos preceptos establecidos para la novela,

⁹² No es el primero en mencionar el dicho paralelismo dado que en las interpretaciones neorristotélicas de la teoría de los géneros se mencionaban la permeabilidad entre la novela y la comedia. Ver Vega Ramos (1993: 89-93).

⁹³ En su edición Rico anota que “Por ‘arte’ entiende la preceptiva clásica en todo su rigor...” (185).

⁹⁴ Hay una bibliografía abundante acerca de este tema; por lo tanto, me limito a remitir a los estudios de Baquero Goyanes (2005), Carrascón (2014), y Muñoz (2011 y 2013).

la comedia sirve también como una de las claves orientadoras para la escritura de la ficción aurisecular:

A la falta de una poética propia para la novela corta, que llevaría a sus autores a acogerse al “arte nuevo” de las comedias (...), habría que añadir el posible deseo de sumarse al éxito comercial que estaba teniendo la comedia en los escenarios, como dos de las principales razones que explicarían la deriva de la novela corta hacia el molde de la comedia (2020: 449)⁹⁵.

En el caso de *Zayas* el paralelismo fundamental estriba en el relieve de la dimensión escénica incorporada al comportamiento de sus personajes y el modo en que se integra en su trama. Su preferencia por las mascaradas y el disfraz, la presencia de personas que actúan o declaman y de espectadores, la existencia de un espacio con valor de escenario (un estrado), la pintura de las reacciones del auditorio y la escenificación de bailes y canciones, dentro de un complejo sistema de elementos, muestran una dimensión teatral intencionadamente creada. Bosse argumenta que es la moda de la época:

En cierta medida, ese modo específico de discutir de las novelas, en forma de diálogos, y hasta incluso de producirlas ‘escénicamente’ dentro de esos círculos cultos y cortesanos que eran los saraos (la variante femenina de las academias), forma parte de esa propensión *à la mode* hacia una ‘teatralización’ de toda la cultura escrita de la época (1999: 249).

Zayas aprovecha hasta sus límites el uso *à la mode* de la ‘teatralización’. La teatralidad en *Zayas*, según Sanan-Estudillo, constituye uno de los rasgos principales de su escritura, presente en cada una de sus novelas:

We see such theatrics and spectacle in her tales, which harken the reader to see connections with the established baroque theater (especially the cruel honor plays) and the performances of other types of popular plays common at the time (...)

⁹⁵ Acerca de las fuentes dramáticas de *Zayas*, Castillo apunta las obras de Calderón: “As we have seen, *Zayas* draws from contemporary literary and theatrical models, especially Calderonian dramas, Christian narratives of martyrdom, and the well-established artistic traditions of the *vanitas*” (2010: 120).

every tale, she reconstructs her stage, sets up the scene, gives her players directions, and dismantles it all, only to begin again in the next tale (2014: 12)⁹⁶.

Otro aspecto en común de estos dos géneros es su condición de producto cultural para el consumo masivo (en los términos de la época). Zayas buscaba el éxito comercial, como ocurre en la comedia, y, por lo tanto, procura el deleite del público lector. Con este fin, se nutría de distintas fuentes (Cruz, 2013a; Jung, 2009; O'Brien, 2010b; Rhodes, 2013; Rubiera Mata, 1999), y sus relatos en algunos casos se conformaban al modo de una adaptación o un proceso de reescritura de algunas comedias, en las que el enredo amoroso suele ocupar el centro del argumento (Fernández Rodríguez, 2018; Faye, 2009: 130-149; Treviño-Salazar, 2018: clxxi-cxcccii; Zerari-Penin, 2013)⁹⁷. Como ocurre en las comedias, sus protagonistas son damas y galanes nobles, jóvenes y hermosos y –a primera vista– se enfrentan a las mismas situaciones que se presentan en las tablas: celos del amante, malentendidos, disfraces, engaños, aventuras y otras peripecias.

Cabe destacar que, aunque Zayas aprovecha algunos aspectos de los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope para incluir en su obra componentes de eficacia contrastada, en la mayoría de sus novelas les da la vuelta a los finales felices de la comedia y plantea otro tipo de desenlace a los enredos amorosos, sobre todo en el segundo sarao. En muchos casos se trata de resoluciones sangrientas y crueles, que ponen en cuestión la validez de la justicia poética, hasta el punto de ser un paso arriesgado para su éxito comercial. Consciente de este peligro y al tanto del gusto de su público lector, Zayas envuelve sus novelas con novedad y originalidad. Uno de sus personajes, Zelima/Isabel subraya el atractivo de la novedad contando su “desengaño”. A propósito de su ida a Zaragoza y la admiración que despierta su belleza en la ciudad –que según ella no es para tanto–, comenta así: “como si careciera esta noble ciudad de hermosuras (...) se empezó a exagerar la mía, como si no hubieran visto otra (...), mas, como dice el vulgar, “lo nuevo aplice”. En el caso de la novedad que presentan las novelas de Zayas, la voz narrativa confirma que esta estrategia sí que funciona y muestra su agrado por el interés demostrado

⁹⁶ De manera parecida, Gutiérrez, quien estudia la teatralidad de la danza, baile, música y poema en la narrativa de Zayas, opina que la “teatralidad y dramatismo es constante en las novelas y desengaños de Zayas” (2014: 253). Para otras facetas del aspecto teatral ver Sanan-Estudillo (2014: 175-208).

⁹⁷ *La viuda valenciana* de Lope sirve de fuente de inspiración para la historia de Lucrecia en el “Tarde llega el “desengaño” o *El médico de su honra* de Calderón para “El verdugo de su esposa”. De misma manera, “La esclava de su amante” tiene sus raíces en dos comedias de Lope: *Virtud, pobreza y mujer* y *La esclava de su galán*.

por los espectadores del segundo sarao, en el que, significativamente, los relatos adquieren una dimensión más sangrienta: “Eso tienen las novedades, que, aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas. (...) Y por esta causa hubo esta noche más gente (...) por gozar de la novedad venían” (583). Más tarde la voz narrativa describe el interés del público con estas palabras: “los nobles (...) se habían engolosinado con los desengaños; que, aunque trágicos, por verdaderos apetecidos, acudieron esta última noche más y más temprano” (737-738). Así, Zayas presenta las novedades con verosimilitud y deja a los lectores engolosinados por las novelas, como recomienda el Fénix: “Guárdese de imposibles, porque es máxima/ que solo ha de imitar lo verosímil” (1968: 326, vv. 284-285).

III.3.1. “Este caso es tan verdadero como la misma verdad”: Confesión autobiográfica, valor histórico y verosimilitud

Más allá de la apelación a un sentido de lo verosímil en la línea que va de Aristóteles a Cervantes (Riley, 1989: 54-55), las afirmaciones de Zayas están en consonancia con su estilo, que juega en sus dos volúmenes con conceptos como la verdad y la fábula a través de la narrativa pseudo-testimonial. Por eso, cabe recordar las afirmaciones de todos los narradores del sarao jurando que son casos verdaderos, leídos, escuchados o vistos en alguna parte, salvo en el caso de don Juan, quien afirma que ha escrito “unos borriones” como “parto de su poco entendimiento” (361):

Yo supe este caso de su misma boca, y así le cuento por verdadero para que todos conozcan... (235).

Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió... (317).

Este caso me refirió quien lo vio por sus ojos, y que no ha muchos años que sucedió me afirmó por muy cierto (517).

Este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me lo contó quien se halló presente (617).

En este sentido, especialmente el primer relato del segundo sarao podría resultar estimulante para el lector. En “La esclava de su amante” Zelima/Isabel cuenta su propia historia; es una ‘experiencia real’ narrada en primera persona. La audiencia y, a su través, los lectores escuchan de primera mano sus decepciones y errores, que la llevan a su decisión final de ingresar en un convento. Al situarla dentro de un ambiente festivo, dramatizado y con tintes de un espectáculo, Zayas, por un lado, enfatiza la veracidad de sus relatos y sigue de acuerdo con el principio de “the examples are the best precepts” (Wallace, 1974), y, por otro, presenta el *exemplum* en un ambiente festivo en el primer nivel y en una obra de ficción en el segundo, y así aprovecha al máximo el precepto *delectar enseñando*, porque a la instrucción deben acompañar la novedad y el deleite, como se destaca en la más extendida versión hispana del gran referente clásico para una narrativa en prosa aceptable en los extremos de *utile et dulce*:

Porque la propria y natural delectación del buen entendimiento es siempre ver o oír y aprender alguna cosa de nuevo, como el sabio Aristóteles doctamente dice, no hay duda que la historia, a causa de la diversidad de las cosas que en ella están comprendidas, no sea una de las lecturas que más se deba buscar y escoger para le alegrar, sabiendo principalmente que el provecho está conjunto con el deleite (Heliodoro, 1554: fol. A2v)

Si sigo con el ejemplo de Zelima/Isabel, dentro del sarao, la audiencia se convierte en el testigo de las consecuencias de su desenfadado deseo. Las palabras de Lisis muestran cómo le sirve de ayuda la historia de Zelima/Isabel para reflexionar sobre su decisión final: “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” (854).

Se trata del caso más extremo en la funcionalidad de unos elementos de autobiografismo que comienzan con la forma interna del relato de la primera de las “maravillas”, cuando Jacinta se convierte en narradora de su propia historia dentro del relato que Lisarda traslada al espacio del sarao. El relato inicial encontrará unas densas dimensiones de simetría al completarse la segunda parte, y con su final parecen borrarse las fronteras entre los personajes y narradores de “maravillas” y “desengaños”, pero también entre los que conforman el sarao y aun la propia María de Zayas. En este punto los mecanismos de verosimilitud, basados en procedimientos artísticos y en el argumento

de veridicción que acompaña a la exposición testimonial, tocan con la realidad a la que sirven de proyección, incluso lindando con elementos de historicidad, como los vinculados al posterior silencio autorial de Zayas. Con particularidades muy determinantes y un sentido artístico y novelesco incluso divergente, cabe poner en relación este elaborado procedimiento narrativo en el *Sarao* con los valores introducidos por el empleo de identificables marcos urbanos. Este procedimiento, que conecta con las humanistas *laudes urbium* y la proliferación del género de “antigüedades locales”⁹⁸, mantiene en colecciones de novelas como las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Céspedes y Meneses, el valor encomiástico, al tiempo que funciona como un elemento de atracción de potenciales lectores, reconocidos con su ciudad y la imagen que se traza de ella. De mayor trascendencia que la derivada de esta estrategia comercial resulta la imagen de verdad que el recurso narrativo traslada desde el referente real a la ficción que se sitúa en su marco, como si el cronotopo histórico otorgara esta condición al relato. Estas “historias locales”⁹⁹ establecen un horizonte de recepción determinado por la condición de verdad, la misma a la que apela la posición testimonial, de testigo de vista o de oído, más incluso que el argumento de autoridad de lo leído, pero en menor medida que la convención o el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975).

“Pues en él ven las damas lo que deben teme”: Violencia pintada como “verdad desnuda”

En la mayoría de las novelas insertas sus narradores enfatizan su veracidad, lo que permite potenciar su “maravilla” y sustentar su función de *exemplum* a través de la experiencia de otros/as. Una constante referencia a la sencillez y la aplicación del término 'la verdad' –sobre todo en la *Segunda parte*– se traduce en el empleo de algunas escenas sangrientas u obscenas, detalladas minuciosamente para que sean más potentes:

⁹⁸ Actualiza la perspectiva sobre el género y suma la perspectiva literaria a la historiográfica Rallo Gruss (2009), con una amplia bibliografía sobre la materia.

⁹⁹ Acerca de su función y su relación con la construcción de una imagen de las ciudades españolas en la novela corta trata Romero-Díaz (2002: 45-49).

ha dos años que la tengo, no comiendo más de lo que hoy ha comido ni bebido, ni teniendo más de unas pajas para cama, ni aquel rincón donde está es mayor que lo que cabe su cuerpo echado, que aun en pie no se puede poner (575).

en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron (...) pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándola más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino (...) en cuclillas; y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel por donde respirase (611).

los vestidos, hechos ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no solo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar (615).

Y entrando los dos con su sangrador y Arnesto, que traía dos bacías grandes de plata, que quisieron que hasta en el ser él también ministro en su muerte dársele con más crueldad. (...), mandaron al sangrador ejercer su oficio. (...) [A doña Blanca] la abrieron las venas de entrambos brazos para que por tan pequeñas heridas saliese el alma, envuelta en sangre, de aquella inocente víctima, sacrificada en el rigor de tan crueles enemigos. Doña María, por el hueco de la llave miraba, en lágrimas bañada, tan triste espectáculo. A poco rato que la sangre comenzó a salir, doña Blanca se desmayó... (695).

Estos ejemplos muestran que Zayas aprovecha el atractivo de lo visual para contar “la verdad desnuda” (583) a sus lectores. Como señala Margarita Levisi,

Estas heroínas son presentadas como santas y mártires, incluso cuando se describen sus momentos finales. Es válido por lo tanto asociar estas escenas narrativas con las representadas en los cuadros o retablos de tema sacro, en mucho de los cuales se ofrece a la veneración y devoción de los fieles el episodio del martirio por la fe (...). Este tipo de paralelismo entre literatura y pintura no es casual ya que la alianza de las dos artes recibe desde el renacimiento la adhesión indiscutida de la preceptiva literaria de la época que acepta el famoso “ut pictura poesis” horaciano en su sentido estricto. (en Enríquez de Salamanca, 1995: 240)

Zayas presenta al lector la violencia a que son sometidas las mujeres, sobre todo dentro de sus casas, en un espacio privado, logrando así un efecto estético de carácter

voyeurístico¹⁰⁰. Es más, la voz narrativa describe su manera de novelar (porque el/ella se apunta como autor/a del libro) apelando en una característica sensorial, con la ‘desnudez’ de la verdad:

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida que de la verdad desnuda (583).

Lisis –quien también se manifiesta como autora del libro¹⁰¹– defiende la necesidad de detallar esta violencia:

tantas [mujeres] que han muerto y padecido en 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 hermohear no han tenido necesidad de ella. (850).

El uso de efectos visuales resulta recurrente de modo particular en algunas historias donde se destaca el martirio de las mujeres. Zayas aprovecha el modelo de los relatos hagiográficos para, según Grieve, “create her subversive and revisionist texts: a new kind of novella, a new kind of ciencia, one by and for women” (1991: 104). Aunque estoy de acuerdo con Patricia Grieve en que Zayas aprovecha la tradición y da otro giro a las historias, pienso que como autora se mantiene consciente y voluntariamente dentro de esta tradición, en “este grueso caudal”¹⁰², y, por lo tanto, escribe para los consumidores, no para las mujeres o los hombres exclusivamente. Es más, no ofrece una manera de novelar por completo distinta, sino unas estrategias innovadoras para la presentación, recepción e

¹⁰⁰ Lo uso en el sentido aplicado por Sontag (2013), en su estudio sobre el aspecto estético visual de la violencia, la provocación y la satisfacción generada a través de esta.

¹⁰¹ Así declara su autoría en su último discurso antes de irse al convento: “Y en forma de desafío, digo que el que dijere mal de ellas, no cumple con su obligación; y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo” (853).

¹⁰² En *La segunda parte* Lisis, como autora, reivindica su sitio dentro del canon con estas palabras:

Claro está que siendo, como sois, nobles y discretos, por mi deseo, que es bueno, habéis de alabar mi trabajo; aunque sea malo, no embote los filos de vuestro entendimiento este parto de[l] pobre y humilde mío. Y así, pues no os quito, y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre [j]ornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde, no la habéis de pisar; luego si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal, ya vencéis y me hacéis vencedora (812).

interpretación de sus novelas¹⁰³. En otras palabras, la “originalidad no viene de ser la primera en contar estas historias, sino de la novedad con que están presentadas” (Özmen, en prensa). Para conseguir esto, entre otras cosas, se aprovecha de lo visual y el impacto alcanzado por la detallada representación de la violencia: lo feo, lo mórbido y lo grotesco de la tortura y el crimen contrastan con las bellezas de las mujeres que los padecen. Gamboa y Gaisor denominan estas escenas de violencia como un “shocking textual freakshow” (2020: 246), y Rodríguez-Rodríguez argumenta que:

The impact of these scenes in the perception of violence by the reader is undeniable, and Zayas pushes this violence to the maximum to place the female body at the center of her narrative, eliminating the possibility of ignoring these bodies (2020: 193).

Sanan-Estudillo va más allá y defiende que estas imágenes terroríficas no solo impactan al lector, sino que lo dominan hasta la posesión:

Going beyond the usual aesthetics and modes of baroque expression of her context, Zayas breaks new ground. The horror of her baroque goes beyond words and images and becomes visceral, in an insidious attempt to inhabit, or perhaps even possess, the reader (2014: 102).

Solo puedo intentar adivinar el efecto de estas escenas siendo una lectora del siglo XXI y desde mi “horizonte de expectativas” (Jauss, 1982). Sin embargo, no debemos olvidar que a través de Lisis se puede observar la recepción de las escenas sangrientas. Por lo tanto, creo que aquí la cuestión no solo es el uso de la violencia como una técnica narrativa¹⁰⁴; más pertinente parece preguntar ¿qué efecto crea esta violencia dentro de las

¹⁰³ En el *Sarao* Nisis y Estefanía, respectivamente, defienden la originalidad de sus relatos así:

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 hermoseados, y no sacados de una parte a otra como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao (521).

Y advierto esto porque si alguno hubiese oído algo de esta reina, será como digo, mas no impresa ni manoseada de otros ingenios. Y como se ha propuesto que estos desengaños han de ser sobre casos verdaderos, fuerza es que algunos los hayan oído en otras partes, mas no como aquí referido (808).

¹⁰⁴ Rice (2015), Gamboa (2009) y Romero-Díaz (2013) interpretan la violencia desde la perspectiva social. Romero-Díaz señala al respecto: “El cuerpo social en crisis del siglo XVII se metafóricamente en el cuerpo de la

novelitas, en la audiencia dentro del sarao y, más importante, sobre la protagonista, Lisis? Mientras Zayas provoca al lector con estas imágenes detalladas, avisa que las que sobreviven a esa violencia en su persona y/o las que se quedan atrás (las hermanas, madres) se refugian en el convento:

Las hermanas de Laurela entraron, a pocos meses, monjas, que no se pudo acabar con ellas se casasen, diciendo que su desdichada hermana las había dejado buen desengaño de lo que había que fiar de los hombres; y su madre, después que enviudó, con ellas (661)

A doña Inés pusieron, ya sana y restituida en su hermosura, aunque ciega, en un convento con dos criadas que cuidan de su regalo (616).

Y es significativo que también va a ser este el destino de 'Lisis desengañada' al escuchar estos relatos. Por esto, la aplicación de los efectos visuales para impactar a la audiencia/al lector también tiene su peso sobre Lisis y sobre su decisión; de este modo Zayas construye uno de los pilares en el desenlace de la novela.

“En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto”: lo milagroso como parte de la verosimilitud

En el acercamiento de Zayas al precepto de la verosimilitud se aprecia que no persigue el reflejo de la realidad, sino la dramatización de algunos conflictos de la vida desde el prisma de la ficción. Por eso pacta con el lector que, si ocurren acontecimientos fantásticos, este no tendrá la obligación de “creer más de lo que diere gusto”, y en este caso, la narradora (Laura) justifica su uso para “para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones”:

No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos *son de calidad que lo pudieran ser*, pues matar un hermano a otro, ni ser una hermana traidora con su hermana, forzándolos al uno

mujer en el que Zayas simboliza las fisuras, ruptura y desmembración del orden tradicional” (138). Aunque no niego que esta reivindicación tiene también una dimensión social, estudio la violencia como una técnica narrativa necesaria para cerrar el círculo invisible (silencio/deseo/silencio) que lleva al protagonista simbólicamente de la declaración del deseo al silencio.

celos y al otro amor y envidia, no es caso nuevo; pues desde el principio del mundo ha habido traidores y envidiosos, como nos dicen dos mil ejemplos que hay escritos. (...). En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto; pues el decirlo yo no es más de para dar ejemplo... (389-390, énfasis mío).

En este sentido el uso de verdad/verosimilitud en el *Sarao* hace un guiño a Lope de Vega, quien en medio de la narración de “Guzmán el bravo” advierte a su receptora¹⁰⁵ con estas palabras:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, a donde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no ha de llevar el lector a cuestas; y esta no es historia, sino *una cierta mezcla de cosas que pudieron ser...* (Vega, 1968: 153, énfasis mío)

Zayas satisfacía en el lector el gusto por leer historias “verdaderas” –un tópico bastante concurrente de la época– y cuando ocurrían acontecimientos fantásticos¹⁰⁶ dejaba al libre albedrío de la audiencia el creerlos o no. Así la autora intenta conseguir una lectura agradable, el deleite que acompaña a una experiencia de conocimiento. Por otro lado, como señala Riley a propósito de los acontecimientos fantásticos,

las autoridades literarias permitían que se incluyera en una obra aquello que, no siendo necesariamente verdadero, estaba de acuerdo con las creencias populares. Tasso, al hablar de estos asuntos, decía que el poeta no debía de hacer caso la verdad exacta al tratar de cosas que los hombres cultos consideran, con razón imposibles; le bastaba en tales casos adherirse a la opinión popular (1989: 295-296).

De esta manera, el lector puede sacar un provecho moral sin renunciar al deleite que proponen las novelas, al conciliar narrativamente una materia desmesurada que linda con lo inverosímil (la “maravilla” que deleita) y unos procedimientos que le confieren

¹⁰⁵ Aquí me refiero a la destinataria interna, Marcia Leonarda, inequívocamente femenina.

¹⁰⁶ Cuando digo 'acontecimientos fantásticos' me refiero a la hechicería, brujería, astrología e intervenciones sobrenaturales reconocidas por los cristianos. Se pueden ver estos elementos en las “maravillas” sexta, octava, décima y en los “desengaños” segundo, quinto y noveno. Y también en los comentarios a lo largo de dos colecciones, donde las estrellas (astrología) marcan el destino de las mujeres. Para la consideración de los aspectos fantásticos en Zayas, ver Cardaillac-Hermosilla (1999), Stackhouse (1978), y Berg (2017).

verosimilitud y establecen la base para el “desengaño” (la enseñanza que surge al pasar de la apariencia fingida a la verdad real).

III.3.2. “Como nuestra intención no es de sólo divertir, sino de aconsejar...”: Discursos de reflexión para la recepción de la obra

Sobresale en esta colección una continua apelación a la verdad a la hora de proponer un nuevo y personal lenguaje narrativo, cuyos efectos se perciben y se analizan a través de Lisis¹⁰⁷. La entidad de su repercusión se convierte en materia argumental y en factor clave en el desenlace de la trama que engloba los relatos, al provocar la decisión final de Lisis. Este encadenamiento causal, que dota a la historia de Lisis de dimensión novelesca, no solo supone una innovación genérica. En términos de poética, Zayas propone una actualización de los preceptos horacianos y su integración en una narrativa con visos de modernidad. Las funciones de *delectare* y *prodesse* se materializan en la distinción entre “maravillas” (destinadas en la primera parte al entretenimiento terapéutico de Lisis) y “desengaños” (que en el segundo volumen revierten el efecto de distracción de los relatos), y marcan algo más que una simple distribución editorial. Siguiendo los pasos de Cervantes en el *Quijote*, lo que en la primera parte, con sus elementos cómicos (o cómedicos), es una deleitosa eutrapelia, en este caso para la protagonista antes que para los lectores, deja paso diez años después a una lucidez que se tiñe de melancolía y desemboca en una dramática conciencia que parece exigir una catarsis. Esta se produce con la decisión de Lisis, en la que su reclusión conventual se presenta como resultado del *movere* inducido por los relatos. Y es en este punto donde se produce la innovación y se genera la densidad novelesca.

A diferencia de los dos efectos previos, compartidos por la protagonista de la trama novelesca y por sus lectores, que siguen una senda compartida entre la “maravilla” y el “desengaño”, la determinación de Lisis la individualiza en su condición de personaje protagónico, etimológicamente proto-agonista. El modo de su salida, donde reaparecen ecos del dejarse morir de Alonso Quijano, desplaza el sentido del *fármacos* (Özmen, 2020b): este ya no es el elemento de sanación que se ofrece a la dama melancólica en los

¹⁰⁷ Para el funcionamiento interno de los relatos y sus efectos sobre la protagonista basta observar cómo se posicionan las “maravillas” primera, novena y décima y los poemas de Lisis frente a ellas, ver capítulo I.2.3.

inicios de la trama, sino que ella misma, movida por una experiencia intensificada por el despliegue de los relatos, se convierte en un chivo expiatorio. Tras un deleite más aparente que real, el “desengaño” la conduce al sacrificio, con su renuncia al mundo y un retiro que la oculta y la relega a una contraimagen del sarao. El efecto catártico del gesto se refuerza por la paradoja trágica¹⁰⁸ de que el *movere* de la heroína trágica se traduce en la conformidad de unos espectadores (los del sarao) y unos lectores (los de los volúmenes de Zayas) que quedan confortados y asegurados con la relegación de la anomalía o factor de desorden que representa el “desengaño” femenino. Entregada su principal representante y la conciencia escrita del mismo a la clausura conventual, se restaura el orden en el espacio mundano del sarao. Tras experimentar la compasión y el terror, el lector siente la catarsis derivada del sacrificio de Lisis.

Aparte de asistir a los acontecimientos narrados en primera persona en momentos significativos del segundo sarao y seguir el desarrollo de una historia novelesca a través de dos colecciones de novelas, el lector también observa los efectos de la recepción de los relatos por los participantes del sarao. Junto con el goce estético que propone esa caja china¹⁰⁹, la reacción de los participantes del sarao y sus comentarios minuciosamente preparados permiten a los protagonistas que juzguen algunas cuestiones morales o sociales dentro del texto, señalando así al lector qué provecho moral puede sacar de los relatos.

Sin duda, contribuye, a esta actualización del precepto de *miscuit utile dulci* la explicitación de la idea principal del relato, con marcado detenimiento al principio de cada uno. De este modo el lector no perderá el provecho que presenta la historia. Me limito a dar solo dos ejemplos a propósito:

[Lisarda:] El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es *Aventurarse perdiendo*, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, (...) no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírlo de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen, no sólo las flacas fuerzas

¹⁰⁸ La paradoja provocada por la afirmación final de Lisis se enfatiza al final de la obra. Desde el marco de la ironía, la afirmación de que no representa un “final trágico” el ingreso en el convento es una forma de llamar la atención sobre el conflictivo carácter de este final, presentada en términos de *excusatio non petita* que deja entrever una *accusatio manifesta*.

¹⁰⁹ Especialmente las novelas primera y última son ejemplos de ese juego de relatos dentro del relato.

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 (27).

[Álvaro:] Es la miseria la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre, pues en siendo miserable, luego es necio, enfadoso y cansado (...). Esto se verá claramente en mi maravilla... (109).

En la misma línea cabe destacar cómo se utilizan los comentarios de los protagonistas para la interpretación de la obra. En el horizonte de expectativas de un lector del siglo XVII las novelas tienen una fórmula más o menos establecida. Estudiosas como Rodríguez Cuadros y Haro Cortés opinan que Zayas aprovecha 'lo familiar' para el lector:

Uno de los aspectos que creemos caracteriza positivamente a María de Zayas es, precisamente, el apoyarse en temas y tópicos perfectamente asimilados por la literatura, en situaciones reconocibles de inmediato para el lector avezado en la literatura ejemplar, satírica o de simple entretenimiento (1999: 81).

Sin embargo, la autora las presenta con una novedad:

Zayas's works involves the appropriation of discursive models from the masculine world of letters and the performative reworking of them. Her narratives question the logic of these models, often placing them in the service of alternative, unexpected ends, and in the process they ironize the disparity between the social principles and the practices such models support (Cox Davis, 2003: 326)¹¹⁰.

Por lo tanto, Zayas, para la mejor recepción de su obra y de su discurso, convierte los comentarios de los protagonistas en parte integrante de la novela. En este punto cabe destacar el cambio de actitud de la autora entre el primer y segundo volumen de la colección. Mientras en el primer sarao la intervención de los participantes para opinar sobre

¹¹⁰ Anne Cruz también es de misma opinión y comenta así a propósito de "El castigo de la miseria": "Zayas's picaresque tale breaks the mold of the male-authored novels" (2010: 19). De manera parecida argumenta Grieve:

This model of women as protagonists (and never more so than when they are virgin martyrs or penitent whores), along with the popular subject matter of the novella—love and marriage—provided Zayas with the tools to create her subversive and revisionist texts: a new kind of novella, a new kind of 'ciencia', one by and for women (1991: 105).

las novelitas es muy limitada, en el segundo esta aumenta considerablemente¹¹¹. Esto se debe al cambio en el tono de las novelitas, a la necesidad de guiar a los lectores en el modo de entenderlas y, en última instancia, al propósito de abrir una interpretación al cambio en el estado anímico de Lisis y la decisión final a que este la conduce. Por ejemplo, en el segundo sarao los protagonistas discuten quién tiene razón después de escuchar el tercer “desengaño”, rotulado “El verdugo de su esposa”: “Y como vieron que ya había dado fin, empezaron las damas y caballeros a dar sus pareceres sobre el desengaño dicho” (547). En esta novelita muere la protagonista, Roseleta, porque su esposo creyó en las mentiras acerca de una supuesta relación entre la dama y su mejor amigo. Mientras que “los caballeros le disculpaban [a don Pedro] alegando que un marido no está obligado, si quiere ser honrado, a averiguar nada” (547), “las damas decían lo contrario” (547). Cuando acaba el “desengaño” sexto, “Amar solo por vencer”, en el que Laurela muere a manos de su padre porque tuvo una relación con Esteban, y este la abandonó, Lisis se dirige a todos los caballeros presentes en el sarao: “haréis más transformaciones que [Proteo] para traer una mujer a vuestra voluntad y si esto fuese para preservar amándola y estimándola, no fuera culpable; mas para engañarla y deshonorarla...” (662). Al escuchar este monólogo, que ocupa casi tres páginas, acerca de los vicios de los hombres y la difícil situación de las mujeres frente a los engaños masculinos, los participantes varones, aunque no sabemos si comparten la misma opinión, por lo menos tienen reparo en oponer argumentos a los de la dama y guardan silencio. La voz narrativa lo explica así:

Más dijera Lisis, y aun creo que no fuera mal escuchada, porque los nobles y cuerdos presto se sujetan a la razón, como se vio en esta ocasión, que estaban los caballeros tan colgados de sus palabras que no hubo ahí tal quisiese ni contradecirla ni estorbarla (664-65).

Hay más ejemplos de esta calidad, en los que las participantes femeninas del sarao piden la enmienda de los hombres, y ellos, conforme avanza el sarao, empiezan a darse

¹¹¹ En las “maravillas” cuarta, quinta, sexta y décima la instancia narrativa se limita a expresar que los protagonistas expresan distintas opiniones sobre la narración, y en la novena don Juan hace algún comentario sobre el relato que él mismo ha contado –para dar un mensaje implícito a Lisis–. En la *Segunda Parte*, salvo en el “desengaño” noveno, se da un debate después de todos los relatos. Quizá la ausencia de una discusión al final de la novelita novena es para aumentar el impacto del discurso de Lisis, que cubre casi nueve páginas y pone fin a la reunión.

cuenta de sus errores. Me limito a citar aquí las reacciones de los participantes masculinos en la penúltima noche del segundo sarao:

[Don Juan:] que yo, en nombre de todos estos caballeros y mío, digo que queda tan bien ventilada y concluida la opinión de las damas desengañadoras, y que con justa causa han tomado la defensa de las mujeres. Y por conocerlo así nos damos por vencidos y confesamos que hay hombres que con sus crueldades y engaños condenándose a sí, disculpan a las mujeres. Que oyendo todos los caballeros lo que don Juan decía, respondieron que tenía razón. Con lo cual, sin dar lugar a las damas que moralizasen sobre lo referido (pues vían que los caballeros, rendidas las armas de su opinión, se daban por rendidos a la suya), la hermosa doña Isabel y los músicos cantaron así... (698).

Mientras duró la cena, las damas y caballeros tuvieron sobre su opinión diversas y sabias disputas. Si bien los caballeros, o rendidos a la verdad o agradecidos a la cortesía, dieron el voto por las damas, confesando haber habido y haber muchas mujeres buenas, y que han padecido y padecen inocentes en la crueldad de los engaños de los hombres. Y que la opinión común y vulgar, por lega y descortés, no era justo guardarla los que son nobles, honorosos y bien entendidos, pues no lo es, ni lo puede ser, el que no hace estimación de las mujeres (732).

Estas estrategias ayudan a Zayas subrayar el mensaje que conllevan sus relatos, enseñando el efecto de las novelitas¹¹² sobre los participantes de sarao, en especial, sobre Lisis, y así guía al lector en su interpretación.

III.3.3. “Querría que me entendiesen todos, el culto y el lego”: La sencillez del estilo

Zayas es consciente de que está escribiendo para la imprenta y se muestra preocupada por el éxito de su obra entre los consumidores. Por ello, otra estrategia aplicada por la autora es usar un lenguaje apropiado para la tarea que ha asumido. Lisis, antes de contar su relato, señala que “querría que me entendiesen todos, el culto y el lego” (811);

¹¹² Cuando hablo de efecto me refiero al cambio de opinión. Como en la última sesión solo habla Lisis, no sabemos la opinión de los hombres acerca de las novelas contadas aquella noche. Los comentarios de la penúltima noche —que he recopilado arriba— muestran que ellos cambian de opinión y en cierta manera enmiendan los errores escuchando lo que pasa a otras personas, o sea, aprenden por ‘ciencia’, como dice Lisis a propósito de la utilidad de los relatos contados en los dos saraos.

por lo tanto, no es de extrañar que en sus páginas sobresalga un importante número de comentarios sobre su estilo, según ella, alejado del cultismo, extendido también al género narrativo (Bonilla Cerezo, 2005).

Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y deprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás, y dicen a veces cosas que ellos mismos no las entienden, como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo?” (812).

es lo cierto que ni en lo hablado ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas ni cultas; porque, demás de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego... (811).

Sin embargo, como señala acertadamente Taberner-Sala, “no puede decirse que el estilo de María de Zayas sea complicado, aunque tampoco será oportuno hablar de sencillez, sino más bien de la observación casi escrupulosa de una lengua barroca, que enlaza, sin medida, períodos oracionales que recurren tanto a la parataxis como a la hipotaxis” (2021: 108). Dicho esto, también es verdad que tacha la oscuridad en el estilo, en consonancia con la tendencia de “escribo como hablo” de Juan de Valdés y su actualización en el marco de los debates vivos en los años de la autora. En este sentido cabe destacar dos puntos. Por un lado, dado que la novela es un producto orientado a un consumo abierto, por un público amplio y heterogéneo, la autora “querría que [l]e entendiesen todos”, y por eso critica en su obra el estilo elevado de algunos letrados, usado para presumir de su conocimiento:

Los hombres fueron los autores de los engaños; historias divinas y humanas nos lo dicen, que aunque pudiera citar algunas, no quiero porque quiero granjear nombre de desengañadora, mas no de escolástica... (621).

Zayas primero subraya que sí tiene el mismo conocimiento que ellos con su afirmación “aunque pudiera citar algunas”, y luego dice que no lo hace por la tarea que ha asumido, o sea, la de desengañar. En otro pasaje critica a los que no entienden ni ellos lo

que escriben, y luego pregunta: ¿cómo las entenderán los demás? Zayas no olvida que escribe para la imprenta:

como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo?” (812).

De esta manera, con sus afirmaciones participa, otra vez, en la discusión literaria de la época, posicionándose al lado de autores como Castillo Solórzano, Tirso de Molina y Lope de Vega, quienes critican el lenguaje culto por ser oscuro e ininteligible,

que hay ojos que lloran en poesía culta, sin que se entienda más de que son lágrimas (Vega, 1968: 162).

Acertó su desgracia a toparse con un culto de los del nuevo idioma, tan oscuro en sus versos como Noruega en la mitad del año, hombre que para exagerarle de poco entendido bastará decir que él mismo no sabía entenderse lo que escribía (Castillo Solórzano, 1907: 405)

Pudiendo/ hablarme claro, ¿por qué / vocablos oscuros usas? (Molina, 1999: vv. 1945-1946).

Zayas, rechazando el culteranismo, adapta un estilo literario más inteligible para llegar a más lectores, para que le “entendiesen todos, el culto y el lego” (811). En este aspecto, se puede rastrear también el eco de Cervantes, quien explica su manera de novelar en su “Prólogo” de *Don Quijote* así:

procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (Cervantes, 2015: 19).

En el marco amplio de una batalla literaria que se extendió más de medio siglo, Zayas se alinea, es cierto, con posiciones equivalentes con las sostenidas por algunos de

los autores de su entorno, incluyendo un referente con Lope de Vega y un protector como Castillo Solórzano. Sin embargo, mantiene más coherencia que estos paladines de la oposición al culteranismo, que no tardaron en contaminar sus obras con rasgos de estilo gongorino (Bonilla Cerezo, 2006) o, incluso, tratar de competir en el terreno del cordobés, como el Fénix hiciera en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). Mientras, sobre todo por parte de Lope, se disputaba la primacía por la cumbre del parnaso hispano, Zayas no entra en esta pugna, sino que asume una viva conciencia de la condición de la novela tal como ella la práctica, no sólo en función de las propias exigencias intrínsecas del género, sino también en atención a su funcionamiento en el mercado. Sin minusvalorar el interés directamente comercial que podría estar latente en la práctica de la escritura narrativa por Zayas, se aprecia en su actitud ante la formalización estilística una voluntad de garantizar su comunicación con el lector, en directa relación con el diseño retórico analizado en el apartado anterior y que descubríamos centrado en una voluntad de *movere*, que parte del *delectare* y desemboca en el *prodesse*. Mientras en el tratamiento de la materia se traslucía en el desplazamiento de la “maravilla” al “desengaño”, en el plano elocutivo se apostaba por un estilo que acogiera al lector sin dificultad y mantuviera su atención, con un carácter de transparencia al servicio de la eficacia del *utile*.

III.3.4. “Aunque las mujeres no son Homeros (...), por lo menos, tienen el alma”: Ironía y polémica como estrategia narrativa

Una cantidad considerable de los estudios sobre el *Honesto y entretenido sarao* habla del feminismo o proto-feminismo de la autora¹¹³. No es de sorprender esta línea de lectura, dado que existen muchos pasajes en la obra dedicados a la defensa del sexo femenino y la reivindicación de sus derechos; sin embargo, leer algunos de estos pasajes desde la clave del posicionamiento de Zayas en el campo literario (Bourdieu, 1995) podría arrojar luz sobre el uso de este discurso en la estrategia narrativa de la autora.

Como se sabe, un trabajo publicado no es el resultado de un proceso puro, solitario y creativo del autor. Ningún producto cultural existe por sí mismo, sino que se sostiene sobre relaciones de interdependencia con distintos procesos, con ecos de otras

¹¹³ Para leer más sobre los estudios realizados sobre Zayas con perspectiva de género, ver Treviño Salazar (2018: cclxvii-ccc).

producciones. Las relaciones con otras obras a menudo se traducen en forma de ataques, o bien para transformar o bien para conservar las reglas establecidas de este campo (Bourdieu, 1993). En mi opinión, si leemos algunos pasajes de la obra con tema femenino desde esta perspectiva podemos ver el posicionamiento de Zayas en el campo literario. A primera vista, cabe destacar que se nota que Zayas hace frente a las posibles críticas siendo ella la primera en escribirlas y hacerlo con pinceladas de ironía¹¹⁴. El recurso adquiere particular potencia y se presenta de manera reveladora en su preámbulo “Al que leyere”:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. (...) Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer... (15).

Por otro lado, no se puede ignorar el hecho de que, especialmente en los paratextos, la condición de mujer escritora pasa de constituir un argumento de *humilitas* para la *captatio benevolentiae* a funcionar como una estrategia de *marketing*, como señala Villegas de la Torre:

La perspectiva de género dotaba las obras de una importante *différence* que las ayudaba a destacarse dentro del campo literario al proporcionarles originalidad y un carácter único –por eso la presentación de las obras por toda la Europa premoderna a menudo se hace como “producto de mujer”, subrayando esta condición en términos hiperbólicos, lo que parece una estrategia editorial de índole transnacional (2019: 339).

Sin duda, la autora lo llevaba a cabo de una manera muy exitosa en su “Prólogo”:

¹¹⁴ Es curioso el paralelismo de las estrategias de Cervantes y Zayas frente a las posibles críticas:

Cervantes tiene la precaución de desarmar a sus posibles críticos siendo él el primero en criticarse. (...) De estas dos formas suele anticiparse a los que pudieran criticarle por lo inadecuado del tema o por su prolijidad al desarrollarlo. Los comentarios de aprobación, por otra parte, pueden ser utilizados para forjar una reacción favorable, aunque ficticia, del auditorio (Riley, 1989: 55).

Zayas hace uso de los ‘comentarios de aprobación’ en su obra. Para un comentario más amplio, ver el capítulo III.2.

te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que, si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligación de hacer buenas novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte (17);

si es bueno no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias (17).

Se puede observar que Zayas, para abrir su colección, aprovecha algunas expresiones de activa vigencia en su época. Sin embargo, en lugar de denunciarlas (que lo hará luego, en otras ocasiones a lo largo de la obra), desde el prólogo las repite varias veces, hasta convertirlas en una parodia de sí mismas. Vemos la repetición de esta estrategia a menudo con la compañía de la ironía y con la implicación de una voluntad de emulación y emancipación o, en otros términos, de autonomía (como autora) a partir de la competencia (con los autores asentados en el campo literario):

Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansases de oírlos, te los diré, *que aunque son de mujer*, tanto más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieren en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas una mujer, que sólo se vale de su natural... (35, énfasis mío)

Pues crean que aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilibios con moños, *por lo menos, tienen el alma* y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios (584-585, énfasis mío).

Con su carga de ironía, estas afirmaciones, por un lado, critican y, por otro, demandan un reconocimiento del valor de la obra de las mujeres en general y, en primer lugar, el de su obra en concreto. Al mismo tiempo, con este discurso la autora se auto-confiere un posicionamiento en el campo literario. No se debe olvidar el poder de la polémica: gracias a ella, esté donde esté la autora, desde el margen o el centro, gana un espacio como partícipe en el campo literario, reivindicando su propia legitimidad. Zayas manifiesta una actitud osada frente a los críticos que juzgan su trabajo, pero también actúa

de manera similar con las demás obras. Como resultado, desafía a sus rivales y participa en la lucha por obtener una posición, hablando de su obra y juzgando las otras:

Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado (15).

muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden, pero no se compran, porque la materia no es importante o es desabrida (17).

porque pienso que no os habré menester sino para decir el bien o mal de este sarao, y en eso hay poco perdido, si no le vale, como he dicho, vuestra cortesía; que si fuere malo, no ha de perder el que le sacare a luz, pues le comprarán siquiera para decir mal de él; y si bueno, él mismo se hará lugar y se dará el valor. Si le tuvieren por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas, y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el Cielo. Yo os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no sólo de cortesía, mas de obligación (813).

Mas en eso me la ganen, porque ya dije mal de las obras ajenas (623).

Fernández Rodríguez apunta con detalle el papel de estas discusiones y polémicas sobre el lector:

Zayas sabía muy bien que aquello de que “ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres” (124) era de todo punto falso; sin ir más lejos, una de sus probables fuentes, *Virtud, pobreza y mujer*, exaltaba justamente –ya desde su mismo título– una figura femenina, en consonancia, por cierto, con no pocas comedias lopescas. Pero su público, sobre todo el femenino – principal destinatario de sus relatos–, daría por buena la hipérbole, justificada de sobras en aquel contexto misógino, más aún en boca de la atormentada narradora. Sus encendidas palabras, pronunciadas justo antes de contar su historia, servirían para tener en ascuas a los lectores y azuzar su intriga: ¿qué desgracias le habrán ocurrido a esa mujer que prefiere orillar “antiguas y modernas desdichas sucedidas

a mujeres por los hombres”, y referir en cambio “mis desdichados sucesos”? (2018: 629).

En la toma de posiciones en el campo literario Zayas muestra que está al tanto de las discusiones en torno a la novela, un género que ella misma desarrolla a partir de los preceptos establecidos. Por ello, hace parte de su relato los comentarios sobre sus procesos narrativos (lengua sencilla, poca fábula, verosimilitud), y así participa en la lucha de poder en este campo emergente, comentando quién es el autor y qué es y/o qué debe ser la novela.

La autora, por un lado, muestra que está en el círculo de los autores y comenta sobre cómo escribir una novela; y, por otro, por si alguien duda de su ‘legitimidad’, muestra sus alianzas con los autores importantes de la época. Cabe destacar que Castillo Solórzano aparece en los preliminares con dos poemas, y se incluyen también poemas laudatorios de Ana Caro de Mallén y Pérez de Montalbán, entre otros. Dentro de la obra menciona a Lope, quien la había celebrado en su *Laurel de Apolo* (1630) años antes, y le devuelve el elogio con estas palabras: “príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin” (701). Es más, dentro de la obra hace referencia a figuras femeninas con cierto poder, para reafirmar su posición y enfatizar la sociabilidad¹¹⁵ de las mujeres letradas en el campo literario:

Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de excelentísimo entendimiento, (...). La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina (...). Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima: Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto

¹¹⁵ Acerca de la sociabilidad femenina en el campo literario ver Baranda Leturio (2015b), Martos Pérez (2016), y Marín Pina (2013 y 2019).

acierto, que arrebatata, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija (553).

Pues sentadas las damas y sosegados todos, la hermosa doña Isabel cantó sola este romance, que se hizo estando ausente el excelentísimo señor conde de Lemos, que hoy vive y viva muchos años, de mi señora la Condesa, su esposa (585).

La escritora, aunque no presenta su obra a un mecenas, se muestra consciente de la importancia de la relación con distintos focos de poder, sean literarios o políticos. Cabe destacar que en su estrategia en busca de su lugar en el campo literario Zayas frecuentemente se queja del carácter de este, por ser hegemónicamente masculino, y estas quejas van acompañadas de los comentarios que critican el panorama cultural, porque las obras hablan mal de las mujeres, y que reprochan el sistema que impide a la mujer entrar en el mundo literario. Comentarios de este tipo ayudan a Zayas para diferenciarse de otros escritores, dado que, según ella, todos siguen la misma moda, y es ella la única que escribe para defender a las mujeres.

Pues el decir mal no es (a lo que entiendo) porque lo sienten así, *sino por seguir la variedad de los muchos*, como cuando hay una pendencia o una fiesta, que acudiendo al tumulto de toda suerte de gente, ilustres y plebeyos, si les preguntasen dónde van *responderían que adonde van todos*, y lo mismo les sucede en el decir mal de las mujeres (737, énfasis mío).

escriben libros y componen comedias, *alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho*, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en que culpar a los hombres, y escribiendo de unos y de otros, *hubieran escusado a estas damas el trabajo que han tomado* por volver por el honor de las mujeres y defenderlas, viendo que no hay quien las defienda... (618, énfasis mío).

Por esto, aunque “desengañar y decir verdades está (...) tan mal aplaudido” (583), su obra, por ofrecer una doble novedad –mujer escritora en defensa de las mujeres–, puede alcanzar un nuevo impulso en el mercado y llamar la atención de los consumidores, puesto que “la condición femenina, por su rareza, puede ser un reclamo para el dinamismo del mercado editorial” (Martos Pérez, 2016: 90). En palabras de Zayas,

mas eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas todos gustan de comerlas. (583)

se habían engolosinado con los desengaños; que, aunque trágicos, por verdaderos apetecidos (738).

En una época en el que el reconocimiento social (tanto entre los letrados como ante los lectores) constituye una de las bases para evaluar el éxito del autor, Zayas enfatiza su originalidad y subraya el éxito conseguido con su audiencia gracias a esa singularidad. En los pasajes con perspectiva de género mencionados arriba¹¹⁶ persiste un cierto eco de la ironía que se aúna con el deseo de reconocimiento de su valor autorial. Al mismo tiempo se critica el panorama de la situación literaria y cultural de la época, reprochando la escasez de las obras que dan voz a la mujer. Puede ser que la defensa de las mujeres sea un tópico para satisfacer al consumidor, dado que son principalmente las mujeres quienes leen las novelas¹¹⁷. Dentro de esta lógica, aprovechar un tópico que aún no se ha explotado suficientemente puede traer éxito, y este éxito permitiría encontrar un lugar en el campo literario y obtener un beneficio económico. Sin embargo, en mi opinión, estas críticas textualizadas y ficcionalizadas al mismo tiempo en el *Sarao* contienen un tono de íntima subjetividad acerca del acceso a la dinámica que rige el campo literario. En este aspecto se pueden trazar ciertos paralelismos con el *Viaje del Parnaso* (1614). Aunque no voy a detenerme en este tema ahora, me gustaría destacar el hecho de que, mientras Cervantes crea un Cervantes ficticio en su sátira para hablar de un campo literario sin renunciar a su sutil ironía, en el *Sarao* vemos que, en lugar de crear una autora única ficticia, Zayas prefiere que su voz y su posición como escritora¹¹⁸ se difuminen y multipliquen entre los distintos personajes. De este modo, sin perder el carácter íntimo que late en su base, las diferentes intervenciones en la novela se tiñen de un tono irónico y desafiante en más de una ocasión, para hablar de otro tipo campo literario que, a más de veinte años de distancia, no es el mismo que el que pintara Cervantes, además de desplazarse de la poesía a la novela. Los comentarios acerca de la cuestión de escribir y publicar, con el trasfondo del deseo de

¹¹⁶ Hay pasajes exentos en defensa de las mujeres, sin embargo, yo he elegido unos pasajes que no solo habla de las mujeres sino también de la producción cultural y el mercado literario por ser el tema de mi trabajo.

¹¹⁷ Según Baranda, las novelas y los libros de caballerías son los preferidos de las mujeres (2005: 26)

¹¹⁸ Cabe recordar que mientras Beatriz escribe su vida, que se convertirá en el “Desengaño noveno” (“La perseguida triunfante”), don Juan redacta la “maravilla” “El juez de su causa” y también los poemas de la segunda noche del primer sarao. Por otro lado, Lisis y la voz narrativa se declaran autores de los dos saraos.

tener reconocimiento en el campo literario y su batalla frente a sus rivales, recorren los dos volúmenes del *Sarao* de Zayas. En esta faceta tiene mucho que ver con la batalla de Cervantes y su busca de sitio en el monte Parnaso. Acerca del escritor alcalaíno y su estrategia autorial en el *Viaje* señala Ruiz Pérez:

Cervantes hace desfilar a todo el canon de poetas españoles, consolidando esta condición y estableciendo la existencia de “campo literario”, (...) en el que reivindica un espacio propio. Con tal finalidad pone en juego el ejercicio de la crítica, desplegada con una fina ironía en la sucesión sin altibajos de elogios para todos los poetas nombrados, cuyo carácter tópico cumple una doble función: asentar el reconocimiento colectivo de la dignidad poética alcanzada por las letras hispanas y, al mismo tiempo, establecer en ellas una diferencia por la que el autor individual se distingue de la masa para reclamar su singularidad (2006: 95)¹¹⁹.

Con todo esto, es imprescindible reconocer que Zayas reunió unas características en su obra que le otorgan un aire de novedad. Aunque algunas estrategias habían sido usadas con anterioridad, otras conceden a su obra una dimensión de absoluta novedad. Especialmente, el empleo tradicional del marco se transforma en el *Sarao*. Veinte novelas del *sarao* se utilizan para que la historia de Lisis (en el presunto marco) avance hasta convertirse en la novela 21 o, por mejor decir, la novela eje que engloba otras veinte, dispuestas en función del desarrollo de una trama y los cambios en su protagonista. Esto permite una variedad dentro de la unidad y la justificación del *prodesse y delectare* con la decisión final de Lisis. La profundidad y complejidad conseguida a través de distintos niveles narrativos y la interconexión de sus piezas son compensadas por varias técnicas. El uso de la teatralización, la indicación de la idea principal antes de los relatos, los comentarios de los participantes al final de novelitas para su mejor recepción son algunas de ellas. Mientras al nivel del argumento de las distintas piezas se usa la violencia para crear mayor impacto, los desafíos y polémicas de carácter literario en los comentarios sobre los relatos intrigan al lector, refuerzan su atención y proyectan la lectura a planos de mayor complejidad. En ello se acentúa el paralelismo o el seguimiento de la lección cervantina de algunos recursos narrativos como el juego metaficcional, la inclusión del autor dentro de la obra o la interposición de las voces de los personajes como un medio para discutir sobre

¹¹⁹ Acerca de Cervantes, sus posiciones de campo y reconocimiento, ver también Ruiz Pérez (2010a, 2010b).

la teoría de un género en construcción, que aparecen dentro de la obra con un carácter algo más que complementario. Zayas utiliza su obra para hablar de su propia teoría literaria y emplearla en sus propias páginas. Eso trae consigo algunos comentarios de la autora acerca de su éxito en el mercado y su deseo de reconocimiento autorial en el campo literario. Con todo ello, Zayas muestra que tiene mucho que decir acerca de la novela, participa en la formación de los preceptos de un género y pide su reconocimiento canónico en ello.

III.4.

EL ARTE DE LA NOVELA DE CERVANTES A ZAYAS

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes declara que ha “abierto un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino”. El escritor alcalaíno se declara el inventor de la novela española en su prólogo de *Novelas Ejemplares* y muestra su intención de alejarse de los modelos italianos, subrayando que su modo de novelar es “no hurtado ni imitado”. Dentro de una tradición basada en la imitación y repetición de lugares y tópicos –la mayor parte de las veces convencionales, estrechamente vinculadas con el gusto del lector–, Cervantes ofrece otro modelo de novelar donde la invención y la variedad (siempre en el umbral de la unidad) prometen “la verdadera eutrapelia” al lector. En su “Aprobación” Juan Bautista Capataz subraya la originalidad de ese estilo: “juzgo que la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas* porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos (...), y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana...” (2001: 5). Con estas palabras salen a luz las *Novelas Ejemplares* de Cervantes en 1613. Y porque es el fruto de un género emergente y falto de un canon clásico para seguir, la coletilla “ejemplar” no solo sirve para subrayar lo moral, sino también para presentar un “ejemplo”, una respuesta a cómo Cervantes superó los problemas técnicos a la hora de narrar y, en concreto, para organizar su colección.

Después de la publicación de la obra cervantina, el adjetivo “ejemplar”, (siempre usado como sinónimo de “moral”), se convierte en una constante para rotular las novelas (Bonilla Cerezo, 2010: 17). *Novelas Morales* (1620) de Agreda y Vargas, *Teatro popular. Novelas morales* (1622) de Francisco Lugo y Dávila, *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Céspedes y Meneses y los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1625) de Pérez de Montalbán son algunas colecciones de novelas publicadas con el adjetivo “ejemplar” en su rótulo entre 1620-1624, hasta que llegó la prohibición de publicar “novelas” (Moll, 1974 y; Cayuela, 1993).

Sin embargo, no faltan las contradicciones. Mientras el impacto cervantino en el campo literario es innegable, por lo menos en el ámbito del título, al ofrecer, seguramente

de forma involuntaria, uno paliativo a la mala fama de las novelas con el énfasis de escarmiento, la práctica cervantina fue criticada por los autores de su tiempo como Lope de Vega¹²⁰ o Tirso de Molina. De hecho, dentro de la emergente práctica de la novela corta el modelo que ofrece Cervantes en su novedosa omisión de marco¹²¹ para englobar la serie no tuvo prácticamente continuadores. Según Tirso de Molina, publicar novelas “ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes”¹²² no era una buena práctica, y, desde luego, los narradores que eligieron el prototipo cervantino no fueron muchos. El estudio de Shifra Armon subraya que entre 1605 y 1685 se publicaron más de cincuenta libros, en la práctica totalidad de los cuales existe el relato marco para unir el material narrativo (2018: 279). Las fórmulas más comunes para enmarcar las novelas de diversas temáticas eran las reuniones y los viajes, pero también un prólogo o una dedicatoria en forma epistolar o la alabanza a las ciudades españolas en las que suceden las novelas pueden servir de *cornice* para las narraciones (Yllera, 2009: 33), pero siempre se trata de un marco artificial y externo.

III.4.1. Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas

Tres décadas después, cuando María de Zayas publicó el primer tomo de su colección, según Amezúa (1929: 94), ya el género estaba en decadencia, y el concepto de la novela se veía desgastado con la multiplicación de títulos y los ensayos de hibridación. En su intento de buscar su voz en el campo literario introduciendo un nuevo enfoque, Zayas declara que denominará a sus relatos “maravillas” y “desengaños” en lugar de “novelas”, porque con este nombre quiere “desempalagar al vulgo de novelas: título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22). Sin embargo, “entre la pluma de la autora y la estampa

¹²⁰ Remito, para un análisis de la recepción de la obra cervantina por parte del Fénix, al artículo de Jean Michel Laspéras donde sostiene que Lope, con su manera de novelar ofrece “una inversión de la perspectiva narrativa seguida por Cervantes” y que se diferencia ideológicamente de las *Novelas ejemplares* (2000: 429).

¹²¹ Hay que tener en cuenta que la colección de novelas de Pedro de Salazar permanecía manuscrita y muy seguramente desconocida, por lo que, al margen de la prioridad cronológica en la escritura, no pone en cuestión la consciente originalidad cervantina. Y el autor quinientista concibió menos una colección de novelas que una compilación de “cuentos”, como él mismo los rotula. Ver Pedro de Salazar (2014).

¹²² En el prólogo a sus *Cigarrales de Toledo* Tirso de Molina critica a Cervantes por no tener un marco integrador para sus novelas como el que él propone: “También han de seguir mis buenas o malas fortunas, Doce Novelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo” (1631: f. A1v.)

del impresor”¹²³, el título de su obra se somete a un cambio y se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* en lugar de la versión original, que era *Honesto y entretenido sarao*.¹²⁴ Alicia Yllera comentó que ese cambio se debe al deseo de “beneficiarse del éxito por las novelas cervantinas” (2009: 36); aunque resulta coherente y verosímil, no pasa de ser un juicio de intenciones, que ha de contrastarse con datos textuales. No se sabe, en cualquier caso, con certeza si eso es un acuerdo mutuo entre la escritora y el impresor o una manipulación del título en las manos de este último por razones comerciales, a las que María de Zayas no se pudo negar (y tampoco lo cambió en las siguientes ediciones, si respondieron a su voluntad). Y es de recordar que Zayas, aunque conocida en los círculos literarios de su tiempo, era una autora nueva para el lector, y el librero Pedro Escuer quiere “asegurarse de un rotundo éxito comercial” (Olivares, 2017a: 153) con ese nombre, probablemente más atractivo al lector que el de *Honesto y entretenido sarao*. No obstante, ese cambio no solo afecta el éxito comercial del libro, sino que también impone un horizonte de recepción de la obra, porque esos dos títulos presentan al lector dos maneras diferentes de afrontar la problemática de narrar: mientras “ejemplar” sirve como la estampa de la novedad cervantina y alude a “mesa de trucos” y la variedad, *Honesto y entretenido sarao* entra en diálogo con el concepto de la novela con marco bocacciano, donde el sarao alude al típico ambiente de reunión y fiesta donde se narran relatos en un espacio interior, por lo tanto femenino (lo que puede ser de especial interés para el público al que se destinaba el volumen, considerando que los lectores de novelas son sobre todo las mujeres). Lo concluyente es que, por razones que nos son ajenas, la obra de Zayas se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* para ponerlo en relación con la obra cervantina, y eso es lo que nos lleva a seguir el rastro de la “ejemplaridad” en la obra Zayesca y compararla con la de Cervantes, aunque en cada una de ellas, esa “ejemplaridad” existe de manera distinta.

A diferencia del modelo establecido en las colecciones de novelas barrocas, ligadas por el entretenimiento festivo, la obra de María de Zayas arranca con la manifestación dolorosa de la interioridad sentimental de Lisis, que por este conflicto acabará convirtiéndose en la protagonista. Un amor no correspondido le obliga a refugiarse en su

¹²³ Es una alusión a Chartier (2016), quien explica detalladamente el proceso de la publicación de un libro entre los siglos XVI-XVIII.

¹²⁴ Para más información sobre el cambio del título de las dos entregas de *Honesto y entretenido sarao*, ver Olivares (2017a) y la “Introducción” de Olivares en Zayas (2017b).

cama para recuperarse. La dama está enamorada de don Juan, pero este se siente atraído por otra mujer, Lisarda, prima de Lisis, mientras que don Diego se enamora de Lisis en el transcurso de la historia-marco narrada. La madre de Lisis decide montar el sarao para entretenerla con relatos contados e invita –además de a los participantes en la amorosa trama-marco, Lisarda, don Juan y don Diego– a otros amigos de Lisis. De este modo alrededor de Lisis se crea un espacio semiprivado, –la fiesta se organiza en casa, pero es abierta al público–, un escenario preparado para la eutrapelia producida por los relatos novelescos de los participantes en el sarao y, por medio de este recurso, lograr la curación de la destinataria. El procedimiento estructural no se diferencia a primera vista de un marco narrativo tradicional. Sin embargo, un análisis más detenido de las imbricaciones entre el relato que enmarca y los que se insertan en él revela una densidad que coincide con Cervantes en el rechazo de la convencionalidad de un procedimiento, aunque la solución que ofrece se sitúa aparentemente en las antípodas de la omisión de la *cornice* en 1613, eso sí, tomando muy en cuenta la lección cervantina de trabazón interna de los relatos (Casalduero, 1974 y; Güntert, 1993).

Los relatos de amor narrados en este sarao entran en diálogo con el conflicto emocional en la trama Lisis-don Juan-Lisarda-don Diego. En otras palabras, además de ser los narradores de los relatos, los protagonistas del sarao desarrollan otra trama, viven su propia historia amorosa, lo que establece una densa red de relaciones y correspondencias. Eso enfatiza que para Zayas el marco no es sólo un pretexto para unir las novelas. Eso se ve desde el principio de la narración. El primer día del sarao; “Lisis aparece vestida de la color de sus celos” (24), mientras don Juan y Lisarda se visten del mismo color: “Habiendo don Juan mostrado en su gala un desengaño a Lisis de su amor, viendo a Lisarda favorecida hasta en las colores, la cual, dispuesta a disimular, se comió los suspiros y ahogó las lágrimas...” (25). Sin embargo, conforme avanza la primera noche, Lisis se da cuenta del interés de don Diego y decide alejarse del papel de amante no deseada: “[Lisis], viendo a don Diego melancólico de verla inquieta, alegró el rostro y serenó el semblante...” (109). Así que ignorando a don Juan, dirige sus favores a don Diego, lo que causa los celos de don Juan y pide que los músicos cantasen el romance que él había traído porque, “temeroso don Juan de la indignación de Lisis, quiso con este segundo romance disculparse de los agravios que le hacía (...), aunque a costa de los enojos de Lisarda... (153). El círculo de tensión entre Lisarda-Lisis y don Juan ahora se expande de una manera que lleva a don

Diego a ese juego. Pero Lisis “cansada de batallar con tantos desengaños y sinrazones” (153) decide aceptar casarse con don Diego quien –al final la noche segunda– “mientras duró la danza y el volverla a su asiento, le dio a entender su voluntad [a Lisis], y ella a él cuán agradecida estaba, juntamente con licencia para tratar con su madre y deudos su casamiento” (204). La noticia del futuro matrimonio entre Lisis y don Diego molesta a don Juan y éste amenaza a don Diego: “sepáis que si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada” (204). Mientras la tensión entre dos galanes les lleva a declarar desafío al final del sarao, Lisis, parece estar libre de las preocupaciones amorosas. Ella, con su nueva relación, cambia el tono de sus poemas y “como ya desengañada de don Juan y agradecida a don Diego” quiere, “mudar el estilo en sus versos” (208). Ya, en apariencia, libre de agobios amorosos, primero canta un soneto sobre el rey Felipe (207) y luego, para introducir la sexta novela, unos “burlescos madrigales” (235). La última noche empieza con la noticia de que Lisis se queda “libre de sus enfadosas cuartanas” (359) causadas por su amor hacia don Juan.

Como hemos visto, los bailes, los poemas recitados o las novelas contadas dentro del sarao, enriquecen y complican la historia del amor que constituye el marco, otorgando a la misma una profundidad que no está presente en otras novelas de la época. Las narraciones de relatos quedan perfecta y funcionalmente integradas en la fórmula narrativa y al final de la quinta noche la primera parte del sarao acaba con la promesa del matrimonio de Lisis con don Diego.

Sin embargo, el tono de las narraciones de la colección cambia en el paso de la primera a la segunda parte. Esta vez las novelas, llamadas por la propia Zayas “desengaños”, obran el efecto contrario, porque todas las narradoras de la segunda parte enfatizan la situación problemática de la mujer en la sociedad y en sus relaciones amorosas. El conflicto que las damas manifiestan a través de sus intervenciones hace eco en el marco narrativo. “Al interiorizar las situaciones dramáticas de las mujeres en las tramas secundarias, los relatos, en lugar de servir como una ventana para dejar salir el dolor, funcionan como un espejo” (Özmen, 2020a: s.p.). Podemos decir que estos relatos funcionan a modo de *exempla* para mujeres. Como resultado, junto con Lisis, otras damas del marco narrativo, o sea las damas participantes en el sarao, se mueven con estas narraciones e interiorizan el escarmiento de los relatos, hasta la decisión colectiva de

retirarse al convento y crear un espacio de sonoridad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres (Özmen, 2020a).

Al apostar por la estrecha trabazón narrativa de los relatos intercalados con la historia amorosa en que se insertan, por un camino que aparece como justamente inverso a la renuncia cervantina al marco, María de Zayas está aprovechando la lección más profunda de las *Novelas ejemplares*, sobre todo en lo que se refiere a la organicidad que quedaba apuntada en el prólogo de 1613, cuando la irónica reticencia a mostrar “el sabroso y honesto fruto que se podría sacar así de *todas juntas como de cada una de por sí*” (2001: 18, énfasis mío) apunta a una conciencia de conjunto unido por algo más que por una azarosa agrupación dentro de un marco convencional y carente de significación narrativa.

El pasaje cervantino citado, y bien conocido, aparece cuando el autor se refiere a la ejemplaridad de sus novelas y la justifica con estas palabras: “Heles dado nombre de ejemplares” y se podría sacar, “el sabroso y *honesto* fruto” y afirma que el lector puede tener “un *honesto* y agradable” entretenimiento (2001: 18, énfasis mío). Al editarse la colección de Zayas quien se responsabilizó del título mostró haber tomado buena nota de que estas palabras no eran banales, y así intentó sintetizar todos sus conceptos en el rótulo elegido para la portada de 1637. El eco de sus palabras revela que Cervantes ofrece lo útil, lo entretenido y lo honesto juntos en su colección.

No es ninguna novedad si consideramos que lo honesto y lo moral existía también en los cuentos tradicionales españoles o en las guías y avisos, fundamentalmente con un escarmiento didáctico más o menos explícito. Tampoco es de sorprender la promesa de ofrecer el entretenimiento al lector en sus relatos, porque, en la senda de la poética horaciana, la literatura tiene que ser al mismo tiempo provechosa y entretenida. Y la verosimilitud de las narraciones es imprescindible para “mezclar lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que le instruye” (González Pérez, 1982: 137). Es bastante parecida la manera en que Cervantes justifica “la ejemplaridad” de sus doce novelas: “Cada uno pueda llegar a entretenerse (...) sin daño de barras (...) porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (2001: 18).

Zayas coincide con la postura de Cervantes en combinar *prodesse* y *delectare*, y, sin embargo, mientras las “maravillas” proponen una solución menos conflictiva a la mujer engañada, los “desengaños” dan cuenta explícita de todos los malos tratos que sufren las mujeres. Zayas busca la ejemplaridad en contar los engaños para desengañar a las mujeres,

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, (...) que había bien qué agradecerles; mas eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas (583).

Zayas prefiere denominar sus relatos como “maravillas” y “desengaños”. Por lo tanto, aquí el verbo “desengañar” significa al mismo tiempo “sacar del engaño al que está en él” (Covarrubias) y narrar novelas, aun con lo que estas tienen de ficción, en otra muestra de la acertada lectura de la propuesta cervantina y sus juegos con la verosimilitud de lo fingido. Ese pasaje se puede leer en clave de la función de la literatura según Zayas, prestando especial atención a la referencia de la novedad como algo no siempre muy sabroso, pero, aun así, deseado por el público.

III.4.2. Re-articulación del marco u omitir “las colas del pulpo”

En su *Epistola* Horacio advierte de que “las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad” y que “sean breves para que los espíritus dóciles capten las cosas de una forma concisa”, porque “todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno” (González Pérez, 1982: 137). Y es la abundancia (propia de una colección de novelas) la que se traduce en problemas de articulación. Cervantes bien pudo tener en cuenta la recomendación horaciana. Cipión la traslada en sus reparos al relato de Berganza cuando le insta a omitir “las colas del pulpo”, que entorpecen la marcha del relato más que lo adornan, y está nota metapoética que afecta al interior de la narración en la novela de cierre de la colección encuentra una equivalencia en su encaje externo cuando Cervantes opta por prescindir del marco en 1613, con una ausencia al comienzo del volumen que resultaría llamativa para los lectores formados en el modelo boccacciano y para quienes la unidad se vería oculta bajo la variedad.

El segundo volumen del *Quijote* apunta de manera latente algunas razones de la inconveniencia del marco narrativo, al señalar “que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote”, pudiesen dejar de “darla a las novelas”, pasando “por ellas, o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen” (2015: 1070). Según García López este pasaje explica la razón por la que Cervantes en 1613 decide publicar sus novelas de forma independiente, sin buscar para ellas una fábula que les

serviera de marco, obligando al lector a centrar en ellas y en su juego interno toda la atención (2001: 15).

Por su parte, Zayas recoge la lección cervantina y busca la novedad por un procedimiento no menos extremo, al proponer como marco un relato que subsume las narraciones situadas dentro de él y las integra de manera orgánica en el desarrollo del argumento que se despliega en el sarao, otorgándole, junto con una alta dosis de novedad, un valor narrativo que llega a imponerse sobre el de sus piezas. Con esa finalidad construye una estructura en la que cada novela se usa para dar mensajes implícitos a los oyentes del marco, mientras la reacción del receptor afecta el contenido de la siguiente novela, porque esta surge de una situación alterada en el sarao por los cambios en sus participantes, en un encadenamiento que se intensifica hasta su desenlace, en una trama interactiva que tiene algo de juego para los personajes y, sin duda, para el lector. Como señala, acertadamente, Sierra (2016) haciendo alusión al trabajo de Anne J. Cruz:

As Anne Cruz noted (...) Zayas' novellas are "metonymic" and "carefully juxtaposed to each other and all are subsumed under the frame tale's master plot" wherein the individual narrators as well as the readers are aware "that the messages are conveyed by their tales simultaneously affect and are affected by amorous relations of the aristocratic young men and women" (117-118).

Conforme avanza, la obra, sobre todo en el paso a la segunda parte, descubre bajo la convencionalidad del sarao (juego de sociedad y tópico recurrente en la agrupación de novelas) una realidad más compleja, pues las "maravillas" y "desengaños" contados mueven la acción de los participantes en el sarao a partir de las oscilaciones anímicas que les producen y por las que los convierten en los verdaderos protagonistas del universo narrativo encerrado en los dos volúmenes, articulados en una unidad compuesta por la que sería la novela vigesimoprimera, sostenida entre 1637 y 1647 en su función, más que de marco, de relato central. Las relaciones entre ambos niveles ya habían sido problematizadas en el *Quijote* en el arranque de una segunda parte en la que se resuelve en otro modo la interrelación entre la historia del protagonista y las narraciones con un valor episódico que se redefine de 1605 a 1615. Y la referencia no es baladí, porque el paralelismo no parece casual en la escritura de Zayas. Sin poder detenerme en ello, me limitaré a apuntar cómo Zayas traslada la homología circunstancial del paréntesis de diez años entre sus respectivas entregas a una estructura profunda que repite el desplazamiento de las "maravillas" que

guían al ilusionado protagonista en las primeras salidas hasta el “desengaño” que acaba imponiéndose (en gran medida por lo vivido y contemplado en el sarao ducal) en su salida final; también en un retorno a su “lugar” que supone el silencio del caballero, como en la retirada al convento de los personajes de Zayas, que también impide cualquier continuación. Quede un análisis más detenido para otra ocasión, y volvamos a otros ecos cervantinos en la consideración del marco zayesco.

Por la incidencia de los relatos en su propia historia amorosa y en su decisión final, Lisis se convierte a la vez en protagonista novelesca y en una imagen de los efectos de lectura, con lo que Zayas, además de replantear la poética de la novela corta, propone una reflexión sobre su recepción, generalmente por un público femenino, y, por extensión, sobre el acto de la lectura y el modo en que una ficción más o menos ejemplar actúa sobre la intimidad, alterando los sentimientos y moviendo las decisiones. Las dos entregas enlazadas por la protagonista y su viaje metafórico desde las “maravillas” a los “desengaños” gracias a los relatos contados y el efecto de los relatos sobre la protagonista nos recuerdan de nuevo el ejemplo de don Quijote.

Aun con direcciones divergentes en el modelo narrativo, Zayas se acerca en la dimensión más profunda al centro de la problemática cervantina: cómo construir un relato renovador respecto a los modelos establecidos, obligando al lector a centrar toda su atención en la obra sin saltar páginas o, en su caso, sin atender a la historia desarrollada en el espacio del sarao, que no es aplastada por el peso de las veinte novelas, sino movida por ellas. En clave muy cervantina, nuestra autora da una respuesta “ingeniosa” al enlazar el marco con las novelas narradas, convirtiendo en mutuamente imprescindible la existencia de uno y de otras.

Para cerrar esta primera aproximación traigo a colación un procedimiento formal con el que Zayas recicla la propuesta cervantina para adaptarla a su personal planteamiento. Es destacable el hecho de que dos mujeres que compiten por el amor de don Juan, –Lisarda y Lisis– son las que abren el sarao y lo cierran. El paralelismo entre el primer y el último relato del sarao –aparte de la temática– presenta una suerte de unión, de vínculo entre dos primas, enlazadas no solo por sangre, sino también por un deseo amoroso con mismo hombre, y sirven en el marco para proponer el modo en que es posible interpretar las dos caras de la misma realidad. Mientras al principio del sarao Lisarda propone el convento como una salida adecuada de ese triángulo de amor, Lisis en su relato en el último día lo

propone como una escapada obligatoria de la irresponsabilidad, la sinrazón y violencia de los hombres. El hilo novelesco tan nítida y evidentemente preparado propone dos maneras de solucionar un problema cotidiano: en la primera parte “las “maravillas” suponen la entrada en el convento como un final feliz, mientras que en la segunda parte Lisis, a la luz de los “desengaños” contados, interpreta esa solución como un mal menor frente a la violencia del sistema patriarcal:

Pues si una vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han sido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? (855).

La simetría estéticamente impecable, proponiendo la confrontación de Lisarda y Lisis a través de los relatos, es la manera de articular un discurso unitario, mostrando dos polos o formas de percibir el mundo, tal como propone Cervantes en sus *Novelas Ejemplares*. El estudio de Güntert explica la función del binomio compositivo (1993) de la obra cervantina, mientras que Casaldueiro ofrece una lectura de las *Novelas* basada una simetría creada por los elementos opuestos, pero siempre complementarios:

El idealismo de *La gitanilla* y el mundo social del *Coloquio* se oponen y sostienen mutuamente, se sostienen oponiéndose. La generosidad y esfuerzo moral de *El amante* se contrapesa con el egoísmo y avaricia de *El casamiento engañoso*. La plebeyez y bajeza de *Rinconete* se contrabalancea con la nobleza de *La señora Cornelia*. La unión mística, con su peregrinación a Roma, de *La española inglesa*, equilibra su elevación con la unión social y la peregrinación a Santiago de *Las dos doncellas*. El pecado original de la inteligencia en *El licenciado Vidriera* se completa con el pecado original de los sentidos en *La fuerza de la sangre*. Por último, el claustro de *El celoso extremeño* muestra su trágica inanidad unido a la libertad de *La ilustre fregona*. (1974: 26-27)

Según el estudioso “novelas como un todo orgánico (...) sólo adquieren verdadero sentido en el entronque de unas con otras dentro de una armónica visión de conjunto” (1974: la solapa). Ese acercamiento puede arrojar una visión orgánica sobre el conjunto de veinte (veintiuna, considerando el marco como otra novela) novelas de Zayas.

De manera parecida, se puede interpretar la polaridad entre las novelas de Lisarda y Lisis como la de las “maravillas” del primer capítulo frente a los “desengaños” del

segundo: el diálogo “entre un mundo ideal y un mundo real” está en constante relación en las dos partes de la obra. Diríamos que Zayas opta en las “maravillas” por una solución lúdica: por ejemplo, hacerse pasar por hombre para buscar el amante, poder escapar de los padres enfadados gracias a un descuido, tener una relación fuera del matrimonio y hacerlo felizmente...; en resumen, se trata de abordar conflictos que no se resuelven fácilmente en la vida práctica, y para los que se esbozan soluciones en un mundo ideal. Cabe recordar que gracias al efecto curativo de las “maravillas” Lisis también cree que puede ser feliz casándose con don Diego. En cambio, en los “desengaños” cambia el ‘ideal’ que está sobre “la mesa de trucos” con la dura realidad, y se suceden los asesinatos de mujeres a manos de hombres; con el último relato de “desengaños”, contado por la propia Lisis, viene la declaración del propósito de escapar de esa realidad, al precio de la reclusión en el convento, ahora sí real y definitiva, con toda la ambigüedad de su significado, también en una perspectiva moral¹²⁵.

Antes de volver al principio y retomar la cuestión de la ejemplaridad de la obra resultante de las dos partes, hemos de recuperar la lección cervantina y recordar una vez más que el deleite que se alcanza a través de la habilidad del narrador (o narradora) para desarrollar una trama que causa admiración y sorpresa al lector, también tiene un valor ejemplar, incluso cuando la moralidad queda en suspenso en su formulación convencional. Zayas demuestra su habilidad para llevar narrativamente a sus protagonistas a un desenlace completamente ajeno a la tradición del género y más propio de las obras de moralidad, por medio de un entramado argumental en que los relatos intercalados introducen sutiles desplazamientos, estos se van orientando en una dirección cada vez más precisas, y las recurrencias y simetrías, al tiempo que avisan al lector, se convierten en base de una verosimilitud de carácter artístico, Y esta es la que permite sacar a la vez deleite y utilidad “así de todas juntas como de cada una de por sí”. O, mejor dicho, del modo en que cada una se articula en una unidad que las integra a todas. Guardando un decoro tan ingenioso, Zayas supera el pretexto que usa la novela barroca para saltar las prohibiciones (contar malos ejemplos para escarmentar), y presenta un problema real (la situación de las mujeres) que se puede tratar no solo con el binomio de mal ejemplo/buen ejemplo, sino desde una

¹²⁵ Merece desarrollarse con más espacio el paralelismo perceptible entre la retirada al convento tras la experiencia del sarao y la propuesta de paseo del licenciado Peralta al cierre de las *Ejemplares* y, en particular, del engarce entre *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*.

amplitud de opiniones, y en eso consiste su valor artístico y su interpretación del legado cervantino.

Con el uso de algunas prácticas narrativas que acabamos de señalar Zayas crea una estructura narrativa nueva, un nuevo discurso dentro del campo literario. Zayas no abandona el marco narrativo en absoluto; antes bien, lo transforma en la novela que podemos considerar la 21 de la colección para englobar todas las historias contadas. En otras palabras, casi treinta años después de la publicación de las *Novelas Ejemplares*, donde no hay marco, Zayas propone una forma de novelar con un marco inclusivo en el que los relatos contados tienen el poder de cambiar el curso del conflicto amoroso de lo que es más una novela que un simple marco.

La poética de Cervantes implica un juego con los preceptos clásicos y neor aristotélicos, en tanto que las novedades que introduce en el campo literario suponen una aproximación renovadora respecto a los modelos tradicionales, acentuando y tematizando toda su problemática, tanto semántica como formal, en su propuesta narrativa, que explora las borrosas fronteras entre verdad y ficción, entre moralidad y entretenimiento y, a mi juicio lo más importante, entre materia del relato y formas de narrar. Por lo tanto, la ejemplaridad puede residir tanto en el honesto fruto como en el deleite de su modo artístico.

Tras sus pasos, mientras Cervantes corta las “colas de pulpo” (2001: 568) para no fastidiar al lector con digresiones, Zayas transforma el marco narrativo en una parte viva de la estructura. Aunque el título de *Novelas amorosas y ejemplares* apunta a esta relación, sea o no sea elección de la autora, es más profunda la naturaleza del diálogo directo con el “raro inventor” en el tratamiento del sarao y su resolución del problema ya enunciado en el preliminar de 1613.

IV
SARAOS

Todo lo analizado en relación con el protagonismo de Lisis y los procedimientos narrativos de Zayas nos llevan a la consideración del sarao, el concepto que la autora quiso resaltar en el título de las dos partes de su obra, es una gran metáfora o, en otros términos, una imagen en la que se funden distintos planos de significación. Como evento social en un marco muy determinado, el sarao es el escenario en el que los personajes despliegan sus juegos, entre el fingimiento, la pasión y el desencanto. Desde el punto de vista del relato es la estructura que enmarca las novelitas enunciadas por los personajes, pero también el soporte argumental de la acción central, con todas las connotaciones propias de este juego de sociedad. Al hilo del recurso frecuente en las colecciones barrocas, en el plano de la ficción (o de los distintos planos de la ficción, entre oralidad, manuscrito e imprenta) resulta una estilización de las redes de sociabilidad en que se desenvolvía la autora y en las que con toda probabilidad encontró las mismas ilusiones y desengaños que su protagonista. Finalmente, en la tensión significativa con el convento del final de la historia el sarao se identifica con el propio libro en dos partes, al que siguió el silencio autorial.

Esta parte conclusiva recoge algunos acercamientos críticos a las dimensiones metaliterarias del sarao relacionadas con la condición de Zayas como autora en un campo literario no especialmente favorable para las mujeres. Para ello he aprovechado dos invitaciones no relacionadas directamente con la autora para acercarme a sus relaciones literarias, de apreciable actividad en los salones y los paratextos de obras ajenas, y a las dificultades que las escritoras encontraban para pasar de ese escenario a la imprenta. En el capítulo central analizo las manifestaciones de Zayas relacionadas con la recepción esperada para su libro. Con este contexto profundizo en los dos finales en el análisis del espacio significativo del sarao y en el de su contrapunto representado por el convento; en este caso concreto, he preferido rehuir de las ideas preconcebidas sobre la significación de este retiro (renuncia para unos, conquista de una autonomía para otros) y partir de la observación y el examen de la presencia de la clausura convencional en las distintas novelitas, con el sentido o la función que en cada una adquiere para los personajes. De este modo espero plasmar en los elementos de valor estructural las conclusiones que este proceso de estudio de la obra ha ido plasmando en aproximaciones parciales, a veces perfiladas por las circunstancias de su realización y publicación, pero siempre enmarcadas en esta lectura interpretativa.

IV.1.
LA FIGURACIÓN AUTORIAL DE CASTILLO SOLÓRZANO
(EL ESPEJO DE MARÍA DE ZAYAS)

Mecanismos de sociabilidad literaria: mecenazgo diferenciado y capital simbólico

La relación de Castillo Solórzano con la autora de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) se origina en la etapa de academia antes de la imprenta. El marco del encuentro o, al menos, de la vinculación puede situarse en la Academia de Medrano en Madrid, reunión de ingenios que propició el contacto y la relación entre algunos de los referentes más destacados en la república letrada y quienes aspiraban a encontrar un lugar en ella. En su descripción de esta academia, Willard King (1963) menciona, entre sus varios integrantes, los nombres de Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo, Pérez de Montalbán y María de Zayas.

Castillo Solórzano y María de Zayas, además de este círculo, compartieron su adoración hacia Lope de Vega. Éste, plenamente consciente de cómo el mecanismo revertía en el incremento de su importancia, escribió poemas laudatorios a algunos nuevos escritores como carta de presentación a la hora de entrar en el mercado; en el caso de nuestro autor, firmó la aprobación a su primera obra impresa. Por razones como esta Castillo le llamó “visorrey del Parnaso” (1631: 72), y María de Zayas “el príncipe del Parnaso” (701). Ambos coincidieron en las páginas dedicadas a celebrar póstumamente la memoria del Fénix y, poco después, la del promotor de la *Fama póstuma*, Pérez de Montalbán, el “primogénito del ingenio de Lope de Vega” (1636: ¶4r).

Sin embargo, la interacción de estos dos autores no se limitó solo al lapso de tiempo relativamente corto de la época de la Academia de Medrano, en los años veinte. Se pueden rastrear las huellas de esa relación hasta finales de la década de los treinta, cuando María de Zayas publicó su obra y Castillo desempeñó en ella el papel que se reservaba Lope. Aunque compartieron espacio académico y relaciones, coincidieron en algunas prácticas

literarias y se reconocen como autores paradigmáticos de la narrativa corta, entre ambos autores pueden apreciarse algunas diferencias que iluminan sus perfiles y nos permiten, en este caso, acercarnos a la singularidad de un autor que en 1637 ya había publicado quince títulos diferentes. Mientras este cumple con notable regularidad su cita anual con la imprenta, Zayas puede considerarse autora de una sola obra, dividida en dos partes separadas, como el *Quijote*, por diez años de distancia. Su condición femenina bien podría estar en relación con este hecho, del mismo modo que prácticamente la excluía de la posibilidad de solicitar y alcanzar un cargo en la corte o al servicio de un mecenas, faceta esta última en la que Castillo se presenta ya desde la primera portada que da a la imprenta. La diferencia de mentalidad autorial ofrece un reflejo evidente en los gestos pragmáticos a los que los preliminares impresos dan cuerpo textual. Si bien Zayas publica por primera vez en 1637, cuando se están modificando las relaciones entre mecenazgo y mercado, la trayectoria de veinticinco años de Castillo en la imprenta abarca el desarrollo de ese cambio, y la persistencia de sus opciones paratextuales, frente a las de Zayas, denota una clara intencionalidad. Mientras Castillo Solórzano dedicaba sistemáticamente sus obras a distintos mecenas, Zayas no lo hacía. Y en cuanto a los versos laudatorios, Solórzano recurriría a ellos solo en casos excepcionales, mientras que Zayas en la primera edición de sus *Novelas* incluye once composiciones encomiásticas, dos de ellas con firma de Castillo, más un texto en prosa atribuible a él con bastante probabilidad.

En el *habitus* de Castillo, destacado en contraposición con la práctica de Zayas, resulta excepcional el caso de *Lisardo enamorado*, publicado en Valencia con diez poemas laudatorios, en un doble juego de alianzas académicas y posicionamiento ante el mecenazgo. En 1629 Alonso Castillo Solórzano se encontraba en Valencia porque seguía a su señor, don Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga, marqués de los Vélez, nombrado virrey. Su estancia allí no le impidió continuar su producción literaria. De hecho, allí publicó dos libros. Uno de estos, la *Huerta de Valencia*, sitúa sus novelas en el marco de una academia que tiene lugar en la capital del virreinato. Algunos estudiosos consideran que esta obra evidencia la pertenencia de Solórzano a alguna academia durante el tiempo que permaneció allí. De manera parecida, la otra obra publicada en Valencia, *Lisardo Enamorado*, también tenía fuertes lazos con la academia; sin embargo, esta vez la relación no se limitaba al espacio ficticio. Este primer ensayo en la narración exenta de cierta extensión salió a la luz con diez poemas laudatorios, la mayoría de mano de poetas

levantinos, lo que se puede interpretar como el apoyo de la academia valenciana a Castillo Solórzano. Así parece apoyarlo la elección de un marco formalmente académico para insertar las novelas o, con un carácter más externo, la presencia de Castillo en los preliminares del *Bureo de las musas del Turia* (1631), donde Jacinto Alonso Maluenda recoge un cancionero de base académica (King, 1963: 127-128).

¿Pero por qué no fue suficiente para Castillo Solórzano la protección y la sombra de su mecenas, el virrey de Valencia? ¿Cómo interpretar su estrategia? A nuestro juicio, su afán de apoyo exterior en Valencia se plasmaba en una estrategia de refuerzo de su posición literaria, basada en la sociabilidad académica y la dedicatoria a los mecenas. El nombre que apareció en la dedicatoria era, por lo menos en apariencia, la primera protección del texto, el primer lector y el primer crítico. Sin embargo, entrar en el mercado literario en Valencia suponía una novedad en el nuevo contexto, y esto podría causar tanto admiración como disgusto. En otras palabras, moviéndose en un marco socio-literario que podría resultar desfavorable, buscó una estrategia que le podía ser de utilidad. Y no sería ajena a esta intención la imagen de prestigio que alcanzaría ante el señor por la favorable acogida entre los ambientes más cultos de la ciudad, al tiempo que asentaba entre ellos la labor política de un siempre incómodo virrey.

El objetivo inmediato era la inserción en el circuito académico, en los ámbitos de sociabilidad, asegurando las conexiones con otros autores para la adquisición de un espacio. Con los versos de los autores valencianos promocionando al autor y ensalzando sus virtudes, lo que se pretendía era obtener credibilidad, legitimidad y el prestigio necesario para atesorar capital simbólico y social a la vez. En otras palabras, la academia valenciana más o menos formalizada, con su conjunción de aristocracia social y cultural, representaba un elemento de legitimación que podía alcanzar hasta la función política del señor, pero que en todo caso sancionaba ante este el valor del escritor a su servicio. La alianza académica representaba para este, sin abandonar el mercado de productos impresos, un doble aval, ante el mecenas y ante el lector, o lo que, en términos de Lefevre, puede considerarse ya un “mecenazgo diferenciado” (1992: 17).

Castillo Solórzano, tardó diez años en devolver ese favor de la academia valenciana, y cuando lo hizo, era ya un autor que había consolidado su posición literaria. Y a ello se sumó la muerte de Lope de Vega en 1635 y el empeoramiento del estado de salud de Montalbán. En ese horizonte vemos que Castillo Solórzano parecía evolucionar

desde una actitud de discípulo/admirador de Lope a una posición en la que resultaba menos necesario buscar amparo en las academias y donde él se convirtió en el protector de los nuevos escritores en el mercado literario. A fin de comprender mejor la actitud de Castillo Solórzano parece conveniente atender a su obra *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639), donde el novelista vestido de historiador otorgó un espacio en la narración a los versos de algunos miembros de la academia valenciana. No parece una mera coincidencia que aparecieran algunos nombres que habíamos visto en los poemas preliminares de *Lisardo Enamorado* (1629). Castillo Solórzano, asumiendo ahora la figura, el papel y el ropaje literario de Lope de Vega, hizo posible visibilizar los versos de estos poetas, o sea, corresponder al favor de 1629; aunque cabría mejor decir que volvía a repetir el intercambio mutuo de favores en un complejo proceso de legitimación.

Por otro lado, la publicación de ese libro de tema histórico trece años después de su finalización en 1626 podría verse como un intento por parte de Castillo Solórzano de demostrar su autoridad en temas más ‘elevados’ y no muy asociados a lo comercial. En este sentido, hay que subrayar también su estrategia de dedicar la obra al marqués de San Felices, conocido también como Juan de Moncayo, nombre con el que firmaría en la década de los 50 un volumen de rimas y un poema mitológico en octavas, muestra de su interés por la poesía y por el cultismo erudito. Si las primeras obras de Solórzano estaban más directamente enfocadas al mercado, en estos años parece interesarse más por su posicionamiento y prestigio dentro del campo literario. Y siempre sin dejar de buscar amparos, en este caso entre los poderes aragoneses.

Otro ejemplo notable que subraya este cambio de estrategia se puede ver a través de su aportación a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. En 1637 por primera vez una mujer en España publicó una obra de ficción utilizando su propio nombre en la portada y entró en el mercado. Cuando Zayas publica Castillo Solórzano ya era reconocido como un autor consagrado a partir de su carácter prolífico, capaz de publicar casi un libro por año, prueba, por otro lado, de la existencia de la demanda por parte del público y de su aceptación a las propuestas del narrador. En otras palabras, era un autor acomodado en el mercado literario, y por lo tanto conocía bien sus reglas. Y su participación en el volumen de Zayas era destacable, porque fue el único escritor que apareció en los preliminares con más de un poema.

Castillo declara abiertamente su apoyo a la obra y su autora en dos poemas laudatorios y probablemente con un prólogo anónimo, atribuible por su estilo jocoso y algunas de sus referencias. Cuando analizamos el contenido, también vemos algunos paralelismos con sus composiciones en verso. El texto en prosa alaba a la escritora y menciona su éxito en las academias madrileñas, siempre destacando su condición femenina y su ejercicio de la escritura:

Poco lo encarezco si consideras que en el flaco sexo de una mujer. (...) la señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa es[t]os diez partos de su fecundo ingenio, con nombre de Novelas. (18)

Poco después de elogiar las nobles virtudes de Zayas en dos párrafos, el autor del “Prólogo de un desapasionado” (18), de repente, en la segunda mitad del texto decide hacer un llamamiento a los lectores para que compren esa obra, mientras critica al “lector de gorra” (19) que no paga por comprar libros, sino que los lee en la tienda, algo que, ciertamente, podía perjudicar a la autora, pero que también jugaba en contra de los intereses de un habitual de la imprenta, como Castillo. Así, los preliminares que en sus poemas sitúan a María de Zayas al lado de Apolo en el monte Helicon terminan con una alusión a lo material, a lo económico, haciendo un llamamiento al lector a que gaste su dinero en adquirir los productos de la imprenta y de la escritura de sus autores.

Otro punto destacable, de identificarlo con el escritor de este prólogo, es el posible posicionamiento de Castillo como un lector “desapasionado”, actitud que le sitúa como un observador neutro, con pretensiones de objetividad y que contempla desde lejos, quizá desde una relación vertical y jerarquizada, en un intento de auto-reflejarse como evaluador último, que dice la última palabra acerca del valor de la obra, si no es que le otorga su validez.

De nuevo encontramos una referencia a María de Zayas en *La Garduña de Sevilla* (1642). Allí Castillo Solórzano se presenta otra vez como el medio de aprobación autorial de la escritura de Zayas y ofrece su nombre como garantía de cara a la sociedad y los lectores:

en estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben de este género, pues la meditada prosa, el artificio de ellas y los versos que interpola es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España (1644: f. 48r y v).

Mientras en el nuevo contexto mercantil la relación con los benefactores iba cambiando, el lector se transformaba en el primer recurso económico, especialmente en el caso de María de Zayas, como se evidencia en la ya señalada ausencia de dedicatorias a poderosos, en claro contraste con la sistemática actitud de Castillo. Porque, como quedó mencionado, siendo una mujer-autora su relación con los mecenas estaba limitada, y quizá por eso la encontramos dedicada a la novela corta, o sea la ‘escritura de mercado’, un género –junto con el teatro– donde la demanda del público permite una profesionalización de las letras. Solórzano conocía el desafío de los nuevos medios y se adaptó a las consecuencias de este cambio, moviéndose entre dos estrategias durante su trayectoria literaria a la hora de consolidar su posición literaria: la relación con el mecenazgo como el principal poder simbólico, sin desdeñar el papel de las academias, y con el lector como factor económico.

Especialmente en sus relaciones con María de Zayas, la posición de Castillo Solórzano adquiere perfiles de relevancia. El tono de sus elogios osciló entre el discurso clásico con referencias a los dioses del Monte Parnaso y la recusación de la vileza del “lector de gorra” que no gasta su dinero para comprar el libro. El doble registro muestra la consciencia del cambio gradual que se estaba operando en el mundo literario. Desde ella Castillo Solórzano se situó justo en la encrucijada de dos sistemas, autoproclamándose protector de los nuevos autores, sin romper las relaciones ni con los mecenas ni con el lector. Nuestra autora debía negociar con estas posiciones de campo para afirmar su camino a la imprenta.

IV.2.

LA ESCRITURA FEMENINA Y EL MERCADO

En el paso del siglo XVI al siglo XVII el ámbito literario se enfrenta a una encrucijada a partir de importantes desplazamientos, como el que lleva desde el predominio del mecenazgo nobiliario hasta un nuevo orden en la república de las letras, donde comienzan a diferenciarse los ámbitos de poder y cultura. La ampliación en el uso de la imprenta hace la producción literaria más asequible a un público cada vez mayor, lo que permite la profesionalización y construcción de estrategias autoriales en el mercado literario. En el cambio de modelo, las dificultades enfrentadas por las escritoras se agudizan de modo particular en el mercado literario, por lo que supone de una rivalidad acrecentada por el dominio masculino y por la mala consideración que en la España postridentina tiene lo relacionado con los oficios y las actividades mercantiles. La escritora sevillana doña Ana Caro de Mallén, coronada como una de las más importantes escritoras de su siglo, representa también un paradigma de las respuestas a este difícil contexto. Junto con sus valores literarios, su capacidad de adaptación le permitió situarse en el centro de la encrucijada entre lo privado y lo público, dedicando sus libros a los nobles o escribiendo para la Corte al mismo tiempo que hacía uso de la imprenta y del corral de comedias para llegar a su público. La amplitud y variedad de sus obras y las estrategias autoriales que usó Ana Caro le proporcionan un lugar privilegiado en el ámbito literario y la convierten en un elemento de referencia para considerar lo específico de la situación de las mujeres ante la escritura y la publicación.

IV.2.1. La relación con los mecenas

La carrera literaria de Ana Caro de Mallén está en estrecha relación con su topografía natal, dado que frecuentaba los círculos literarios sevillanos, como la academia del Conde de la Torre (Urbán Baños, 2014: 34), se convirtió en la cronista de las fiestas sevillanas y publicó en 1628 su primera obra en la misma ciudad. Dicha obra era una *Relación* que tiene como asunto el martirio de veintitrés misioneros del convento de San

Francisco de Sevilla en su predicación en tierras japonesas. En pleno auge de la evangelización de Asia y América, las relaciones sobre su desarrollo e incidencias se imprimían en pliegos sueltos, y fueron los principales objetos de información del público. Aunque los pliegos de relaciones no eran muy prestigiados, el tema tenía entidad, y para Ana Caro ese paso debió de suponer un proceso importante, dado que ser elegido por los principales poderes civiles y religiosos para escribir el suceso histórico la llevaba a formar parte de un círculo literario jerarquizado en términos de rentabilidad real y simbólica (Marín Pina, 2018: 330). El tema, de connotaciones político-religiosas, permitía una construcción autorial de cierto prestigio, que acercaba a la iglesia-estado y proporcionaba protección simbólica y prestigio, a la vez que fomentaba en este caso la imagen de poeta culta.

Es todavía más notable la popularidad de Ana Caro, puesto que las firmantes femeninas de pliegos de relaciones en el siglo XVII apenas salen del ámbito local y, por lo tanto, muchas veces se hunden en el olvido (Marín Pina, 2018: 330). No es el caso de Caro en el camino de consolidar su posición literaria en Sevilla. A través de las dedicatorias de dos relaciones impresas (1633 y 1635), escritas para los fines propagandísticos de la Monarquía católica, refuerza su intento de trabar una importante red de sociabilidad, que la conecta con la Corte. Uno de los ejemplos más significativos que muestra su estrategia es la dedicatoria de *Relación de la fiesta y octava de la Iglesia de San Miguel* (1635). Aunque en el cuerpo de la obra elogia al asistente de Sevilla, conde de Salvatierra, Ana Caro prefiere dedicar su obra a la madre del caballero, Leonor de Luna Enríquez, aya del príncipe Baltasar Carlos, una mujer con una importante posición en la Corte (Marín Pina, 2018: 332). Su insistencia en una producción ininterrumpida, que rompe la imagen de una autora ocasional, y su red de relaciones minuciosamente establecidas le ayudaron a no pasar desapercibida, como fue el caso de sus colegas femeninas. Tardó sólo dos años en ser invitada a Madrid como cronista al servicio de la Casa Real para las celebraciones de la coronación de Fernando III como rey de Hungría. En otras palabras, a través de su talento artístico y las redes de mecenazgo y clientela, la autora se sitúa en un escenario crucial, tanto para la política de la Monarquía de Felipe IV como para su carrera profesional. Con su llegada a Madrid Ana Caro no solo consiguió imprimir su obra en la imprenta real sin asumir sus costes; recibió además 1.100 reales por su obra, una cantidad importante para la época (Luna, 1995: 13). Eso indica que Caro practicaba una negociación constante entre

las normas vigentes de la época, que en ningún caso facilitaba la escritura de las mujeres, y sus aspiraciones como autora profesional. Para ella, la noción de autoría se alimentaba inicialmente del capital simbólico y material otorgado por los mecenas hasta el punto de poder vivir de la pluma. La autora recibe un pago por la producción al servicio de la Corte; gracias a la protección del sevillano conde-duque de Olivares, frecuenta el círculo de la nobleza hispalense, donde recibe más encargos para escribir relaciones o auto sacramentales; sus dedicatorias a las mujeres de la Corte, en fin, le posibilitan abrir más puertas en Madrid y entablar amistad con mujeres poderosas, como la condesa de Paredes, de una casa destacada por el mecenazgo de mujeres escritoras, singularmente sor Juana Inés de la Cruz en el virreinato de su sucesora en Nueva España. El perfil de Ana Caro va adquiriendo, así, sus primeros rasgos a través de su relación con los mecenas y la producción literaria por encargo de nobles y de la Corte. Se aprecia cómo sus pasos, meticulosamente concebidos, la convierten en una mujer-escritora con buenas relaciones con los círculos de poder; gracias a ello consigue mantenerse en una posición difícil y problemática en la época de Felipe IV: vivir de su pluma y publicar sus obras gracias a la protección de los poderosos, sin olvidar en ningún caso que está moviéndose en un mercado literario emergente donde el lector/consumidor gana cada vez más peso. Por eso, no es de sorprender que en su *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro* (1637), después de dedicar la obra a la señora doña Agustina Spínola y Eraso, se dirija a su “lector caro” con un discurso de modestia, donde aparece el léxico más material, como “publicar”, “darle a la estampa” y “comprar”, haciendo hincapié en la rentabilidad y manifestando la conciencia de una forma de profesionalización en el mercado literario.

IV.2.2. Redes de sociabilidad académica

Aunque bien relacionada socialmente, su viaje a Madrid para asistir a las reales fiestas que se celebraron del 15 al 24 de febrero (Urbán Baños, 2014: 35) ofrece la ocasión de conocer escritores y ampliar su círculo de relaciones letradas, que hasta entonces se limitaba a la ciudad bética en su mayor parte. Sus relaciones en el entorno de las academias madrileñas dejan huella, como en el texto de Alfonso Batres (Urbán Baños, 2014: 38). Su vejamen menciona la visita de Ana Caro a las academias madrileñas y muestra con claridad

la situación de una mujer-escritora en el mundo literario. El escritor describe a la sevillana con estas palabras:

Hacía aquí se quejaba una mujer y no en muy malas endechas, que desde lejos me pareció hermosa como dos mil entendidas, y desde más cerca aseada como otros tantos poetas. Doña Ana Caro será, que entre muchísimos hombres, y entre poquísima gana de casarse, se quejaba de su hastío (Julio, 2013: 295).

En el espacio de un círculo cerrado, para el que se escribe esta pieza de cierre de la sesión académica, se justifica el tono jocoso, y en esa clave se interpretan las alusiones hirientes en apariencia. El énfasis acerca de su estado civil (soltera) o de su falta de belleza (desde lejos parecía hermosa) es propio del tono genérico del vejamen y de una tópica satírica con su habitual carga misógina; en este contexto, en cambio, la mención de que Caro fuera tan “sucía” como otros poetas acentúa el reconocimiento entre iguales, entre autores. Desde este punto de vista, incluso se podía deducir que, al atribuirle esta cualidad, el escritor del vejamen se solidariza con la autora, aceptándola en el círculo de poetas “aseados”, aunque, debido a la ortodoxia social del momento, la autora está en un sitio “que no le correspondía sexualmente” (Romero-Díaz, 2002: 99), en el centro del mundo literario “entre muchísimos hombres”. Curiosamente, burlarse de las mujeres-escritoras en los círculos académicos por sus rasgos masculinos no era una excepción. Algo parecido destaca en la carrera de María de Zayas, amiga de Ana Caro, a la que conocería en su viaje a Madrid. Zayas, la primera mujer española que publica sus obras de ficción con su firma, se masculiniza burlescamente en un vejamen de academia por razones parecidas a la de Ana Caro. Dice Frances Fontanella:

Doña María de Zayas
viu ab cara varonil
que a bé que “sayas” tenia
bigotes filava altius.
Semblava a algún cavalier (Brown, 1993: 358).

Junto a ese juego de masculinización por parte de los hombres, como señal de reconocimiento de sus cualidades autoriales, Caro y Zayas también comparten varios aspectos que las unen en su búsqueda de reconocimiento autorial y que se materializan en los textos escritos para el elogio mutuo. En 1637, cuando María de Zayas publica el primer

volumen de su *Honesto y entretenido sarao*, Ana Caro le dedicó unas décimas en los preliminares, comparándola con poetas griegas y estableciendo así una tradición de escritura femenina que viene desde la Antigüedad, para la situarla dentro de ese canon:

Crezca la gloria española,
insigne doña María,
por ti sola, pues podría
gloriarse España en ti sola.
Nueva Safo, nueva Pola
Argentaria, honor adquieres
a Madrid, y te prefieres,
con soberanos renombres,
nuevo prodigio a los hombres,
nuevo asombro a las mujeres. (9)

Las décimas son buen ejemplo de una red de sociabilidad entre escritoras, por la presencia en los paratextos, las alabanzas explícitas y la afirmación de una comunidad femenina en la que ambas autoras implicadas pueden integrarse. El poema de Ana Caro ofrece también otras dimensiones en sus avatares editoriales. En la segunda edición de *Honesto y entretenido sarao*, corregida por Zayas, se prescinde de 6 de los 11 poemas laudatorios de la *princeps* y sólo se conservan las aportaciones de los autores de cierto peso en el mundo literario del momento, como Castillo Solórzano, Juan Pérez de Montalbán o, en menor medida, Francisco Aguirre de Vaca; entre ellos, se mantienen las décimas de Ana Caro. Es difícil de explicar ese comportamiento por un simple concepto de sororidad, puesto que entre los seis poemas omitidos dos pertenecían a mujeres, el de doña Isabel Tintor y el de doña Ana Inés Victoria de Mires y Arguillur. El hecho apunta a que en las motivaciones de la autora madrileña el reconocimiento literario y la confluencia de estrategias autorales tenían un peso decisivo, a la vez que ofrece un indicio de que Ana Caro, sólo una década después de publicar su primera obra, ha alcanzado un reconocimiento como escritora entre sus iguales, entre otros escritores.

Ahora bien, dicho reconocimiento tiene un matiz específico. Dirigidas a la publicación impresa para su divulgación, las *relaciones* tienen un origen ligado generalmente a una relación de mecenazgo con el entorno de la nobleza y la corte. A diferencia de las obras de Caro en este campo, sus décimas para Zayas se nutren de la

complicidad literaria, compuestas con la intención de fortalecer relaciones y ganar entre los letrados prestigio compartido. La inserción de Caro en los ámbitos de sociabilidad académica y las conexiones con otros autores no se limitan al ejemplo de María de Zayas; sin embargo, resulta destacable ese intercambio de favores entre dos importantes autoras de la época para analizar la situación de la mujer-escritora en el siglo XVII y sus estrategias para la adquisición de un espacio en el campo literario.

María de Zayas, tarda una década en devolver las alabanzas de Ana Caro y cuando lo hace, en el segundo volumen de su *Honesto y entretenido sarao* (1647), la sitúa entre las mujeres de cierto poder, como las hermanas del emperador Carlos Quinto, infanta doña Isabel Clara Eugenia de Austria, condesa de Lemos o la condesa de Gálvez, promocionando así un parnaso femenino trabado en la doble práctica de escritura y lectura, lo que permite incorporar nombres que refuerzan la protección simbólica:

(...) el valor de las hermanas del emperador Carlos Quinto (...) pues el entendimiento de la serenísima infanta doña Isabel Clara Eugenia de Austria, pues con ser el católico rey don Felipe Segundo de tanto saber (...) no hacía ni intentaba facción ninguna que tomase consejo con ella (...) Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de tan excelentísimo entendimiento, demás de haber estudiado la lengua latina, que no había letrado que la igualase. La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta promptitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima. Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles (553).

Los elogios sirven como una firme plataforma metafórica que hace de la mujer la participante activa en la construcción de nuevos significados culturales para la España del siglo XVII. Las mujeres parten de posiciones poco propicias, en un margen desde el que intentan acomodar su escritura, logrando en algunos casos, como los tratados, cierto éxito,

al menos temporalmente. Tanto Caro como Zayas son escritoras que no nacen vinculadas a la Corte, aunque con la protección simbólica de damas aristócratas obtienen acogida y la conformación de una imagen como escritoras. En ese contexto es necesario situar sus estrategias de ‘autoconstrucción’, entendiendo por ello la forma representacional que aparece en los paratextos, en los escritos y en su propia práctica creativa y editorial. Con todo ello recomponen y completan una imagen propia a la vez que compartida, inscribiéndose en una sociabilidad femenina, en cuyas manifestaciones se revelan los conflictos que afectan a la condición de la mujer, en una sociedad que las apartaba de la educación y desdeñaba su consideración en su igualdad dentro del ámbito literario. Leer las obras de Ana Caro en relación con las otras escritoras de su tiempo permite analizar mejor sus dificultades para publicar y las estrategias desplegadas para sortearlas a través de distintos recursos. En el caso de Ana Caro algunas de sus estrategias implicaban la búsqueda del mecenazgo, dedicando sus obras a personajes poderosos (en algunos casos, especialmente, a las mujeres poderosas) o entrar en la red de sociabilidad literaria para facilitar la aceptación de su obra entre sus iguales; lo singular en una mujer escritora fue dirigirse al público más amplio, al optar por géneros de consumo directo, como las comedias, para poder vivir de su escritura.

IV.2.3. El mercado literario y el público

Lola Luna (1995) divide la producción literaria de Ana Caro en tres bloques: 1) las crónicas y relaciones de sucesos, 2) los poemas y 3) las obras dramáticas. La división sirve también para subrayar sus distintas estrategias a la hora de hacerse un lugar en la república de las letras y su capacidad de hacer uso de cada ámbito en el que se mueve. En el primer bloque se manifiesta su faceta más tradicional, en la que se alimenta de los recursos del mecenazgo en un círculo privado, siempre con un pie en el mercado literario por la vía de la imprenta. El segundo plantea una compleja construcción identitaria y autorial a través del reconocimiento en distintos círculos literarios, que se materializa en forma de poemas o referencias hechas al nombre de Ana Caro y la visibilidad del autor con sus poemas en los libros publicados por otros. Finalmente, el tercer bloque, el de sus obras dramáticas, muestra su relación con el aspecto más innovador para la condición femenina, al insertarse en un ámbito público hegemónico por los escritores-masculinos, compitiendo con sus

rivales para ganar el favor (y el pago) del público consumidor. Todavía en un concepto de clientelismo, por sus autos sacramentales, escritos para las fiestas del Corpus de Sevilla entre 1641 y 1645, la autora consiguió la remuneración del cabildo sevillano por su actividad como escritora. Lo que revela este hecho es que la autora acomoda la escritura a las exigencias del incipiente mercado en sus distintas facetas, a cambio de una compensación económica, sin esperar los lentos mecanismos de mecenazgo para vivir de su oficio. Sin duda, el triunfo de la comedia lopesca impulsa estas posibilidades en el ámbito del teatro, ya que la práctica del corral y, por extensión, la de los autos sacramentales se erigía como forma de un mecenazgo de nuevo cuño (Márquez Villanueva, 1990: 702). Se despliega así un mecenazgo diferenciado (Lefevere, 1997) que se alimenta de la dinámica del mercado literario (Ruiz Pérez, 2006: 96). En este contexto Ana Caro se mueve con habilidad para convertir su escritura en valor de cambio. Lola Luna explica la necesidad para Ana Caro de valerse de la composición de obras dramáticas, en un marco donde la demanda del público permite una compensación directa en términos de dinero y, por lo tanto, permite vivir de la pluma. Como señala Luna:

Pero, ¿cómo podía transformar su saber en un cargo o en un medio de subsistencia o en un modo de ascenso social? Por ser mujer, Ana Caro no había recibido ‘grados universitarios’ ni ‘órdenes’ eclesiásticas que le dieran cabida en ese nuevo estamento de letrados configurado por la política de reformas educativas de los Austria. Al margen de las jerarquías administrativas o eclesiásticas que le hubieran proporcionado un medio de subsistencia y unas rentas, Ana Caro parece tener un solo valor de intercambio en su incipiente sociedad mercantilista: su escritura. Quizás por ello la encontremos dedicada a la escritura teatral, o ‘de mercado’, único género donde la demanda del público y los intereses de la monarquía confluyen para instaurar las condiciones económicas que permitan una profesionalización de las letras (1995: 15).

En un contexto cultural que imponía límites a la mujer escritora, el teatro es el género que mejor permite usar la escritura como *modus vivendi*. Los documentos de pago muestran que para la fiesta de Corpus Christi de 1641 la dramaturga cobró 10.200 maravedís (Luna, 1995: 16). El dato pone de manifiesto que Ana Caro cobraba por sus textos e implica alguna forma de relación con el cabildo para obtener la contratación de sus piezas; en otras palabras, podría decirse que, además de ser autora de obras, actuaba con un comportamiento de empresaria. Según Baranda Leturio (2005: 84), entre los casos de

mujeres en una posición real de empresarias teatrales, Caro era la única que vendía las obras que ella misma escribía.

Otro punto de interés es que la autora denuncia en el mismo año la tardanza en el pago por uno de sus autos sacramentales y, por medio de una petición, reclama la ejecución. Resulta indicativo de que ‘vivir de la escritura’ no es para los escritores de oficio una expresión metafórica, sino que se asienta en la materialidad más cruda. Para Ana Caro las razones económicas son uno de los principales motivos para coger la pluma. Aunque era muy común para legitimar la escritura femenina el uso de los tópicos establecidos, como escribir para dar ejemplo a otras mujeres o entretener sus ratos de ocio, es obvio que para Ana Caro hacer comedias era una actividad dirigida a ganar el sustento. Por lo tanto, a diferencia de algunas letradas de la aristocracia, para Ana Caro escribir no era un gusto que se hace sólo “por amor al arte” o una práctica de *amateur*, sino lo que le permite cubrir sus necesidades materiales.

IV.2.4. “Por ser mujer y autora...”¹²⁶

En su comedia *Valor, agravio y mujer*, que no llegó a la imprenta, uno de los personajes pone de relieve la relación de las mujeres con éste género popular: “(...) aún quieren poetizar/las mujeres, y se atreven/ a hacer comedias ya” (Caro, 1993: 115). La mujer como autora, sobre todo autora de un género de consumo, suponía un acto de transgresión de la ley del sistema patriarcal y su manifestación en el sistema de mercado¹²⁷, y Ana Caro era consciente de su singularidad en el campo literario, por lo que no deja de buscar diversos cauces o medios para el reconocimiento de su voz.

La “situación conflictiva” (Caro, 1993: x) que representaba ser mujer y escritora en el siglo XVII, privilegiaba su permanencia en un ámbito de privacidad, atada a los mecenas. Sin embargo, mujeres como Ana Caro negociaron con éxito un lugar en una sociedad altamente patriarcal. En el relativo dinamismo de las estructuras del imperio algunas mujeres aprovecharon las oportunidades de empoderamiento, y Ana Caro se sirvió para

¹²⁶ Con esas palabras firmaba Rosalía de Castro la dedicatoria de *Cantares gallegos* a Fernán Caballero (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber); más recientemente, en 2017 el monográfico de *Ínsula* (841-842) utilizó las palabras de la escritora como título, para presentar un panorama de identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea.

¹²⁷ Baranda (2013: 169) subraya que la producción literaria en los conventos recibió el apoyo de las autoridades. Sin embargo, no es el caso en los géneros del mercado, como el teatro y la novela.

ello de entablar redes de sociabilidad con otras mujeres, o dedicándoles sus obras –aunque no fue exclusivamente a las mujeres–, o bien entablando amistad con las damas de la Corte o del campo literario. Un ejemplo de esa búsqueda de protección femenina se puede ver en el *Contexto de las Reales Fiestas* (1637). La voz poética dedica sus versos a exaltar a la figura de doña Agustina Spinola y Eraso, mostrando interesantes contrastes entre disculpas y justificaciones desde una perspectiva de género. La autora sevillana califica su poema como “inútil desperdicio de algunas horas”, subrayando que es “una obra de mujer”. Al poner énfasis en su posición de escritora, se relaciona con la dedicataria buscando la complicidad femenina y pide su protección basándose en esa relación:

ofrezco a V. merced ese Poema, inútil desperdicio de algunas horas, en cuyas atenciones aseguro a mi ingenio ricas medras, sino desmerece por obra de mujer, mas, cuando le dedico a mujer, aunque tan única, bien pienso que por humilde solicitará en su nobleza acogida, mi deseo para que luzca sus afectos, y V. merced en aceptarlos la nobilísima sangre que hereda de tantos señores (Caro, 1637: f.A2).

Si una cara del tejido de relaciones es el ámbito privado, otro lado es el círculo de literatos, y era una estrategia recurrente entre los autores enviar poemas a otros autores para ser publicados en sus obras y darse a conocer en los círculos académicos. Ana Caro no era una excepción y aprovechó sus posibilidades en las academias de Sevilla y de Madrid. Aunque en ese tipo de producción, la conciencia de ser mujer y autora no desaparece totalmente, los tópicos se centran en el deseo de escribir o publicar sus obras. Quizá el ejemplo más destacado del vínculo de las dos dimensiones (mujer/escritora) son las décimas incluidas en los preliminares de la obra de Zayas en 1637. Como vimos, sus versos hacen hincapié en la condición de las mujeres en el campo literario y establecen una tradición femenina asentada, desde la Antigüedad hasta sus días, para autorizar el discurso de la mujer a través de la canonización, lo que finalmente también le permite inscribirse en ella: “Nueva Safo, nueva Pola/ Argentaria, honor adquieres / a Madrid...” (9).

Además de obtener el respeto de los círculos literarios en el que se mueve, Ana Caro buscaba que su voz fuera escuchada en la sociedad como una escritora profesional. Por lo tanto, para su autoría el público es un elemento íntimamente ligado con su éxito, tanto en términos materiales (dinero) como simbólicos (prestigio). No en vano, el mismo año que da a la mujer un prestigioso lugar simbólico en el monte Parnaso a través de su

poema dedicado a Zayas, en su relación festiva invita al lector a que compre su obra: “Suplícote le censures como tuyo y le compres como ajeno, que con eso, si tú no contento, yo quedará pagada” (Caro, 1637: A3).

Hace falta abrir un paréntesis aquí para volver a la relación entre Zayas y Caro. Mi intención no es hablar de una “amistad” personal, sino subrayar el paralelismo a la hora de buscar estrategias para sobrevivir en el mercado literario siendo mujeres-escritoras. En la obra de Zayas donde apareció el poema de Ana Caro también existía una alusión al libro como un “producto”, que muestra que autoras destacadas tenían la conciencia de que el éxito en el mercado viene de la cantidad de los libros vendidos. Por lo tanto, mientras Ana Caro suplica al lector que compre su libro, el prólogo de María de Zayas anima al lector a gastar su dinero, criticando prácticas como la de leer (“de gorra”) en la propia librería:

Sea, pues, ¡oh carísimos Lectores!, este libro exento de estos lances, pues por ti merece tanto, para que el estafante no lo sea en el leerle de balde, el gorrero le apetezca por manjar, que le cueste su dinero, y finalmente, el estricto degenera de su miserable y apretada condición y gaste su moneda, pues es plato tan sabroso, así para el ser lo como para la reformation de las costumbres (19-20).

Ana Caro era una autora que combinaba los recursos de imprenta para lograr la difusión de su obra y el éxito en el mercado, al mismo tiempo que atraía el favor de mecenas con las dedicatorias, reclamando una remuneración como escritora. Las estrategias confluían de manera evidente en *Contextos de las Reales Fiestas* (1637), al tratarse de una obra de encargo, ligada a la Corte y las relaciones de mecenazgo apeladas en la dedicatoria, al tiempo que como producto impreso se situaba en un mercado donde la compra era reclamada desde el prólogo. Por otro lado, el deseo de tener la escritura como oficio y medio para su sustento llevó a la autora a ampliar su producción, no sólo por gusto, sino también por las necesidades generadas “por ser mujer y autora”. De esta manera, la autora andaluza podía dirigirse a diversos públicos y tener ingresos por distintos medios, para seguir en su oficio de escritora y hacer un uso específico de las posibilidades de cada género a la hora de construir su figura autorial.

Sin embargo, sus estrategias no siempre culminaron con éxito. Sus comedias, loas, relaciones en verso, poemas laudatorios, sus crónicas de fiestas reales o su cercanía y estrechas relaciones con los altos círculos de la nobleza castellana de la época, encabezada por el conde-duque de Olivares, o su posición respetada en el circuito de escritores no la

ayudaron siempre a poner sus obras en letras de molde. Cabe destacar que de sus dos comedias, *Valor, agravio y mujer* no llegó a la imprenta, mientras que *El conde Partinuplés* sólo se publicó de manera póstuma, en el *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores* (1653). Ana Caro resulta así un excelente ejemplo de las autoras que aspiraban vivir de su trabajo en un sistema literario en tránsito, del manuscrito al impreso, del mecenazgo al mercado, con todas las dificultades que ello conllevó para las autoras del siglo XVII, aunque accedieran ocasionalmente a la imprenta en un mercado literario emergente. María de Zayas definía en 1637 la imprenta como “el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios.” (15). En un contexto donde la mayoría de las escritoras practicaban la literatura en círculos privados, sin poder convertir su obra en un valor de cambio, estas palabras acentúan denotan los intentos de acceso de las mujeres al mercado y las fuerzas de resistencia que lo impiden; sus ecos resuenan en la carrera literaria de la autora andaluza Ana Caro de Mallén.

IV.2.5. Otras escritoras andaluzas

Si tomamos Ana Caro como eje cronológico y conceptual, podemos proponer una mirada de conjunto sobre las obras y actitudes femeninas en el horizonte andaluz. Así podemos ver que en la escritura de la mujer hay una relativa continuidad a la hora de aplicar unas estrategias de acomodación en el campo literario. En los cuatro siglos de producción literaria de la mujer que repasamos en este estudio, percibimos que las autoras andaluzas mantienen las posibilidades vislumbradas en el acercamiento a la escritora barroca: acercamiento a los nobles por vía de elogio, adscripción a círculos literarios y estudiada relación con los libreros para la impresión de sus obras. Los matices distintivos provienen de la diversidad de opciones ante este campo, limitándose a una de las vías o combinando varias, todo ello mientras que la producción literaria masculina se aparta gradualmente del mecenazgo tradicional, asentándose en la forma de mecenazgo diferenciado (Lefevre, 1997) que representa la relación habitual y profesional con la imprenta.

En el siglo XIV, Leonor López de Córdoba, desde una auroral conciencia autorial, narró su historia en primera persona, en una temprana muestra de escritura autobiográfica, significativa, pero limitada por sus condiciones históricas; sin poder trasladar su conciencia a una regular práctica letrada y carente de un medio de difusión, su obra quedó en el olvido

hasta el siglo XIX. Esta circunstancia negativa resalta, a modo de paradoja, el valor de una conciencia plasmada en escritura. En cambio, con la difusión del uso de la imprenta comienzan a perfilarse tanto las estrategias autoriales de la mujer, como las fuerzas de resistencia como respuesta a ese “acto de rebeldía” en el mundo cultural masculino.

Si el creciente desarrollo urbano y el auge social de justas y academias estaban estrechamente ligados con las estrategias autoriales de las mujeres, la inconveniencia de ese tipo de sociabilidad venía con la dispersión de la producción literaria, que en muchas ocasiones quedaría lejos de formar un compendio de textos. Como testimonia su inclusión en las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, Cristobalina Fernández de Alarcón, una malagueña de estamento social alto hizo uso de la red de sociabilidad frecuentando en las academias literarias andaluzas y escribiendo poemas para justas poéticas. Aunque no seguía un modelo estrictamente profesional, la diversidad de sus temas y su aparición en las justas y academias le aportaron una posición dentro del campo literario, y su relación con las redes de escritores le concede afirmación y prestigio. Sin embargo, como suele suceder en la producción literaria femenina, buena parte de sus poemas no se ha conservado y, aunque algunos de sus versos quedaron registrados en la imprenta, nunca hizo de ellos una edición independiente.

Un siglo después, para la gaditana Teresa Guerra, además de los círculos privados y el “ambiente de tertulias gaditanas” (Cruz, 2011: 300), ya las prensas jugaban un importante papel para dar visibilidad a la “poetisa” y a su obra, con la edición en vida de las *Obras poéticas que a diferentes asuntos ha escrito Teresa Guerra* (1725). Su presencia en el mercado no excluye (más bien reclama) la protección de los círculos letrados que se manifiestan en las composiciones laudatorias de los preliminares ni la dedicatoria a una dama de la nobleza, la duquesa de Osuna. Antes de que en los albores del siglo XIX las escritoras prefieran desarrollar estrategias ligadas al funcionamiento de salones, tertulias y periódicos, en el bajo barroco se mantienen los recursos tradicionales, que resultan de especial necesidad para la escritura femenina.

Por otro lado, no solo las circunstancias sociales y culturales del entorno, sino también los motivos concretos a la hora de tomar la pluma afectaban a las estrategias que aplicaron las escritoras andaluzas. Si a finales del siglo XVIII sus primeros escritos representaban para María Rosa de Gálvez una salida a la expresión de dolor por sus pérdidas en el ámbito personal, el reconocimiento público que obtuvieron pudo servir de

consuelo y animar una actitud diferente. A partir de 1800 la escritora malagueña empezó a escribir para superar sus dificultades económicas (García Garrosa, 2017: 431-432) y, a diferencia de la primera etapa de su carrera literaria como poeta, eligió el género que mejor le permite ganar para vivir: el teatro. Desde ese momento hace uso de estrategias específicas para poder publicar sus obras: regatear con la Imprenta Real para que cobrasen los gastos dentro de las futuras ganancias que esperaba obtener de la venta, autopromocionar sus próximas obras en sus cartas dirigidas a la Junta de Reforma de Teatros, advertir al presidente de dicha Junta para que no censuraran sus obras, o dirigirse al monarca para pedir una protección económica. Vemos que, sin renunciar a las formas tradicionales de la protección, se mueve entre el mecenazgo (social y estatal) y la profesionalización, planificando su carrera con la intención de poner sus obras en la letra de molde. Gálvez aparece, pues, como un excelente ejemplo del comportamiento de la escritora en el tránsito del XVII a XIX en lo que afecta a las estrategias, especialmente las relacionadas con la imprenta y la remuneración de su trabajo.

En el siglo XIX, junto a una escritura de mujeres por pura afición a las letras, se incrementan las prácticas femeninas más ligadas a la profesionalización, con sus consiguientes vínculos a la publicación y a la venta. Es el caso de Cecilia Böhl de Faber, que en una precaria situación económica (Comellas, 2010: xii) optó por buscar el sustento a través de su producción literaria, curiosamente no con su nombre, sino con el seudónimo de Fernán Caballero. Frente a las críticas que cada vez más propagaban “una imagen negativa de las escritoras, asociadas a una narrativa sentimental de estirpe romántica” (Comellas, 2010: xiv), Cecilia Böhl decidió huir del “Parnaso femenino en que el término de comparación es siempre otra mujer, en un sistema de jerarquías críticas que parte de la marca del género autorial en la valoración de la lectura” (Fernández, 2017: 5). Más que una decisión personal, es una estrategia en un mercado asentado, a fin de huir de las identidades preestablecidas para las mujeres y que toman cuerpo durante la historia de la literatura castellana sobre todo bajo el “apodo” de la musa. Desde la décima musa sevillana Ana Caro, todas las escritoras que mencionamos aquí recibieron el apelativo de “musa” por parte de sus colegas, que así (consciente o inconscientemente) les quitan la función de sujeto que verbaliza sus deseos y las convierten en el objeto deseado, pasivo, como señala Julián Olivares (2009: 281). En esta perspectiva, un nombre femenino o el calificativo de “musa” como una referencia a la identidad femenina hacen visibles las relaciones de género

y poder, con todos sus conflictos. Por lo tanto, la estrategia de Cecilia Böhl tenía la intención de anular la distinción sexuada que jerarquiza la literatura. Sin embargo, irónicamente, con el descubrimiento de su identidad ella tampoco pudo escapar de denominaciones como “musa neo-católica” (Comellas, 2010: xxvii) o “la Musa del Parnaso cristiano” (Comellas, 2010: lxvi).

El breve recorrido por las carreras de escritoras andaluzas representativas refleja que las mujeres que buscaban participar en la producción cultural encontraron dificultades para acceder a la escritura pública y a la imprenta, ya que reglas no explícitas limitaban el papel femenino, restringiéndolo a los círculos privados. Sin embargo, frente a las fuerzas de resistencia del mercado, las mujeres supieron resistir con distintas estrategias: o negociando, o acomodándose tácticamente a las normas vigentes de su época, (con el pseudónimo o la adición del nombre protector, o, en fin, presentando sus nombres en letras de molde, para tratar de insertarse así en el centro del campo literario desde las posiciones periféricas a que estaban condenadas.

IV.3.

MARÍA DE ZAYAS, UNA AUTORA ANTE LECTORES Y MALDICIENTES

Mi intención es subrayar el valor de dedicatoria (y contexto de preliminares) en una autora con una conciencia agudizada de su precariedad en un doble frente: el del público comprador que sostenía las posibilidades de profesionalización en el campo específico de la novela corta y el de una república literaria en la que buscar alianzas para afrontar con cierto éxito las rivalidades y maledicencias.

Como he señalado en otros lugares, Zayas se inscribe en una sociabilidad real con rasgos de ‘academia’ y en ella encuentra sus avales en autores ligados al desarrollo de la narrativa.

Estos autores, que constituyen una academia real o figurada, parten de unos discursos y de unas prácticas en circulación en el mundo literario. Los cambios que se registran en este mundo (como el mayor uso de la imprenta o el consumo de la literatura por un público en crecimiento) pueden modificar los discursos autoriales. Así, mientras al principio del siglo XVII una dedicatoria al mecenas y, sobre todo, el éxito de la misma tenía mucha importancia para la supervivencia del autor, en la segunda mitad del siglo XVII podía ser sólo un adorno u otorgar un prestigio simbólico.

En cambio, otro tipo de sociabilidad, la de un grupo de autores apoyándose mutuamente ante el lector, o una dedicatoria a los consumidores anónimos bajo el título “Al que leyere”, tienen una mayor rentabilidad en términos de respaldo ante el mercado, en especial para una autora novel, sobre todo si es una mujer.

No obstante, su aparente distancia, los diferentes imaginarios colectivos, sus escenarios y las estrategias que comportan, conviven, con mayor o menor grado de tensión, en el espacio de un solo volumen los elementos de la dedicatoria y el del apoyo del círculo de escritores. Es el caso del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega o del *Para todos* de Pérez de Montalbán, el primero dedicado al Almirante de Castilla, y el segundo dividiendo sus “ejemplos morales, humanos y divinos” para ser “dirigidos a diferentes personas”.

Según queda reflejado en estas obras, los dos autores se sitúan en la encrucijada de dos sistemas, sin romper las relaciones ni con los mecenas ni con el lector, apoyándose de manera prevaleciente en la imprenta y desde ahí erigiéndose en protectores de autores más jóvenes o más noveles. Unidos bajo el paraguas protector del librero Alonso Pérez y de su labor de promotor, Lope y Montalbán aprovecharon su conocimiento de los riesgos y oportunidades de los nuevos medios para adaptarse a las consecuencias de este cambio.

Durante su trayectoria literaria se movieron combinando dos estrategias, el mecenazgo y el mercado, sin ignorar el papel de las redes de sociabilidad y del lector para consolidar su posición literaria. En esa dinámica se generan agrupaciones cambiantes, academias figuradas y en movimiento, con sus inclusiones y exclusiones. Para María de Zayas esas dinámicas ofrecieron una doble faz que sin duda marcaría su trayectoria literaria, concretada en los avatares de publicación de su doble colección de novelas.

Nuestra intención es mostrar que la falta de protección del mecenas y la elección del blindaje social no fue una coincidencia arbitraria sino una decisión tomada por la propia autora, algo que se va a ignorar en 1647 por parte de la editora Inés de Casamayor. Antes de pasar al proceso de publicación del segundo volumen de su colección de novelas, cabe mencionar la estrategia de algunos autores y subrayar la singularidad de Zayas

Entre los nombres que aparecen en los preliminares de 1637, Castillo Solórzano llama la atención por el peso que tiene en los preliminares (dos poemas laudatorios) y aunque no lleva su firma, probablemente, con un prólogo. El peso de su nombre sirve, como el medio de aprobación autorial de la escritura de Zayas y lo ofrece a modo de garantía, como anteriormente hacia Lope de Vega con los nuevos escritores.

Sin embargo, al estudiar su estrategia de marketing y compararla con la de María de Zayas, vemos que, nuestra autora lo usa como referencia de cara a los lectores, pero no toma su estrategia de equilibrio –una práctica común entre los escritores de la época– entre los mecenas y el mercado literario. Es un hecho que podemos observar en los escritores populares como Ana Caro y Pérez de Montalbán, que aparecen junto con Castillo Solórzano en los preliminares de *Novelas amorosas y ejemplares*. Hay algunas diferencias que iluminan sus perfiles y nos permiten, en este caso, acercarnos a la singularidad de nuestra autora. Nos centramos en Castillo Solórzano porque escribiendo novelas y siendo su coetáneo, él es lo más cercano a María de Zayas en términos de tiempo/espacio y condiciones.

La diferencia de mentalidad autorial entre Castillo Solórzano y María de Zayas¹²⁸ ofrece un reflejo evidente en los gestos pragmáticos a los que los preliminares impresos dan cuerpo textual. Si bien Zayas publica por primera vez en 1637, cuando se están modificando las relaciones entre mecenazgo y mercado, la trayectoria de 25 años de Castillo en la imprenta abarca el desarrollo de ese cambio, y la persistencia de sus opciones paratextuales, y, frente a las de Zayas, denota una clara intencionalidad.

Mientras Castillo Solórzano dedicaba sistemáticamente sus obras a distintos mecenas, Zayas optó por no utilizar esta estrategia. Y en cuanto a los versos laudatorios, Solórzano recurriría a ellos solo en casos excepcionales, mientras que Zayas en la primera edición de sus *Novelas* incluye once composiciones encomiásticas.

Como mencioné antes, siendo una mujer-autora su relación con los mecenas estaba limitada, y quizá por eso no optó por este camino, pero eso no puede ser la única razón. Porque Ana Caro, su coetánea, sí que dedicaba sus obras a los nobles para pedir protección mientras consideraba escribir como una profesión.

De manera parecida otras autoras del siglo XVII aprovechan la protección de la nobleza para presentar sus obras. Mariana de Carvajal, que publicó en 1647, dedicó su novela titulada *Navidades de Madrid y noches entretenidas* a don Francisco Eusebio de Petting, conde del Sacro Romano Imperio; y Leonor de Meneses su *El desdeñado más Firme* a la condesa de Porteaegre, mientras no aparece ningún poema laudatorio en estas dos colecciones de novelas.

Ambas novelistas pertenecen a la segunda mitad del siglo XVII, es decir en la época en que el nuevo contexto mercantil está más consolidado y el lector se transformaba gradualmente en el primer recurso económico.

Sin embargo, ellas preferían la protección de otros entes sociales, llámense mecenas, nobles o patronos. Y eso subraya más la ya señalada ausencia de dedicatorias a poderosos en la obra de Zayas, en claro contraste con la sistemática actitud de Castillo Solórzano o con las otras mujeres-escritoras del siglo XVII. Podemos concluir, por tanto, que Zayas elige la ausencia de la dedicatoria a mecenas como una estrategia intencionada.

Contrariamente a la primera entrega, en la segunda parte se invierte la situación, el libro, pues llega a la imprenta sin ningún verso laudatorio, esto es, sin ninguna protección

¹²⁸ Retomo aquí dos párrafos incluidos previamente en el artículo/capítulo sobre Castillo Solórzano y sus relaciones con nuestra autora. Lo mantengo por su sentido en la argumentación que ahora se desarrolla.

“simbólica”. Mi hipótesis es que quizá por esta razón la editora, Inés de Casamayor, añadió una dedicatoria al duque de Híjar sin el consentimiento de la autora.

María de Zayas cuando publicó su primera obra en 1637, tenía en mente escribir su segundo volumen y convertirla en una sola obra dividida en dos partes, como el *Quijote*. Lo sabemos por su aviso al final de la primera parte de su obra: “Dando fin a la quinta noche y yo a mi *Honesto y entretenido sarao* prometiendo segunda parte...” (411).

Diez años después cuando publicó la continuación casi alcanzó su objetivo de utilizar el título que ella deseaba para la entrega de 1637. Uso la palabra “casi” porque el libro se publicó, con una ligera alteración en el orden de las palabras: [*Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*].

No se sabe con certeza eso se debe a la decisión de la editora, o de la autora, o de ambas. Sin embargo, también existen otras intervenciones y errores en el texto que dificultan la recepción de los relatos. Los dos editores de su obra, Olivares y Yllera están de acuerdo en que María de Zayas estaba ausente en el proceso de la publicación y que tampoco lo revisó y corrigió en las siguientes ediciones (Olivares, 2017b: xlii; Yllera, 2009: 63).

María de Zayas dispuso su obra en la dimensión temporal de tres noches, donde se narran cuatro relatos cada noche, salvo la última. La última noche se cuentan dos relatos. O sea, la intención de Zayas era presentar diez relatos contados en tres noches, y aparecen indicaciones acerca de eso a lo largo de la obra, sobre todo en la “Introducción”.

[Lisis] nombró para la primera noche a Zelima, y tras ella a su prima Lisarda, luego Nise, y tras ella Filis. Para la segunda noche puso la primera a su madre; segunda, Matilde, y tercera y cuarta a doña Luisa y doña Francisca (...), y la tercera noche puso primero a doña Estefanía (...), y ella tomó para sí el postrero desengaño, para que hubiese lugar para su desposorio (434-435).

Sin embargo, por razones que nos son desconocidas, en la edición *princeps*, el marco se dividió en diez noches en lugar de tres, como había sido previsto por Zayas. Además, el orden de los relatos se alteró. El primer y el segundo relato se fusionan. El relato que aparece en el tercer lugar debería ocupar el quinto lugar, según la “Introducción”.

Posiblemente, debido a un fallo¹²⁹, se descompuso ese esquema inicial. Podríamos pensar que las novelas fueron en cuadernillos distintos al impresor (Montesa, 1981: 45) y se alterara el orden de los relatos en algún momento.

La falta de la última revisión de la autora explica la incoherencia interna de la obra. No se sabe con certeza si la autora revisó su libro durante el proceso de la edición. Esta desorganización hace pensar a los investigadores que o Zayas estaba gravemente enferma, o muerta o recluida en un convento¹³⁰ a la hora de edición del libro. Si hubiese estado presente la autora no habría dado lugar a los errores muy obvios que contradicen con la organización del *sarao*. Eso explicaría tanto la abundancia de las incoherencias en la organización interna del libro, como la falta de los poemas laudatorios en los preliminares. Con todos sus errores *La segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* se publicó en 1647 en Zaragoza. No llevaba ningún verso laudatorio, solo una dedicatoria firmada por Inés de Casamayor. Ella pedía que el Duque de Híjar protegiera la obra de Zayas contra “los envidiosos maldicientes” (429)¹³¹. Según Olivares, es probable que la falta de una dedicatoria al mecenas hubiera dificultado el éxito de la obra (Olivares, 2017: xlii). Con estas palabras Casamayor pide la protección del duque “Determineme a un mismo tiempo de dar por mi cuenta a la luz este libro resolviéndome de ofrecerle a la de V. Excelencia para asegurarle de las sombras de envidiosos maldicientes” (429). Esta frase pone en evidencia que la editora tiene en cuenta, dedicar el libro a un noble para tener una protección efectiva contra los críticos. Así que la diferencia de estrategia entre María de Zayas y la editora se pone en evidencia.

Sin embargo, el tono de su discurso se parece mucho al de Zayas, particularmente al prólogo escrito en 1637. Según Baranda Leturio, esta dedicatoria es un “estupendo elogio de la Zayas; Casamayor coincide con ella en la ideología sobre la cultura en las mujeres, y como ella adopta una postura dentro de la *querella*” (Olivares, 2017b: xliv).

¹²⁹ Julián Olivares en su “Introducción” a *Honesto y entretenido sarao* también subraya esta posibilidad: “Casamayor, quien se quedó posiblemente con unos cuadernos trabucados (...) Casamayor pasó el manuscrito, así como estaba a la imprenta. Luego, entre el copista y el corrector surgió un factor imprevisto, pues no estaba la autora para corregir” (2017b: xlv).

¹³⁰ Según Gagliardi, “La razón de ello podría ser más sencilla: su traslado definitivo a Italia. La ausencia del territorio español explicaría también por qué a partir de 1647 nunca más se supo de ella. Quizá simplemente hasta hoy se haya ido buscando su rastro en los archivos del país equivocado” (2018: 583).

¹³¹ En la edición de Alicia Yllera (2009) esta dedicatoria está omitida.

(...) las sombras de envidiosos maldicientes que a fuer de fantasmas nocturnas hacen espantos de que nuestro sexo haya merecido tan generales aplausos, ceñídoles tan debidos laureles y eternizándose con tan subido punto de honores de tan lucido e inmortal ingenio. Como si estuvieran vinculados a solos los varones sus ventajosos lucimientos y se opusiera algún estoque de fuego e impidiera o imposibilitara algún discurso femenino la entrada del paraíso de las letras, o algún dragón sólo para los hombres reservara la fruta de oro de las ciencias. Que aunque en todos siglos han desmentido doctísimas mujeres este común engaño y dado a muchos Teseos útiles trazas y ardidés para salir de intrincados laberintos, y tenido a raya muchos Edipos con dificultosos enigmas, y aun deshecho las altivas ruedas de presunciones vanas de filósofos soberbios niñas con más ciencias que años, en los nuestros la autora desta *Segunda Parte* (sola a sí misma igual, si no superior a la primera) con la viveza sutil de su ingenio, elegante dulzura de su estilo sazonado, y opimo fruto de sus sentencias, y verdadero más nunca bien conocido espejo de desengaños, acredita la fama de las mujeres sabias que celebran las edades pasadas (429).

Estas frases del texto preliminar plantean una dualidad muy curiosa: Por un lado, proyectan la singularidad de María de Zayas como una autora junto con la colectividad (de las mujeres doctas) y reivindican los derechos de las mujeres, tanto personales como sociales, en el círculo literario. Inés de Casamayor subraya los mecanismos sociales que dificultan a las mujeres la profesión de escribir.

Y, por otro lado, con su firme decisión –a pesar de los obstáculos que les esperan como dragones en la entrada del paraíso de las letras¹³²– la editora lleva a cabo su labor, recurriendo a la sombra de un hombre poderoso.

En otras palabras, frente a las instituciones patriarcales, contrarias a otorgarles un sitio en el Monte Helicon como escritora, Inés de Casamayor optó por poner al Duque de Híjar, –otro hombre representante de este sistema– como promotor, y utilizar un poder terrenal más que un poder social-literario. Evidentemente, su deseo de situar a María de Zayas dentro de un canon nace de la necesidad de evitar la fuga de ganancias.

¹³² Así escribía Inés de Casamayor: “Como si estuvieran vinculados a solos los varones sus ventajosos lucimientos y se opusiera algún estoque de fuego e impidiera o imposibilitara algún discurso femenino la entrada del paraíso de las letras, o algún dragón solo para los hombres reservara la fruta de oro de las ciencias (429).”

Cabe recordar que es una librera, un mercader de libros en busca de vender su producto. Y el uso de la dedicatoria al mecenas supone una estrategia más fácil y más directa que buscar varios autores para que escriban poemas laudatorios a María de Zayas.

En este punto cabe destacar que en 1637 María de Zayas desarrolla una estrategia con pretensiones de afirmación de una colectividad. Los cinco poemas laudatorios y el “Prologo de un desapasionado” presentan la misma esencia: subrayar la pertenencia de Zayas a una tradición, a un canon. Castillo Solórzano, en sus “Décimas” le otorga rango de divinidad con sus versos: “Si la antigüedad romana,/gran María, os conociera,/adoraciones os diera/como a deidad soberano” (8), y se dirige así a ella: “sois gloria de Helicon/y honra de nuestra nación./Con tan divinos primores/vuestro libro a luz sacáis,/que en nuestra España les dais/envidia a sus escritores” (8). Con estos versos, Castillo Solórzano presenta un discurso de legitimación a favor de Zayas y sitúa su libro como objeto de envidia en el mercado literario.

Cuando Zayas subraya que “escribir un libro” y “darle la estampa” es importante porque la imprenta “es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (15) muestra que es consciente de que se introduce en un espacio “impropio” que la desautoriza a nivel sociocultural (Romero-Díaz, 2008: 25). Zayas, por un lado, destaca su situación como mujer-autora y lo presenta como una novedad, y, por otro, busca protección simbólica para reforzar su posición. Por esto, en el primer libro sale a escena con cinco poemas laudatorios ajenos en sus preliminares, y dentro del texto hace diversas alusiones al rey Felipe IV, como buscando su atención. En el segundo libro (1647) aumentan estas referencias, incluyendo nombres importantes del círculo literario y político-social, como Lope de Vega (701), Ana Caro (553), los duques de Alba (696), Isabel de Borbón (852), la condesa de Lemos (553) o la infanta Isabel Clara Eugenia de Asturias (553), haciendo hincapié en las mujeres letradas con cierto poder.

Por lo tanto, si fuera el caso ¿no sería de esperar que Zayas dedicara su obra a una mujer políticamente fuerte en lugar de un hombre? Además, después de publicar su primer libro, que goza de éxito –la autora presume en su segundo libro (1647) de la popularidad

que ha alcanzado su primer libro¹³³-, no sería erróneo suponer que su impacto en los círculos literarios habría crecido más, y, por lo tanto, tendría más oportunidades de buscar solidaridad literaria, dado que este tipo de redes de sociabilidad ayuda a las dos partes y también da ocasión de visibilidad a los participantes. Además, teniendo la firma de Inés de Casamayor debajo de la “Dedicatoria” y recordando su frase “Y a todas constará de mi acertada elección (...). Esta *me deberá siempre* mi señora doña María de Zayas” (430; énfasis mío), descarto la tesis de que dedicar el libro a un mecenas haya sido la idea de la autora.

Por otro lado, cuando analizamos el contenido de ambas partes vemos que, mientras en la primera parte destaca la imagen de un salón aristocrático, en la segunda ese espacio se convierte en una academia femenina, donde los hombres están “mal contentos (...) por no serles concedido el novelar” (435) y deben conformarse con ser meros espectadores o ser excluidos de ella.

Estamos, pues, ante una imagen distorsionada de las academias al uso, o ante una academia al revés, donde el hombre queda relegado a un segundo plano y la mujer ostenta sin demérito el protagonismo. Visto así, las dos partes de la obra indican dos diferentes maneras de acercamiento a la sociabilidad literaria elaboradas durante los diez años que separan los dos libros.

Las dos modalidades de creación literaria de Zayas representan dos polos opuestos, pero al mismo complementarios. La primera parte representa la ‘complicidad’ de igual número de mujeres y hombres en la formación de una república literaria en forma de sarao en un *locus amoenus*, de acuerdo con los argumentos del prefacio “Al que leyere” firmado por la autora:

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que

¹³³ La voz narrativa afirma: “como sucedió en la *Primera parte* de este sarao, que, si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones: dos naturales y una hurtada” (584).

ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (15)

En el primer sarao tanto los relatos de las protagonistas como los poemas de Lisis (ella es la responsable de los poemas en cada noche) fueron aplaudidos por los oyentes; por lo tanto, dentro del texto Zayas subraya que las mujeres tienen la misma capacidad que los hombres para el uso de la palabra con altura literaria. Se repite el mismo argumento varias veces dentro de la ficción. La protagonista de la primera “maravilla”, Jacinta, dice así:

Yo también hacía versos (...) como yo también hacía versos, competía conmigo 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 (57-58).

La ruptura temporal de diez años hasta la publicación del segundo libro en 1647 también enfatiza la diferencia en la postura de Zayas. A partir del reflejo de una academia literaria en forma de sarao se pueden rastrear las modificaciones introducidas en su poética narrativa. En su segundo sarao el derecho de “novelar” solo se da a las mujeres. En el desarrollo de la nueva reunión se muestra a los lectores cómo desde el margen, imponiéndose sobre las restricciones en el uso de la palabra, pueden realizarse transformaciones. El segundo sarao está organizado “desde una posición específica que las sitúa como sujetos en las acciones de pensar, organizar ideas, hablar y escribir” (Romero-Díaz, 2013: 27). También es de destacar que en el segundo sarao los comentarios sobre el mercado literario y sobre el acto de escribir aumentan considerablemente, la mayoría desde una posición de autoridad femenina. Las protagonistas, por un lado, critican el sistema:

los hombres, de temor y envidia, las privan de letras (...) como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos (554);

y, por otro, subrayan la destreza de las mujeres en las letras, tomando ejemplo de las academias literarias: “Lo cierto es —dijo doña Isabel— que, si como es este sarao entretenido fuera certamen, la hermosa Lisarda merecía el premio” (517).

Ese cambio táctico no sólo consiste en descartar el papel de los hombres en el sarao en la segunda parte de su colección, sino también en recurrir al mecenazgo simbólico de las mujeres de cierto poder, como la reina Isabel de Bordón, la duquesa de Alba, la novena condesa de Lemos y condesa de Gálvez, visibilizando y promocionando de tal modo una red de sociabilidad con las mujeres como protagonistas.

No es la primera vez Zayas utiliza esta estrategia. En la *Primera parte* también hace alusión al canon de las mujeres letradas con estas palabras:

Y cuando no valga esta razón para nuestro crédito, valga la experiencia de las historias, y veremos por ellas lo que hicieron las mujeres que trataron de buenas letras. De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de de Farsalia, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos; Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias; Diotimia fue venerada de Sócrates por eminente; Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las Academias; Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia un epitome de la Historia Oriental, y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares, con suma elegancia. Y otras infinitas, de la antigüedad y de nuestros tiempos, que paso en silencio, porque ya tendrás noticia de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado, y que después que ay polianteas en latín y sumas morales en romance, los seglares y las mujeres pueden ser letrados (16).

De esta manera María de Zayas lleva al cabo un proyecto que se propone a lo largo de sus dos colecciones y que visibiliza más en la segunda parte: Una red de sociabilidad de mujeres escritoras-lectoras.

Sin embargo, ese espacio discursivo fue interrumpido por la ausencia del escritor y la decisión tomada por Inés de Casamayor: Poner una dedicatoria en la portada de un libro que pide la protección de un hombre, para que la voz de la autora se haga escuchar y María de Zayas pueda entrar en el mundo literario.

Insistimos en la probabilidad de la ausencia de María de Zayas porque la trayectoria de la sociabilidad de nuestra escritora, el discurso que ella quería establecer, su forma de escribir y las incoherencias en su segundo volumen nos llevan a considerar que ella estaba ausente –sea cuál sea la razón: por enfermedad, el retiro o la muerte – durante el proceso de la publicación de su segundo volumen.

Y ese cambio forzoso de descartar los poemas preliminares en la segunda parte de su colección, llevó a Inés de Casamayor en recurrir al mecenazgo de la nobleza para pedir la protección contra “los maldicientes” creyendo otra incoherencia en la intersección de la ficcionalidad y realidad social del discurso de la autora.

Aunque la argumentación de la dedicatoria comparte motivos con la desplegada en los preliminares de 1637, es muy diferente su sentido, porque cambia la naturaleza pragmática. Se pasa del eje horizontal (de la relación entre casi-iguales, en el espacio homogéneo de la academia/sarao) al eje vertical (de la autoridad-dominio en el eje jerárquico y excluyente del palacio). Por lo tanto, no resulta coherente con la actitud de Zayas en su sociabilidad real ni con el final de su *Honesto y entretenido sarao*, con el retiro al convento.

IV.4.

EL “SARAO” DE MARÍA DE ZAYAS: ESTRATEGIAS Y SOCIABILIDAD

Hacia 1635 la república literaria ordenada en torno a la corte madrileña ha de reaccionar ante importantes cambios en su escenario. La muerte en ese año de Lope de Vega marca con un hito simbólico un cambio generacional de gran relieve. Apenas un año después la *Primera parte de comedias* de Calderón confirma el nuevo panorama escénico. La edición se beneficia del final de la prohibición dictada por la Junta de Reформación que afectó en Castilla a comedias y novelas hasta 1634. Su vigencia provocó un impacto considerable en los usos editoriales y en las caracterizaciones y denominaciones genéricas, fomentando desplazamientos a la corona de Aragón o alteraciones en los rótulos bajo los que se presentaban las obras, y aun en la estructura misma de los textos (Moll, 1974; Cayuela, 1993). 1636 es también la fecha de la *Fama póstuma de Lope de Vega* con que Pérez de Montalbán quiso honrar a su maestro, concitando en su iniciativa y en torno a la obra impresa las imágenes de un parnaso y de sus correspondientes relaciones socio-literarias, en las que se identificaban vínculos verticales (protección, magisterio, modelo...) y horizontales (intercambio, solidaridad...) en un complejo entramado de apoyo mutuo.

Es en fecha muy cercana cuando María de Zayas inicia la publicación de su obra, bastante marcada en su primera aparición editorial por los rasgos de su contexto. Sin duda, no son ajenos al mismo la publicación en Zaragoza, la recuperación del título de *Novelas* con la evocación cervantina de su adjetivación, y la inclusión de un auténtico blindaje paratextual en sus preliminares. Comenzando por este aspecto, el volumen de *Novelas amorosas y ejemplares* puede ser tomado como un microcosmos del campo literario que empezaba a perfilarse, de la difícil posición que en él podía mantener una mujer y del uso de las redes de sociabilidad, especialmente utilizadas en las estrategias autoriales femeninas. La estructura de la obra, forjada y perfilada en los años de la prohibición, reflejaba una solución, en torno al sarao, en la que podemos apreciar un juego de ficcionalización de las relaciones que la propia autora mantenía con sus *confrères de plume* y con el campo establecido.

Los argumentos de Julián Olivares son bastante sólidos como para asumir que los títulos con que aparecieron los dos volúmenes de Zayas, sus demoras y aun su pie de imprenta aragonés corresponden a avatares editoriales ajenos a la voluntad de la autora (2017a: 148). La materia narrativa y la estructura articulada en las dos entregas hacen, en cambio, más plausible y productiva la interpretación del conjunto bajo un diseño unitario, con continuidades y cambios tan significativos como los apreciables entre las dos partes del *Quijote* (también separadas por diez años), y donde el que debiera de ser el título original, *Honesto y entretenido sarao*, apunta a una línea de conexión entre el entorno de Lisis, el marco paratextual del volumen y el mundo de relaciones de María de Zayas.

IV.4.1. Una academia figurada: en viaje al Parnaso

Las dos partes del *Sarao* (1637 y 1647) representan el núcleo de la producción literaria de la autora, la única obra de entidad dada a las prensas. Por extensión, quedaba muy lejos de la profusión editorial de autores contemporáneos como Lope de Vega y Castillo Solórzano, lo que no implica una lejanía de la autora respecto a las prácticas literarias. Lo apreciamos así al considerar sus poemas laudatorios en las obras de sus amigos y su posible participación en las academias literarias, en una actividad compleja que no debemos parcelar. Las reediciones de sus textos apuntan a su éxito como noveladora; las fechas anteriores de sus poemas no hacen pensar en ellos como consecuencia de su fama, sino más bien en lo contrario, en una forma, frecuente en el contexto, de escala hacia un reconocimiento que tenía algo de excepcional, dado que en el siglo XVII era difícil para una mujer trascender los ámbitos privados y transportar su fama textualmente al espacio público del campo literario (Martos Pérez, 2017: 790-792). Y las intervenciones en libros ajenos o actividades colectivas representaban una ocasión privilegiada para obtener visibilidad y establecer relaciones. Podemos encontrar sus composiciones para preliminares en *La fábula de Piramo y Tisbe* (Madrid, 1621) y *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* (Madrid, 1622) de Miguel Botelho, en el *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, en *Experiencias de amor y fortuna* (Madrid, 1626) de Francisco de las Cuevas, y en *El Adonis* (Salamanca, 1632) de Antonio del Castillo de Larzával. A ellas suma sus panegíricos para Lope de Vega y Pérez de Montalbán en sus respectivos volúmenes de honras fúnebres (Olivares, 2000: 13).

De su participación en academias, sin testimonios documentales, encontramos referencias en fuentes indirectas¹³⁴. En el volumen de 1637, en el anónimo “Prólogo de un desapasionado”, se mencionan así sus éxitos en las academias madrileñas: “La señora doña María de Zayas, (...) a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado” (18). Por datos como éste, tanto a Willard F. King (1963: 59) como a los editores modernos de sus dos colecciones, Julián Olivares (2017b: lxxxix) y Alicia Yllera (1998: 13) respectivamente, les parece muy plausible la presencia de Zayas en las Academias de Mendoza y Medrano en Madrid en la década del Veinte.

Sea real o no su presencia en dichas reuniones, la escritora se estaba codeando con muchos participantes de las academias que en la corte constituían elemento de centralidad en el campo literario. Dondequiera que se sitúe su origen, en una justa poética, en una academia efímera o formalizada o, sencillamente, entre amigos en común, los nudos de las redes sociales en que participa muestran que Zayas trataba de evitar la periferia con un conjunto de relaciones académicas reales o figuradas (Requena Santos, 1989). Metodológicamente, en la identificación e interpretación de dichas relaciones seguimos una línea horizontal (la relación entre los escritores noveles) y otra vertical (que incluye a los escritores más prestigiosos del momento, como Lope y Montalbán); sin embargo, desde nuestra perspectiva, más que lineal o bireccional, un mapa circular o rizomático (Deleuze, 2010) de la interacción textual, paratextual y social ejemplifica mejor la relación con los círculos académicos de su época y el posicionamiento de Zayas en el contexto.

Los distintos núcleos muestran esta complejidad. En sus primeros pasos para construir una sociabilidad literaria, María de Zayas apareció en los preliminares de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1621) de Miguel Botelho de Carvalho, y un año después se presentó con un soneto en el segundo libro de Botelho, titulado *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622), junto con uno de los autores más destacados del momento, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Los tres nombres presentes en la portada y preliminares del libro comparten intereses literarios y adoración por Lope de Vega. Botelho le llama “divino español” en *La Filis* (1641: 57), mientras que un soneto de Salas Barbadillo cerraba *El peregrino en su patria* (1605) de Lope. A cambio, éste lo elogia en la epístola octava de *La Filomena* (1621) y en la silva séptima del *Laurel de Apolo* (1630). Zayas, por su parte, denomina al Fénix “príncipe de los poetas” (701). Por otro lado, Salas Barbadillo también

¹³⁴ Su nombre no figura en ninguna lista de las participantes de las academias.

puede ser visto como un elemento de enlace entre los dos escritores estrella a principios del siglo XVII, Lope de Vega y Cervantes. El hábil narrador de ficción fue amigo y seguidor de Cervantes y firmó la censura de sus *Novelas ejemplares*, el título que será acomodado para la portada del primer libro de María de Zayas con una pequeña adición: *Novelas amorosas y ejemplares*.

Sin embargo, para desgracia de nuestra autora, el esplendor de Barbadillo duró poco tiempo. Su producción decae notablemente después de 1625. Su relación más intensa con el mercado literario se localiza entre 1618 y ese año, con alguna ayuda nobiliaria. Después de ese periodo relativamente corto, el novelista pierde el favor, se aísla, apenas si publica, no escribe, y subsiste gracias a un mal remunerado trabajo al servicio de la reina. Como señala Rey Hazas, Castillo Solórzano tomó el liderazgo que Salas Barbadillo había dejado (en Mansilla, 2012: 21).

A diferencia de Salas Barbadillo, Castillo Solórzano sabía manejar muy bien su relación con los mecenas. Además, tenía estrechos lazos con los miembros del Parnaso y seguía muy atentamente la formación de un nuevo mercado literario. Antes de asentar su fama como autor de ficción narrativa se presentó en justas poéticas; después, como fruto de su amistad con los escritores de la corte, aparecieron sus versos laudatorios en el libro misceláneo de Tirso de Molina impreso con el título de *Cigarrales de Toledo*, donde éste defiende a Lope y su teatro. Cuatro años más tarde, cuando se imprimió el primer libro de Solórzano, encontramos las firmas de los dos, Lope y Tirso, en las aprobaciones. También era amigo del librero Alonso Pérez, padre de Juan Pérez de Montalbán y verdadero dinamizador del mercado literario y de las prácticas editoriales, al promover la impresión de las *Partes de comedias* de Lope y publicar los textos de los más celebres autores de su época, como Lope de Vega, Tirso de Molina o su propio hijo, Pérez de Montalbán (Cayuela, 2005). Éste compró el privilegio y costeó las tres primeras series de novelas de Castillo Solórzano (Castilla Solórzano, 1906: xxxvi); por eso, no es de extrañar que el prólogo de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) fuera redactado por Juan Pérez de Montalbán y que dedicara la mayor parte del texto a promocionar los nuevos libros que serán impresos por su propio padre. En la tercera década del siglo XVII Solórzano ya era un autor que había consolidado su posición literaria. A ello se sumaron la muerte de Lope de Vega en 1635 y el empeoramiento del estado de salud de Montalbán. Estas circunstancias permitieron a Castillo Solórzano pasar de una posición de

discípulo/admirador de Lope a la de protector de los nuevos escritores en el mercado literario. Se hallaría en esta posición cuando firmó dos poemas laudatorios y probablemente ofreció un prólogo anónimo en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas en 1637, y cuando elogió el talento de María de Zayas y de Ana Caro de Mallén en su *Garduña de Sevilla* (1642):

en estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España (1644: f. 48r y v).

En dicha obra Castillo Solórzano afirma que a María de Zayas “acompañala en Madrid doña Ana Caro Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee” (482). Y María de Zayas, por su parte, en 1647 dice de Caro que “ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles” (553). Por su parte, la dramaturga Ana Caro dedicó unas décimas a doña María en los preliminares de la primera parte de su obra (1637), que analizamos en las próximas páginas.

Tal vez los protagonistas más importantes de esta compleja red de relaciones eran Pérez de Montalbán y Lope de Vega. Pérez de Montalbán lo era por su talento y su evidente conexión con el mercado literario gracias a su padre; y Lope de Vega se imponía por su producción literaria, así como por su papel como protector de los nuevos escritores y de sus amigos. En 1624, cuando Montalbán dio a luz *Sucesos y prodigios de amor* (1624), mostró su gratitud a su mentor en estos términos: “Si lo poco que he alcanzado en mis pocos años lo debo a su doctrina, a cuyos pechos me he criado siempre, volver al mar lo que salió de su abundancia más se debe llamar restitución que ofrenda” (1992: 133). No es de extrañar la retórica si tenemos en cuenta que Montalbán era el “gran amigo y protegido” (Lope de Vega, 2007: 371) de Lope. El Fénix apoyó la publicación de la colección de novelas con su licencia y con un texto laudatorio; en otra de las obras firmadas por Pérez

de Montalbán y nada ajena a la mano de Lope, el *Orfeo en lengua castellana*, María de Zayas incluyó también una composición en alabanza de Montalbán.

En 1632, cuando apareció la miscelánea *Para todos* de Pérez de Montalbán, el “Índice de ingenios de Madrid” contenía una lista de las figuras literarias de su época. El autor elogia, entre otros, a María de Zayas por su éxito en los certámenes, adelantando noticias sobre obras mayores y planes editoriales, pues menciona que había terminado una comedia y compuesto una colección de novelas que tenía lista para la imprenta. Cuando un año después de la muerte de Lope, en 1636, Juan Pérez de Montalbán publicó *Fama póstuma a la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio*, volumen financiado por Alonso Pérez donde se reúnen los versos panegíricos de 153 autores, María de Zayas no faltó al homenaje. Tampoco lo haría cuando le tocase el turno al propio Montalbán. Pero detengámonos ahora en el Fénix.

Lope de Vega fue el autor que más se destacó por su presencia en preliminares de obras ajenas (Zamora Lucas, 1941, 1961, 1965, 1966, 1967). Numerosos son también los ejemplos en que Lope menciona en sus propios libros a sus amigos y sus obras. El uso se integraba en un conjunto más complejo de prácticas por el que él mismo controlaba un sistema de sociabilidad que, entre otros objetivos, favorecía su visibilidad y la de su grupo de amigos literarios (Sánchez Jiménez, 2006 y 2011; García Reidy, 2013). En *El peregrino de su patria* (1604) Lope presentó un catálogo de literatos, músicos y personajes importantes del mundo cultural de su época, donde no podemos encontrar el nombre de María de Zayas, dado lo temprano de la fecha. Era un catálogo no estrictamente literario o cultural, donde hallamos una mezcla de personas del círculo familiar, conocidos en reuniones literarias y personas mencionadas por razones de mecenazgo. Sin embargo, en 1630, cuando publique su *Laurel de Apolo*, Zayas sí será mencionada junto con nombres como Quevedo, Montalbán, Solórzano, Salas Barbadillo y Tirso de Molina. El catálogo reunía los nombres más importantes del mundo literario y se convirtió en un auténtico elemento de canonización. Por ello no era de sorprender que Castillo Solórzano presumiera de su inclusión en él y se burlara de la desilusión de otros autores por su ausencia; en *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631), por boca de su protagonista Tadeo escribe: “pero volviendo al *Laurel de Apolo*, a muchos ha dado pesadumbre no verse allí puestos” (1631: 92). En su alabanza Lope había escrito en la “Silva octava” del *Laurel*:

Las Gracias en la cuna

de su dichosa infancia
tan risueñas vinieron,
que a don Alonso del Castillo dieron
más gracia que fortuna
y que premio, elegancia
que tiene repugnancia
tal vez con la virtud, [...] (1630: 405, vv. 316 y ss.).

Y en la misma silva menciona elogiosamente a María de Zayas con estos versos:

tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
que, sin pasar a Lesbos ni a las playas
del vasto mar Egeo
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará mitilenea
quien ver milagros de mujer desea,
porque su ingenio, vivamente claro,
es tan único y raro, que ella sola pudiera,
no solo pretender la verde rama,
pero sola ser sol de tu ribera (1630: 418-419, vv. 579 y ss.).

Ese efecto unificador y canonizador de Lope de Vega siguió igual incluso después de su muerte, cuando un numeroso grupo de escritores contribuyó a su *Fama póstuma* (1636) en otra forma de visibilización de una república literaria y de disposición de un parnaso autorrepresentado por los propios poetas en torno a una cumbre (Ruiz Pérez, 2010). En 1639, con el fallecimiento del discípulo, la situación se repitió en las *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo insigne doctor Juan Pérez de Montalbán*; en sus páginas aparecieron escritores de los círculos cercanos al autor y a su maestro, entre ellos María de Zayas. Es de notar que las únicas escritoras que aparecen en ambas obras son María de Zayas y Bernarda Ferreira de la Cerda, lo que indica que nuestra autora estaba próxima al centro de esa red de sociabilidad, dado que estos panegíricos constituían un mecanismo de canonización y una fuente de prestigio.

Según señala Pedro Ruiz Pérez a propósito de las honras fúnebres dedicadas a escritores, “estas obras no solo ordenan el pasado, sino que configuran también los patrones

del presente y las relaciones que los autores contemporáneos pueden establecer con sus predecesores, entre el reconocimiento, la identidad y la emulación” (2017: 480). Cuando Pérez de Montalbán preparó la fama póstuma de Lope de Vega su acción no sólo se interpretaba como una alabanza de su mentor, sino que también ponía en funcionamiento la “visibilización y afirmación de la *sodalitas* levantada en torno de su figura” (Ruiz Pérez, 2018: 482). Uno de los textos escritos en alabanza de Lope de Vega menciona así su perfección: “creció tanto la opinión de que era bueno cuanto escribía, que se hizo adagio común para alabar una cosa de buena, decir que era de Lope” (Pérez de Montalbán, 1636: f.13v.). Formar parte de este monumento funerario implica para los autores ser “buenos” por el mero hecho de pertenecer al círculo de Lope y tener una imagen autorial más o menos consolidada dentro del mismo. Así explica Julio Vélez-Sainz la importancia de los textos dedicados a la memoria de los autores: “Los textos procuran tanto [*sic*] la canonización del poeta celebrado (Horacio, Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo) y aseguran una genealogía de la fama que otorga prestigio al emulador y autoriza al primero” (2006: 163).

Cabe, en suma, decir que estas relaciones apuntan a un tipo de red de sociabilidad que podríamos definir como parnaso particular, el del grupo, donde los autores por distintas vías, contribuyendo con sus paratextos o bien mencionando los nombres de los otros autores en sus obras, ponen en escena la existencia de un círculo. Esta relación propia de las academias no obliga a una copresencia física ni a reuniones regulares, pero su eficacia a la hora de crear un canon en el mundo literario es aún mayor que la de las agrupaciones formalizadas, al apoyarse en la permanencia de lo impreso.

La naturaleza de los vínculos evidenciados en las estrategias textuales y paratextuales hace que la voluntad de obtener una posición en el mercado literario conviva con la búsqueda de un mecenazgo efectivo. Para ver este doble juego de posicionamiento y protección podemos observar más detalladamente a dos autores ya mencionados: los ejemplos de Botelho y Salas Barbadillo muestran que la red de sociabilidad en su eje vertical no era sólo una relación entre mentor y discípulo, sino una cuestión de relaciones de poder.

La Fábula de Píramo y Tisbe del primero fue dedicada a los hermanos Fiesco, hijos de un banquero genovés. Uno de los dos hermanos, concretamente Andrés Fiesco, aparece citado como poeta en las *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*. Salas Barbadillo dedicó el *Necio bien afortunado* (1621) a los hermanos Fiesco, y en el año 1622, también en

Madrid, publicó las *Fiestas de la boda*, donde Miguel de Botelho escribió un soneto; la obra se dedicó en este caso a Agustín Fiesco. El mismo año Salas Barbadillo había ofrecido otro soneto en las *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* de Botelho dedicada a Agustín Fiesco. Es útil recordar que en este momento María de Zayas se integra en el entramado literario de esta red, y aunque permanece al margen de los posibles vínculos de mecenazgo, se beneficia del aura que proporciona ese otro nivel de la república letrada.

En cuanto a Miguel de Botelho, cabe señalar que en uno de los pasajes de *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*, el protagonista, Lisardo, en su estancia en la capital se refiere a Madrid como “un nuevo Parnaso” y menciona los nombres de Lope de Vega, Luis de Góngora, Salas Barbadillo y Francisco de Quevedo, entre muchos otros¹³⁵. Botelho construye así su propio parnaso en su obra. Sin embargo, curiosamente María de Zayas es la única persona, dentro del grupo de autores que apareció en los preliminares de ambos libros de Botelho, que no fue mencionada en este parnaso inscrito en la ficción narrativa.

En el polo opuesto, Pérez de Montalbán, en 1632, hace lo mismo en su *Para todos*, financiado por su padre. En este caso el poder de mecenazgo disminuye, tratándose, más bien, de una protección editorial que no deja de ser correspondida, pues en el “Índice” que en la obra hace las veces de parnaso los libros editados por Alonso Pérez ocupan un lugar de privilegio. Ello denota que los escritores se sitúan en un escenario distinto al cortesano, con un sistema de relaciones más propio del mercado literario, con el peso del gusto del lector y, por lo tanto, del consumo. En esta obra el autor anuncia a los lectores que María de Zayas tiene un libro para dar a la estampa, en prosa y verso, de ocho novelas ejemplares, así como en los años siguientes Castillo Solórzano anuncia en *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* que la autora ha “sacado a la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben este género” (1644: f. 48v). Así, como señaló Anne Cayuela, “el vocabulario (‘ha publicado’, ‘dio a la estampa’, ‘tiene para imprimir’) y las constantes alusiones a la rentabilidad y al éxito no dejan lugar a dudas sobre las

¹³⁵ Lope de Vega Carpio, Luis de Góngora, Miguel de Silvera, Antonio López de Vega, Francisco López de Zárate, Francisco de Quevedo, Antonio de Mendoza, Juan de Jáurigui, Fernando de Ludeña, Lorenzo Ramírez, el oidor Tejada, José de Valdivieso, Cristóbal de Mesa, Diego de Ágreda, el doctor Figueroa, Agustín Collado, Vicente Espinel, Guillén de Castro, Mira de Mescua, Luis Vélez de Guevara, Diego Vélez su hermano, Gaspar de Ávila, Alonso de Salas Barbadillo, Juan de Alarcón, fray Gabriel Téllez, el padre Ramón Luis de Belmonte, Jacinto de Herrera, Manuel de Faria y Sosa, Pedro de Vargas Machuca, Francisco de Francia, Andrés Fiesco, Rodrigo de Herrera, Julián Rabaschero, Cristóbal de Noboa, Tomás Sivori, Diego Jiménez, Juan de Piña, Miguel Venegas, Jacinto Cordero, Cristóbal de la Serna, Alonso Ribero Pegado, Jacinto Espinel, Diego de Villegas, Juan de Zuricarai, Baltasar de León, Rodrigo de Vega, Jerónimo de la Fuente, Pedro Calderón, Gonzalo de Céspedes, Francisco de la Cueva y Silva.

motivaciones que han guiado la elaboración de dichas referencias” (2005: 68). Y este pequeño repaso, no exhaustivo, ejemplifica la construcción imaginaria de una academia, apunta a sus dimensiones y perfila el marco semioficial de un encuentro no presencial. Este tejido de relaciones refleja la conciencia de unas identidades en conformación, como individuos y como grupo, poniendo sobre la mesa los vínculos mutuos para su consolidación o su disolución; no faltarán los cambios de algunos miembros por otros que puedan ser más “útiles” para el grupo.

Estos autores, que constituyen una academia real o figurada, parten de unos discursos y de unas prácticas en circulación en el mundo literario. Los cambios que se registran en este mundo (como el mayor uso de la imprenta o el consumo de la literatura por un público en crecimiento) pueden modificar los discursos autoriales. Así, mientras al principio del siglo XVII una dedicatoria al mecenas y, sobre todo, el éxito de la misma tenían mucha importancia para la supervivencia del autor, en la segunda mitad del siglo XVII podía ser sólo un adorno u otorgar un prestigio simbólico. En cambio, otro tipo de sociabilidad, la de un grupo de autores apoyándose mutuamente ante el lector, o una dedicatoria a los consumidores anónimos bajo el título “Al que leyere”, tienen una mayor rentabilidad en términos de venta.

No obstante, su aparente distancia, los diferentes imaginarios colectivos, sus escenarios y las estrategias que comportan conviven, con mayor o menor grado de tensión, en el espacio de un solo volumen. Es el caso del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega o del *Para todos* de Pérez de Montalbán, el primero dedicado al Almirante de Castilla, y el segundo dividiendo sus “ejemplos morales, humanos y divinos” para ser “dirigidos a diferentes personas”. Según queda reflejado en estas obras, los dos autores se sitúan en la encrucijada de dos sistemas, sin romper las relaciones ni con los mecenas ni con el lector, apoyándose de manera prevaleciente en la imprenta y desde ahí erigiéndose en protectores de autores más jóvenes o noveles. Unidos bajo el paraguas protector del librero Alonso Pérez y de su labor de promotor, Lope y Montalbán aprovecharon su conocimiento de los riesgos y oportunidades de los nuevos medios para adaptarse a las consecuencias de este cambio. Durante su trayectoria literaria se movieron combinando dos estrategias, el mecenazgo y el mercado, sin ignorar el papel de las redes de sociabilidad y del lector para consolidar su posición literaria. En esa dinámica se generan agrupaciones cambiantes, academias figuradas y en movimiento, con sus inclusiones y exclusiones.

Para María de Zayas esas dinámicas ofrecieron una doble faz que sin duda marcaría su trayectoria literaria, concretada en los avatares de publicación de su doble colección de novelas. Si en el entorno de Botelho no pudo encontrar arraigo, debido en parte a su carácter efímero, en la órbita de Lope de Vega y Pérez de Montalbán consiguió acercarse al centro de su sistema planetario. El posicionamiento de María de Zayas resulta significativo en un momento clave para un género literario como el de la novela corta, y por ello es relevante su conciencia del valor pragmático y simbólico de unas redes de sociabilidad adaptadas a los nuevos tiempos. Entre todas las amistades textuales que quedan referidas, no sorprenden el papel otorgado a la figura de Lope y los esfuerzos de la autora por vincularse al poderoso grupo del Fénix.

IV.4.2. Lonja de alabanzas

Hasta ahora hemos visto en panorámica las relaciones de María de Zayas sin apreciar una excesiva singularidad. Sabemos que las escritoras hacen mayor uso de las redes de sociabilidad (Baranda Leturio, 2015a y 2015b) porque para salir a la luz su escritura necesita verse validada. Los intercambios de alabanzas no sólo tienen valor en términos de amistad, sino que condicionan la posibilidad de entrar en el mercado. Para el caso de María de Zayas resulta convincente la hipótesis de Julián Olivares según la cual la autora tenía su colección de novelas preparadas en 1627, pero por varias razones, y entre ellas “quizá por ser mujer” (2010: 117) hubo de esperar diez años para publicar su primer libro. La espera le permitiría prepararlo adecuadamente para sus lectores y críticos. Así, cuando vio la luz apareció arropado con los preliminares de autores como Castillo Solórzano y Pérez de Montalbán.

Este libro, comparado con otras colecciones de novelas del siglo XVII, destaca por la abundancia de poemas laudatorios. Algunas referencias son comunes en los once poemas de los preliminares: la condición femenina de la escritora, su pertenencia al Parnaso y, dentro de él, la emulación respecto a las figuras femeninas de la Antigüedad, sin olvidar a los contemporáneos como vía de reconocimiento y prestigio en el ámbito literario. Los preliminares se abren con un poema de Castillo Solórzano que alude a la divinidad y llama a María de Zayas “la décima Musa” (8); se trata de la décima hija de Zeus, lo cual le

confiere un prestigio olímpico: “Sois gloria de Helicon / [...] con tan divinos primores / vuestro libro a luz sacáis” (8). Y en el soneto escribe:

Ya os ofrecen, María, en la Helicon
noble honor, pompa ilustre, grave asiento,
y Apolo, en su divino parlamento,
gran premio, claro luz, láurea corona (12).

También en otras composiciones laudatorias hallamos alusiones al Monte Helicon o al Parnaso con Zayas en la cumbre, como una musa. En sus décimas, Ana Caro la compara con poetas griegas y Montalbán la representa como “dulce sirena” (11) y después como “Venus” (11), en imágenes de raigambre clásica.

Esas constantes alusiones a María de Zayas como musa muestran la dualidad implícita en el concepto de la mujer-escritora. Como señalan Olivares y Boyce, las musas son famosas por su belleza y por inspirar a los escritores para que escriban, pero ellas no escriben (2012); ellas son la parte pasiva del proceso de la escritura. En estas composiciones, por el contrario, la musa no es fuente de inspiración divina que reside en el Monte Helicon, sino musa-escritora que está buscando una oportunidad para publicar su libro con sello propio.

Si en los preliminares se destaca siempre la condición femenina de la autora, en una de las composiciones las alusiones a ella (no contradictorias, sino complementarias) prescinden de la referencia al género. Así, don Alonso Bernardo de Quirós, en su décima sobre el hombre y la mujer, le otorga la configuración del ángel: “Del olvido y de la muerte / hoy redimes tu nombre: / no eres ni mujer ni hombre; / nada es humana, tú fuerte” (13). También Castillo Solórzano hace hincapié en la perfección estilística de la escritora como algo sobrehumano, como un don divino:

Ni competir ni igualar
podrá humana suficiencia
con vuestra rara elocuencia;
que os hizo la excelsa mano
un prodigio soberano
de ingenio, gracia y prudencia (8).

Ante estos dos textos es imposible no recordar el comentario de Baranda Leturio cuando menciona la reacción de Francisco Bances Candamo y Feijoo ante la escritura de sor Juana Inés: “Una obra relevante escrita por una mujer es un acontecimiento extraño que inquieta a ambos hombres y que se explican de formas opuestas: (...) por la inspiración ajena al estudio; (...) minusvalorando la obra para ponderar su capacidad de asimilación intelectual” (2007: 432-433).

En la orilla opuesta, se destaca la composición de doña Isabel Tintor, donde habla en nombre de otras mujeres y afirma que María de Zayas consigue ese éxito por sus talentos, haciendo hincapié en la objetividad de su juicio:

Por ti de ella se acredite
en clima que hasta hoy se ignora,
y aplausos te solicite,
y, aunque muchos atesora,
la fama se los permite.
No es amistad ni pasión,
sino justa obligación
adonde tanto granjeamos,
si hoy todas te confesamos
por la de más opinión (10).

No digo que esta composición contradiga a las otras, ni que éstas ignoren completamente los esfuerzos de María de Zayas. Pero es interesante subrayar la diferencia entre la aproximación de Isabel Tintor (con el binomio esfuerzo-éxito) y las alabanzas que construyen la identidad “sobrehumana” de María de Zayas apelando a la musa y la inspiración, y el papel que ella asume de portavoz de todas las mujeres para alabar a la autora. También la composición de Diego Pereira reconoce el incuestionable éxito de María de Zayas como mujer-autora en la narrativa del siglo XVII:

[...] ¿Aonde vas tan cuidadosa?
-A coroar a Minerva, nova diosa,
junto a Manzanares vou, aonde me espera.
-¿Qué obra ofrece, digo, a teus altares?
- Novelas- me responde, sao de amores,
suspensa dice, logo a fantasia.

Si é Madril a quem rega Manzanares,
si é mulher a que goza tais favores,
¿quem pode ser se nao dona María? (13).¹³⁶

Según Diego Pereira, si hay una mujer que merece la fama no puede ser nadie más que María de Zayas. La firmeza reivindicativa de estos elogios demuestra la fuerte vinculación de la escritora no sólo con la academia figurada, sino también con el mundo real del mercado literario.

Abro en este punto un paréntesis, saliendo por un momento del mundo textual del libro publicado en 1637 y saltando al año 1643, para mostrar una de las mil formas en que María de Zayas aparece reflejada como mujer-autora. Si hasta ahora las varias denominaciones examinadas hacen referencia a su condición femenina, Francesc Fontanella, en un vejamen de academia, masculiniza burlescamente su persona:

Doña María de Zayas
viu ab cara varonil.
que a bé que “sayas” tenia
bigotes filava altius.
Semblava a algun cavalier.
mes jas'vindrà a descobrir
que una espasa mal se amaga
baix las “sayas” femenils (Brown, 1993: 358).

En realidad, el intento de estos versos es atenuar la valía de la mujer para la escritura de acuerdo con el tipo de elogio que impone la ortodoxia social del momento, que no reivindica la entidad autorial de la mujer como tal. Aunque una musa en el monte Helicon y una mujer con bigote parezcan antitéticas, en realidad forman parte de un juego de espejos y reflejos en busca de identidad y de reconocimiento entre iguales, entre autores. Desde este punto de vista incluso se podría conjeturar que al atribuirle cualidades varoniles el autor solidariza con la autora “por estar en un espacio que no le correspondía sexualmente” (Romero-Díaz, 2002: 99), haciéndola ‘uno de ellos’.

También María de Zayas juega con estas identidades –aunque nunca llega a verbalizar sus cualidades varoniles– desde proclamar la igualdad del alma en el hombre y

¹³⁶ Es otra de las composiciones que sólo aparecen en la primera edición.

en la mujer a exigir que se respete su producción literaria por pertenecer al sexo débil. Un giro sin duda humorístico, no por ello menos cierto.

Vuelvo ahora a los preliminares, que se abren con las décimas de Castillo Solórzano, en las que nuestra autora es llamada “décima musa”, y se cierran con un preámbulo anónimo. Es probable que Solórzano sea el autor del “Prologo de un desapasionado”, dados el estilo jocoso que le es propio y las relaciones que en estos momentos parecen existir entre él y Zayas. También analizando el contenido se observan algunos paralelismos con sus composiciones en verso. El prólogo alaba a la mujer-escritora, destacando su condición femenina: “Poco lo encarezco si consideras que en el flaco sexo de una mujer...”, o “Por dama, por ingeniosa y por docta debes, oh lector, mirar con respeto a sus agudos pensamientos...”(18). Y María de Zayas, en su prólogo “Al que leyere”, sigue con esta táctica pese a la dualidad que conlleva: por un lado defiende la igualdad, y por otro pide se la respete por ser mujer y por no estar obligada a hacer buenas novelas:

¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz? (...) si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos (porque las almas ni son hombres, ni mujeres), ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (...).

No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno no harás nada en alabarle, y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias (...) Y así, pues no has de querer ser descortés, necio villano, ni desagradecido, te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que, si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligación de hacer buenas novelas, sino con mucho deseo de acertar a servirte. Vale (15-17).

A una primera lectura estos dos textos desorientan al lector por su carácter contradictorio. Sin embargo, leídos detenidamente delatan que la autora está negociando

con las normas vigentes en el mercado literario y muestran sus aspiraciones de profesionalización. En esta dinámica red de relaciones formada por instituciones literarias, mercado y lector/lectora, la autora siempre está barajando su posibilidad de presentarse en el mundo literario, habida cuenta de los impedimentos que encontraba la mujer escritora para ocupar el centro de esa red de relaciones.

Las referencias y apelaciones más directas a su condición de mujer-escritora y al deseo de ser incluida en el canon se hacen más visibles en este ejemplo:

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de de *Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos; Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias; Diotimia fue venerada de Sócrates por eminente; Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las Academias; Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia un epitome de la Historia Oriental, y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares, con suma elegancia (16).

En estas frases María de Zayas defiende su identidad como autora, recordando las posiciones de poder que ocupaba la mujer en la Antigüedad por su capacidad intelectual. No obstante, prefiere limitarse a nombres de la tradición greco-latina y no incluir a personajes femeninos coetáneos, como si no conociera mujeres-autoras de su época.

También la aprobación de José de Valdivielso hace hincapié en la excelencia y ejemplaridad de la obra de Zayas y en la emulación de las grandes autoras de la Antigüedad, quedando así colocada entre la Virgen María, en cuanto buena cristiana, y autoras remotas que la alejan del canon de su época:

En este *Honesto y entretenido sarao* que mandó ver el señor don Juan de Mendieta, Vicario General en esta Corte, que escribió doña María de Zayas, no hallo cosa no conforme a la verdad católica de nuestra santa madre Iglesia ni disonante a las buenas costumbres. Y cuando a su Autora, por ilustre emulación de las Corinnas, Safos y Aspacias no se le debiera dar la licencia que pide, por dama y hija de Madrid me parece que no se le puede negar (5).

Zayas era consciente de que ser mujer y entrar en el mercado literario con su propio sello suponía una novedad que podía causar tanto admiración como disgusto. Sabiendo que se movía en un contexto socio-literario que podía serle desfavorable, buscó una estrategia

que le fuera de utilidad. Esa estrategia de los preliminares abundantes y su contexto le daba la dignidad que necesitaba. Apoyándose en los círculos académicos donde se movía, los poemas laudatorios servían para exaltar su grandeza literaria e insertar su perfil como autora-musa laureada por Apolo. Denotan asimismo el ingenio de la escritora y la originalidad de la obra. Esa estrategia cumplía además con la función de disminuir la falta de consideración en que era tenida la novela corta por la preceptiva, y los letrados más cultos del momento. Y al mismo tiempo la referencia a su talento de mujer-escritora despertaría curiosidad en el lector y le garantizaría un éxito en el mercado. En otras palabras, el énfasis puesto en la condición femenina de la escritora se revela una estrategia de *marketing* en manos de diversos autores y de la propia María de Zayas. La estrategia la podemos considerar exitosa. Con ella la autora subraya su condición humana y su capacidad para alzarse al mismo nivel que el hombre, adecuándose al mismo tiempo a la imagen convencional de la mujer por su virtud y el seguimiento de las tradiciones. Dado pues que ha construido su discurso basándose en su red de relaciones, prácticas literarias, sociales y políticas de su tiempo, su obra merece ser estudiada no sólo mediante un análisis meramente textual, sino en relación con dicho entorno.

Uno de los aspectos más interesantes de su estrategia es la ausencia de una dedicatoria y la abundancia de poemas laudatorios. Sin embargo, en la segunda edición de su *Novelas ejemplares y amorosas*, corregida por la propia autora, de esos once poemas sólo se conservaron cinco. No sabemos con certeza quién tomó la decisión de quitar los restantes (¿la autora?, ¿el editor?) ni sabemos el porqué. Me limito, pues, a conjeturar que tal vez se trató de una simple cuestión de espacio al objeto de reducir los gastos de impresión, o que fue decisión de la autora o el editor a fin de limitar los elogios a los autores de mayor renombre. Si consideramos la carrera literaria de Zayas como una peregrinación al Monte Parnaso, probablemente consideró que los textos laudatorios podían serle de mayor ayuda para alcanzar la cumbre. Y esto podría explicar por qué los nombres de José Adrián de Angaiz, Isabel Tintor, Alonso Bernardo de Quirós, Diego Pereira y Ana Inés Victoria de Mires y Arguillur, se quedaron fuera de los preliminares, mientras que los otros cuatro, que tenían un cierto peso en el mundo literario del momento, Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano, Ana Caro y Francisco de Aguirre Vaca conservaron su lugar en la segunda edición.

IV.4.3. Sarao, “desengaño” y espacio femenino

Después de la segunda edición de su libro en 1637, aparte de una referencia a su posible asistencia a una academia en Barcelona en 1643 (Brown, 1993: 356), no sabemos nada de su carrera literaria hasta 1647. Con la muerte de sus dos mentores y protectores simbólicos, Lope de Vega y Pérez de Montalbán, María de Zayas desapareció de los preliminares de las obras de otros autores y no publicó un nuevo libro hasta diez años después de la salida de las *Novelas amorosas y ejemplares*; cuando lo hizo, lo primero que ve al lector son algunas semejanzas con el libro anterior y unas diferencias aún más sorprendentes.

Contrariamente a la primera entrega, el volumen rotulado *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* llega a la imprenta sin versos laudatorios, esto es, sin ninguna protección “simbólica”. Quizá por esta razón la editora, Inés de Casamayor, añadió sin el consentimiento de la autora una dedicatoria al duque de Híjar, en la que le pedía que protegiera la obra de Zayas contra “los envidiosos maldicientes”¹³⁷. Según Casamayor, la falta de una dedicatoria al mecenas hubiera dificultado el éxito de la obra¹³⁸.

Ahora bien, la decisión de la autora de no añadir una dedicatoria no debe sorprendernos, siendo la postura que también tomó en el primer libro, aunque ello no fue tenido en cuenta por la editora. Sí, en cambio, la falta de versos laudatorios en el segundo libro. ¿Por qué no recurrió también en este caso a un grupo de escritores? ¿Fueron los autores quienes rechazaron su invitación, o fue ella quien decidió cambiar de estrategia? Antes de responder a estas preguntas, empecemos por una observación general que nos permita trazar algunas hipótesis.

La edición de *Novelas amorosas y ejemplares* demostró que nuestra autora venía de una tradición de afirmación de una colectividad. Los preliminares de la obra presentaban rasgos de solidaridad del grupo, una protección social propia de la institución romana de la *sodalitas*¹³⁹. Rechazando la dedicatoria la autora se aleja ahora de ella y se acerca a un

¹³⁷ En la edición de Alicia Yllera (2009) esta dedicatoria está omitida.

¹³⁸ Cabe pensar, en coherencia con su *habitus* que Zayas fue ajena a esta decisión, aunque las palabras de la editora (“Esta me deberá siempre mi señora doña María de Zayas”, 430) podrían implicar otra cosa. Para quien arriesgaba su dinero era importante añadir una dedicatoria al mecenas para facilitar el éxito de la obra y obtener protección simbólica.

¹³⁹ Este tipo de corporación, generalmente de carácter religioso, a modo de fraternidad o cofradía, no exenta de relaciones clientelares, se toma como referencia conceptual en los estudios recientes sobre la sociabilidad, en particular la propia de los escritores. Ver, por ejemplo, Brand y Pertile (1966).

mecenazgo indiferenciado, como diríamos en términos de (Lefevere 1997: 31), es decir, prescindiendo del amparo de un noble. Eso no significa que no hiciera ningún uso del capital simbólico representado por las figuras importantes de su tiempo. Dentro de la *Primera parte del Honesto y entretenido sarao* las referencias a Lope de Vega como “el príncipe de los poetas” (701) o al rey Felipe IV como el “Rey-planeta” o el “sol-Apolo” (207-208), bastante recurrentes en la producción cultural del Siglo de oro (Veléz-Sainz, 2006: 180), daban a María de Zayas, si no un mecenazgo económico, sí un mecenazgo simbólico o socio-cultural que le permitía asociar su imagen a la del Parnaso literario.

No será erróneo, pues, afirmar que María de Zayas consideraba importante la noción de protección social, sobre todo después de las críticas a su primer libro, porque según ella “unos lo desestimaron” (584). Por lo tanto, ¿no sería más útil subir al escenario como un grupo de autores poderosos y responder a las críticas? A lo mejor los autores de su tiempo no quisieron participar, no desearon formar una solidaridad con ella. Esa opción podría ser la más probable si no tenemos en cuenta el éxito de su primer libro, del que la autora presumía: “si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos lo buscaron y buscan, y ha gozado de tres impresiones: dos naturales y una hurtada” (584); es decir, su creación literaria ha despertado cierto interés entre el público. Y, como bien sabemos, los preliminares no sólo ayudan a su destinatario; las redes de sociabilidad funcionan en ambos sentidos; ser parte de estos preliminares significa pertenecer a un colectivo y legitimarse en una solidaridad literaria. Por lo tanto, ser visto en los preliminares de la segunda parte de un libro que bien pudiera ser un *best-seller* confirmaba una relación simbiótica ventajosa para ambas partes.

Si descartamos la posible reluctancia a participar por parte de los autores, no queda sino considerar la opción como una nueva estrategia de María de Zayas. Ese cambio táctico no sólo consiste en descartar los preliminares en la segunda parte de su colección, sino también en recurrir al mecenazgo simbólico de las mujeres de cierto poder, como la novena condesa de Lemos y condesa de Gálvez, visibilizando y promocionando de tal modo una red de lectoescritura con las mujeres como protagonistas (Baranda Leturio, 2005 y; Dadson, 1998).

Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de tan excelentísimo

entendimiento, demás de haber estudiado la lengua latina, que no había letrado que la igualase. La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta promptitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima: Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebató, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija (553).

Pero hablar de cambio de estrategia y de un camino hacia un Parnaso femenino requiere recordar el contexto en que se insertan las obras de Zayas y mostrar algunas recurrencias en la trayectoria profesional de la misma.

Ya vimos que el primer volumen de su colección vio la luz con el título de *Novelas amorosas y ejemplares*, mientras que la segunda parte se imprimió bajo el título *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*¹⁴⁰. Según Julián Olivares, ninguno de estos dos volúmenes lleva el nombre que quería la autora, sino el que impusieron los libreros, guiados por su instinto comercial. La hipótesis del estudioso recuerda que el título que la autora consideró adecuado para su colección era *Honesto y entretenido sarao* (2017a: 151). De ahí que, aunque hubo un cambio en la portada, la autora, a lo largo de su obra, siga refiriéndose a ella como “honesto y entretenido sarao”. La primera parte termina con “(...) dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao” (534), y en la parte segunda, después de mencionar vuelve a referirse a “la *Primera parte* de este sarao” (584).

Siguiendo la práctica establecida durante la prohibición por parte de la Junta de Reformación, Zayas desestima el término “novela”: en la primera parte, prefiere denominar

¹⁴⁰ En los siguientes años, en manos de los editores, la *Segunda parte del sarao* cambió el título por *Desengaños amorosos*, es decir, el término “desengaño” con que Zayas denomina cada relato dentro de la segunda parte se convirtió en el título que hoy en día las ediciones siguen utilizando.

los relatos como “maravillas”, y en la segunda, “desengaños”. Así explica su decisión: “con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22). A ello cabe añadir la ya mencionada baja consideración en que se tenía el género novelesco en la preceptiva y en la valoración de los cultos. Pero no serían estos los únicos móviles de una elección que se revela significativa.

A la luz de estos datos, podemos considerar que: 1) en la mente de la autora, desde el principio, existía el propósito de montar un sarao para contar los relatos, y por eso eligió como título *Honesto y entretenido sarao*, y 2) desestimando el término “novela”, utilizaba los términos “maravilla/desengaño” siguiendo un progreso narrativo y argumental evidente. Entonces no sería erróneo afirmar que estamos frente a un “sarao de maravillas” en la primera parte y un “sarao de desengaños” en la segunda. O, por mejor decir, ante un sarao que pasa de la ilusión a la decepción.

La primera parte de su colección se compone de diez relatos contados para entretener a Lisis, la cual padece de mal de amores. Mientras estas diez “maravillas” hablan de amor, paralelamente el marco narrativo trata de un conflicto amoroso entre Lisis, don Juan, Lisarda y don Diego. El enredo se va desarrollando con la evolución de las “maravillas”, que en la primera parte culmina con la promesa de una segunda parte y la boda de Lisis con don Diego, despechada por el rechazo de don Juan y su cortejo a Lisarda, prima de Lisis.

En la segunda parte el marco reanuda la historia contada en la primera. Lisis ha caído enferma durante más de un año y tras su recuperación decide organizar un nuevo sarao, que esta vez durará tres noches, antes de celebrar su boda con don Diego. En esta reunión narran solo ellas y hablan de los “desengaños” femeninos provocados por los hombres. Por esto cada relato tiene el nombre de “desengaño”. Al final de la obra y a la luz de lo aprendido en los relatos, las mujeres deciden encerrarse en el convento para protegerse de los engaños de los hombres.

Aunque el marco narrativo enlace las dos partes, establece relaciones distintas con cada una de ellas. Para empezar, en la entrega de 1637 se alternaban los narradores masculinos con los femeninos. Diez años después, en la segunda parte, la autora concede en exclusiva la palabra a las mujeres. A diferencia de algunas heroínas y finales felices de la primera parte, en la segunda todas las mujeres son víctimas de los engaños de los

hombres. Esto obedece, sin duda, a la finalidad de sus “desengaños”: “Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres” (434).

Las protagonistas asumen la voz y no sólo cuentan historias, sino que al mismo tiempo aprenden de ellas, hasta el punto de que las enseñanzas de los relatos cambian el destino de sus vidas. En otras palabras, en el segundo *sarao* se altera el final prometido como consecuencia de los “desengaños” narrados. Estamos, pues, ante un tipo de marco denominado *sarao*, en el que las “maravillas” y “desengaños” marcan la acción de los protagonistas. Y al final la trama del marco que continúa a lo largo de dos colecciones se muestra como la novela 21, creando la unidad en dos partes. Con el uso de estos términos Zayas crea una estructura narrativa nueva.

Cabe asimismo subrayar que el marco no es sólo un pretexto para unir las novelas, sino que está profundamente relacionado con la ideología y la trayectoria literaria de la escritora. Todo empieza con la búsqueda de su propia voz, tanto en el campo literario como en el nivel narrativo. Esta conexión viene dada por un marco introductorio en forma de reunión, con un *sarao* que tiene lugar en la casa de la protagonista. Importa, pues, atender al papel que juega el *sarao* para comprender su significación como enlace dentro de la acción y como engaste de las narraciones, lo que remite indirectamente a la realidad socio-literaria de la autora.

En 1739 *El Diccionario de Autoridades* define el *sarao* como “Junta de personas de estimación y jerarquía para festejarse con instrumentos y bailes cortezanos”. Para Covarrubias (1611), el término, recogido en la forma “*sarao*”, admite una definición más amplia: “la junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la tal fiesta, y, porque se danza al son de muchos instrumentos y también suele haber música de cantores, entiendo venir este nombre de la palabra hebrea סיר , *Sir*, *cantus*; o de *sir*, que vale lo mismo que *señor*, se dijo *sirao*, que valdrá tanto como *fiesta real*”¹⁴¹. El *sarao* de Zayas, entre estas dos cronologías y modelos sociales, prescinde de los rasgos propios de los palacios regios y recoge elementos comunes a las dos definiciones: bailes, música, nobles que se reúnen para divertir a la amiga enferma, incluido lo literario, pues cada día les toca a algunos jóvenes contar sus relatos. Cabe

¹⁴¹ Actualizo la grafía del *Tesoro de la lengua castellana* (1611). Francisco del Rosal, en el contemporáneo y manuscrito *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, sólo recoge el significado de “corro, danza o procesión ordenada”.

destacar que el sarao se sitúa en la casa, es decir, en el espacio de lo familiar, un espacio femenino, aunque se muestre abierto a la participación de miembros del otro sexo.

En la primera parte o, como lo acabamos de denominar, sarao de “maravillas”, los papeles de mujeres y hombres mantienen un equilibrio. Según Monika Bosse (1999), esa idea de reunión honesta de damas y galanes correspondía a los refinados salones del siglo XVII donde las damas de la alta aristocracia acogían a los poetas e intelectuales de la sociedad parisina; su uso connota, pues, una forma específica de sociabilidad literaria en la que la presencia femenina no es precisamente marginal. A mi juicio, esa imagen de salón francés también es un reflejo de una academia imaginaria que se rige por leyes distintas a las de las academias reales. En esa academia ideal la ausencia femenina es sustituida por un sarao mixto en el que la presidencia corresponde a una dama. Así pues, el sarao compuesto por Zayas se sitúa como un puente entre dos mundos, un espejo en el que lo ficticio refracta lo real, desde el ideal a la realidad. A través de las palabras y comportamientos de sus figuras femeninas la autora traza su ideal de un Parnaso donde habitan los poetas de ambos sexos. La narrativa se convierte en un laberinto de espejos que, mezclando lo narrativo con lo real, multiplica las identidades. El sarao de la narrativa apunta a una red de sociabilidad en la que a Zayas le habría gustado moverse.

Mientras que en la primera parte destaca la imagen de un salón aristocrático, en la segunda ese espacio se convierte en una academia femenina donde los hombres están “mal contentos (...) por no serles concedido el novelar” (435) y deben conformarse con ser meros espectadores o ser excluidos de ella. Estamos pues ante una imagen distorsionada de las academias al uso, o ante una academia al revés, donde el hombre queda relegado en un segundo plano y la mujer ostenta sin demérito el protagonismo. Visto así, las dos partes de la obra indican dos diferentes maneras de acercamiento a la sociabilidad literaria elaboradas durante los diez años que separan los dos libros. Sin entrar en el debate sobre el final ‘trágico’ o ‘feliz’ que representa la retirada al convento¹⁴², sí puede afirmarse que la

¹⁴² Me refiero a las palabras finales de la obra:

Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe, no escarmentada de desdichas propias. No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar, pues, codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno. Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto, que con ello la hallaréis tan vuestra y con la voluntad tan firme y honesta como tiene prometido, y tan servidora vuestra como siempre y como vos merecéis; que hasta en conocerlo ninguna le hace ventaja (857).

clausura conventual representa a la vez la idea de retiro, si no de silencio, y la existencia de una sociabilidad femenina restringida; en cualquiera de los casos, se trata de una situación periférica asumida en la república literaria.

En relación con el marco social real, la primera parte refleja de manera más cercana la situación del mundo académico contemporáneo y se presenta como una vía para mejorarla en favor de las mujeres, sirviéndose del argumento que “tanto hombres como mujeres se hacen de la misma alma, entonces ¿por qué impedir que las mujeres estén presentes en el mundo literario?”. Sin embargo, al desvanecerse esa esperanza, la autora crea un sarao femenino con exclusión de los varones, decisión que la “Introducción” justifica así: “Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan sino los que les dan” (434). También una de las protagonistas de la obra, Zelima, se queja del dominio de los varones en el mundo literario y de cómo son representadas las mujeres: “pues ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna” (439). Y es significativo que este personaje, una esclava musulmana, se convierta en la mano derecha de Lisis y en cierto modo en proyección de la misma, traduciendo en su marginalidad acentuada la condición de enferma de la presidenta del sarao, en la que, además, se trasluce una imagen, al menos parcial, de la autora.

Dado que, como ya se ha indicado, María de Zayas tenía lista la mayoría de sus “maravillas” por lo menos una década antes de su efectiva publicación (Olivares 2017b: xxviii), cabe sostener que la autora construyó ese sarao de “maravillas” al principio de su carrera literaria, recién comenzada su peregrinación hacia el Parnaso, y que en ese momento auroral monta una academia ideal donde la convivencia es posible, y promete un final feliz para la segunda parte de su colección.

Sin embargo, en esa segunda parte escrita casi veinte años después, en un momento propio del ciclo *de senectute*¹⁴³ de la autora y en los últimos años de su carrera, las participantes del sarao (especialmente Lisis, con frecuencia considerada *alter ego* de la autora) declaran que se sienten desilusionadas y engañadas por los hombres, de quienes remarcan su crueldad. Al final de la obra las mujeres desisten de luchar contra las injusticias de los hombres y del sistema patriarcal que ellos encarnan, salen de su “habitación propia”

¹⁴³ Aplico el concepto crítico acuñado para Lope de Vega por Juan Manuel Rozas (1990).

y declaran su intención de encerrarse en un convento, con toda la ambigüedad implícita en esta resolución.

Aunque no proponemos estudiar la obra literaria de Zayas como una proyección estrictamente autobiográfica, ésta puede iluminar algunos episodios oscuros de su vida y mostrar la evolución de su concepto de sociabilidad literaria durante su trayectoria de escritora. Si entre el sarao de “maravillas” y el de “desengaños” hemos observado un cambio de enfoque, un cambio muy parecido se produce entre la estrategia de sociabilidad de la primera época de su carrera y el silencio, la ausencia de composiciones laudatorias en los preliminares e incluso la decisión de sus protagonistas de encerrarse en el convento al final de los “desengaños” Como sus personajes, la autora vuelve al silencio después de dos décadas de estrechas relaciones con los autores del Parnaso y el empeño de formar parte de su nómina.

IV.5.

“MI VOLUNTAD ES ENIGMA; MI DESEO, UN LABERINTO”¹⁴⁴: EL CONVENTO EN EL LABERINTO DE PASIONES DE ZAYAS

Zayas con esta ya conocidísima cita, al final de su *Sarao*, manda a Lisis al convento por no darle fin trágico: “Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura (...). No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar” (857). Muchos estudiosos, como Middleton (2011), O’Brien (2010a, 2010b, 2011), Sierra (2016, 2021) y Alcalde (2005) entre otros, consideran este cierre como la mejor alternativa para las mujeres del *Sarao*. Según Middleton, en el *Sarao* el convento significa “supportive female community and educational opportunity” (2011: s.p.) para las mujeres. De manera parecida, O’Brien lo define como “a new female household” (2011: 202), “alternative feminine community” (2008: 52). Fox va más allá y defiende que “para las mujeres auténtica felicidad y libertad están en el convento, con o sin profesar” (2018: 434). En la misma línea, Pilar Alcalde destaca las posibilidades culturales para las mujeres, calificando el convento de la narrativa zayesca como “un lugar para enriquecimiento intelectual” (2005: 116). Tanto Teruel (2014: 329), quien destaca la posibilidad libertad intelectual que podrían tener las protagonistas en el convento, como Sierra, quien lo ve como “a collective space wherein all women can find salvation” (2021: 211) o “the promised land” (2016: 147), comparten la misma opinión acerca del papel del convento en la narrativa de Zayas. Por otro lado, investigadores como Rodríguez-Rodríguez (2020) y Vines (2012) apuntan lo problemático de tener que elegir entre casa y convento en el *Honesto y entretenido sarao*. Según Cortés Timoner, en las novelas la “mujer estaba destinada a estar encerrada, ya fuera en una casa o en el convento” (2016: 26), y para Rodríguez-Rodríguez el convento “is not a choice selected in freedom but a ‘lesser evil’” (2020: 201). Opiniones tan dispares dan muestra de la complejidad del caso y de su sentido abierto a la interpretación.

¹⁴⁴ (735).

No voy a aventurarme sobre qué implicaba el convento en la primera mitad del siglo XVII o la manera de vivir en él (si existe una manera única), porque soy consciente de que no se puede percibir de manera uniforme la vida religiosa femenina de la Edad Moderna. Por lo tanto, la respuesta a “¿de qué estoy hablando cuando hablo del convento?” sería específicamente “los conventos descritos en las dos entregas de la novela de Zayas”¹⁴⁵. Así, el lector puede ver de qué manera se describen los conventos en la narrativa de Zayas, qué razones y que distintas motivaciones existen en su obra para que sus protagonistas entren en el convento y, en última instancia, su significado como espacio en el mundo de ficción.

Las razones de entrar en el convento, de quiénes entran y con qué frecuencia se hace referencia a estos en el desenlace de novelas varían entre la primera y segunda entrega del *Sarao*. En la *Primera parte* hay tres “maravillas” con desenlaces que acaban en el convento, y dos “maravillas”, aunque no acaban en el convento, sí hacen referencia a este espacio en algún momento. En cambio, en la *Segunda parte* el peso del *topos* del convento aumenta drásticamente, las motivaciones se diversifican, y hay más personajes que entran en el convento. De hecho, en los diez “desengaños” solo en “Tarde llega el desengaño” no se hace mención del espacio del convento. Aun así, creo que para estudiar el *topos* del convento, algunos relatos dan más pistas que los otros, aunque su consideración debe partir de la presencia recurrente, casi sistemática de este elemento en el conjunto de relatos y los planos en que se articula, como se esboza en el siguiente cuadro, que podrá servir de guía para el análisis que sigue.

¹⁴⁵ La mayoría de los estudios analizan el significado del convento en el segundo tomo de *Honesto y entretenido sarao*, dado que en los “desengaños” el convento tiene mucho más protagonismo que en las “maravillas”. Para más información sobre la interpretación del convento en los “desengaños”, aparte de los estudios citados arriba, ver también Ruiz (2010) y Rice (2015).

IV.5.1. El convento en las “maravillas” y los “desengaños”

<i>Honesto y entretenido sarao (Primera parte)</i>				
N.	Relato	Protagonista	Final	¿Quién(es) entran en el convento?
1	Aventurarse perdiendo	Jacinta	Convento	Monjes, tías de Félix, hermana de Félix (doña Isabel), don Félix (2) ¹⁴⁶ , Jacinta (2)
2	La burlada Aminta	Aminta	Matrimonio con otro	-
3	El castigo de la miseria	Marcos	Muerte	-
4	El prevenido engañado	Gracia	Convento	Serafina (ex amante de Fadrique, madre de Gracia), Gracia (2)
5	La fuerza del amor	Laura	Convento	Laura
6	El desengaño amando y premio de la virtud	Clara	Matrimonio con otro	Juana (ex amante del galán), las hijas de Clara
7	Al fin se paga todo	Hipólita	Convento/ matrimonio con otro	Hipólita
8	El imposible vencido	Laura	Matrimonio con el amante	-
9	El juez de su causa	Estela	Matrimonio con el amante	-
10	El jardín engañoso	Jorge, Constanza	Matrimonio con otra	-

¹⁴⁶ Hay algunos protagonistas que entran al convento más que una vez.

<i>Honesto y entretenido sarao (Segunda parte)</i>				
1	Esclava de su amante	Zelima (Isabel)	Convento	Isabel, su madre, Laura, Estefanía y Lisis
2	La más infame venganza	Octavia/Camila	Convento/ muerte	El hermano de Octavia, don Juan (2); Octavia; Camila
3	El verdugo de su esposa	Roseleta	Muerte	don Juan (amigo que está enamorado de Roseleta)
4	Tarde llega el desengaño	Elena	Muerte	-
5	La inocencia castigada	Inés	Convento	Inés con sus dos criadas
6	Amar solo por vencer	Laurela	Muerte	Las hermanas de Laurela y su madre
7	Mal presagio casar lejos	Blanca	Muerte	solo hay mención a la posibilidad de ir al convento, pero al final muere
8	El traidor contra su sangre	Mencía	Muerte	El amigo que ayuda al hermano a apuñalar al amante de Mencía; el amante de Mencía, don Enrique; las hermanas de doña Ana (es la esposa del hermano cruel, don Alonso)
9	La perseguida triunfante	Beatriz	Convento	Beatriz con sus criadas; el Rey Ladislao, esposo de Beatriz
10	Estragos que causa el vicio	Florentina	Convento	un joven desconocido (enterrado); Florentina

IV.5.2. El convento en la *Primera parte*

“Aventurarse perdiendo”

“Aventurarse perdiendo” es la novelita de la *Primera parte* que da más protagonismo, además con mucha diferencia, al convento¹⁴⁷. La “maravilla” empieza con la descripción del camino del monasterio de Monserrat y la existencia de los penitentes monjes que “se han muerto al mundo por vivir para Cielo” (28). En su viaje, Fabio, un caballero madrileño, se encuentra con Jacinta, la dama disfrazada de hombre, escondida del mundo y cantando sus tristezas de amor. Jacinta acepta contar a Fabio los acontecimientos que la han llevado a Monserrat y, mientras lo hace, menciona su estancia en el convento, que, por cierto, es muy importante, porque es una de las pocas veces que leemos acerca de la vida conventual en la narrativa zayesca. Al principio, se refugia en el convento para escapar de la muerte, porque su padre y su hermano sorprenden y amenazan a don Félix –su amante–, al criado que sirve de mediador y a Jacinta. En palabras de esta:

[el criado] nos dijo que si queríamos vivir le siguiésemos (...) hicimoslo así (...) Considérame, Fabio, con sólo un faldellín de damasco (...) y descalza, porque así había bajado la escalera a verme con mi deseado dueño; el cual, con la mayor prisa que pudo, me llevó al convento donde estaban sus tías, siendo ya de día. Llamó a la portería, y, entrando dentro al torno, y dándoles cuenta del suceso, en menos de una hora me hallé detrás de una red, llena de lágrimas y cercada de confusión, aunque don Félix me alentaba cuanto podía, y sus tías me consolaban asegurándome todas el buen suceso, pues, pasada la cólera, tendría mi padre por bien el casamiento (46).

Acompañada por don Félix y sus tías, Jacinta espera en el convento a que pase la cólera de su padre. Mientras están en el mismo convento, pero en diferentes celdas, Félix

¹⁴⁷ “Aventurarse perdiendo” es la “maravilla” en la que más veces se hace referencia a la entrada en el convento. Antes de contar la historia de amor entre Jacinta y Félix se menciona a las dos tías de este que están en el claustro. Luego Jacinta entra en clausura, al principio como seglar; luego toma el hábito de religiosa. Doña Isabel, la hermana de Félix también toma el hábito de religiosa. Jacinta abandona al convento para casarse con don Félix, pero al final de su historia entra de nuevo en un beaterio, esta vez en Madrid. También su amante Félix entra dos veces al claustro. Cabe destacar que en la mayoría de las novelitas después de la entrada de la protagonista en el beaterio la historia acaba. Sin embargo, en esta “maravilla” el convento se convierte en el centro de los acontecimientos. Quizá lo más llamativo de estos acontecimientos se da cuando Félix mata al hermano de Jacinta en la puerta del retiro monacal y cuando pasa la noche con ella dentro del convento, causando un gran escándalo.

primero sale del allí “venciendo con dineros la facilidad de un mozo que tenía las llaves” (47) y en la puerta mata al hermano de Jacinta, y luego “el mozo que tenía las llaves (...) recogió a don Félix antes de que” el padre de Jacinta “pudiese reaccionar” (47). Félix, encuentra refugio de nuevo en el convento y más tarde sale discretamente “por una puerta falsa” y parte a Flandes, “refugio de delincuentes y seguro de desdichados” (48).

En su ausencia Jacinta recibe noticias falsas y piensa que don Félix ha muerto. Con esta creencia toma el hábito de religiosa, pero, como su amado no está muerto de verdad, no tarda en visitarla en el convento, y Jacinta lo recibe en su celda cada noche a través de una puerta falsa para yacer juntos. La descripción del convento como un lugar con varias puertas y la aventura de Jacinta y Félix entre las paredes monacales se ve como la evidencia de la permeabilidad entre dos mundos. Así lo defiende Teruel (2014: 329-330): “el convento no era un lugar de encierro, especialmente cuando la que ingresaba pertenecía a la nobleza (baste citar al personaje de Jacinta en sus *Novelas amorosas*)”. Sin embargo, este escándalo no pasa desapercibido para las autoridades religiosas, aunque sin mayores consecuencias para los amantes. Don Félix se libra de la excomunión del Papa con un desembolso económico nada escaso:

se daba cuenta de toda la sustancia del negocio y cómo entraba en el convento, caso tan riguroso a sus oídos, que mandó el Papa que, pena de excomunión mayor *latae sententiae*, pareciese don Félix ante su tribunal, donde sabiendo el caso más por entero, daría la dispensación, dando por ella cuatro mil ducados (52).

Esta aventura amorosa acaba mal porque muere don Félix, y sus padres intentan convencer a Jacinta, quien ha salido del convento para casarse con su amante, de que regrese a la clausura; la dama lo rechaza con estas palabras:

Supieron su padre y hermana el suceso, trataron de llevarme y restituirme a mi convento; mas yo, aunque sentía con tantas veras la muerte de mi esposo, no lo acepté, *por no volver a los ojos de mis deudos sin su amparo, ni menos con las monjas*, respecto de haber sido causa de su escándalo; demás que mi poca salud no me daba lugar de ponerme en camino ni volver de nuevo (...) a *sufrir la carga de la religión* (57, énfasis mío).

Después de vivir otra desventura amorosa con don Celio, ella se refugia en un monte y allí se encuentra con Fabio a quien cuenta toda su historia. Este la culpa por ser “ciega

con la desesperación del amor y la pasión” (64) y quiere llevarla a otro convento en Madrid, argumentando que eso es lo que debe a Félix y sus familiares y también que es muy peligroso vivir en la montaña¹⁴⁸:

pues no es justo que ni el padre de don Félix ni su hermana, tus deudos, y el monasterio donde estuviste y fuiste tanto tiempo verdadera religiosa, sepan de ti esa flaqueza, que imposible será encubrirse; y estar aquí donde estás, a peligro de ser conocida de los bandoleros de esta montaña (...) ni es decente ni seguro (64).

La protagonista al final acepta ir al convento¹⁴⁹, porque se ha enterado, a través de Fabio, de que Celio es religioso y tiene impedimento de casarse. Sin tomar estado ni dejar atrás su pasión hacia su segundo amante, se marcha a otro convento, distinto del anterior, y con la condición de que Celio vaya a visitarla: “Y si tú haces que Celio me vea, con eso estoy contenta, porque como yo le vea, eso me basta” (66). A primera vista, “Aventurarse perdiendo” no presenta mucha diferencia con el resto de las novelitas de la colección; sin embargo, esta “historia inaugural sirve como la versión condensada, encapsulada, del *sarao*” (Özmen, 2018: 16); por eso su lectura con detenimiento sirve de clave a la hora de interpretar la decisión final de Lisis y las palabras de Zayas, quien defiende que ha dado el fin “más felice que se pudo dar” (857) a su protagonista. Sin embargo, y frente a otras interpretaciones, el matiz puesto en la conclusión se ilumina con la novelita inicial, más argumentada en este plano y en la que es evidente que el desenlace menos malo no implica que sea una solución positiva y feliz. En las simetrías observadas, no es de extrañar el peso del convento en esta primera “maravilla” y el paralelismo entre las decisiones finales de Jacinta y Lisis¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Tilly opina que “Les seuls lieux qui semblent protéger les personnages féminins sont la nature et le couvent” (2010: 288). No estoy de acuerdo con esto. Como se ve en el ejemplo de Jacinta, la naturaleza se ve como un espacio ‘inapropiado’ y peligroso para una dama. En el caso de Beatriz de “La perseguida triunfante” la naturaleza es segura solo porque ella es protegida por la Virgen María.

¹⁴⁹ Greer opina que “among the protagonists who enter convent, women who have actively desired and pursued their lovers are more likely to become nuns, while those who have been more passive victims of male desire often choose secular convent life” (2000: 417) No estoy de acuerdo con esta generalización. Por ejemplo, “La esclava de su amante” y “Aventurarse perdiendo” tienen dos protagonistas que desean y persiguen a sus amantes; mientras Isabel toma el hábito, Jacinta prefiere quedarse seglar. De la misma manera, Beatriz e Inés, aunque tienen papeles pasivos (objetos de deseo), toman el hábito.

¹⁵⁰ El desdoblamiento de voces de Jacinta /Lisis /Zayas se detalla en el capítulo II.4.

“El prevenido engañado”¹⁵¹

Otra “maravilla” que habla del convento es “El prevenido engañado”. Esta, junto con “El castigo de la miseria”, generalmente es estudiada por su carácter entretenido¹⁵², dado que su tono jocoso la diferencia del resto de las novelitas de la colección. Paba apunta que “los relatos de la segunda noche, ‘El castigo de la miseria’ y ‘El prevenido engañado’, cumplen también con la función de relajar la tensión que habían creado los dos anteriores, donde se contaban sucesos desdichados y casos de honra trágicamente resuelto” (2017: 172). Sin embargo, en mi opinión, esta “maravilla” es importante no solo por su carácter entretenido, sino también por presentar un distinto acercamiento al concepto de convento, aunque este aspecto no ha sido objeto de muchos estudios. En este relato el protagonista don Fadrique es descrito como un noble galán en busca de una esposa “casta”. En sus seis episodios amorosos con distintas mujeres siempre tiene una desilusión. La primera, Serafina, con deseos de casarse con don Fadrique, lo engaña, oculta su embarazo, da a luz una hija ‘ilegitima’ y la abandona a su suerte por miedo de ser descubierta, pero don Fadrique lo ve y lleva a la niña recién nacida a su tía para que la cuide. Luego, don Fadrique, desengañado, decide abandonar a Serafina y poner a Gracia (es el nombre de la niña) en un convento para que no conociese las cosas del mundo:

El cual temeroso y escarmentado de tal suceso, se fue a la casa de su parienta, la que tenía en su poder a Gracia, y le dijo que a él le había dado deseo de ver algunas tierras de España, y que en eso quería gastar algunos años, (...) sólo le suplicaba tuviese grandísimo cuidado con doña Gracia, (...) y que si Dios la guardaba hasta que tuviese tres años, que le pedía encarecidamente la pusiese en un convento donde se criase, sin que llegase a conocer las cosas del mundo (159-160).

Antes de marcharse de la ciudad don Fadrique escribe una nota a Serafina insinuando que sabe su secreto; así “dio mucho que temer a Serafina”, y la dama, arrepentida de abandonar a su hija y “temiendo de ser descubierta”, entra en un monasterio, “harto confusa y cuidadosa de lo que había sucedido” (160). Mientras Serafina se va al

¹⁵¹ Son, junto con “Aventurarse perdiendo”, las únicas novelas que arrojan luz sobre la vida conventual en la narrativa zayesca. Aunque esta “maravilla”, de manera más indirecta.

¹⁵² Junto con el “Castigo de la miseria”, según Paba “‘El prevenido engañado’ tal vez sea la única novela en la que protagonistas y lectores ríen y disfrutan abiertamente” (2017: 172). Martínez del Portal también subraya el tono más deleitoso de esta “maravilla” (1973: 19).

convento por temor a que se conozca su historia y también por hacer penitencia por su mala conciencia, don Fadrique viaja hasta Sevilla en busca de una dama que no sepa mucho:

Llegó don Fadrique a Sevilla tan escarmentado en Serafina que (...) decía que no había de fiar de ellas, y más de las discretas, porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañaban a los hombres; pues una mujer no había de saber más de hacer su labor y rezar (161).

En otra ocasión explica lo que está buscando en una mujer: “Bien digo yo que a las mujeres el saber las hace que se pierdan (...) Yo me libraré de esto si puedo, o no casándome o buscando una mujer tan inocente y simple que no sepa amar ni aborrecer” (195). Después de tener varias aventuras con distintas mujeres, al final decide casarse con Gracia, la hija de Serafina, quien se ha criado en un convento. Ella acepta el matrimonio sin objeción. Así lo cuenta la voz narrativa: “Tomó Gracia esta ventura como quien no sabía qué era gusto ni disgusto, bien ni mal; porque naturalmente era boba” (196). Don Fadrique, cauteloso, no permite que doña Gracia viva con su tía en casa para que “no se cultivase su rudo ingenio” (197). Por la misma razón elige para ella las criadas “más ignorantes” (197). En el día de la boda “salió Gracia del convento, admirando los ojos su hermosura y su simplicidad los sentidos” (197). Don Fadrique, feliz de encontrar al fin lo que desea –una dama boba según el texto–, la primera noche pone en prueba la ignorancia de su mujer diciendo que la vida de los casados consiste en pasear por el cuarto durante toda la noche vestido como un caballero, mientras duerme el marido. Gracia lo cree, hasta que un día, cuando don Fadrique está de viaje, entra desde la ventana un caballero, dice que le va a enseñar la vida de los casados de verdad, y, como “la boba señora” es “ignorante”, lo acepta (200). Cuando don Fadrique regresa del viaje encuentra a su esposa con otro hombre. Intentando escapar de las mujeres que saben, el protagonista-figurón se casa con una mujer recién salida del convento y que no sabe nada, por lo que al final ha sido “una boba quien castigó su opinión” (203). Para que nadie sepa su humillación manda a su esposa al convento: “Entró doña Gracia monja con su madre, contenta de haberse conocido las dos, porque, como era boba, fácil halló el consuelo, gastando la gruesa hacienda que le quedó en labrar un grandioso convento, donde vivió con mucho gusto” (203).

Son necesarias algunas palabras para recordar el carácter humorístico de la novelita antes de comentar cómo se representa una chica criada en el convento. Soy consciente de que la novela hace una crítica a través del humor, llevando los ejemplos al extremo; pone así en ridículo las operaciones del poder (Billig, 2005: 200-235; Mulkay, 1998) que impiden que las mujeres alcancen la educación; en ridículo, pero también en evidencia, no siendo la de Gracia una figura de mujer muy positiva tras su paso por el convento. También reconozco que el uso del humor es una estrategia significativa para la satisfacción de los lectores, y lo que se narra en las novelas no se debe interpretar al pie de la letra, ya que el éxito económico y social puede venir con la risa, subordinando a la misma una posible lectura crítica. Además, es difícil adivinar en qué condiciones Zayas ha entrado en la economía comercial del humor. Sin embargo, aun así, para interpretar la obra se deben buscar tanto las ausencias significativas como las presencias significativas. Gracia es el único personaje de la colección que se ha criado en el convento y uno de los tres ejemplos significativos¹⁵³ a través de quienes los lectores pueden tener una idea sobre el convento más allá de su valor como tópico de un hipotético *happy ending*. Frente a algunos estudios que interpretan el espacio del convento en la obra de Zayas como un sitio utópico para promover el crecimiento intelectual de las mujeres, esta novelita pinta un *locus* bastante oscuro¹⁵⁴. Una chica criada en un convento, lejos de recibir una digna formación intelectual, se define como “boba” e “ignorante” (200). Zayas dramatiza un caso extremo, o, mejor dicho, le da rasgos de caricatura, pero es muy significativo el contraste establecido entre dos “maravillas” cercanas: Gracia, una chica educada en el convento, que no sabe “ni amar ni aborrecer” (195), se presenta como un ser pasivo, frente a otras mujeres con quienes don Fadrique ha tenido relaciones y que sí saben desear y actuar de acuerdo con sus pasiones¹⁵⁵; frente a ella, la protagonista de la novelita inicial rechaza en el desarrollo del

¹⁵³ Jacinta en la *Primera parte* y, doña Estefanía en la *Segunda* son otros dos ejemplos.

¹⁵⁴ En la misma línea veo necesario prestar atención en esta frase de “Amar solo por vencer”. Don Estaban enamorado de Laurela entra a su servicio como criada, disfrazado de mujer, y en la puerta de casa expresa sus habilidades de esta manera: “A Dios gracias, mis padres, como me criaron para monja, casi no me enseñaron otra cosa que tañer y cantar”. Puede ser que los padres no enseñaran nada más porque todo lo necesario se enseñará al entrar en el convento o que, al revés, las monjas no necesitan saber mucho. Como afirma Brooks “the meanings developed by narrative take time, they unfold through the time of reading” (1992: 92). Me limito por ahora a señalar que son curiosas estas dos referencias colocadas en los dos volúmenes del *Sarao*.

¹⁵⁵ En una de las aventuras amorosas don Fadrique y su amigo don Juan se enamoran de dos primas, doña Violante y doña Ana, llamadas “Sibilas de Madrid”. En palabras de don Juan están descritas así: “Su [doña Ana] entendimiento es tal que en letras humanas no hay quien la aventaje. Finalmente, doña Ana (...) es milagro de esta edad, porque ella, y doña Violante su prima, son las Sibilas de España, entrambas bellas, entrambas discretas, músicas, poetas” (174). No se puede saber con certeza si hay una alusión implícita a la

conflicto tomar el estado de religiosa diciendo “Hice elección de amar y con ella acabaré” (66). Con el espejo de Gracia, su obligada decisión final no cobra precisamente tintes positivos.

“La fuerza del amor”

Otra “maravilla” de la *Primera parte* que acaba en el convento es “La fuerza del amor”. Laura es una chica joven con deseos de “ver y ser vista, tan acompañada de hermosura (...), cebo de los deseos de mil gallardos y nobles mancebos de la ciudad” (210). Su pasión amorosa la lleva a tener relaciones sexuales con don Diego antes del matrimonio, pero tras este el marido pronto se olvida de Laura y se enamora de Nise. El adúltero aborrece a su mujer y la maltrata; al final ella es rescatada por su hermano y se presenta ante al virrey para contar sus desdichas. El esposo pide perdón y ofrece recluir a Nise en un convento para mostrar su sincero arrepentimiento; la penitencia (para la dama) es bien vista por el virrey y los familiares de Laura:

Y para asegurar a Laura del suyo, pondría en manos de su excelencia a Nise, *causa de tantas desventuras, para que la metiese en un convento*, porque apartado de ella y agradeciendo a Laura *los extremos de su amor*, la adorase y sirviese eternamente (234, énfasis mío).

En otras palabras, para agradecer a Laura sus “extremos de amor”, su exceso de pasión sin fin hacia él, Diego promete encerrar a su amante Nise –cuyas pasiones causaron tantas tristezas– en un convento, como fianza y compensación por los daños causados. Sin embargo, “no fue posible que lo aceptase” (234) Laura y, “desengañada de lo que era el mundo y los hombres”, pues “no quería más batallar con ellos”, toma el hábito de religiosa un monasterio ese mismo día (234). En un nuevo caso, la clausura no es una opción libre y positiva; obligada por la falta de alternativas, se ofrece como la solución menos mala. Ciertamente, no era mejor para Laura volver a entregarse a un hombre que la desprecia y

amistad de Zayas y Caro en esta “maravilla”, pero es curioso que Solórzano llamaba a María de Zayas así en su *Garduña de Sevilla* y luego señalaba su amistad con otra escritora, Ana Caro, alabando sus destrezas en escribir. Para leer sobre posibles homenajes a Ana Caro en Zayas, ver De Armas (2021).

al que debe sumisión, pero eso no implica presentar el convento como algo deseado y enriquecedor.

“El desengañado amando y premio de la virtud”

Esta “maravilla” parece tener, respecto a la anterior, el mismo patrón en términos de deseo¹⁵⁶. Doña Juana a causa de sus desenfadados deseos mantiene relaciones sexuales con don Fernando: “Era doña Juana de veinte años, edad peligrosa para la perdición de una mujer, por estar entonces la belleza vanidad y locura aconsejadas con la voluntad, causa para que, no escuchando a la razón ni al entendimiento, se dejen cautivar de deseos livianos” (240).

Sin embargo, este no quiere casarse con Juana y mantiene una relación con otra señora, llamada Lucrecia. Juana quiere olvidarlo y casarse con otro, por lo que recurre a los conjuros “para que consiguiese su deseo” (253). Al final estas hechicerías la asustan tanto que cae enferma y decide dejar todo atrás, a cuyo fin elige “liberar[se] de los trabajos de este mundo” y “acabar [su] vida en religión” (256). En la segunda parte de la misma historia don Fernando se casa con Clara, pero sigue viéndose con Lucrecia, la cual lo tiene como esclavo de sus deseos, “tan fuera de sí” (269) a través de los hechizos que lleva al extremo su pasión: “Don Fernando tan ciego que no sabía de sí ni cuidaba de más que de querer y regalar a su Lucrecia, haciendo con ella muy buen casado, tanto que con la mitad se diera Clara por contenta y pagada” (270).

Clara deja a sus hijas en el convento a la custodia de Juana, —anterior amante de su esposo—, y recorre las ciudades en busca de don Fernando. Al final Clara logra salvar a su esposo, pero este muere al poco tiempo; y Clara, como premio de su constancia y virtud, se casa con el noble don Sancho. Cabe destacar que se nota cierto paralelismo en cómo está descrita la vida de Juana en el convento, “no ignorando estos sucesos, dando gracias a Dios

¹⁵⁶ El deseo es el motor de la acción tanto en la mayoría de las novelitas como en la historia de Lisis. En este aspecto estoy de acuerdo con Greer, quien indica que el deseo es el motor de la narración en las novelas de Zayas: “Desire and narrativity are (...) intimately linked. Desire is the motor, the driving force of narrative” (1995: 92). Por lo tanto, pienso que leer las historias desde clave del deseo (deseo de “ver y ser vista” de Laura o los deseos de Nise en conseguir al galán) y la desilusión (la falta de ganas de Laura para batallar) podría arrojar luz en el significado de las “maravillas/desengaños” y, en la última instancia el de la historia de Lisis. Pero como en este estudio me centro en el *topos* del convento en la narrativa zayesca me limito a indicar el papel de deseo en líneas generales solo en estas historias.

porque no había sido ella la desdichada” (265), y la decisión de Lisis al final de la *Segunda parte* de ver todo “desde talanquera”, observando los sucesos, pero sin ser parte de ellos:

Y como en el juego, que mejor juzga quien mira que quien juega, yo viendo, no sólo en estos desengaños, mas en los que todas las casadas me dan, (...) han sucedido muchos casos escandalosos; estoy tan cobarde que, como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso como en talanquera ver lo que sucede a los demás (855).

Como retirada, el convento implica para la mujer quedar relegada, en el mejor de los casos, a la posición de espectadora, renunciando a cualquier posibilidad de protagonismo.

“Al fin se paga todo”

La última “maravilla” que hace mención del convento es “Al fin se paga todo”. Hipólita, mujer casada, desea tener relaciones con otro hombre, pero no lo puede llevar a cabo por varias razones. Al descubrir esto, su cuñado la chantajea y la fuerza a tener relaciones sexuales. Hipólita lo mata y luego entra en un convento. Aunque su esposo “lo pidió con hartos ruegos”, “doña Hipólita no quiso volver con su marido” (316) y se queda en el convento. Cuando muere su esposo se casa con don García, otro galán noble: “Viéndose doña Hipólita libre, moza y rica, y en deuda a don García de haberla amparado, visitado y animado todo el tiempo que estuvo en el convento, (...) se casó con él” (316). En esta “maravilla” se repite la misma fórmula de mujer como objeto y sujeto del deseo, y en esta tensión el convento se asume como un refugio provisional, válido ante la falta de un varón digno del amor de la dama, en tanto esta lo abandona de inmediato ante la aparición de una nueva motivación amorosa, de otra “maravilla” que la ilusiona.

En síntesis, en la *Primera parte* tres novelas acaban en un convento (Maravillas I, IV, V), y en la “Maravilla sexta”. “El desengañado amando y premio de la virtud”, aunque la conclusión es el matrimonio de la protagonista (Clara) por segunda vez, hay una alusión

al convento, y su sombra se proyecta sobre el final; la primera amante (Juana) de su primer esposo sí entra en convento, como las tres hijas de la protagonista; la variante no difumina la imagen del convento, sino que le aporta nuevos matices, y no especialmente gratificantes, por eso añadimos esta novela al estudio.

De manera parecida, hay que incluir también en esta consideración crítica la “Maravilla séptima: Al fin se paga todo”, porque la protagonista se refugia en un convento hasta que muere su esposo, y luego sale para casarse de nuevo. Así pues, cinco de las diez “maravillas” incluyen el *topos* del convento, aunque sin detallar mucho cómo es la vida dentro. La única mención a la vida dentro del convento se basa en la narración de Jacinta, protagonista de la “Maravilla primera”, como un lugar con falsas puertas y fácil de entrar y salir, por medio del soborno. Aunque no sea de manera directa, a través de la descripción del personaje de doña Gracia, quien es recluida con tres años y sale con dieciséis, el texto también presenta una visión bastante curiosa acerca de este espacio. La chica que sale de allí es denominada varias veces por la voz narrativa como “boba” o “ignorante”.

Cabe destacar que en estas cinco “maravillas”, con la excepción de don Fabio, quien entra al convento siempre es una mujer. La voz narrativa se limita a mencionar que están contentas en el convento, de nuevo con la excepción de la protagonista de la “Maravilla primera”, Jacinta. Ella, pese a su situación final de clausura, inicialmente se excusaba de entrar allí por no “sufrir la carga de la religión” (57). En definitiva, concluye la lectura del volumen de 1637 con una significativa recurrencia del motivo conventual, aún no completamente perfilado para su interpretación y valoración, pero en inequívoca función de coherencia argumental con la materia que Zayas reservaba para una entrega posterior y que muestra también en ello su inclusión en un designio unitario, y en él el final de Lisis y su entrada en el convento deben interpretarse a la luz de la construcción interna de su imagen a lo largo de los veinte relatos intercalados en el desarrollo del *Sarao*.

IV.5.3. El convento en la *Segunda Parte*

En la *Segunda Parte* la autora aprovecha algunos argumentos que ya había utilizado diez años atrás mientras que añade algunos otros más, dando razones de sobra para que sus protagonistas – y no siempre mujeres– entren en el convento. En cinco “desengaños” (I, II, V, IX, X) las protagonistas femeninas acaban en el convento, y en los cinco restantes ellas mueren a causa de violencia machista. Sin embargo, es curioso que en todos los “desengaños”, salvo el de “Tarde llega el desengaño”, siempre hay un(os) personaje(s) secundarios que entra(n) en el convento. Por tanto, en nueve “desengaños” está presente, de una u otra forma, el ingreso al convento. Dada la abundancia de las alusiones al convento en la *Segunda parte* resulta preferible agruparlas según las motivaciones de los personajes para entrar en el convento¹⁵⁷. Eso también me permitirá enlazar y/o compararlas con las de la *Primera parte*. Antes de hablar de la relación entre la violencia y la retirada al convento, me gustaría mencionar otras razones por las que los protagonistas se refugian en el claustro, algunas ya usadas también en la *Primera parte*, como, por ejemplo, el uso del espacio monacal a modo de sala de espera hasta que vuelve el pretendiente.

El convento como sala de espera:

Para las mujeres que tienen relaciones sexuales antes del matrimonio, el convento se presenta como un refugio temporal para esperar al galán. Por ejemplo, en el caso de Jacinta, cuando don Félix se va a Flandes (“Aventurarse perdiendo”), su presencia en el convento se supone una estancia temporal. De la misma manera, en la *Segunda Parte* Octavia, la dama enamorada en “La más infame venganza”, piensa que su entrada en el convento será algo temporal hasta que su amante Carlos convenza a su padre para el matrimonio:

[Carlos]: Lo que a mí me parece más a propósito es entrarte en un convento, y que lleves a él tu hacienda y criadas, y te estés allí algunos meses, en tanto que a mi padre se le pasa la ira, que viéndote a ti en clausura, y a mí, que todo no le durará

¹⁵⁷ Como queda dicho, en nueve de diez “desengaños” hay varias alusiones al convento, o las protagonistas o bien las personajes secundarios van al convento. No quiero cansar al lector resumiendo estas novelas “ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes”, según decía Tirso de Molina, (1631: A1v.); por lo tanto, considero más productivo agruparlas de esta manera.

mucho, que al fin es padre y hará como tal; que cuando yo te saque de él para mi esposa, podrá ser estén las cosas de otra manera (506).

De manera parecida, Isabel, la protagonista de “La esclava de su amante”, también contempla la opción de esperar en el convento la vuelta de don Felipe, el galán que le ayuda a salir de aventuras desdichadas: “Unas veces me determinaba a entrarme en un convento hasta saber nuevas de don Felipe, a quien no podía negar la obligación que le tenía, y a costa de mis joyas sacarle libre del peligro que tenía por el delito cometido y pagarle con mi persona y bienes, haciéndole mi esposo...” (483).

Sin embargo, Isabel rechaza el encierro, porque –a diferencia del caso de Jacinta/Félix y Octavia/Carlos– no quiere a Felipe, y el hombre que desea, don Manuel, muere. Por eso sigue su vida como esclava. Su dueña Lisis, después de escuchar sus desdichas, la pone en libertad. Es de destacar que Isabel declara que tomará el hábito de religiosa tras la muerte de su amante y solo después de contar su historia para ser ejemplo de “desengaño” para otras mujeres. Ella justifica su decisión diciendo que es imposible que resucite su desleal amado don Manuel, y, aunque lo hiciera, ya no puede fiarse de ningún hombre después de las desaventuras que ha vivido: “Esto no es razón me lo neguéis, pues si por un ingrato y desconocido amante he pasado tantas desdichas, y siempre con los hierros y nombre de su esclava, ¿cuánto mejor es serlo de Dios, y a Él ofrecerme con el mismo nombre de la ‘Esclava de su Amante’?” (485).

Para el curioso lector tanto sus palabras en clave de deseo, –pasar de ser la esclava del amante a ser la de Dios– como su retirada al convento presentan un paralelismo con las de Jacinta y las de Lisis. No es casualidad que los dos relatos, los de Jacinta y de Isabel, abran las dos partes de la colección (y el de Lisis la cierre), considerando que Zayas dispone minuciosamente las artes de su obra para crear un diálogo entre relatos y un hilo de continuidad entre la *Primera* y *Segunda parte* (Zerari, 2001: 345). Mientras en la temática Zayas sigue este hilo, en los relatos existe una variedad de motivaciones para refugiarse en el convento.

El convento para escapar de la justicia

En la *Primera parte* algunos de los protagonistas se refugian en el convento en lugar de entregarse a la justicia. Por ejemplo, en “Al fin se paga todo” Hipólita, cuando se da cuenta del engaño de su cuñado para acostarse con ella, lo mata y huye de casa. Salvada

por don García, ella insiste en entregarse a la justicia, pero él la lleva al convento para que se esconda: “[Hipólita] determinada y loca, se quiso ir a poner en poder de la justicia (...). Mas don García reprobando su determinación, (...) la llevó a un convento de religiosas, pagando liberalmente cuanto era menester” (315). La situación evoca la de “Aventurarse perdiendo” y la doble condición de refugio del espacio sagrado, primero para acoger a los dos amantes huidos y a continuación como amparo frente a la acción de la justicia, tras matar don Félix al hermano de su amada (47).

En ninguno de los dos casos las muertes entrarían en la categoría estricta de delito, ya que responden a una agresión y podrían considerarse como realizadas en defensa propia. No ocurre así en todos los casos de la *Segunda parte*, donde el convento acoge sin mayor distinción a criminales y a inocentes¹⁵⁸. En el segundo “desengaño”, “La más infame venganza”, don Juan, el hermano de Octavia, usa el convento como un cobijo para escapar de la justicia: “en una casa de juego, (...) mató un caballero principal de la ciudad, y queriéndole prender por ella, se escapó y retiró a un convento” (501). De allí don Juan escapa a Nápoles y a su vuelta salda cuentas con la justicia sin recibir daño:

trató por medios de amigos y deudos de su padre, y de joyas de valor que le dio su hermana (...), de ajustar la muerte que había hecho, por lo que se ausentó de Milán; que habiendo dineros y favores no fue dificultoso, de manera que antes de un mes se vio libre paseando por la ciudad (510).

Unos años más tarde don Juan vuelve a Milán, conoce la deshonra de su hermana a manos de don Carlos, y, en venganza, viola a la esposa de este, doña Camila. Luego busca refugio con dos amigos: “camaron a un convento de religiosos Descalzos, donde se ocultaron” (514). Con ello acaban las noticias sobre don Juan, así que se puede deducir que escapa de la justicia en una extensión del valor de protección otorgado en el antiguo régimen a los recintos sagrados, inaccesibles a la persecución de la justicia seglar.

“El traidor contra su sangre” también da vida a un personaje homicida, que, para ayudar a su amigo don Alonso, apuñala a don Enrique. Luego escapa a un convento, que abandona a falta de testigos de su acción y cargos contra él:

¹⁵⁸ Cuando digo inocentes me refiero a los protagonistas que se actúan por defensa propia y cuyos actos, según los códigos morales de la época, se pueden considerar justos.

le tendieron en el suelo, y, caído, le dieron veinte y dos puñaladas, y dejándole casi muerto se pusieron en fuga, porque a las voces que dio pidiendo confesión empezó a salir gente y sacar luces. En fin, huyeron don Alonso se fue en casa de las ya dichas, y el amigo, a un convento (717).

El amigo de don Alonso, como contra él no había indicio ninguno, por estar el secreto entre los dos, en viendo sosegados estos alborotos se paseó (719).

En “Estragos que causa el vicio”, el “desengaño” contado por Lisis, Florentina busca cobijo en el convento para no entregarse a la justicia. En este relato ella causa una masacre por su deseo desenfrenado hacia su cuñado don Dionís. Según este es “[s]u deshonesto apetito” (844) la causa de tantos males. En este relato, Florentina y Dionís viven una relación secreta, aunque el caballero está casado con la hermana de Florentina. Florentina, celosa, miente a su amante/cuñado diciendo que su hermana tiene una relación con el paje de la casa. Don Dionís mata a su esposa, al paje y a los demás habitantes de la casa en un estado de rabia ciega, luego intenta matar a Florentina y al final se suicida. Otro galán, don Gaspar, enamorado de doña Florentina, la encuentra fuera de su casa, herida. Florentina, sabiendo que es culpable, advierte a don Gaspar de la amenaza de la justicia:

Y porque no os culpen a vos de las desventuras que hallaréis en ella, y por hacer bien os venga mal, llevad con vos algún ministro de justicia, que ya es imposible, según el mal que hay en aquella desdichada casa (por culpa mía), encubrirse, ni menos cautelarme yo, sino que sepan dónde estoy, y si mereciere más castigo del que tengo, me le den (824-825).

En este relato otra vez el convento se presenta como un cobijo ante la persecución legal. Don Gaspar aconseja a Florentina profesar como monja y asegura que él hace todo lo posible para “allanar el riesgo de la justicia”:

Diciéndole cariñosas razones, la aconsejó que, en estando con más salud, el mejor modo para su reposo era entrarse en religión, donde viviría segura de nuevas calamidades; que en lo que tocaba a allanar el riesgo de la justicia, si hubiese alguno, él se obligaba al remedio, aunque diese cuenta a Su Majestad del caso, si fuese menester (845).

Florentina escucha su recomendación, entra en la clausura y después de las diligencias de don Gaspar, su delito es perdonado por la justicia (846). Por lo tanto, para ella el convento solo es un lugar para “allanar el riesgo de la justicia” e impedir que tenga “nuevas calamidades”¹⁵⁹.

Zayas en su primera “maravilla” define Flandes como “refugio de delincuentes y seguro de desdichados” (48), pero a lo mejor este espacio puede compartir esta descripción con el convento dado que es una salida segura para los delincuentes, aunque tengan circunstancias atenuantes a su favor o no.

El convento después de recibir la ayuda/el mensaje divino

Una motivación que no se ha presentado en la *Primera parte*, pero sí existe en la *Segunda* es la recepción de la ayuda o el mensaje divino, que mueven a dejar el mundo atrás. Hay tres “desengaños” donde aparece este motivo argumental: “El verdugo de su esposa”, “El traidor contra su sangre” y “La perseguida triunfante”.

En “El verdugo de su esposa” don Juan se enamora de la esposa de su mejor amigo, don Pedro. Manda mensajes de amor a Roseleta, y ella los enseña a su marido. Don Pedro le pone una trampa a don Juan, pero este, advertido por la intervención de la Virgen, la elude:

[Ella] le pidió a su precioso Hijo te librase de este peligro que tú mismo ibas a buscar; y su Divina Majestad, por su voluntad (quizá para que, siendo este caso tan prodigioso y de admiración, tú y los demás que lo supieren sean con más veras devotos de su Madre) me mandó viniese de la manera que has visto (...). Ya te he librado; y dicho lo que tan admirado te tiene (541).

A raíz de esto don Juan decide profesar: “se fue a un convento de religiosos carmelitas descalzos, y se entró fraile, tomando el hábito de aquella purísima Señora que le había librado de tan manifiesto peligro” (542).

“El traidor contra su sangre” presenta esta motivación dos veces en distintas tramas. Primero, al principio del engaño, cuando el amante de la protagonista se enfrenta con el

¹⁵⁹ Para la mejor interpretación de este “desengaño”, creo que es necesario leerlo como una respuesta a la “maravilla” contada por Lisarda en la *Primera parte* y desde la clave de las tensiones entre deseo y desilusión.

hermano de la dama. Este intenta matar al galán enamorado, don Enrique, quien promete ser religioso si puede salir con vida de este ataque:

Don Enrique llegó muy al cabo; mas Dios, por intercesión de su Madre Santísima, a quien prometió, si le daba vida, ser religioso, se la otorgó, y así lo hizo, que se entró fraile en un convento del seráfico padre San Francisco, y con mucha parte de su hacienda labró el convento, que era pobre (719)¹⁶⁰.

En la segunda parte del mismo “desengaño” el hermano cruel, don Alonso, se casa con doña Ana. La voz narrativa cuenta la historia familiar de la dama y menciona cómo sus hermanas eligen la vida religiosa:

Las dos mayores se entraron religiosas en el convento de la Concepción de la misma ciudad, porque estando velando juntas una noche, cayó entre las dos un rayo y no las hizo mal, y ellas asombradas de esto, no quisieron estar más en el siglo (...). Quedó la menor, y más hermosa, llamada doña Ana (...). Mas como su madre y abuelo habían gastado tanto con las dos monjas, no tenían qué darla (720-721).

En estos tres casos los protagonistas deciden tomar el estado después de la intervención divina. En el último ejemplo, en el caso de Beatriz en “La perseguida triunfante”, el refugio en el convento tiene dos motivaciones. Primero, –sin duda– es la violencia del esposo y el cuñado de Beatriz. El hermano del rey Ladislao, vencido en sus “mal nacidos deseos” (747), se enamora de Beatriz y miente a su hermano para vengarse de la dama. Entonces, para castigar su supuesto inmoralidad, primero la dejan ciega y luego la abandonan a su suerte en el bosque. Sin embargo, gracias a la intervención divina se salva Beatriz. Pero, como los “libidinosos apetitos y [...] desordenados deseos” (748) del cuñado Federico no cesan, Beatriz sufre una serie de desdichas. Aunque la dama quiere acabar su vida ante tantos males, no lo hace porque la Virgen la manda sufrir: “Y no hay duda de que si no se acordara de las razones que la hermosa señora [la Virgen] le dijo cuando se apartó de ella en la fuente de lo que le faltaba por padecer, se quitara la vida para salir de una vez de tantas penas” (781).

¹⁶⁰ Aunque no puedo profundizarme en el tema me gustaría subrayar el énfasis que ha dado la autora a la relación entre el convento y la situación económica de los protagonistas que entran allí y las alzadas cantidades de gastos realizados para el convento, en sus “maravillas” y “desengaños”.

Por lo tanto, Beatriz acepta todas las desventuras pensando que proceden del poder divino: “No le pareció a Beatriz ser acaso este suceso, sino encaminado por Dios y su guardadora” (787), y en alguna ocasión la Virgen le comunica que tiene que seguir sufriendo: “aunque Dios ha permitido darte este martirio, aún no es llegado tu fin, y te faltan otros que padecer; que a los que su Divina Majestad ama, regala así” (767).

Dios le otorga poderes especiales, como poder curar a los enfermos, y, cuando al final Federico confiesa todos los males que le había hecho y su esposo Ladislao le pide perdón, lo único que pide Beatriz es entrar en un convento. Ladislao lo percibe como una voluntad divina, y él también sigue los pasos de su esposa y toma el hábito de religioso.

diciéndole que ya no había reino ni esposo en el mundo para ella, que al Esposo Celestial y al reino de la gloria solo aspiraba, que no la tratase de volver a ocasionarse más desdichas de las padecidas. Y como ésta debía ser la voluntad divina, no la replicó más el rey, ni trató de persuadirla lo contrario; porque, inspirado de Dios, se determinó a seguir los pasos y camino de Beatriz (807).

El convento para depósito de las mujeres ya no-deseadas

En “La más infame venganza”, después de tener relaciones sexuales con Octavia, don Carlos se aburre de ella y, como su padre desea que su hijo se case con otra dama, la convence para que entre en un convento: “Que como Carlos ya no amaba a la desdichada Octavia, dando las disculpas a su padre convenientes, y asegurándole pondría en orden su vida, y haciendo que Octavia se entrase en un convento, aceptó el casamiento de Camila” (503).

Sin embargo, el hermano de Octavia viola a la esposa de don Carlos, Camila, para vengar la humillación de su hermana. Lisis, dentro del sarao, al escuchar este relato, apunta la inconsistencia de Carlos en amar y destaca con qué facilidad se aburre, proponiendo como solución a esto o el convento o el divorcio: “como se cansó de Octavia, siendo hermosa y no teniéndola por propia, hastió que empalaga a muchos, o a todos, también le cansaría Camila y para eso mejor fuera dejarla en el convento o divorciarse de ella” (518).

Don Diego, el protagonista de “La fuerza del amor”, también planea recluir a Nise –su amante– en el convento a cambio de que su mujer vuelva a casa (234). Estas dos

novelas apuntan en el convento una función de trastero social en el que relegar y mantener ocultas a las mujeres no-deseadas.

El convento para escapar de la violencia y la muerte

La violencia es una de las causas principales para entrar en un convento. Es significativo que en los diez “desengaños” las mujeres que pueden escapar de la muerte se refugian en el convento¹⁶¹, y la única mujer que sale del convento para volver a su casa muere en manos de su esposo. Es el caso de Camila. Ella en “La más infame venganza” entra en el convento temiendo “la ira de su esposo” (514), porque ha sido violada por don Juan, quien de esta manera busca la “satisfacción del honor de su hermana” (510) y la venganza de Carlos. Este acepta que Camila vuelva a casa ante la insistencia “del gobernador y toda la nobleza de Milán” (151) acerca de la inocencia de su esposa: “Camila salió del convento bien temerosa, aunque no culpada, y se vino a la casa” (516). Sin embargo, su esposo la mata con veneno. De la misma manera, en este relato don Juan amenaza a su propia hermana diciendo que no hay otro remedio para ella más que “tomar el hábito y ser religiosa”, si no quiere “perder la vida a sus manos” (510) porque ha tenido relaciones sexuales con Carlos.

En otro “desengaño”, en “Amar solo por vencer”, el padre de Laurela se entera de la relación de su hija con un galán y, enfadado, niega la posibilidad de perdonarla. Según él “ya Laurela no estaba más que para un convento” (659). Pero la tía de Laurela, en lugar la solución de la clausura decide ayudar al padre a matar a su hija, por lo cual la voz narrativa critica a la tía de esta manera: “Cruel mujer, por cierto, que ya que su marido y hermano eran cómplices en la muerte de la triste dama, ella, que la pudiera librar, llevándola a un convento, no lo hizo” (659).

El cenobio sirve como refugio para escapar de la violencia en “La inocencia castigada” también. Doña Inés, después de ser torturada seis años por su esposo, su hermano y su cuñada, se salva y es llevada al convento:

¹⁶¹ En cinco de los “desengaños” las protagonistas mueren (sin contar las figuras femeninas secundarias), y en los otro cinco se salvan refugiándose en el convento.

A doña Inés pusieron, ya sana y restituida en su hermosura, aunque ciega, en un convento con dos criadas que cuidan de su regalo, sustentándose de la gruesa hacienda de su hermano y marido, donde hoy vive haciendo vida de una santa (616).

La ambivalencia, pues, es patente, aunque su paradoja puede resolverse en una dirección. Ciertamente, el espacio monástico se connota positivamente, en cuanto proporciona una salida a una situación de violencia. No obstante, la propia violencia se presenta extendida hasta el propio ámbito conventual, al que no se accede libremente, sino compelida por la amenaza, lo que supone que la violencia está presente en el impulso de clausura. Esta no es una decisión libre, exenta de presiones externas, sino que es una consecuencia más (como el veneno o el puñal) de la presión ejercida sobre los personajes femeninos. Quizá es la salida menos dañosa para ellas, pero no deja de ser una solución mala y forzada. Lo que pueda tener de liberación está en directa relación con la situación de huida. De una huida incompleta, equívoca, porque el propio orden masculino las dirige, en ocasiones de manera muy expresa, es el que las dirige a esa forma de clausura y silencio.

El convento para no compartir la hacienda con la mujer

En “En el traidor contra su sangre” el padre de Mencía, don Pedro, quiere que su hija sea religiosa por no darle nada de su hacienda y que la aproveche solo su hijo don Alonso: “había muchos que la deseaban por esposa y se la habían pedido a su padre; mas él, deseoso de que toda la hacienda la gozase don Alonso, teniendo intento de que doña Mencía fuese religiosa, la negaba a todos cuantos le trataban de merecerla dueño” (704) ¹⁶².

La única razón de que no la encierren en un convento por fuerza es que la dama no muestra muchos deseos de casamiento, y por eso su familia piensa que al final tomará el hábito de religiosa por su propia voluntad:

su padre y hermano, los cuales ya la hubieran encerrado en un convento, temerosos de que ella no se casase, viendo que no trataban de casarla, a no haber visto en doña

¹⁶² Es llamativa la intención del padre en esta novelita, dado que, según otra novela de Zayas, las mujeres para entrar en el convento tienen que dar también una dote considerable. Doña Ana, en el “El traidor contra su sangre”, tiene que sobrevivir con muy poco dinero porque, “como su madre y abuelo habían gastado tanto con las dos monjas [sus hermanas, que profesan como religiosas], no tenían qué darla” (720).

Mencía poca voluntad a tal estado, y aguardaban a que, viéndose encerrada y no muy querida de los dos, la obligase el aprieto de sus condiciones a elegir el estado que ellos deseaban darle (705).

Sin embargo, esta al final se enamora de un galán y muere a manos de su hermano don Alonso.

Aunque en este caso el resultado es el más negativo y las motivaciones son más específicas, sumando a las del deseo y la honra las pulsiones de la avaricia, su singularidad se inscribe en el marco apuntado en el apartado anterior, confirmando lo cuestionable del valor del convento, al que las mujeres acceden por fuerza, sin otra alternativa que la violencia y la muerte, a manos de sus amantes o de sus tutores familiares.

El convento para escapar del matrimonio

Doña Luisa narra las desdichas de cuatro hermanas en su relato “Mal presagio casar lejos”. Según ella, la vida de cada una de las hermanas serviría de “desengaño”, pero elige contar la de doña Blanca: “puedo asegurar que de cada una se pudiera contar un desengaño, pues ni les sirvió la hermosura, la virtud, el entendimiento, la real sangre ni la inocencia, para que no fuesen víctimas sacrificadas en las aras de la desgracia” (668).

Ella, avisada de los engaños de los hombres debido a la muerte de sus dos hermanas mayores a manos de sus esposos (la otra se suicida para no casarse), quiere que su pretendiente la galantee durante un año, creyendo que así conocería mejor a su futuro esposo; si lo observado no es de su gusto, doña Blanca piensa que puede escapar del matrimonio yendo al convento:

Averiguo otra cosa; luego no tendré obligación de cumplir lo firmado, pues no me dan lo que me prometieron. *Y para eso hay conventos*, pues no me tengo yo de cautivar con otro diferente del que me dijeron, y me puedo llamar a engaño, diciendo que yo me prometí a un hombre perfecto, y que supuesto que me le dan imperfecto, que no es el que me ha de merecer (672, énfasis mío).

Sin embargo, el galán consigue engañarla durante un año, y cuando se casan su actitud cambia totalmente. Finalmente, doña Blanca lo descubre teniendo relaciones sexuales con un criado, y el esposo, enfadado por ver desvelado su secreto, la mata.

En la clave del discurso que Zayas va asentando con sus relatos, este nuevo caso incide en la relación de polaridad que sitúa la reclusión monástica en la misma línea de las violencias institucionales (familiares o conyugales). Si puede leerse como una alternativa a sus efectos más nefastos, también es percibida como la otra cara de los mismos. La diferencia puede ser de grado, pero no de naturaleza.

El convento para los difuntos

Para algunos personajes el monasterio se presenta como un sitio ideal para su descanso eterno. Es el caso doña Mencía en “El traidor contra su sangre”. La dama asesinada por su propio hermano es traída a la capilla del convento por don Enrique, quien se salva del asalto del hermano de Mencía y luego decide ser religioso:

Y así lo hizo, que se entró fraile en un convento del seráfico padre san Francisco, y con mucha parte de su hacienda labró el convento, que era pobre, y una capilla con una aseada bóveda, donde pasó el cuerpo de su esposa, habiendo muchos testigos que se hallaron a verle pasar, que con haber pasado un año que duró la obra, estaban las heridas corriendo sangre como el mismo día que la mataron, y ella tan hermosa que parecía no haber tenido jurisdicción la muerte en su hermosura (719).

Sin embargo, en “Estragos que causa el vicio” el entierro al sepelio se realiza con prisas y discretamente. En este relato, una noche don Gaspar, un noble que corteja a unas hermanas portuguesas, oye gemidos que vienen de la casa de las damas. Al entrar encuentra el cadáver de un joven desconocido y, “temiendo no les sucediese a aquellas mujeres algún riesgo” (816), asume el cargo de enterrarlo. Don Gaspar y su criado, acompañados de unos religiosos del convento van a casa y

le entraron en una saca que para esto llevaba el criado de don Gaspar, y habiéndose la dama vuelto a subir arriba, se le cargó al hombro uno de los padres, que era lego, y caminaron con él al convento, haciéndoles guardia don Gaspar y su confidente, donde le enterraron, quitándole el vestido y lo demás, en una sepultura que ya para el caso estaba abierta, supliendo don Gaspar este trabajo de los religiosos con alguna cantidad de doblones para que se dijese misas por el difunto (817).

De nuevo el convento aparece como el espacio en el que ocultar lo indeseado, lo que molesta o amenaza un orden de privilegios o de valores establecidos. El cadáver comprometido es la imagen más evidente del elemento perturbador, pero sus connotaciones pueden hacerse extensivas a las demás que figuras que comparten su destino entre las paredes de la clausura: los delincuentes en huida, las mujeres abandonadas, las que sufren la amenaza de sus parientes. Todos los perfiles parecen neutralizarse como cadáveres incómodos.

El convento para las desengañadas “por ciencia”

Otra de las razones para entrar en el convento es haber accedido al “desengaño” a través de los ejemplos de otras desdichadas mujeres. Por ejemplo, cuando su padre mata a Laurela en “Amar solo por vencer” por tener una relación ilícita con su amante, las hermanas de Laurela, ya desengañadas o, más bien en este caso, asustadas y advertidas por la amenaza, deciden esconderse bajo el hábito monástico: “Las hermanas de Laurela entraron, a pocos meses, monjas, que no se pudo acabar con ellas se casasen, diciendo que su desdichada hermana las había dejado buen desengaño de lo que había que fiar de los hombres; y su madre, después que enviudó, con ellas” (661).

Cabe destacar que es también el caso de Lisis, quien al final de la *Segunda parte* anuncia su entrada al convento ya desengañada “por ciencia” de los engaños de los hombres: “Y como en el juego, que mejor juzga quien mira que quien juega, yo viendo, no sólo en estos desengaños, mas en los que todas las casadas me dan (...) me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso como en talanquera ver lo que sucede a los demás” (855).

En esta ocurrencia final del motivo narrativo de la clausura conventual confluyen todos los casos anteriores y refuerzan su valor de ejemplos, en un modo en que el recurrente elemento en la trama de las novelitas asciende al nivel de eje temático en la novela de Lisis que las enmarca. El *prodesse* que puede desprenderse de las veinte narraciones previas no llega directamente al lector, sino a través de la primera destinataria de los relatos, y esta vez reforzada su conexión con el mundo real de los lectores (sobre todo, de las lectoras). Su retiro traslada la clausura conventual a la clausura de la novela y el silencio de la protagonista que el mismo que acabará asumiendo su autora. El acierto narrativo en un

final que completa el sentido de toda la construcción previa no puede extenderse, sin embargo, al valor ideológico de la resolución, que el lector debe valorar tras la consideración de las marcas connotativas que el espacio monástico va adquiriendo con el desarrollo de las historias y su recurrencia en ellas.

Después de repasar todas las alusiones al convento y/o la vida monástica en el segundo sarao vemos que en la *Segunda parte* en total diez mujeres entran en el convento por varias razones, frente a cinco hombres que pasan por el convento (uno de ellos, dos veces) y tres de ellos que toman el hábito (don Enrique, don Juan y el Rey Ladislao). A diferencia de la *Primera parte*, donde en varias ocasiones las mujeres entran en el convento y luego salen para seguir con sus vidas, en la *Segunda* solo Camila se atreve a salir del convento, y muere a manos de su esposo. Por otro lado, a pesar de que en los “desengaños” el refugio conventual es mucho más común que en la *Primera parte*, no hay ninguna descripción de la vida conventual en estos, por lo que el lector debe hacer un ejercicio de imaginación o de memoria. Para esto último el relato propicia que actualice las imágenes asentadas en la continua presencia en la obra de un *locus* que en su referencia elíptica, en el juego de alusión y elusión¹⁶³ adquiere un valor protagónico o, si se prefiere, de antagonista respecto a otros elementos, con valor de cronotopo (Bajtin, 1989).

El convento y el sarao

La tensión entre el espacio de sociabilidad en que se despliega la narración y el lugar de clausura que la concluye y silencia adquiere presencia explícita al pasar las referencias conventuales del nivel de las novelitas narradas al de la historia que las engloba y les da sentido último. La importancia creciente de dichas referencias se confirma con un hecho significativo: a diferencia de la *Primera parte*, en la *Segunda* aparece una religiosa en el sarao (Estefanía) y al final cuatro de las participantes (Lisis, Isabel y Laura y Estefanía) acaban en la clausura.

Tras las comentadas menciones del convento dentro de “maravillas” y “desengaños”, hay tres ocasiones en que los personajes del sarao aluden a la clausura monástica y/o mencionan a las religiosas que viven allí. La más evidente e importante es

¹⁶³ No sin intención de aludir a unos posibles paralelismos en clave poética profunda, aprovecho la acuñación consagrada en la caracterización de la lírica gongorina (Alonso, 1928).

el último discurso de Lisis, cuyas frases hemos citado –parcialmente– arriba. Anterior es el de doña Estefanía, la prima religiosa, quien ha salido del convento con licencia para curarse de cuartanas y, ya sana, está a la espera de la boda de Lisis para volver allí; según ella, es un lugar donde las mujeres engañan a los hombres detrás de las rejas sin dar lo que quieren. Estefanía afirma que lo primero que aprenden¹⁶⁴ las religiosas en los conventos es a engañar a los hombres. Ella, “siendo de la profesión de las que engañan” (743), pide disculpas al público (sin duda, un *captatio benevolentiae*) si no puede ser buena desengañadora:

es que persona de mi hábito y estado desengañe, *siendo la hacienda que primero aprendemos el engañar*, como se ve en tantos ignorantes, como asidos a las rejas de los conventos, sin poderse apartar de ellas, bebiendo, como Ulises, los engaños de Circe, viven y mueren en este encantamento, sin considerar que los engañamos con las dulces palabras y que no han de llegar a conseguir las obras (...) yo ahora, siendo *de la profesión de las que engañan*, desengañaré; si bien voy segura de que no servirá, porque son, por imposibles tan apetecidos nuestros engaños, que mientras más los rumian y golosean, más se enredan en ellos; (...). Y si por *ser maestra de engañar*, como he dicho, no supiera ser buena desengañadora (743, énfasis mío).

Es importante para concluir volver al discurso de Filis, –que sería el tercer ejemplo de la alusión al convento dentro del sarao. Antes de contar su “desengaño”, la dama critica el orden establecido por no dar posibilidad de estudiar a las mujeres y por “obligarlas a que ejerzan las cosas caseras” (553). Luego ella presenta una serie de mujeres estudiosas y virtuosas como ejemplos a seguir. Entre ellas están las hermanas del emperador Carlos Quinto, la condesa de Lemos, Ana Caro y, junto con ellas, dos religiosas alabadas por sus poderes intelectuales. Así que, aunque no es de una manera directa, sí se hace alusión al convento, mencionando a las monjas cultas:

La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina y tenía tanta prontitud en la gramática y teología,

¹⁶⁴ Junto con “El prevenido engañado” (y las palabras de don Esteban, quien se disfraza de mujer para entrar en casa de Laurela como criada, en “Amar solo por vencer”), son las únicas referencias a la educación de las mujeres para ser monjas. Aunque lo he citado antes, merece la pena repetir el pasaje: “—Siempre oí —dijo don Esteban— que tañer y cantar no es ajuar; mas, si en esta casa gustan de eso, les ha venido lo que desean, que, a Dios gracias, mis padres, como me criaron para monja, casi no me enseñaron otro ejercicio” (627).

por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo, excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima... (553).

Las dos únicas referencias con un inequívoco valor positivo a la situación de unas monjas en el discurrir de la novela se sitúan en el plano menos ficcional, cuando la protagonista del sarao da a su alegato un valor referencial que remite a la realidad histórica. En ella se cierran las dos menciones de “religiosas”, pero han de notarse, junto a su situación narrativa, tres significativos rasgos: la distinción que suponen los aludidos monasterios, entre los más escogidos y encumbrados del momento –sobre todo el segundo– en un plano más social que religioso o devocional, convertidos en polos de la vida cortesana, incluida la económica (Domínguez Ortiz, 1979: 76); la posición social de las referidas, denotada en el uso del “doña” y origen de sus ventajas en la formación, adquiridas a no dudar antes de su profesión monástica, en los privilegiados salones de la casa familiar; y, por último, la neutralización que la condición conventual experimenta al situar estos dos nombres en una serie más amplia, que aúna con ellas grandes señoras seculares y una destacada escritora profesional. De igual modo que no cabe ver en esta relación un elogio de la aristocracia, tampoco se desprende un encomio particular de la vida monástica, pues la valoración solo puede ser entendida en el factor de unión, que es la educación letrada y, en particular, el ejercicio de la escritura. Ambos pueden encontrarse en el sarao cortesano y en el claustro, pero en los dos espacios socio-narrativos las capacidades femeninas están amenazadas, por las pasiones del deseo y su manipulación masculina, en un caso, por el silencio de la clausura, en otro. Las singularidades de las dos personalidades evocadas, como la de la propia Zayas en el campo académico y literario de su momento, son excepciones y confirman la regla, también la monástica.

IV.5.4. El convento como eje en *Honesto y entretenido sarao*

A la luz de los datos extraídos en este repaso descriptivo, quiero mostrar mis dudas acerca de la interpretación en la narrativa zayesca del *topos* del convento como un espacio de “auténtica felicidad y libertad” (Fox, 2018: 434) para mujeres.

Como he señalado al principio, según algunos estudios la entrada de las mujeres en el convento en el *Honesto y entretenido sarao* significa algo positivo, “a spiritual resurrection”, dado que allí “she will re-create the ideal matriarcal world” (Merrim, 1999: 116)¹⁶⁵. De manera similar, Greer, enfatiza que el convento is a “safe haven in which a substitute female family is reconstituted” (2000: 134) y como ejemplo cita las palabras de Jacinta, quien dice que las tías de Félix en el convento la querían como hija (47). Sin embargo, hablar de una familia femenina detrás de las puertas del convento, –por lo menos, para esta “maravilla”– no es muy acertado. Si recordamos la historia, Jacinta recibe noticias falsas acerca de la muerte de su amante, Félix, pero cuando descubre que no está muerto, se reúne con él y, como el caballero le “pidió que [se] saliese del convento y fuese con él a Roma” (52), abandona la clausura aquella noche. Ahora bien, aunque Greer menciona un afecto familiar entre Jacinta y las tías religiosas de don Félix, cabe destacar que Jacinta no les avisa al abandonar el convento. Solo avisa a doña Isabel, la hermana de Félix, a quien ha conocido en Baeza antes de entrar en el convento e incluso antes de conocer a don Félix. O sea, si es posible hablar de unos lazos afectivos, podemos decir que el único vínculo fuerte que se puede observar existe entre Jacinta y doña Isabel, cuya raíz no está en el convento, sino en sus vidas seculares en Baeza. Es más, diría que incluso este lazo es problemático. Cuando ellas piensan que ha muerto Félix, Isabel, quien “quería tiernísimamente” (49) a Jacinta, entra en el convento y toma el hábito de religiosa “para acompañar[la] y consolar[la]” (49). Dicho de otra manera, Jacinta no solo no avisa a las tías de Félix ni a otras mujeres del convento, sino que también deja atrás a su mejor amiga, quien se recluye en un ejercicio de fraternal solidaridad con ella. Además, cuando muere don Félix (esta vez de verdad) ella prefiere quedarse fuera de los muros del convento, no vuelve a la clausura para vivir con las tías ni con Isabel, sino que permanece con doña Guiomar y su madre, quienes la “tenían en lugar de hija” (57), y sola al final de la historia retorna al claustro con su amiga doña Guiomar.

¹⁶⁵ Para Merrim (1999), el cambio de actitud de Lisis de la *Primera parte* al *Segundo* se debe a “Lisis’ feminist radicalization” (112) y denomina la colección como “heroic feminist bildungsroman” (120).

En otras palabras, si hay alguna familia femenina dentro del convento, por lo menos en esta “maravilla”, para Jacinta eso no significa mucho. Todas sus relaciones y afectos tienen sus raíces fuera de los muros del convento, y, frente a su deseo amoroso, ni siquiera estos lazos importan (en el caso de doña Isabel). Así pues, no veo posible deducir de esta “maravilla” una idea de alabanza de una familia matriarcal dentro del convento. También considero que ni las alusiones dentro de la obra ni la decisión final de la Lisis ofrecen suficientes datos para definir el espacio “conventual como un ámbito propicio para desarrollar relaciones de solidaridad femenina” (Timoner, 2016: 153-154).

Otro lazo de sociabilidad femenina se aprecia en la “maravilla” sexta. En este caso vemos que Juana, una religiosa, ayuda a Camila en el cuidado de sus hijas. Las recibe en el convento mientras Camila busca a su esposo. Sin embargo, en su caso el nexo no surge tras los muros del convento, sino en una desventura amorosa con el mismo hombre. Juana es la antigua amante del esposo de Camila. Por lo tanto, cuando Tamper escribe a propósito de la *Primera parte* que “she [Zayas] views relationships formed in the convent as being just as intimate, if not more, than family relationships” (2015: 34) y afirma que “the exaltation of convent life (...) can be found in the author’s writings” (ii), no se encuentra base textual para estos comentarios, dado que la vida en el convento está descrita en muy escasas ocasiones, como queda señalado, y generalmente de manera indirecta, como en el caso de “El prevenido engañado”, cuando se critica la ignorancia de una dama criada en el convento.

En esta misma línea, Leopold, en su estudio de “El celoso extremeño” junto con “El prevenido engañado”, afirma que estos dos relatos “culmina[n] en el destronamiento del patriarca”, y hace esta observación:

al estar muerto su esposo ambas mujeres heredan su dinero y entran en un monasterio. Pero mientras la entrada Leonora “en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad” parece ser la mera continuación de su vida como prisionera del patriarcado, Gracia es una monja contenta (2009: 151).

Esta afirmación se basa en las palabras de la voz narrativa al final de la novela, según la cual, Gracia, en el convento, “vivió con mucho gusto” (203). Leopold lo interpreta como una osmosis entre “una vida monástica y una vida alegre” y continúa: “El convento

ya no es el castigo de la mujer deshonesto, sino un enclave de autonomía femenina: una *heterotopía*¹⁶⁶ de desviación en el sentido doble de la palabra” (2009: 151).

A propósito de esta “maravilla” también quiero subrayar algunos puntos. En el texto dice: “Cuando murió [don Fadrique], por no quedarle hijos, mandó su hacienda a doña Gracia *si fuese monja* en el monasterio en que estaba Serafina (...). Entró doña Gracia monja con su madre” (203, énfasis mío). Estas frases y el uso del condicional más bien implican que la entrada en el convento ha sido una condición previa para conseguir la herencia. Ella entra en religión, pero no de una manera convencional y aceptando el orden monástico establecido, sino que con el dinero que le queda labra un “grandioso convento” donde vive con su madre. En otras palabras, es el dinero el que justifica la clausura, y esta solo se hace aceptable cuando, con esos medios materiales, reproduce las condiciones de la vida secular, y estas no dejan de tener sus lacras. El estudioso postula que la posesión de su propio convento, “un suntuoso palacio donde vive con su madre, sin que entre hombre que la mande”, confiere a Gracia “un espacio de libertad nada escasa” (2009: 151). Sin embargo, esa afirmación es discutible, dado que ella vive aislada, como la continuación de su vida bajo control, bajo vigilancia de otra persona, esta vez no con don Fadrique, sino con su madre monja, aunque sea en su “propio convento” (2009: 151). Es otro tipo de aislamiento del mundo¹⁶⁷ –femenino, en este caso– más que la “libertad nada escasa”.

Como último argumento, quiero subrayar la fugacidad de las frases que hablan del convento. Es verdad que las “maravillas” y “desengaños” siempre hacen referencias a qué monasterio(s) sirve(n) de refugio a los personajes, cuánto gastan para realizar unas labores en sus conventos y cómo están los personajes que viven allí. Por ejemplo, gracias a estas referencias nos enteramos de que Jacinta (66), Gracia (203) y Juana (257) viven

¹⁶⁶ Él se refiere al uso foucaultiano de la palabra, –*heterotopías de crisis y de desviación*– y postula que en las heterotopías “las normas de una determinada sociedad pueden ser invertidas (...). El monasterio zayesco sería entonces una heterotopía de normas invertidas” (2009: 151). Yo no veo ninguna inversión de las normas ni en la “maravilla” mencionada ni en las otras novelitas de la colección, mientras sí que se puede hablar de flexibilización de algunas reglas del convento (en el caso de Jacinta y Félix) pero no sé hasta qué punto esto se puede considerar un ejemplo adecuado dado que Félix consigue salir del convento sobornando al chico de la puerta. De la misma manera cuando Jacinta explica cómo recibe a Félix a su celda a través de una falsa puerta dice “el cómo no me lo preguntes, si sabes cuánto puede el interés” (51). Creo que no me aventuro si digo que esa entrada de Félix al aposento no se ha realizado bajo el visto bueno de las autoridades del convento.

¹⁶⁷ Así explica la voz narrativa el estricto control de don Fadrique sobre Gracia, después de que ella se ha acostado con otro hombre: “Y procurando no dejar de la mano a su mujer porque no tornase a ofenderle, vivió algunos años” (203).

contentas¹⁶⁸. En cambio, la voz narrativa se limita a mencionar a doña Inés, las hermanas de Laurela, doña Beatriz o Florentina en relación con sus santas y religiosísimas vidas¹⁶⁹. Ninguna de estas afirmaciones ofrece al lector nada más allá de las frases hechas en los cuentos como “they lived happily ever after”. Al no dar pistas acerca de la vida en convento¹⁷⁰, Zayas crea un *topos* de “non-space” (Rhodes, 2011: 125), un espacio metafórico en que domina el silencio frente a la palabra del *sarao*.

En las dos entregas del *Sarao* existe una variedad en las motivaciones para la clausura y muy pocas alusiones a la solidaridad dentro de los muros conventuales. No digo que no existiese esta solidaridad en algunos casos de la realidad histórica o no hubiese comunidades femeninas activas en un panorama de siglos (Baranda Leturio y Marín Pina, 2014); solo quiero subrayar que estos datos no son explícitos ni se desprenden del texto en la narrativa de Zayas¹⁷¹. Como señala Rhodes:

Zayas does not once mention the convent as a female-led community, nor does she celebrate the autonomy of women therein. She does not once affiliate the female convent with learning or artistic enterprise, and no character seeks or finds artistic or educational opportunities there. She does, however, relate the convent to physical survival for men and woman alike (2011: 128).

Por lo tanto, al investigador/ a la investigadora que quiera entender el *topos* del convento en la narrativa de Zayas le espera un duro trabajo. En muchas ocasiones los estudios subrayan la abundancia de las víctimas de la violencia machista en la narrativa zayesca y apuntan la reclusión al convento como un refugio. De manera parecida, construyen un puente entre el convento ficticio de Zayas con el convento español del siglo XVII para deducir que estos personajes viven de una manera u otra, y/o el convento en la narrativa de Zayas significa una cosa u otra. Creo que debemos volver al principio y hacer

¹⁶⁸ “[Jacinta] hoy vive en un monasterio (...) tan contenta” (66). “Entró doña Gracia monja (...) donde vivió con mucho gusto (203). “[Juana] se halló con el hábito de religiosa, la más contenta en su vida estuvo” (257).

¹⁶⁹ La instancia narrativa afirma que “[doña Inés] hoy vive haciendo vida de una santa” (616) y “las hermanas de Laurela entraron (...) monjas (...) diciendo que su desdichada hermana las había dejado un buen desengaño” (661). De la misma manera Beatriz “se fue a un convento (...) donde vivió santamente” (807), o Florentina, quien “hoy vive santa y religiosísima vida” (846).

¹⁷⁰ Aunque Florentina todavía sigue “carteándose don Gaspar” (846) y él es quien transmite esta historia a Lisis, no sabemos nada acerca de la vida de Florentina en convento.

¹⁷¹ A propósito de esto apunta O'Brien: “While this narrative assertion occurs, there is no narrative representation of Lisis’s life in the convent; furthermore, this female space has no socially representative reality in any of Zayas’s tales” (2008: 50).

la pregunta ¿de qué estamos hablando cuando hablamos del convento en la narrativa zayesca?

Al repasar todas las alusiones del convento dentro del texto (y reitero que no estoy hablando de los datos históricos) veo que el convento no significa un lugar para la libertad intelectual de las mujeres, ni un espacio que promueve su crecimiento social. Tampoco es un espacio exclusivamente para mujeres inocentes. En veinte relatos tanto mujeres como hombres, tanto delincuentes como inocentes, tanto víctimas como asaltantes entran en el convento. Entonces, ¿qué significa el *topos* conventual en la narrativa de Zayas? Para valorar esto podemos retomar la organización del primer sarao y su origen en el deseo amoroso de Lisis. Reunidos en una sala ajardinada artificiosamente¹⁷², muy detalladamente descrita en las dos *Partes*, el espacio del sarao funciona como una invitación a la palabra, una invocación del ingenio, una exposición del deseo a través de los poemas y novelas. Dicho de otra manera, el sarao es un escenario donde los protagonistas muestran sus deseos y pasiones, exponen sus ideas sobre varios temas¹⁷³ y dialogan a través de novelitas y poemas. También es el espacio donde la protagonista (Lisis) vive sus contradicciones acerca de qué o a quién desear.

El espacio de sarao, como el deseo de Lisis, gana en trascendencia significativa y novelesca, hasta convertirse en una pieza imprescindible en los dos volúmenes y en su articulación. La narrativa nace del deseo de Lisis, pero es el sarao el elemento que provee el espacio necesario para su requerimiento de ser escuchado, reconocido, comprendido (al principio por su amante, y luego por las mujeres en general). De esta manera Zayas liga el deseo de la protagonista con el espacio y presenta “los saraos, los estrados, los espacios caseros y aristocráticos” como “los resortes de la pasión” (Laspéras, 2012: 25).

En cambio, dentro de los dos volúmenes el convento no está descrito, o, mejor dicho, su significado se consigue evocar a través de su ausencia. Es un espacio inasequible para los lectores, quienes chocan con la falta de denotación precisa para este referente. Dentro del texto es un espacio incierto, en el que los personajes se refugian por distintas motivaciones, y generalmente cuando lo hacen el lector deja de tener noticia sobre ellos.

¹⁷² Podemos ver la evocación edénica en la habitación de Lisis: “el cuarto de la hermosa Lisis, en una sala aderezada de unos costosos paños flamencos cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia” (23). Su descripción no se limita a la definición de los muebles, sino que se extiende a las sugerencias de los sentidos, como tacto, olfato y oído.

¹⁷³ Es de destacar que Lisarda cuenta la primera “maravilla” para avisar a las mujeres sobre los peligros de los “desenfrenados deseos” (27).

Desaparecen de las páginas¹⁷⁴. En otras palabras, cuando el personaje entra en el convento la ficción impone una discontinuidad, el espacio se va esfumando, dejando al protagonista dentro de los muros del convento, y al lector, incierto.

Superando los usos unidimensionales del espacio, convertido en convencional y estático contenedor de una no-acción en la que solo se da una sucesión inorgánica de novelitas, Zayas lo dota de un valor dinámico, al vincular el *topos* con el deseo de los protagonistas. De esta manera la autora otorga al espacio un papel innovador: mientras sarao se presenta como un lugar para desear/contar/cantar, el convento implica su opuesto. El espacio y el acto de contar tienen estrecha relación. Una cierta tensión se crea entre el espacio y la intimidad de los personajes, por lo cual pasar de un lado a otro también significa una transformación emocional. Así la autora enriquece y completa la construcción de sus personajes y su desarrollo novelesco.

Con su calculada ausencia en el desarrollo textual del relato, el convento es un “non-space” (Rhodes, 2011: 125). En otras palabras, el viaje metafórico que nace del deseo mete a los protagonistas, tanto de las novelitas (“maravillas” y “desengaños”) como de la historia de Lisis, en un laberinto de pasiones (Isabel lo expresa así: “mi voluntad es enigma,/ mi deseo, un laberinto”) que acaba en la clausura conventual, en un perpetuo silencio. Por lo tanto, solo bajo estas circunstancias la afirmación de “el más feliz posible que se pudo dar” para un viaje que empieza con el deseo y acaba con la desilusión y el ingreso en el convento es una forma de “llamar la atención sobre el conflictivo carácter de este final, presentado en términos de *excusatio non petita* que deja entrever una *accusatio manifesta*” (Özmen, en prensa).

¹⁷⁴ Es curioso, porque en la narrativa zayesca, de acuerdo con los movimientos de los personajes, el espacio cambia sin cesar; en algunas ocasiones los caracteres visitan incluso cinco o seis ciudades, entran y salen en varias casas, siempre detalladas. Desde este punto de vista, la ausencia de la descripción de los conventos resulta excepcional.

CONCLUSIONES

El recorrido por los dos volúmenes del *Honesto y entretenido sarao* nos ha permitido comprobar el modo en que Zayas dispone las dos reuniones de damas y caballeros para dotar de una dimensión de profundidad a su obra, abriendo distintas líneas de interpretación en torno a su conformación novelesca. La diferencia entre los dos momentos narrativos, es decir, la conceptualización de los saraos de 1637 y 1647 con peculiaridades distintivas, pero al mismo tiempo en estrecha conexión¹⁷⁵, otorga complejidad y enriquece la poética del libro. Si el primer sarao presenta una retórica de armonía –aunque sea superficial¹⁷⁶– y presenta solución al problema de la relación de la protagonista con el mundo (amoroso, para la joven en redada en un juego de seducción, o sociocultural, para quien busca un discurso propio), el segundo presenta una contradicción no resuelta desde el principio hasta su conclusión. La tensión se hace evidente con las reglas de Lisis a la hora de organizar el segundo sarao, en el que gana protagonismo como centro y motor de su desarrollo, guiado por sus normas: un ambiente no armonioso ni sereno que solo da voz a las mujeres, dejando a los hombres fuera, y donde se critican la sociedad, la cultura dominante y el patriarcado.

El re-comienzo de 1647 ‘corrige’ el libro de 1637 (al final del primer sarao se anuncia la boda de Lisis y la segunda parte del *Honesto y entretenido sarao*). En otras palabras, Zayas retoma el planteamiento de diez años antes en su primer *Sarao* y re-orienta su discurso hacia un silencio con un cierto nivel de pesimismo. Enmarcando el despliegue de los hechos narrados, el planteamiento poético-narrativo se hace expreso en los dos prólogos¹⁷⁷ y se proyecta desde la “Introducción” en el nivel ficticio, matizando los

¹⁷⁵ Zayas en el libro de 1647 hace hincapié a su primer sarao. Así subraya la conexión entre los dos.

¹⁷⁶ Recordamos que en el sarao todo apunta a una armonía bien preparada: cinco galanes, cinco damas; damas sin padre, galanes sin madre; igualdad de representación en el sarao, dos amantes para protagonistas Lisis y Lisarda

¹⁷⁷ Uno de los prólogos tiene la firma de la autora mientras el “Prólogo de un desapasionado” no tiene firma. Sin embargo, va en la misma línea del “Al que leyere” de Zayas en los temas tratados: libro como un producto de mercancía y ser mujer-autora en el mundo literario como una novedad.

argumentos relacionados amor, la presencia de una mujer activa y su papel como sujeto de deseo.

Cabe reiterar que la recaída de Lisis y la organización de un segundo sarao, con reglas nuevas, manifiesta la continuación de un problema previo no solucionado. En el libro de 1647 Zayas retoma y profundiza algunos elementos usados en los dos prólogos de 1637, con un efecto de retro-lectura. En este sentido podemos decir que la segunda parte está construida como la continuación, pero al mismo tiempo supone un desvío del primer sarao con su composición de una “academia al revés” (Bosse, 1999). No hay que olvidar que este segundo sarao se organiza en la época de carnavales, con sus procesos de inversión en clave bajtiniana. El volumen de 1647 mantiene y hace operativa su filiación con el primer libro, pero, escrito por lo menos diez años después, tiene pasajes en que muestra el pensamiento crítico individual de Zayas no reconciliado con el mundo literario. Esto sobrevive también en los comentarios de Lisis en el segundo sarao, aunque en forma de las críticas al mundo patriarcal, pero trataré de esto más adelante; sirvan ahora las citas:

Claro está que siendo, como sois, nobles y discretos, por mi deseo, que es bueno, habéis de alabar mi trabajo; aunque sea malo, no embote los filos de vuestro entendimiento este parto de[l] pobre y humilde mío. Y así, pues no os quito, y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre [j]ornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde, no la habéis de pisar; luego si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal, ya vencéis y me hacéis vencedora (812).

porque pienso que no os habré menester sino para decir el bien o mal de este sarao, y en eso hay poco perdido, si no le vale, como he dicho, vuestra cortesía; que si fuere malo, no ha de perder el que le sacare a luz, pues le comprarán siquiera para decir mal de él; y si bueno, él mismo se hará lugar y se dará el valor. Si le tuvieren por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas, y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el Cielo. Yo os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no sólo de cortesía, mas de obligación (813).

De esta manera, con una desviación intencionada, con una especie de productividad deliberadamente improductiva que va en contra del final feliz convencional, en contra de

lo generalmente aceptable y hacia el silencio en la historia de Lisis¹⁷⁸, la autora quiere transformar la herencia recibida de la primera parte.

En este punto cabe destacar que la redacción de la *Segunda parte* no solo tiene la finalidad de retomar lo escrito en 1637 y llevarlo al cabo, o no solo tiene algo que ver con las peripecias autoriales de Zayas. Al mismo tiempo presenta un potencial creativo y novedoso para el mercado literario que tanto critica Zayas, siempre con una pizca de ironía. Ly (2017: s.p.) lo explica así:

Pues porque en aquellos años de efervescencia en que la literatura española se está forjando en un crisol donde se mezclan tradiciones, invenciones, formas sin definir, hallazgos y préstamos, las continuaciones no solo llegan a conformar un género nuevo, en constante evolución, sino que tienen un papel relevante: el de revelar los experimentos que se están realizando, siendo ellas mismas como un laboratorio de experimentaciones, juicios críticos, esbozos de preceptivas y afirmación de labor creadora, más allá de la base que les proporciona un “palimpsesto” perfectamente declarado y asumido.

Las coordinadas de lectura dada en los “Prólogos” y dentro de la obra (el curioso lector recordará los comentarios metaliterarios introducidos dentro de la historia de amor) también apoya el planteamiento de que Zayas propone una lectura trazada en el conjunto del discurso novelesco en ambas partes, con su contenido ideológico, con su propuesta narrativa y su trama amorosa. Las voces narrativas de 1637 y 1647 proponen, con un punto de ironía y cinismo, una relación de igualdad tanto en la trama de amor como en la oportunidad del acceso al mercado literario. Lo hace, además, proponiendo una nueva lectura a las colecciones de novelas. Coloca las veinte novelitas de dos saraos dentro de la historia de Lisis: una lectura imprescindible para entender las tensiones entre los participantes de la trama amorosa y la conciencia de Lisis (desde la ilusión hacia la desilusión, de la “maravilla” al “desengaño”). Mientras la aventura amorosa en el sarao marca el tono de los relatos, al mismo tiempo los relatos marcan el camino del viaje metafórico de Lisis. También esta relación entre la novela de Lisis y las novelitas tiene un

¹⁷⁸ Aunque el refugio al convento y tomarse el estado de religiosa se puede ver en otras colecciones de novelas, la presentación del convento en la narrativa de Zayas propone una salida problemática.

valor metaliterario. Después de cada relato los participantes del *sarao* comentan sobre cómo narrar, sobre el mercado literario y sus componentes, y también hablan de la recepción del primer *sarao* o de cómo será la recepción de este segundo. Así Zayas propone una lectura en dos niveles: una novela para hablar de las peripecias amorosas y también las peripecias autoriales. En esta dirección y por medio de los mecanismos estudiados, el *Sarao* introduce un punto de novedad radical, pues afecta a la condición genérica de lo que en apariencia se mantiene en la convencional colección de narraciones cortesanas de reconocible extensión y, en su consistente trabazón de los elementos, se articula como un discurso de carácter novelesco en un sentido muy cercano al cervantino.

La historia de Lisis tampoco queda libre de una doble lectura; no es solo una aventura amorosa, dado que en su historia el deseo es la clave para contar/cantar y escribir. Sin embargo, mientras en 1637 Zayas opta por un remedio precario (el matrimonio), en 1647 lo rechaza. Si la primera reunión es una especie de falsa reconciliación, la segunda es el resultado de algo angustioso y confuso. La creciente sensación de apartamiento y exilio que se expresa en el estilo tardío de Zayas se encarna en la narrativa. Lisis en la segunda parte demuestra que el primer *sarao* es una realidad caída e irremediable, un sueño imposible; así completa a través de los relatos contados su proceso de formación (Lisis desengañada, aunque no por experiencia, “por ciencia”) y su viaje del auto-engaño (el intento de enamorarse de don Diego) hacia el “desengaño”:

Pues si una triste vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿Quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas, y saldrán mientras dudare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia (855).

Por ello, al final del libro Lisis declara su decisión de irse al convento, pero lo más importante es que se va del *sarao*-mundo por el “desengaño”; muestra claramente que no es una alternativa voluntaria, sino una huida y un ejemplo para las demás damas. Justifica así su decisión:

Que desde el día que se dio principio a este sarao, que fue martes de Carnestolendas de este presente año de mil seiscientos de cuarenta y seis, han sucedido muchos casos escandalosos, estoy tan cobarde que (...) tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso (como en talanquera) ver lo que sucede a los demás (855).

El convento propone una aparente clausura para el libro, pero no cierra la historia de Lisis; ella seguirá hablando con Fabio (que, tras presentarse como personaje y oyente en la primera “maravilla”, reaparece como interlocutor de la voz narrativa). Curiosamente, Lisis cierra el sarao, y no lo hace con un diálogo o con una conversación sustentada en la amistad y el intercambio de ideas, como ha ocurrido a lo largo de los dos saraos, sino con un monólogo, sin permitir que intervenga nadie más. Su soliloquio se enfrenta a las nociones dominantes, y su discurso se opone a un espacio regido por la palabra (el sarao), que es la fuente del engaño y del “desengaño” al mismo tiempo, ofreciéndose en su decisión final para ser ejemplo a las demás, optando por el silencio en lugar de por el final feliz convencional.

Al término del libro Zayas interviene a la ficción y comenta que eso es lo más feliz que se puede dar para Lisis; probablemente lo es, dentro de un universo narrativo que muestra sus límites y contradicciones. Así, con su secuela re-orienta la historia de Lisis, la saca del mundo del primer sarao, donde rige la armonía y la “maravilla”, y la lleva hacia la agonía y al “desengaño” a través de los relatos del sarao. El uso de los relatos para realizar este cambio del estado anímico hace recordar su parecido con el *Quijote*. Como el caballero, Lisis viaja metafóricamente a través de los relatos y al final llega al “non-space” (Rhodes, 2011), a ese espacio que se usa en la narrativa zayesca para salir de los marcos formales de la novela.

Por otro lado, lo que traza la relación entre el mundo de la ficción y la escritura no se limita a la historia de Lisis y su circularidad (silencio inicial, deseo acompañado con la palabra y silencio definitivo). Debemos tener en cuenta también otra cuestión que resulta central para el libro en su conjunto: los contrastes, tensiones e intercambios que se producen entre el universo de la oralidad, la escritura y el silencio dentro de los dos saraos. Casi todas las historias contadas dentro del sarao son escuchadas en parte; en el marco del primer nivel de la ficción la autoría no importa, porque en la oralidad esa noción se difumina, pero en cuanto los personajes y los hilos del relato entran en el mundo de la

escritura entonces sí, la autoría se convierte en un problema. Dentro del espacio de la ficción la tensión por la autoría, por la originalidad y la recepción de la obra se convierte en un tópico en boca de varias voces, tanto la instancia narrativa como Lisis o don Juan, que en algún momento habla de ser autor de los relatos, mientras Estefanía hace hincapié en la originalidad de su narración. De este modo el libro arroja un foco de luz sobre el carácter profesional de la escritura. Por otro lado, Lisis reivindica como suyo todo lo escrito en los dos saraos, y Zayas de acuerdo con lo que dice en su “Prólogo”, publica todo lo ‘contado’ como un texto acabado, perteneciente al orden de la escritura, y lo da a la estampa, “que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios” (15). Así da voz a la tensión entre oralidad y escritura, convirtiéndola en el tema de su escritura.

Aquí merece abrir un paréntesis a los casos de Lisarda y don Juan, dos protagonistas de la trama amorosa. Se distinguen del resto no solo porque ellos también tienen una relación especial con la narración y la noción de la autoría, sino también porque sus vidas, decisiones y comportamientos están estrechamente ligados con la palabra. Estos personajes, de manera similar a Lisis, se dejan llevar por los efectos de la palabra y ponen de relieve la tensión entre la voz y el silencio, la oralidad y la escritura, el deseo y la desilusión. No parece casual que don Juan hable de sus producciones poéticas o de su escritura, mientras Lisarda cuenta un relato para que se ponga en este ‘libro’. Los protagonistas se muestran conscientes del proceso de la escritura del libro. Lisis toma la pluma para escribir y reflexionar (recuérdense sus palabras al final del segundo sarao: “como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada” [853]), y en la soledad de la escritura su mente vuelve sobre sí misma y sobre el mundo que la rodea. Después de declarar su decisión final, Zayas toma la pluma y procede a la clausura del libro, como ella misma se dirige a la clausura del convento. Son varias las instancias narrativas dentro de las páginas de la ficción, pero sobre todo la difuminación de la voz/autoría entre Lisis y Zayas marca la posible lectura del libro como una peripecia autorial de la escritora real. En otras palabras, dentro de la obra el continuo hincapié en la materialidad del libro convierte el texto en el punto de conexión entre el mundo real y el de ficción. El monólogo de Lisis, con la insinuación acerca de la autoría del libro, y la clausura del libro con las palabras de Zayas, despidiéndose de Lisis, sustentan un nuevo modelo de lectura, no en términos exactos de identificación entre protagonista y autora,

sino como “una mesa de trucos”, una sala llena de espejos donde se ven reflejos de distintos mundos en la textualización de una novela.

En este trabajo he intentado mostrar que los dos volúmenes del *sarao* son partes de un proyecto unitario de renovación de la poética del novelar: primero, porque, en lugar de crear una colección de las novelas con distintas piezas para la variedad, Zayas articula todos los componentes del *sarao* (tanto los veinte relatos como los bailes, poemas y canciones) y propone una lectura unitaria. Mientras lo hace, propone otra lectura a la historia de Lisis y tematiza su poética de novelar: habla de su primer libro, de su recepción y de su éxito en el mercado; así convierte las páginas del libro en una guía acerca de su poética. Tanto la historia de Lisis como los comentarios metaliterarios conectan los dos tomos del *Honesto y entretenido sarao*. Esta novedad inscribe el nombre de Zayas, en la nómina encabezada por Cervantes, si pensamos en su estrategia en relación con la secuela, con el desarrollo de su narrativa y la formación de la novela.

El libro de 1647 asimila la historia de 1637 con propósitos nuevos, no imitándola en una simple continuación lineal, sin expandiéndola y dotándola de espesor, como hace Cervantes en el *Quijote*¹⁷⁹. Sin embargo, la diferencia de los títulos impuestos en la imprenta a los dos volúmenes rompe esa línea de continuación/expansión, dañando gravemente la recepción de la obra narrativa de Zayas. La continuidad de la dos partes y su articulación en un modo más profundo que la mera repetición de un *sarao* circunstancial muestran que Zayas tenía en la mente publicar un libro único dividido en dos partes: por el carácter orgánico de cada parte, por su complementariedad o desvío, y por los mecanismos de encadenamiento. Sin embargo, en su primera cita con la imprenta la autora ve truncado ese proyecto con el cambio del título del *Honesto y entretenido sarao* a *Novelas amorosas y ejemplares*, adscribiéndolo de manera superficial, interesada comercialmente, a la línea de *Novelas ejemplares* de Cervantes. Cuando el segundo libro se publica bajo el título *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*¹⁸⁰, enmascarando el hilo de continuidad

¹⁷⁹ Recuérdense la diferencia de estado anímico del *Quijote* en su primer viaje y en la segunda. Existe similitudes, pero también diferencias. La cercanía del segundo tomo al primero persuade al lector que es la continuación, pero ofrece una novedad que despierta la curiosidad para que el lector siga leyéndolo.

¹⁸⁰ Ese cambio puede ser la decisión de la librera Inés de Casamayor o puede ser la decisión de María de Zayas. Si fuera la decisión de Zayas sería interesante la lectura desde la perspectiva comparativa de títulos

con el libro de 1637, la obra narrativa de Zayas se percibe como un par de colecciones de novelas sin más. No leo el libro como un simple reflejo de las aventuras personales de Zayas; sin embargo, las continuas críticas al mundo literario, la falta de ilusión y la presencia del “desengaño” que lleva al silencio en el segundo sarao nos llevan a interpretar el sarao como el campo literario en el que luchaba Zayas para su reconocimiento y el asentamiento de un espacio propio.

del *Quijote* entre el primer y segundo tomo. Sin embargo, no tenemos suficientes indicios para saber a quién se debe ese ligero cambio en el título del segundo tomo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALBERT, Mechthild (2014), “La autoridad de la antigüedad en la novela corta del Siglo de Oro”, en Christof Strosetzki (ed.), *La autoridad de la Antigüedad*, Madrid, Iberoamericana, 2014, pp. 11-28.
- ALBERT, Mechthild (2016), “Pragmática y literatura. La retórica de la conversación en el Siglo de Oro: las *Novelas a Marcia Leonarda* a la luz del tratado *Corte en aldea*”, *Ínsula*, 829-830, 2016, pp. 14-16.
- ALCALDE, Pilar (2002), “La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro”, *Revista de estudios hispánicos*, 29,1-2, pp. 233-244.
- ALCALDE, Pilar (2005), *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ALONSO, Dámaso (1978), “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en *Obras completas. V. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, pp. 318-338.
- ÁLVAREZ ROBLIN, David y Olivier BIAGGINI (2017), “Introducción”, en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 1-17. [En línea. Disponible en: <http://books.openedition.org/cvz/3324> (Consultado el 21 julio 2021)].
- ARMON, Shifra (2018), “Novelas y Narraciones”, en Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, pp. 273-300.
- BAJTIN, Mijail (1989), *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, Madrid, Taurus.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983), “Comedia y novela en el siglo XVII”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, pp. 13-29.

- BARANDA LETURIO, Nieves (2005), *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco/Libros.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2007), “Desterradas del Parnaso: examen de un monte que solo admitió musas”, *Bulletin Hispanique*, 109-2, pp. 421-447.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2013), “Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos”, in Jean-Marc Buiguès (coord.), *Poésie et société en Espagne: 1650-1750*, *Bulletin Hispanique*, 115-1, pp. 165-184.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2015a), “Nombres aniquilados: publicaciones femeninas y lectores”, *Criticón*, 125, pp. 65-77.
- BARANDA LETURIO, Nieves, ed. (2015b), *Paratextos y sociedad literaria* (monográfico), *Criticón*, 125.
- BARANDA LETURIO, Nieves y M^a Carmen MARÍN PINA, eds. (2014), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos de la España moderna*, Madrid, Iberoamericana.
- BARANDA LETURIO, Nieves (dir.), *Biblioteca de Escritoras Españolas* [Disponible: <http://www.bieses.net> (Consultado el 10 de abril de 2021)].
- BATAILLE, George (1985), *Visions of Excess. Selected Writings 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BERG, Sander (2019), *The marvellous and the miraculous in María de Zayas*, Cambridge, Legenda. *The magic of Zayas: slippery sourcery, baroque games with the devil and uncanny miracles in the novellas of María de Zayas* [tesis doctoral], Birkbeck, University of London [Disponible en: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/40264/> (Consultado el 22 de mayo de 2021).]
- BILLIG, Michael (2005), *Laughter and Ridicule: Towards a social critique of humour*, London, Sage.
- BLANCO, Mercedes (2016), “De cómo los libros cambian el mundo: el *Quijote* de 1615”, *Criticón*, 127, pp.57-75.

- BLANQUÉ, Andrea (1991), “María de Zayas o la versión de 'las noveleras'”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39-2, pp. 921-950.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2005), *Lenguas de templado fuego, el gongorismo en la narrativa del siglo XVII* [tesis doctoral], Córdoba, Universidad de Córdoba.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2006), *Lacayo de risa ajena: el gongorismo en la “Fábula de Polifemo” de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación Provincial de Córdoba, 2006.
- BONILLA CEREZO, Rafael *et al.*, eds. (2012), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, Madrid, Sial.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Patricia FERNÁNDEZ MELGAREJO (2016), “La novela corta del Barroco: estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes” en Mechtild Albert *et al.* (eds.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 19-76.
- BONILLA CEREZO, Rafael, ed. (2010), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.
- BOSSE, Monika (1999), “El *sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una *razón* (femenina) de contar al amor”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, pp. 239-300.
- BOTELHO DE CARVALHO, Miguel (1641), *La Filis*, Madrid, Juan Sánchez.
- BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Cambridge, Polity Press.
- BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BOYER, Patsy (1990), “Introduction a María de Zayas y Sotomayor”, *The enchantments of love: Amorous and exemplary novels*, trad. Patsy Boyer, Berkeley. University of California Press, pp. xi-xxxii.

- BRAND, Peter y Lino PERTILE, eds. (1966), *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRESADOLA, Andrea (2019), “El modelo italiano y su superación en *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano”, *Criticón*, 135, pp. 143-160.
- BRINK, Nargot (2009), “‘No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar’. Renuncia y amor en las novelas de María de Zayas y Marie-Madeleine de Lafayette”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 225-241.
- BROOKS, Peter (1992), *Reading for the plot: Design and intention in narrative*, Cambridge, Harvard UP.
- BROULLÓN-LOZANO, Manuel (2018), “‘Que no se ha de estorbar nuestra fiesta con niñerías’. Travestismo, música y ejemplaridad: análisis semiótico comparado entre dos narraciones de María de Zayas y Sotomayor y Miguel de Cervantes Saavedra”, in Daniele Cerrato, Andrea Shembari y Sara Velázquez García (coords.), *Debating the Querelle des Femmes*, Szczecin, Volumina, pp. 275-294.
- BROWN, Kenneth (1993), “María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”, *Dicenda*, 11, pp. 355-360.
- BROWNLEE, Marina Scordilis (2000), *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BROWNLEE, Marina Scordilis (2001), “Genealogías impugnadas en María de Zayas” en Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado (coords.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, pp. 99-110.
- CAILLOIS, Roger (1984), *El hombre y lo sagrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CARDAILLAC-HERMOSILLA, Yvette (1999), “La magia en las novelas de María de Zayas”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, pp. 351-394.

- CARO, Ana (1628), *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de N. P. S. Francisco de la Ciudad de Sevilla se han hecho a los Santos Mártires de Japón*, Sevilla, por Pedro Gómez, [Disponible en: <https://archive.org/details/A086A0852>], (Consultado el 22 de julio, 2018)].
- CARO, Ana (1637), *Contexto de las reales fiestas que se hizieron en el palacio del Buen Retiro. A la coronación del Rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán. En tres discursos. Por D. Ana Caro de Mallén*, Madrid, Imprenta del Reino.
- CARO, Ana (1993a), *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid, Castalia.
- CARO, Ana (1993b), *El conde Partinuplés*, ed. Lola Luna, Kassel, Reichenberger.
- CARRASCÓN, Guillermo (2014), “Cervantes, el Quijote y la comedia nueva”, en Guillermo Carrascón y Daniela Capra (eds.), “*Deste artife*”: *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las “Novelas ejemplares”*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 221-232.
- CASALDUERO, Joaquín (1974), *Sentido y forma de las “Novelas ejemplares”*, Madrid, Gredos.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1631), *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián Cormellas.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1644), *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Barcelona, Sebastián Cormellas.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1906), *La niña de embustes: Teresa de Manzanares*, ed. Emilio Cotarelo y Mori.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1907), *Tiempo de regocijo*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles.
- CASTILLO, David (2010), *Baroque horrors: Roots of the fantastic in the age of curiosities*, Michigan, University of Michigan Press.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989), *Amor y pedagogía en la edad media*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- CAYUELA, Anne (1993), “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 2, pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne (2005), *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur.
- CELMA VALERO, María Pilar y Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO (2009), “Introducción”, en María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (coords.), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 9-11.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, RAE.
- CERVANTES, Miguel de (2017), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández et. al., Madrid, Real Academia Española.
- CHARTIER, Roger (2016), *La mano del autor y el espíritu del impresor: Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires, Katz.
- CIRNIGLIARO, Noelia S. (2012), “Megalografía y rhopografía: Lecciones de cultura visual en María de Zayas and Mariana de Carvajal”, *Letras femeninas*, Vol. 38-2, pp. 45-68.
- CLAMURRO, William (1989), “Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio* de María de Zayas y Sotomayor”, en Sebastián Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlin*, Frankfurt, Vervuert, vol. I, pp. 405-414.
- CLAMURRO, William (1998), “Ideological contraction & Imperial decline: toward a reading of Zayas’ *Desengaños amorosos*”, *South Central Review*, 5, pp. 43-50.
- CLOSE, Anthony (2007), *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M., Emre ÖZMEN, y Pedro RUIZ PÉREZ (2019), “La figuración autorial de Castillo Solórzano”, *Criticón*, 135, pp. 5-27.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2013), “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco bocacciano en la novela corta española del XVII”, en Isabel Colón Calderón *et al.* (coords.), *Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial/Prosa Barroca, pp. 137-150.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel *et al.* eds., (2013), *Los viajes de Pampinea ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial/Prosa Barroca.
- COMELLAS, Mercedes, ed. (2010), Fernán Caballero, *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- COMPTE, Deborah (2003), “A Cry in the Wilderness: Pastoral female Discourse in María de Zayas”, in Joan F. Cammarata (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Florida, University Press of Florida, pp. 235-252.
- COPELLO, Fernando (2015), “El mueble en la novela corta del Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 117,2, pp. 645-656.
- CORTÉS TIMONER, M^a del Mar (2016), “El derecho a ser de las mujeres”, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 2, pp. 143-158.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaëlle (2007), *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or. Une poétique de la séduction*, Paris, L'Harmattan.
- COSTA PASCAL, Anne-Gaëlle (2010), “La escritura femenina de María de Zayas: entre la subversión y tradición literaria”, en Pierre Civil, Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Vol. 2, ([CD-ROM]), pp. 64.
- COVARRUBIAS, Sebastian de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española* [En línea: <https://bit.ly/2zEGmVe> (Consultado el 16 julio de 2018)].
- COX DAVIS, Nina (2003), “Re-Framing Discourse: Women before their public in María de Zayas”, *Hispanic Review*, 71-3, 2003, pp. 325-344.

- CRINQUAND, Sylvie y Paloma BRAVO (2012), “Introducción” en Sylvie Crinquand y Paloma Bravo (dirs.), *L'intime à ses frontières*, Fernelmont, E.M.E, pp. 3-17.
- CRUZ, Anne J. (2010), “Figuring gender in the picaresque novel: From *Lazarillo* to *Zayas*”, *Romance Notes*, 50-1, pp. 7-20.
- CRUZ, Anne J. (2011), “Teresa Guerra, poeta entre el Barroco y la Ilustración”, en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *El libro de poesía (1650-1750): del texto al lector*, monográfico del *Bulletin Hispanique*, 113-1, 2011, pp. 297-312.
- CRUZ, Anne J. (2013a), “Cervantes, *Zayas*, and the Seven Deadly Sins”, en Eavan O’Brien (ed.), *Representing Women’s Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality*, Roma, Aracne Editrice, pp. 59-91.
- CRUZ, Anne J. (2013b), “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”, en M. García Martín (ed.), *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, tomo II, pp.255-259.
- CRUZ, Anne J. (2015), “Violence repeated: *Zayas*, the Pleasure Principle, and beyond”, *Studi Ispanici*, XL, 2005, pp. 11-22.
- DADSON, Trevor J. (1998), *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- DÁMASO Alonso, *Evolución de la sintaxis de Góngora* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57780/> (Consultado el 25 junio 2021)].
- DARNIS, Pierre y Fabrice QUERO ed. (2015), monográfico “Prácticas del relato en el primer Siglo de Oro (1499-1615)” en *Studia Aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 9.
- DE ARMAS, Frederick A. (2021), “‘La esclava de su amante’ y ‘Tarde llega el desengaño’ de María de *Zayas*: homenajes a Ana Caro”, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus ‘Novelas amorosas y ejemplares’*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 283-297.

- DELEHANTY, Ann T. (2018), “María de Zayas's ‘Tarde llega el desengaño’ and the Contradictions of Modernity”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 95- 9, pp. 945-958.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2010), *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1997), “La farmacia de Platón”, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, pp. 91-261.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1979), *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo.
- EL SAFFAR, Ruth (1995), “Ana/Lisis/Zayas: Reflections of Courtship and Literary Women in María de Zayas' *Novelas amorosas y ejemplares*” in Amy R de Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, pp. 192-216.
- ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1995), “Irony, parody and the grotesque in a Baroque novella: *Tarde llega el desengaño*, in Amy R de Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, pp. 234-254.
- ESCABIAS, Juana (2012), “Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII”, *Epos: Revista de filología*, 28, pp. 177-193.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2016), “La elusión del apócrifo en la segunda parte del *Quijote*: final del juego”, *Criticón*. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/criticon/2969> (Consultado el 25 julio 2021)].
- FARMER, Julia (2011), “Inscribing Victory: Rivalry and mise en abyme in María de Zayas’s Novella Collections”, *MLN*, 126-2, pp. 245-258.
- FAYE, Djidiack (2009), *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor* [tesis doctoral], León, Universidad de León. [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10612/847> (Consultado el 21 de octubre de 2021)].
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso (2014), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (2018), “Las cosicosas de doña María: ecos de Virtud, pobreza y mujer, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante* de Zayas (y unos apuntes sobre la Parte ‘veintecinco perfeta y verdadera’)”, *eHumanista: Journal of Iberian studies*, 38, pp. 627-640.
- FERNÁNDEZ, Pura (2017), “‘Por ser mujer y autora...’. Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea”, *Ínsula*, 841-842, pp. 2-7.
- FERNÁNDEZ, Pura, ed. (2017), monográfico “*Por ser mujer y autora...*”, *Ínsula*, 841-842.
- FERRER VALLS, Teresa (1989), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, *Int. Sociology*, 47, 3, pp. 317-337.
- FOA, Sandra (1979), *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros.
- FOLGER, Robert (2002), *Images in mind. Lovesickness, Spanish sentimental fiction & Don Quijote*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- FORCIONE, Alban K. (1972), *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press.
- FOUCAULT, Michel (2009), *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- FOWLER, Bridget (2001), *Reading Bourdieu on society and culture*, Oxford, Blackwell Publishers.
- FOX, Gwyn (2018), “Poesía familiar”, en Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, pp. 429-448.
- GAGLIARDI, Donatella (2018), “Dos testamentos inéditos de doña María de Zayas (Nápoles, 1656 y 1657)”, *eHumanista*, 40, pp. 561-586.
- GAMBOA, Yolanda (2009), “María de Zayas or Memory Chains and the Education of a Learned Woman”, in Rosilie Hernández, Anne J. Cruz (eds.), *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, London, Routledge, pp. 209-224.

- GAMBOA, Yolanda (2009), *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca nueva.
- GAMBOA, Yolanda, y Bonnie GAISOR (2020), “From houses to humilladeros: Violence, fear and Zayas's female monster victims”, in Robert Bayliss y Judith G. Caballero (eds.), *Peculiar lives in Early Modern Spain: Essays celebrating Amy Williamsen*, New Orleans, University Press of the South, pp. 239-252.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús (2017), “María Rosa de Gálvez: la ambición del Parnaso” en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea, pp. 429-454.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2001), “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, pp. 7-76.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2013), *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana.
- GARCÍA RENDO, Alvaro (2007-2008), “Un documento de la utopía. *Politeia* y *mimesis* en el *Timeo* de Platón”, *Archivos. Revista de Filosofía*, 2-3, pp.11-32.
- GARTNER, Bruce Stuart (1990), *María de Zayas y Sotomayor: The Poetics of Subversion* Emory University, Ann Arbor, UMI.
- GERBER, Clea (2018), *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- GIRARD, René (1982), *Le bouc émissaire*, Paris, Bernard Grasset.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2006), “La comedia de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote apócrifo*”, en Odette Gorse y Frédéric Serralta (dirs.), *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, s.p. [Disponible en línea: <http://books.openedition.org/pumi/2156> (Consultado el 08 de marzo de 2021)].
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1929), *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1948), “Prólogo”, en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. González de Amezúa, Madrid, Aldus, pp. vii-xlv.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aníbal, ed. (1982), Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Madrid, Editora Nacional.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David y M^a. Ángeles GONZÁLEZ LUQUE, monográfico “Compuestas fábulas, artificiosas mentiras”. La novela corta del Siglo de Oro”, en *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 38.
- GORGAS (1972), “Georgias’ Encomium of Helen”, in Rosamond Kent (ed.), *The older Sophists*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1972, pp. 50-54.
- GOYTISOLO, Juan (1977), “El mundo erótico de María de Zayas”, *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 63-115.
- GREENBLATT, Stephen (2012), *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press.
- GREER, Margaret R. (2017) “María de Zayas and the Dukes of Alba” in Kerry Wilkes and Christopher Weimer (eds.), *Los cielos se agotaron de prodigios: Essays in Honor of Frederick A. de Armas*, Newark, Del., Juan de La Cuesta, pp. 225-234.
- GREER, Margaret Rich (1993), “Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas”, en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, II, pp. 831-838.
- GREER, Margaret Rich (1995), “The M(other) Plot: Houses of god, man and mother in María de Zayas”, in Amy R. Williamsen y Judith A. Whiteneck (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of discourse*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 90-116.
- GREER, Margaret Rich (2000), *María de Zayas tells baroque tales of love and cruelty of men*, PA, Pennsylvania State University Press.
- GRIEVE, Patricia E. (1991), “Embroidering with Sainly Threads: María de Zayas Challenges Cervantes and the Church”, *Renaissance Quarterly*, 44-1, pp. 86-106.

- GUILLÉN, Felisa (1998), “El marco narrativo como espacio utópico en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”, *Revista de literatura*, LX, 120, pp. 527-536.
- GÜNTERT, Georges (1993), *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Libros Puvill.
- GUTIÉRREZ, Elena (2014), *The poetry of María de Zayas: Poetic, feminine, and musical contexts* [tesis doctoral], Washington D.C., The Catholic University of America.
- HAUTCOEUR, Guiomar (2018) “Lire les *novelas* de María de Zayas aujourd’hui: défense des femmes et pensée du genre”, *TRANS*. [Disponible en: <http://journals.openedition.org/trans/1901> (Consultado el 08 de abril de 2021)].
- HEBREO, León (1986), *Diálogos de amor*, ed. José M^a Reyes Cano, Barcelona, PPU.
- HELIODORO (1554), *Historia etiópica de Heliodoro, Traducida de francés en vulgar castellano, por un secreto amigo de su patria, y corregida según el griego por el mismo, dirigida al ilustrísimo señor, el señor Don Alonso Enríquez, Abad de la villa de Valladolid*, Anvers, en casa de Martin Nucio.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1999), “Mudanzas del sarao: entre corte y calles, conventos y coliseo, vueltas entre páginas y escenarios”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, pp. 517-534.
- HESSE, José (1965), “Introducción”, en María de Zayas, *Novelas: “La burlada Aminta y venganza del honor”, “El prevenido engañado”*, ed. J. Hesse, Madrid, Taurus, pp. 7-34.
- HINRICHS, William (2017), “La novela y la secuela: De cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria”, en *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez. [En línea. Disponible en: <http://books.openedition.org/cvz/3324> (Consultado el 21 julio 2021)].
- JAUSS, Hans (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- JULIO, Teresa (2013), “*Vejamen* de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica”, *Revista de Literatura*, LXXV, 149, pp. 279-306.
- JUNG, Ursula (2009), “¿La honra manchada? La reescritura de *El médico de su honra* en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 159-176.
- JUNG, Ursula (2011), “La tematización de deseos eróticos transgresivos en la novelística del Siglo de Oro”, en Tobías Brandenberger y Henriette Partzsch (eds.), *Deseos, juegos, camuflaje: los estudios de género y “queer” y las literaturas hispánicas: de la Edad Media a la Ilustración*, Verlag/ Frankfurt, Lang, pp. 77-92.
- KAUFFMAN, Linda (1986), *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*, Ithaca, Cornell University Press.
- KING, Willard F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española.
- KWON, Misun (1993), *La fusión de los géneros en las novelas picarescas femeninas del siglo XVII* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid. [Disponible en: <http://eprints.ucm.es/3319/1/T18542.pdf> (Consultado el 11 julio 2020)].
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1979), “Personnage et récit dans les *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 15, pp. 365-384.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (2000), “Lope de Vega y el novelar: ‘un género de escritura’”, *Bulletin Hispanique*, 102-2, pp. 411-428.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (2012), “Espacios de la novela corta”, en Rafael Bonilla Cerezo *et.al.* (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, pp. 15-35.
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, rewriting and manipulation of Literary Fame*, London, Routledge.

- LEFEVERE, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España.
- LEJEUNE, Philipp (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LEOPOLD, Stephan (2009), “El aplazamiento de la mujer: la escritura femenina de María de Zayas”, en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 137-158.
- LUHMANN, Niklas (2008), *El amor como pasión*, Barcelona, Ediciones Península.
- LUNA, Lola (1995), “Ana Caro, una escritora de oficio del Siglo de Oro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 72,1, pp. 11-26.
- LUQUE AMO, Álvaro (2019), *El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. El “Salón de pasos perdidos” (1990-2018) de Andrés Trapiello* [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada. [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/59332> (Consultado el 21 de junio de 2021)].
- LY, Nadine (2017), “Conclusiones”, en David Álvarez Roblin y Olivier Biaggini (eds.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez. [Disponible en: <http://books.openedition.org/cvz/3340> (Consultado el 13 de julio de 2021)].
- MANSILLA, Fernando Rodríguez (2012), “Introducción”, en Alonso Castillo Solórzano, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: “Teresa de Manzanares” y “La garduña de Sevilla”*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-172.
- MARAVALL, José Antonio (1990), *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2013), “Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina”, *Bulletin Hispanique*, 115,1, pp. 145-163.

- MARÍN PINA, M^a Carmen (2018), “Poesía pública”, en Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, UNED, pp. 327-348.
- MARÍN PINA, M^a Carmen (2019), “Las redes en la representación autorial de Ana Francisca Abarca de Bolea (1602-1686)”, *Bulletin Hispanique*, 121, 2, pp. 613-628.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA (1990), Francisco, “El retorno del Parnaso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2, pp. 693-732.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1973), “Estudio preliminar”, en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas completas*, ed. M. M. del Portal, Barcelona, Bruguera, pp. 9-31.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2016), “La representación autorial en las poetisas de la primera edad moderna”, *Studia aurea*, 10, pp. 77-103.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores (2017), “De musas a poetisas: Escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega”, *Arte nuevo*, 2017, 4, pp. 787-847.
- MERINO GARCÍA, María Manuela (2014), “La réception de María de Zayas en France: analyse de deux versions du *Prevenido engañado*”, *Anales de filología francesa*, 22, pp. 177-200.
- MERRIM, Stephanie (1999), *Early modern Women's writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Vanderbilt, Vanderbilt University Press.
- MIDDLETON, Maria (2011), *The life of Spanish noblewomen in the secular world and their one alternative: The role of convent in María de Zayas' Desengaños amorosos*. [Disponible en: <https://cornerstone.lib.mnsu.edu/etds/250> (Consultado el 21 de mayo de 2021)].
- MILANESIO, Adriana Cecilia (2012), “La contrafigura femenina en tres de los *Desengaños* de María de Zayas o la reproductora acérrima de la imposición masculina”, en M. Cabrera Espinosa, J.A. López Cordero (eds.), *IV Congreso virtual sobre historia de las mujeres, 15 al 31-octubre-2012*, Jaén, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, n^o 21. [Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=558988> (Consultado el 09 de mayo de 2021)].

- MOLINA, Tirso de (1631), *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, por Geronymo Margarit.
- MOLINA, Tirso de (1999), *La lealtad contra la envidia*, Madrid, María Quiñones, 1635, s.p.
 [Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lealtad-contra-la-envidia--1/> (Consultado el 12 de marzo de 2021)].
- MOLL, Jaime (1974), “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 201, pp. 97-104.
- MOLL, Jaime (1982), “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 1, pp. 177-179.
- MONTAUBAN, Jannine (2003), *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor.
- MONTESA PEYDRÓ, Salvador (1981), *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección general de la Juventud y Promoción Sociocultural.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1957), “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5ª época, 2, pp. 41-61.
- MUGURUZA ROCA, Isabel (2020), “Lope de Vega reescrito por María de Zayas: *La viuda valenciana*, una comedia entre dos novelas”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, pp. 445-469.
- MULKAY, Michael (1998), *On humour*, Cambridge, Polity Press, 1998.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2011), “‘Escribía/ después de haber los libros consultado’: a propósito de Lope y los novellieri, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Bocaccio), parte I”, *Anuario Lope de Vega*, 17, pp. 85-106.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013), “‘Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias’ de Bocaccio a Lope de Vega”, en Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (coords.), *Estelas de “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Pamplona, Analecta, pp.163-188.
- NUEVO TESORO LEXICOGRÁFICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (NTTLE),
[\[http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll\]](http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll).

- O'BRIEN, Eavan (2012), "Verbalizing the Visual: María de Zayas, Mariana de Carvajal, and the Frame-Narrative Device", *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 12- 3, pp. 117-142.
- O'BRIEN, Eavan (2008), "Female friendship extolled: Exploring the enduring appeal of María de Zayas's *Novellas*", *Romance Studies*, 26-1, pp. 43-59.
- O'BRIEN, Eavan (2010a), *Women in the prose of María de Zayas*, Suffolk, Boydell and Brewer.
- O'BRIEN, Eavan (2010b), "Locating the Diary of Persecuted Innocence: María de Zayas' Adaptation of Hagiographic *Historias*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 87, 3, pp. 295-314.
- O'BRIEN, Eavan (2011), "Imagining an Early Modern matria? The representation of age in Zayas and Carvajal", *Forum for Modern Language Studies*, 47, 2, pp. 197- 209.
- OLIVARES, Julián (2009), "Afterword", en Julián Olivares (ed.), *Tras el espejo la musa escribe: Studies on Women's Poetry of the Golden Age*, Woodbridge, Tamesis, pp. 281–292.
- OLIVARES, Julián (2010), "Introducción", en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, pp. 9-139.
- OLIVARES, Julián (2017a), "The socio- editorial history of the narrative works of María de Zayas y Sotomayor", *eHumanista*, 35, pp. 148-174.
- OLIVARES, Julián (2017b), "Introducción", en María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, ed. J. Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. xvii-xcvii.
- OLIVARES, Julián y Elizabeth S. BOYCE (2012), "Introducción", en J. Olivares y E. Boyce (ed.), *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, pp. 15-94.
- ONG, Walter J. (1982), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen.

- ORDÓÑEZ, Elizabeth (1985), “Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XIX-1, 3-15.
- ÖZMEN, Emre (2018a), “El sarao de María de Zayas: estrategias y sociabilidad”, *Studi Ispanici*, 43, pp. 201-221.
- ÖZMEN, Emre (2018b), “Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas”, *Esferas Literarias*, 1, pp. 9-24. [Disponible en línea: <http://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/Esferas/article/view/11447> (Consultado el 10 abril de 2021)].
- ÖZMEN, Emre (2020a), “La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 37. [Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/e-spania/37396> (Consultado el 1 de junio de 2021)].
- ÖZMEN, Emre (2020b), “La palabra como *fármakon* en las voces narrativas de María de Zayas”, en Julie Botteron y Cipriano López Lorenzo (coords.), *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, Kassel, Reichenberger, pp. 97-118.
- ÖZMEN, Emre (2021a), “La obra novelesca de María de Zayas: género y novedad”, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 81-96.
- ÖZMEN, Emre (2021b), ““Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño...”: Zayas y su arte de novelar”, *Janus*, 10. [Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/e-spania/37396> (Consultado el 21 de octubre de 2021)].
- ÖZMEN, Emre (en prensa a), “Poética de novela en María de Zayas”, *Criticón*.
- ÖZMEN, Emre (en prensa b), “El arte de la novela de Cervantes a Zayas”, en Adrián J. Sáez (ed.) “*Admiración del mundo*”: *Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Venecia, 2-4 octubre 2019)*, Venezia, Università Ca' Foscari Venezia.
- ÖZMEN, Emre y Pedro RUIZ PÉREZ (2016), “Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas”, *Criticón*, 128, pp. 37-51.

- PABA, Antonina (2013), “‘El jardín engañoso’ de María de Zayas de la novela a la relación de sucesos”, en P. M. Cátedra García (dir.) y M.E. Díaz Tena (ed. lit.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 299-311.
- PABA, Antonina (2017), “Pecar con discreción. Doblez y dobles en ‘El prevenido engañado’ de María de Zayas”, *Artifara*, 17, pp. 171-180.
- PALOMO, María del Pilar (1976), *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta.
- PARKER, Alexander A. (1986), *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1636), *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Verga Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios...*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1992), *Sucesos y prodigios de amor*, ed. Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri TORRAS FRANCÈS (2015), “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (Una introducción teórica)”, *Tropelías*, 24, pp. 1-6.
- PI CORRALES, Magdalena de Pazzis (2010), “Existencia de una monja: vivir el convento, sentir la Reforma (siglos XVI-XVII)”, *Tiempos Modernos*, 20. [Disponible en: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/221/276> (Consultado el 16 de mayo de 2021).]
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Formas Breves*, Barcelona, Anagrama.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2018), *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2020), “Lope De Vega y la *novella* en torno a 1620”, *Revista de Filología Española*, 2, pp. 529-539.

- PLATÓN (2004), *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, trad. C. García Gual *et.al*, Madrid, Gredos.
- QUINTANA, Benito (2011), “La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo”, *Etiopicas: Revista de Letras Renacentistas*, 7, pp. 105-119.
- RALLO GRUSS, Asunción (2013), “La *novella* como recurso del diálogo en la *Guía y aviso de forasteros* de Liñan y Verdugo”, en Isabel Colon Calderón *et.al* (coords.) *Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial/Prosa Barroca, pp. 201-214.
- RALLO GRUSS, Asunción, ed. (2009), *Libros de antigüedades de Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- RAMÍREZ ZULUAGA, Luis (2015), “El sujeto en los juegos del poder: subjetivación y desubjetivación desde Foucault”, *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, pp. 133-146. [Disponible en: <https://bit.ly/2zHbCmz> (Consultado el 16 de julio 2018)].
- REDONDO GOICOECHA, Alicia (1989), “Introducción”, en María de Zayas y Sotomayor, *Tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños*, ed. A. Redondo, Madrid, Castalia, pp. 7-44.
- REQUENA SANTOS, Félix (1989), “El concepto de red social”, *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 48, pp. 137-152.
- RHODES, Elizabeth (2011), *Dressed to kill: Death and meaning in Zayas’ “Desengaños”*, Toronto, University of Toronto Press.
- RHODES, Elizabeth (2013), “María de Zayas and St. Beatriz of Hungary”, in Eavan O'Brien (ed.), *Representing women's authority in the Early Modern world*, Roma, Aracne Editrice, pp. 93-119.
- RICE, Robin Ann (2015), “El Barroco y sus enfermedades sociales: odio, violencia y psicopatía en los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas”, *Revista Estudios*, 31-2, pp. 446-466.

- RIESCO SUÁREZ, Nerea (2005), “Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro”, *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 2, pp. 105-120.
- RILEY, Edward C. (1989), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- RINCÓN, Eduardo, (1968), “Prólogo”, en María de Zayas, *Novelas ejemplares y amorosas o “Decamerón español”*, ed. E. Rincón, Madrid, Alianza, pp. 7-23.
- RINELLA, Michael A. (2010), *Pharmakon: Plato, drug culture, and identity in Ancient Athens*, Plymouth, Lexington Books.
- RIPOLL, Begoña (1991), *La novela barroca: Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y Marta HARO CORTÉS (1999), “Introducción”, en Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés (eds.), *Entre la rueda y la pluma: Novela de mujeres en el barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 7-118.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2013), “Chi di così cantar le fosse stato cagione: María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función de la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*”, en Isabel Colón Calderón *et.al.* (coords.) *Los viajes de Pampinea: ‘novella’ y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial/Prosa Barroca, pp. 151-164.
- RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M. (2020), “Early modern #MeToo: María de Zayas's response to women's confined lives”, *Hispanic Issues Online*, 25, pp. 191-208. [Disponible en: <https://hdl.handle.net/11299/212986> (Consultado el 17 de mayo de 2021)].
- ROMERO ASENCIO, Marcos A. (2018), “María de Zayas’ Broken Frame: A Brief Study of the History and Evolution of Frame Narratives”, *Neophilologus*, 102, pp. 369–386.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002), *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark/Delaware, Juan de la Cuesta.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2012) “Aproximaciones a la poesía secular escrita por mujeres, 1650-1700. Una propuesta metodológica”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 18, pp. 102-126.

- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2013), “Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV”, en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Vervuert, pp. 255-276.
- ROSAL, Francisco del (1611), *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana*. [Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000104641&page=1> (Consultado el 08 de abril de 2021)].
- ROZAS, Juan Manuel (1990), “El ‘ciclo de senectute’: Lope y Felipe IV”, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, pp. 73-131.
- RUBIERA MATA, María Jesús (1999), “La narrativa de origen árabe en la literatura del Siglo de Oro: El caso de María de Zayas”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, pp. 335-350.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2000), “Introducción general”, en Miguel A. García y Juan P. Monferrer (eds.), *La Fábula o “Exemplario” de cómo saberse bien conducir (Antología bilingüe)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 7-31
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2005), “Casarse o quemarse: orden conyugal y ficción barroca”, en Ignacio Arellano y Jesús M^a Usunáriz (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, pp. 39-54.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2006), *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010a), “El ‘Canto de Calíope’: entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria”, en M^a Carmen Marín Pina (coord.), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 393-429.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, coord. (2010b), *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada.

- RUIZ PÉREZ, Pedro (2016), “El caballero poeta Salcedo Coronel: linaje, edición, escritura”, en Ignacio García Aguilar y Adrián J. Sáez (eds.), “*Auctor in fabula*”. *Imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro*, monográfico en *Studia Aurea*, 10. [Disponible en: <https://studiaaurea.com/article/view/v10-ruiz> (Consultado: el 11 de junio de 2017)].
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2017), “El sujeto autorial dieciochesco: a partir de una *Fama póstuma*”, en Elena de Lorenzo (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 479-508.
- RUIZ, Carrie (2010), “El convento y la muerte en los *Desengaños amorosos de Zayas*” en Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón (coords.), *Necrofilia y necrofobia: Representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 211-220.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIETO, Estrella (2001), “Introducción” en *Obra narrativa completa*, ed. E. Ruiz-Gálvez Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, pp. ix-xlix.
- SABUCO, Olivia (1728), *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida, ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos, la cual mejora la vida, y salud humana, con las adicciones de la segunda impresión*, Madrid, Domingo Fernández.
- SÁEZ, Adrián J. y László SCHOLZ eds. (2014), monográfico “Novelar en lengua castellana”: estudios sobre la novela corta del Siglo de Oro, en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 9.
- SALAS BARBADILLO, Alonso (1620), *Casa del placer honesto*, Madrid, En casa de la viuda Cosme Delgado.
- SALAZAR, Pedro de (2014), *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra.
- SANAN-ESTUDILLO, Alyssa (2014), *Reconsidering the case of María de Zayas: Readings through the optic of the monstrous* [tesis doctoral], Minneapolis, University of Minnesota. [Disponible en: <https://hdl.handle.net/11299/162689> (Consultado: el 11 de junio de 2021)].
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M^a Leticia (2009), “Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 8, pp. 199-227.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2006), *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011), *El pincel del Fénix*, Madrid, Iberoamericana.
- SANHUESA FONSECA, María (1998), “‘Armería del ingenio y recreación de los sentidos’: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII”, *Revista de musicología*, 21-2, pp. 497-530.
- SERÉS, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- SIERRA, Horacio (2016), *Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- SIERRA, Horacio (2021), “Gossiping Women and Talkative Nuns: The Transatlantic Feminism of María de Zayas and Sor Juana Inés de la Cruz”, *Women's Studies*, 50-3, pp. 207-223.
- SLATER, John (2020), “Containment, surveillance and biopower in early modern Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21-2, pp. 139-148.
- SOLANA SEGURA, Carmen (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, pp. 27-33.
- SONTAG, Susan (2013), *Regarding the pain of others*, New York, Picador.
- SOTELO, Abigail (2005), “Ficción y realidad en *Al fin todo se paga*”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 3-1, pp. 53-64.
- STACKHOUSE, Kenneth A. (1978), “Verisimilitude, magic and the supernatural in the *Novelas* of María de Zayas”, *Hispanófila*, 62, pp. 65-76.
- TABERNERO-SALA, Cristina (2021), “La lengua del Siglo de Oro en la obra de María de Zayas”, en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de Universidad de Navarra, pp. 97-112.

- TAMPER, Valencia L. (2015), *María de Zayas's "Novelas Amorasas y Ejemplares" through the lens of Simone de Beauvoir's "The Second Sex"* [tesis doctoral], Alabama, The University of Alabama, [Disponible en: <https://ir.ua.edu/handle/123456789/2418> (Consultado el 08 de abril de 2021).]
- TERUEL, José (2014), "El Triunfo del "desengaño". Marco y "desengaño" postrero de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, de María de Zayas", *Edad de Oro*, 33, pp. 317-333.
- TILLY, Eva (2010), "Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé", *Pandora*, 10, pp. 279- 293.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2016), "Heterodoxia, marginalidad y maravilla en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas", en Jaime Olmedo Ramos, Laura Puerto Moro (coords.), José María Díez Borque (dir.), *Heterodoxia, marginalidad y "maravilla" en los siglos de oro*, Madrid, Visor, pp. 119-145.
- TREVIÑO SALAZAR, Elizabeth (2018), "Estudio preliminar" en *Estudio y edición de la "Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto" (1647) de María de Zayas y Sotomayor* [tesis doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp.xv-cdxvii. [Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/666800> (Consultado el 03 de enero de 2021).]
- URBÁN BAÑOS, Alba (2014), *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro* [tesis doctoral], Barcelona, Universidad de Barcelona. [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/285777> (Consultado el 21 de octubre de 2021).]
- URBAN BAÑOS, Alba (2016), "Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas", en María Luisa Lobato *et. al.* (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 633-684, [Disponible en: <http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/750630> (Consultado el 2 de mayo de 2021)].
- VAN PRAAG, Jonas Andries (1952), "Sobre las novelas de María de Zayas", *Clavileño*, XV, pp. 42-43.

- VEGA RAMOS, María José (1993), *La teoría de la Novella en el siglo XVI: La poética neoaristotelica ante el "Decameron"*, Salamanca, Johannes Cromberger.
- VEGA, Lope de (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza.
- VEGA, Lope de (2007), *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia.
- VELÁZQUEZ, Baltasar Mateo (2019), *El filósofo del aldea*, ed. Jonathan Bradbury, Madrid, Sial.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2006), *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- VILLEGAS DE LA TORRE, Esther M. (2019), "Autoría femenina y campo literario en la primera mitad del siglo XVII", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20-4, pp. 337-352.
- VINCES, Nancy Elena (2012), *María de Zayas: Lo paradójico de una escritora del Siglo de Oro Español* [tesis doctoral], Florida, University of Central Florida. [Disponible en: <https://stars.library.ucf.edu/etd/2307> (Consultado el 09 de abril de 2021).]
- WALLACE, John (1974), "'Examples Are Best Precepts': Readers and Meanings in Seventeenth-Century Poetry", *Critical Inquiry*, 1-2, pp. 273-290.
- WILLIAMSEN, Amy R. (1992), "Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor*, agravio y mujer as Challenge to the Dominant Discourse", *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1992, pp. 21-30.
- WILLIAMSEN, Amy R. (1995), "Challenging the Code: Honor in Maria de Zayas", in Amy R de Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, pp. 133-151.
- WILLIAMSEN, Amy R. (1999), "Loa: Charting Our Course. Gender, the Canon and the Early Modern Theater", in Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, University Press of the South, pp. 1-16.

- YLLERA, Alicia (1999), “Las novelas de María de Zayas: ¿Una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca”, en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana de la Cruz*, Kassel, Reichenberger, pp. 239-300.
- YLLERA, Alicia (2009), “Introducción”, en María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Madrid, Cátedra, pp. 11-112.
- ZAFRA, Enriqueta (2009), *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Purdue University.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (1941), *Lope de Vega, censor de libros*, Larache, Artes Gráficas Boscá.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (1961), *Poesías preliminares de libros*, Madrid, C.S.I.C.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (1965), “Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores”, *Revista de literatura*, XXVII, 53-54, pp. 91-140.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (1966), “Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores”, *Revista de literatura*, XXX, 59-60, pp. 93-139.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (1967), “Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores”, *Revista de literatura*, XXXI, 61-62, pp. 127-177.
- ZARRI, Gabriella y Nieves BARANDA LETURIO, coords. (2011), *Memoria e comunità femminili Spagna e Italia, secc. XV-XVII*, Firenze, Firenze UP.
- ZAVALA, Iris M., dir. (1997), *La literatura escrita por mujer*, Barcelona, Anthropos.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1948), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1968), *Novelas ejemplares y amorosas o “Decamerón español”*, ed. Eduardo Rincón, Madrid, Alianza.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1973), *Novelas completas*, ed. María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera.

- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2001), *Obra narrativa completa*, ed. Estrella Ruiz-Gálvez Prieto, Madrid, Biblioteca Castro.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2009), *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2010), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2012), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 16, pp. 353-572.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2014), *Desengaños amorosos*, ed. E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 18, pp. 27-270.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2017), *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, ed. Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2021), *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- ZERARI-PENIN, Maria (2001), “De ‘La burlada Aminta’ a ‘La esclava de su amante’: aspectos del diálogo en las novelas de María de Zayas”, *Criticón*, 81-82, pp. 343-352.
- ZERARI-PENIN, Maria (2013), “‘Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima’: Traces de l’esclave volontaire dans une novela et trois *comedias*”, in Teresa Rodríguez y Florence Raynié (eds.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique du Moyen Âge au Siècle d’Or*, Toulouse, Méridiennes, pp. 235-246.
- ZOBERMAN, Pierre (2014), “Scarron’s taming of the shrew”, *Seventeenth Century French Studies*, 36-2, pp. 156-171.