



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

La murmuración en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor

Relatore

Ch.ma Prof. María del Valle Ojeda Calvo

Correlatore

Ch. Prof. Marco Presotto

Laureanda

Michela Angela Malandra
Matricola 824983

Anno Accademico
2012 / 2013

1. Noticia biográfica y estado de la investigación sobre Doña María de Zayas y Sotomayor

1.1. Pocas coordenadas en una biografía aún por reconstruir

Hasta la fecha, los datos sobre doña María de Zayas y Sotomayor son muy escasos¹. Según su partida de bautismo², nació en la parroquia de San Sebastián en Madrid el 12 de septiembre de 1590. El mismo documento ofrece también la noticia de los nombres de sus padres, don Fernando de Zayas y Sotomayor y doña María de Barasa. En 1637 apareció en Zaragoza la edición príncipe de su colección de *Novelas amorosas y ejemplares*, a las que siguió en 1647 una segunda colección, titulada *Desengaños amorosos*. Nos queda también una comedia, *La traición en la amistad*, que Zayas compuso antes de 1632³ y que, según algunos investigadores, probablemente no llegó a ser representada⁴. No tenemos datos seguros sobre cuándo ni en dónde acaeció su muerte. Además, toda noticia sobre su educación, su actividad de escritora, sus relaciones con autores contemporáneos, su participación en círculos y certámenes literarios y su estancia en varias ciudades españolas y en el extranjero se basa en hipótesis hechas a partir de textos de una misma específica tipología: dedicatorias, alabanzas e incluso pullas con otros autores, ya incluidas en las ediciones de sus *Novelas*, ya escritas en ocasión de certámenes y justas poéticas en los que supuestamente nuestra autora participó. Al parecer, también ella se dedicó a este tipo de composición. Sin embargo, faltando, como se ha dicho, la mayoría de los datos necesarios para comprobar históricamente estas informaciones, las conclusiones a las que se ha llegado se acercan muchas veces al estado de puras conjeturas y especulaciones⁵.

-
- 1 Joseph Álvarez y Baena y luego Manuel Serrano y Sanz fueron los primeros que desvelaron unos datos aclaradores sobre la biografía de María de Zayas (Ripoll, 1991, p. 152).
 - 2 El documento fue publicado en 1903 por el propio Serrano y Sanz (Olivares, 2000, p. 11).
 - 3 Olivares, 2010, p. 14.
 - 4 Bayliss, 1990, pp. 1-17.
 - 5 Olivares, 2010, pp. 11-22.

1.2. Itinerarios críticos

A este escenario, que justamente alguna vez se ha definido de misterio⁶, se añade el heterogéneo conjunto de las interpretaciones sobre la obra de doña María. Las contradicciones y profundas divergencias entre las ideas de los investigadores han acabado por generar corrientes de pensamiento muy distintas, por lo que trazar un estado de los estudios sobre su obra es una tarea bastante compleja.

Los problemas que surgen proceden, por un lado, de la misma falta de datos que nos deja a oscuras sobre la biografía de nuestra autora. A menudo mujeres pertenecientes a las élites de las sociedades europeas encomendaban sus pensamientos a la escritura epistolar, una forma que oscilaba entre dimensión privada y pública. A la vez proporcionaban también noticias sobre política y sociedad y ha sido observado que frecuentemente estos papeles circulaban entre grupos de personas. En virtud de esto, quien escribía ponía mucho cuidado en los aspectos formales de su producción. Esto ha llevado unos investigadores⁷ a considerar la escritura epistolar de la primera edad moderna una de las formas literarias de las que procedería la novela.

Por lo que se refiere a María de Zayas, faltan escritos de esta tipología. Se ha acabado entonces por apoyarse en los únicos recursos que nos quedan, es decir, las propias novelas. Las divergencias en sus interpretación se deben en gran medida a las siguientes cuestiones:

- destaca en ambas colecciones de relatos en prosa un multifacético juego de estratificación de niveles narrativos y polifonía. Por lo tanto el primer problema al que los investigadores de Zayas se enfrentan es establecer en qué medida la voz de la autora y su mundo intervienen en este juego. Por lo visto, la crítica depende ante todo de este elemento para el estudio de cualquier aspecto⁸ de su escritura.

6 «The life of Maria de Zayas y Sotomayor remains largely a mystery» (Boyer, 1990, p. XI).

7 Wiesner, 1995, p. 159.

8 Entre otros, también la reconstrucción de la biografía de Zayas.

- Otro asunto fundamental es el mayor o menor interés de cada investigador por la búsqueda de fuentes literarias, conjuntamente con el nivel de dignidad⁹ que cada uno atribuye a la operación consciente o inconsciente de selección de este material cumplida por todo autor.
- Además no deben olvidarse las convenciones del género literario, a las que los críticos hicieron conformar a Zayas en mayor o menor medida, dependiendo de los dos asuntos anteriormente tratados.

Dependiendo de la manera en la que cada investigador se ha enfrentado a dichos problemas¹⁰, se pueden individuar tres clasificaciones principales en las que confluyen las interpretaciones que han venido estratificándose a lo largo de las décadas sobre la obra de doña María: escritora realista, escritora feminista, escritora conservadora¹¹.

Para mejor enfocar la colocación de los estudios más influyentes en estos contenedores, me parece útil ante todo empezar revisando la tipología del material publicado hasta la fecha.

1.2.1. Ediciones modernas de las *Novelas* y de los *Desengaños*

En 1948 Agustín de Amezúa y Mayo publicó su edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de doña María de Zayas y Sotomayor, seguida por una de los *Desengaños amorosos* en 1950. La mayoría de los investigadores reconoce la importancia del trabajo de Amezúa por ser la «única moderna»¹² operación editorial sobre los relatos en prosa de Zayas. Sin embargo todos coinciden en enfrentarse de una manera cautelosa¹³ a su contribución en la

9 Al respecto Francisco Márquez Villanueva ofrece unas consideraciones muy interesantes a la vez que proporciona una concisa revisión del debate sobre la idea de “originalidad” en relación a la de “influencia literaria” (Márquez Villanueva, 1973, pp. 9-19).

10 Véase también Bianchi, 2009, pp.75-105.

11 Retomo la clasificación de la investigadora estadounidense Marina S.Brownlee (Brownlee, 1995, pp. 113-115).

12 Olivares, 2010, p. 129.

13 Juan Goytisolo, por ejemplo, afirma que Amezúa, «al confundir continuamente la vida con la literatura, demuestra no haber comprendido ni interpretado bien una ni otra», refiriéndose al profundo convencimiento del académico sobre el realismo de María de Zayas (Goytisolo, 1996, p. 83).

interpretación de las obras.

En el pensamiento del académico madrileño hay dos ideas dominantes. Ante todo, un arraigado convencimiento de que “la memoria literaria”, es decir la capacidad de asimilar lo que se lee, conjuntamente con su función «despertadora y estimulante de la propia inventiva», tiene menor importancia que la observación de la “admirable lección” de la realidad, la cual para un novelista se convertiría en «la gran paleta[...]donde tomaría los colores para sus cuadros novelísticos portentosos»¹⁴. Mantiene por lo tanto que la búsqueda de antecedentes literarios es un «prurito[...]engañador y peligroso» (1948, p. XV) propio de una investigación cuyo único objetivo es «determinar los elementos *no originales* de la obra»¹⁵. Preocupado con demostrar que María de Zayas no es una “servil imitadora”, Amezúa rechaza muchas de las hipótesis anteriormente formuladas sobre los tópicos presentes en la obra de nuestra autora que ya pertenecían a la tradición literaria de su época y de épocas anteriores. Excusa hablar de “influencias”, pero admite la presencia de “semejanzas o coincidencias”. Afirma la “devoción al género novelístico” de la autora, pero la limita al parecido del título de su obra a las *Novelas ejemplares* de Cervantes¹⁶; al haber seguido el «mal ejemplo de los novelistas italianos» por los elementos «escabrosos y lúbricos» de su narrativa; a rasgos formales como el marco narrativo boccacciano y recursos literarios abusados como el disfraz varonil a la vez de unos pocos motivos procedentes de la tradición medieval. Reconoce además la presencia de los valores dominantes de la época, «el amor y el honor[...], columnas sobre las que se asentó la novela cortesana»¹⁷.

Sin embargo, según el crítico, es especialmente la realidad lo que le proporciona el material para sus novelas. Es más, en la sucesión de los

14 Amezúa, 1956, pp. 32-327.

15 Bataillon, 1947, p. 1, la cursiva se encuentra en el texto; Amezúa define las palabras del estudioso francés «preciosas y oportunísimas[...], que deberían tener en cuenta muchos investigadores y eruditos» (Amezúa, 1956, p. 33).

16 Según unos investigadores, sin embargo, el título *Novelas amorosas y ejemplares* fue una imposición del editor. Se supone que el título original fue *Honesto y entretenido sarao* (véanse Moll, 1982, p. 177 y Olivares, 2010, p. 116).

17 Amezúa, 1948, p. XIX; también se debe a él la acuñación, en 1929, de esta terminología (Román, 1981, p. 141).

narradores una de las voces pertenecería a la autora real¹⁸. Como también hará para Cervantes, en su análisis Amezúa hace referencia una y otra vez al supuesto “temperamento” de los autores, que condicionaría cualquier aspecto de la narración. En el caso de Zayas, éste sería «a la cuenta vehemente y ardoroso por demás», aunque no conozca el humor ni la ironía; obsesionada por la verdad, aunque con “propensión supersticiosa”. Todo esto el estudioso cree advertir especialmente en los comentarios y digresiones recurrentes a lo largo de los relatos, a los que la historicidad del narrador otorgaría a su vez carácter histórico -a pesar de la presencia de lo sobrenatural. Las novelas pues se convertirían para el lector contemporáneo en una rica fuente de información ya sobre la sociedad de la época, ya sobre la biografía de nuestra misteriosa autora. Refiriéndose a los *Desengaños* Amezúa llega a hablar de “realismo tan crudo y naturalista”, de “superrealismo”, de “costumbrismo”, de descripciones «que el mismo Zola no hubiera trazado con rasgos más espantosos y espeluzantes»¹⁹. Además atribuye resueltamente a doña María otra importante definición: la de feminista²⁰. Aunque afirme que en la época de Zayas la misoginia, las limitaciones a las que las mujeres estaban sometidas y los debates sobre estos asuntos eran moderados con respeto al pasado, Amezúa reconoce en la escritora un “arraigado e intransigente feminismo” y en la defensa de su propio sexo el único y verdadero objetivo de su obra.

En fin, en esta primera edición moderna de la obra de María de Zayas su escritura es definida realista y su ideología feminista.

El trabajo de Amezúa desarrolla un papel muy importante en la historia crítica de la obra de María de Zayas por ser, como se ha dicho, la primera edición del siglo XX y sobre todo la primera que, desde mediados del siglo XVII²¹, utilizó el material impreso en 1637 –al que las modificaciones

18 A menudo el erudito utiliza expresiones como “dirá Doña María”, “ella misma declara”, “si nos atuviéramos a sus palabras”.

19 Amezúa, 1950, p. XIV.

20 Ya de Lara en 1932 había definido a Zayas «la primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España» (Lara, 1932, p. 31).

21 En cambio todas las ediciones hasta 1948 utilizaron versiones probablemente contrahechas, en las que el texto original sufrió cambios y supresiones muy pesados (Olivares, 2010, pp. 122-127).

necesarias para obtener licencia de impresión fueron aportadas por la misma autora.

Entre las ediciones sucesivas destaca la de María Martínez del Portal, aparecida en 1973. Se basa en las de Amezúa y recoge las *Novelas* y los *Desengaños* en un único volumen.

La investigadora parece compartir con Amezúa la idea de que la voz de la propia María de Zayas indudablemente aparece en los relatos²². Por lo tanto, también en este caso estos serían fuentes atendibles para sacar noticias sobre la biografía de la autora, sus ideas y la realidad de su tiempo.

Sin embargo, en el análisis de Martínez del Portal empieza a aparecer cierta conciencia del hecho de que la novela cortesana, como la denomina Amezúa, es un género caracterizado por un elevado nivel de convencionalismo y por la presencia de elementos ya formales, ya temáticos procedentes de tradiciones literarias preexistentes. Por lo tanto juzga el supuesto realismo de Zayas una «conclusión un tanto ingenua»²³ del académico. Además los antecedentes literarios adquieren importancia para mejor entender en qué contexto cultural se desarrolló la escritura de doña María –en vez de ser un medio para atestiguar su falta de originalidad. Según Martínez del Portal no cabe duda de que la influencia de los novelistas italianos y españoles (Cervantes en primer lugar) desarrolló un papel central en su arte, junto a elementos procedentes de la narrativa oriental: el marco, al que Zayas llegó probablemente a través de Boccaccio y “cierto candor medieval” evidente en el uso de motivos y personajes de la comedia de santos²⁴. Además pone muy de relieve la presencia de temas y motivos propios de otras formas de relato en prosa típicamente asociadas a la formación de la novela corta del siglo XVII: la novela pastoril, la bizantina y de cautivos. Con ello confirma la adhesión de la escritura zayesca al género novelesco y a sus convenciones.

22 Por ejemplo atribuye a Lisis, una de las narradoras de las novelas y personaje principal del marco narrativo, el papel de *alter-ego* de la misma Zayas (Martínez del Portal, 1973, p. 30).

23 Martínez del Portal, 1973, p. 22.

24 Martínez del Portal, 1973, pp. 14-15.

Sin embargo, según Martínez del Portal hay una diferencia fundamental entre los novelistas españoles de la época de Zayas y los italianos: la falta en los primeros de «lenguaje brutal y descripción obscena» (p. 25), que en cambio según Amezúa sería un rasgo compartido, y sobre todo el predominio del intento moralizador de procedencia medieval sobre el del entretenimiento, central en cambio en las novelas italianas. En Zayas éste se combina con la «réplica a la corriente más misógina que, desde la *Disciplina clericalis*, tantos adictos encontró en nuestra literatura» (p. 15), lo que según la investigadora –que, sin embargo, no habla de feminismo– sería la aportación más original de doña María a la tradición novelesca de su época. La escritora además se alejaría del trazado cervantino por su tratamiento del tema de la honra, más de molde calderoniano²⁵.

Al cargo de la edición crítica de 1983 de los *Desengaños amorosos*, la más reciente hasta la fecha, es Alicia Yllera. La investigadora utiliza la primera edición de los relatos, que apareció en Zaragoza en 1647²⁶. Se propone aclarar las incorrecciones y alteraciones que sufrió el texto original a la hora de su impresión. Además de esta contribución, Yllera ofrece un análisis de las ambigüedades registradas en las interpretaciones de los editores precedentes, también apoyándose en los estudios que se cumplieron a lo largo de la década anterior.

La estudiosa rechaza el realismo postulado por Amezúa²⁷ y afirma que Zayas no constituye una excepción a la costumbre de los novelistas de su época de utilizar temas de la tradición narrativa anterior (p.58). Su interpretación se centra en la consciente adhesión y explotación de Zayas de la estética de la admiración, un rasgo típicamente barroco. Yllera arguye la falta

25 Martínez del Portal parece compartir la opinión tradicional según la cual Calderón estaría en favor de las leyes de la venganza del honor a menudo representadas en sus obras; sin embargo, unos críticos creen destacar en el teatro del dramaturgo una actitud contraria al código del honor: la representación del trágico fin de damas evidentemente inocentes como Mencia en el *Médico de su honra* sería más bien un medio para subrayar la monstrosidad de dicho código (Estébanez Calderón, 1996, p. 527, s.v. *honor*).

26 Amezúa y, consecuentemente, Martínez del Portal, en cambio se apoyan en la segunda edición del mismo año, en la que se perpetúan dichos problemas (Yllera, 2009, p. 101).

27 Yllera, 2009, p. 40; además la investigadora no está convencida de la exactitud del término “novela cortesana”, como refiere en las pp. 25-26.

de interés, tanto de los autores cuanto de sus lectores, por la reproducción fiel de la realidad, que proporcionaría sólo un punto de partida útil para favorecer la identificación del lector y sobre el cual construir tramas y aventuras en gran medida inverosímiles. Las descripciones, que Yllera nota ser escasas y referidas sólo al vestuario, a las habitaciones y a algunos paisajes naturales, no ofrecerían un retrato de la realidad, sino tendrían por lo general un valor simbólico. Además los personajes estarían supeditados a la acción.

No obstante, la investigadora parece coincidir ya con Amezá, ya con Martínez del Portal por lo que se refiere a la presencia del autor real²⁸, que insertaría en los relatos su visión del mundo²⁹. Sin embargo excusa hablar de feminismo³⁰, que podría llevar a incurrir en anacronismos; recuerda además que no fue María de Zayas quien inició la llamada *querelle des femmes*, «una polémica que había ocupado gran espacio en los siglos XV y XVI y que en el siglo XVII aparecía ya trivializada» (p. 48). El propósito de Zayas es sin duda la defensa de las mujeres en oposición a las calumnias de los hombres, pero su raíz sería conservadora. Tendría en gran estimación el valor aristocrático de la honra, y la constante amenaza de los hombres a la femenina constituiría una manifestación de la decadencia de la sociedad española en el siglo XVII. Aparecería así un contraste con la grandeza y la dignidad de las épocas pasadas, en las que supuestamente las mujeres gozaban respeto y mayor libertad.

La escritora convertiría la novela amorosa –ya que el motor de todos los casos es el amor– en “novela de tesis” (1999, p. 237). Retomaría el modelo del *exemplum* medieval para presentar una serie de casos convencionalmente definidos verdaderos con la misión de advertir a las mujeres sobre la deshonor a la que los hombres inevitablemente las llevarían.

En 2000 aparece la edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* al cargo de

28 Sucesivamente, sin embargo, Yllera se limita a hablar de “autor implícito”(Yllera, 1999, p. 228).

29 «[...]una autora que no vacila en interrumpir sus relatos para expresar sus propias ideas» (Yllera, 1999, p. 51); «las angustias y obsesiones de una mujer, la escritora» (Yllera, 1999, p. 237).

30 Prefiere hablar de “compromiso feminista” (Yllera, 1999, p. 22).

Julián Olivares. Se basa en la misma edición de 1637 utilizada por Amezúa. El trabajo de Olivares ofrece una recopilación de todos los estudios cumplidos hasta la fecha sobre varios asuntos que atañen la figura y la escritura de María de Zayas. Además proporciona su interpretación también a la luz del contexto social, literario e histórico en el que la escritora madrileña realizó sus obras.

Tras revisar las ideas más influyentes de varios investigadores y aplicando al caso de Zayas los estudios de la investigadora estadounidense Constance Jordan, Olivares habla de “postura feminista” y puntualiza que es preciso analizarla ante todo en el contexto de su tiempo y considerar la tradición de escritoras que anteriormente se habían centrado en la defensa de la mujer. Según Jordan, en la época de Zayas y en las anteriores el feminismo «sólo podía darse en un nivel individualista, en forma de argumentos en pro de la mujer» (ed. 2010, p. 32). Según Olivares estos argumentos se encuentran en los relatos en forma de «[los] vituperios y [los] vilipendios contra los hombres, [d]el reclamo de letras y armas para las mujeres, [de] la denuncia de la injusticia que permite la violencia física y psicológica de la mujer» (p. 32). Sin embargo en la obra de doña María sólo habría unos de los criterios³¹ que permitirían reconocer la conciencia feminista. Los que faltarían se referirían precisamente a una concienciación y consiguientemente una acción colectiva de las mujeres que llevaría a «suplir una visión alternativa de organización social» (p. 32) armónica entre hombres y mujeres. Olivares por ende prefiere hablar de “conciencia femenina”.

La postura más adecuada sobre el asunto sería, según el investigador, una que reconocería en la obra de Zayas un equilibrio entre «*Ciencia*, como resultado del profundo conocimiento de sus antecedentes literarios y de su

31 «I define feminist consciousness as the awareness of women that they belong to a subordinate group; that their condition of subordination is not natural, but it is societally determined; that they must join with other women to remedy these wrongs; and finally, that they must and can provide an alternate vision of societal organization in which women as well as men will enjoy autonomy and self-determination» (Lerner, 1993, p. 14); el caso de Zayas parece no conformarse del todo a esta definición, pues en su obra, además de pedir el acceso a la educación y la cesación de los vituperios generalizados en contra del sexo femenino, no aparece el interés por cambios sociales comunes para hombres y mujeres; la idea de Zayas parece más mirada a una renuncia de todo tipo de relación con el género masculino y, en general, del vivir en la sociedad contemporánea.

maestría artística, en combinación con la *conciencia* de una artista impelida por la dedicación a una causa: la defensa femenina»³².

De acuerdo con Alicia Yllera, Olivares habla de “obra de tesis”, cuyo objetivo es la concienciación «de la mujer, para avisarla de los engaños de los hombres y para eludir, en cuanto fuera posible, su victimización; del hombre, para advertirle que su *mal dezir* y abusos de la mujer son las causas de su propia degradación y, en fin, un mal social»³³.

Olivares, sin embargo, se muestra más prudente en detectar la presencia de la autora real en los relatos. Aunque se pueda reconocer –en el prólogo, por ejemplo– a una “persona autorial”, que en ocasiones parece superar «la distancia creada por los múltiples marcos» y fundirse con los narradores, hay que fijarse en la variedad de artificios de los que la autora se sirve para demostrar sus tesis. En el prólogo, en el que la gran mayoría de los investigadores cree reconocer la voz de Zayas, en realidad se puede apreciar la presencia de una serie de elementos tópicos y de convenciones (desde la *captatio benevolentiae* al llamado catálogo de mujeres ilustres) que alejan a Olivares de tal interpretación. Además una lectura atenta de los relatos y un conocimiento de los antecedentes literarios de Zayas desvelarían cómo la autora sepa manipular códigos, temas, motivos y elementos formales pertenecientes a una cultura predominante masculina para convertirlos en facetas y fragmentos de su discurso femenino.

1.2.2. Monografías

A pesar de la plétora de estudios y artículos publicados en revistas y obras colectivas, los estudios monográficos sobre María de Zayas y Sotomayor son en cambio relativamente escasos. Sin embargo es interesante observar el itinerario trazado por sus diferentes interpretaciones.

En 1976 Alessandra Melloni analiza el conjunto de la obra de Zayas

32 Olivares, 2010, p. 30; la cursiva se encuentra en el texto.

33 Olivares, 2010, p. 45; la cursiva se encuentra en el texto.

partiendo del presupuesto de que las dos colecciones de relatos constituyen un sistema coherente cuya organización se basa en unas ideas fundamentales: ante todo aborda el asunto de la presencia de la escritora en la narración manteniendo que, al identificarse con sus narradores, ella desempeñaría un papel ideológico³⁴ y que de vez en cuando intervendría directamente en el relato superponiéndose al personaje principal del marco, Lisis. Estas injerencias se deberían según Melloni al hecho de que Zayas «perde di vista l'intelaiatura del suo manufatto³⁵» (Melloni, 1976, p. 13). Sin embargo la investigadora está convencida de que Zayas conoce muy bien el género novelesco y, sobre todo, lo que sus lectores esperan de los novelistas. Por lo tanto construye su sistema narrativo, cuyos estereotipos y situaciones tópicas están detalladamente revisados y analizados por Melloni, según una visión completamente convencional e inverosímil de la realidad que se conformaría en pleno a las «leggi dell'“industria aristotelica”, dominante nel suo tempo» (p. 92). Esta sería también la razón por la cual «il femminismo della scrittrice si ferma allo stadio della denuncia, senza cercare nell'opera letteraria uno sbocco diverso alla condizione femminile, attraverso quello strumento di emancipazione che è la lotta»³⁶.

En 1979 Sandra Foa parte de los mismos presupuestos, pero llega a conclusiones opuestas: la ficción novelesca sería perfectamente coherente con el feminismo de Zayas³⁷. La autora estaría muy bien consciente del convencionalismo del género elegido, lo que le proporcionaría, conjuntamente con los temas y motivos de sus fuentes literarias³⁸, material para modificar y manipular en función de su intención moralizadora y tema feminista. Se

34 Melloni utiliza la terminología de Gérard Genette, según el cual «las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción; aquí se afirma lo que podríamos llamar la *función ideológica* del narrador[...]» (Genette, 1989, p. 310; la cursiva se encuentra en el texto).

35 Esta misma supuesta ingenuidad de la escritora parece ser también causa, según Melloni, de una serie de incongruencias presentes a lo largo de los relatos. En esto la investigadora cree advertir una «scarsa preoccupazione per [questi] particolari organizzativi» (Melloni, 1976, p. 15).

36 Melloni, 1976, p. 97.

37 La investigadora, a pesar de estar convencida del tema feminista de la obra de Zayas, observa que sin embargo en algunas novelas éste no está elaborado de una manera 'estéticamente satisfactoria' (Foa, 1979, pp. 131-132).

38 Foa, 1979, pp. 131-139.

serviría del conflicto entre los sexos, además, para reflejar su inquietud debida a la decadencia de la sociedad española de sus tiempos, de la que proporcionaría noticia en sus novelas a través de la crítica social y del entrelazamiento de hechos de ficción con acontecimientos históricos. En virtud de esto, Foa no rechaza completamente las ideas sobre el realismo, por lo menos parcial, de los relatos de Zayas.

En cambio en 1981 Salvador Montesa demuestra que un enfoque realista para analizar y establecer el valor de una obra del siglo XVII ha llevado a malentender los propósitos de la autora y a ignorar su habilidad en la reelaboración de las convenciones y de los tópicos de las doctrinas dominantes en su época. Según éstas, la *imitatio* aristotélica, reelaborada por los preceptistas del Siglo de Oro, no se basa en una reproducción fiel de la obra de la naturaleza, sino que se trata de una imitación de su capacidad creadora (*natura naturans*). Lo que interesa es la «posibilidad de *inventar* siguiendo los mismos procesos que tiene la naturaleza», que es «lo que da a la literatura su superioridad sobre la historia»³⁹. El temor de ver cuestionada la originalidad del escritor había llevado a los investigadores a conclusiones erradas, hasta el punto de no ver ellos mismos la originalidad de nuestra autora en aspectos más coherentes con su contexto socio-cultural.

Además muestra que la misma autora admite⁴⁰ haber cogido muchos de sus temas de otras fuentes y que está perfectamente consciente de que sus lectores se enfrentarían de manera igualmente natural al encontrar el mismo material reelaborado en diferentes obras literarias por diferentes autores.

Montesa mantiene también la presencia de una intención realmente moralizadora en la obra de Zayas, disintiendo así del concepto orteguiano de “heroica hipocresía”⁴¹ aplicado a la insistencia de los escritores del siglo XVII en la ejemplaridad de sus obras.

39 Montesa, 1978, p. 75; la cursiva se encuentra en el texto.

40 Sin embargo Montesa afirma que «en ningún momento deben aceptarse a pies juntillas las afirmaciones de la autora» (Montesa, 1978, p. 74).

41 «Lo de “ejemplares” no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos pertenece a la heroica hipocresía ejercitada por los hombres superiores del siglo XVII» (Ortega y Gasset, 1916, p. 143).

2. Murmuración

2.1. La murmuración como tema de la literatura moral

De los detallados estudios realizados por Carla Casagrande –en particular *I peccati di lingua* (1987), un texto fundamental sobre el asunto– aprendemos que la murmuración –es decir, una «conversación en perjuicio de un ausente»⁴²– empieza a ser un tema específico de la literatura ético-moral europea en los siglos XII y XIII. Esto se debe al interés que en ese periodo adquiere para predicadores, moralistas, canonistas y teólogos el conjunto de los llamados pecados de lengua, hasta el punto de convertirse casi en una obsesión para «tutti coloro che, a diverso titolo e a diversi livelli, hanno a cuore il comportamento del buon cristiano»⁴³. Ese interés lleva a que en el transcurso de setenta años (de finales del s. XII a la mitad del s. XIII aproximadamente) los pecados de lengua sean identificados, definidos y organizados en complejos sistemas analíticos y éticos minuciosamente ilustrados en tratados y manuales de predicación. Este periodo se convierte por lo tanto en el gran momento o la «grande stagione»⁴⁴ de este argumento, como lo ha denominado Casagrande.

La murmuración aparece ya en los primeros textos del siglo XII, en los que sus rasgos peculiares confluyen en el pecado de *detractio*. Antes de ocuparme de este pecado y de su fortuna en la literatura moral, me parece útil ilustrar brevemente la cuestión de los pecados de lengua.

42 Real Academia Española, 1996, vol. II, p. 1419, s.v. *murmuración*.

43 Casagrande, 1987, p. 1.

44 Casagrande, 1987, p. 6.

2.1.1. Palabras pecaminosas y pecado de lengua: panorámica sobre los tratados hasta el siglo XII.

2.1.1.1. Desde las Sagradas Escrituras hasta el siglo XII

Ante todo cabe recordar que la zozobra generada en los moralistas y los religiosos por las culpas que se cometen hablando se remontan a tiempos anteriores a las décadas señaladas, al menos al siglo XI. El resultado es una tradición de textos que denuncian, aunque no de una manera analítica y sistemática todavía, los peligros encerrados en las palabras humanas y la necesidad de defenderse de sus insidias. Los pilares textuales para dichos escritos y los del “gran momento” son las siguientes autoridades:

- en primer lugar las Sagradas Escrituras, sobre cuya indiscutible verdad se apoya toda la tradición medieval. En la *Biblia* se encuentra la expresión más antigua -por lo menos por lo que se refiere a la tradición cristiana- de la necesidad de denunciar el mal potencialmente contenido en las palabras humanas y de buscar su reglamentación. Este texto es al mismo tiempo «il repertorio, il vocabolario e il fondamento del peccato della lingua»⁴⁵. Aunque todos los libros de la *Biblia* sean una fuente de inspiración para los autores que sucesivamente se han ocupado de este asunto, la investigadora señala como la más relevante los libros sapienciales del *Antiguo Testamento*, en particular los *Proverbios*: un ejemplo muy conocido es el impactante versículo “Mors et vita in manu linguae” (18,21). Éste, junto con la *Epístola* de Santiago en el *Nuevo Testamento*, son además los primeros textos que hacen hincapié en la ambigüedad moral del propio órgano responsable de la articulación de las palabras.
- Aunque con un papel secundario y subsidiario con respecto a la Sagrada Escritura, Casagrande señala también la herencia y los ecos de los versos de autores como Cicerón y Séneca y luego de la ética

45 Casagrande, 1987, p. 8.

aristotélica, en particular de un modelo en el cual las palabras moralmente virtuosas y las palabras eficaces desde un punto de vista retórico se encuentran muy estrechamente relacionadas.

- Fundamental para la sucesiva creación de sistemas de pecados de lengua es la aportación de la tradición patristica, especialmente las obras de San Gregorio por la presencia en ellas de análisis detallados de pecados y esbozos de clasificaciones. Casagrande indica unos elementos en particular: el uso del concepto de *mala taciturnitas* para mostrar cómo palabra y silencio pueden ser igualmente buenos o malos; el uso del *ordo locutionis*, es decir, palabras ordenadas y clasificadas según las circunstancias; finalmente, dos métodos de clasificación de todo discurso: según cuatro modalidades que son decir bien el bien, mal el mal, bien el mal y mal el bien, y según un orden creciente del nivel de gravedad, cuyo origen es el *verbum otiosum*.
- Finalmente cabe recordar la aportación de la cultura monástica para la elaboración de listas de palabras pecaminosas de las que el monje ante todo y el buen cristiano en general tienen que guardarse. El contexto es una idea de necesidad de custodia de la lengua en línea con la de custodia desde el mundo prescrita en la *Regla* de San Benito. La boca tiene que convertirse idealmente en un lugar cerrado en el que la lengua sea protegida y alejada de la posibilidad de pronunciar palabras pecaminosas. Además en el siglo XII San Bernardo proporciona un primer esbozo de clasificación de las palabras de las listas en cinco tipos de lengua sin custodia: la lengua *dissoluta*, *impudica*, *magniloqua*, *dolosa* y *maledica*, a cada una de las cuales se corresponden determinados tipos de palabras pecaminosas.

2.1.1.2. El “gran momento” del pecado de lengua (siglos XII-XIII)

Según Casagrande la creación del pecado de lengua se debe ya a destacados predicadores parisienses como Jacobo de Vitry, Alain de Lila y Pedro el Chantre, ya a teólogos de la primera escolástica como Prepositino de Cremona y Juan de la Rochela en el periodo entre los finales del siglo XII y el inicio del XIII. Por la atención que se le dedicó en esa temporada la investigadora lo define «il peccato del secolo»⁴⁶. Según lo que se puede colegir desde esta literatura, los clérigos creyeron advertir un inquietante aumento de la masa de palabras pronunciadas en la sociedad con respecto a las épocas anteriores, debida a la multiplicación de los sujetos hablantes. Casagrande refiere que en la percepción de los religiosos

le voci di diversi personaggi rimasti a lungo silenziosi si fanno sentire con forza, reclamando un diritto all'ascolto che agli occhi dei chierici non appare sempre legittimo. Le città, le piazze, le botteghe, i palazzi, i tribunali risuonano di parole spesso autorevoli e comunque importanti [...]: sono le parole dei governanti e dei potenti, quelle dei giudici e degli avvocati, quelle dei maestri e degli studenti, quelle dei mercanti e dei banchieri. Ma [...] si fanno sentire anche parole che provengono da un mondo a lungo emarginato e represso: il vociare delle donne, il mormorio indistinto dei poveri, dei mendicanti e di quanti vivono di espedienti ai margini della società, le scurrilità degli istrioni e dei giullari. Più pericolose di tutte, ma non sempre discernibili in questo confuso brusio, le parole degli eretici, che minano l'ortodossia della fede e si pongono esplicitamente in conflitto con le parole della Chiesa⁴⁷.

Para los clérigos esta situación, en la que «si parla troppo e si parla male»⁴⁸, es extremadamente peligrosa y es imprescindible para la Iglesia y sus

46 Casagrande, 1991, p. 85.

47 Casagrande, 1991, p. 85.

48 Casagrande, 1991, p. 86.

«professionisti della parola»⁴⁹, es decir maestros, teólogos y predicadores, los que siempre habían sido los custodios ideales de un tan preciado don de Dios, retomar el control del uso de él. Por lo tanto los religiosos –y en particular las órdenes mendicantes– intentan marcar cuidadosamente los confines entre palabra sagrada y palabra profana y restablecer la preponderancia de la primera sobre la segunda. Esta necesidad

[...]si traduce nella sperimentazione di tutte le possibili vie per trovare una collocazione al peccato della lingua, collocazione che apra uno spazio autonomo alla riflessione del problema della parola, ma che al tempo stesso sia coerente con gli impianti morali tradizionali⁵⁰.

La *Summa de vitiis et virtutibus* del predicador dominico Guillermo de Perault se convierte en un modelo fundamental para todos los tratados sucesivos, pues, como refiere Casagrande, proporciona al pecado de lengua su consagración oficial⁵¹. Para que el análisis sea más preciso y eficaz decide añadir un octavo pecado capital a los siete de la tradición: es el *peccatum linguae*, el cual, tan grave y peligroso como los demás, se compone de veinticuatro culpas que incluyen entre otras la blasfemia, la mentira, la adulación, el *turpiloquium*, la maledicencia y el hablar inútilmente.

Otros textos importantes son lo *Speculum Universale* del predicador Rodolfo Ardens y la *Summa* de Alejandro de Hales.

Los textos, los esquemas y las fórmulas creados por estos autores son sucesivamente retomados, relaborados y combinados en una plétora de manuales de predicación y confesión, sermones, tratados pedagógicos, y opúsculos morales, todos centrados en la defensa contra los peligros de la lengua.

Según nos informa Casagrande, a finales del siglo XIII, después de este florecimiento, la voluntad de experimentar y la originalidad se agotan. En los

49 Casagrande, 1991, p. 86.

50 Casagrande, 1991, p. 86.

51 Casagrande, 1991, p. 84.

textos siguen siendo repetidas fórmulas ya utilizadas y la reflexión se hace estéril. La investigadora señala que sin embargo hay una interesante aportación por el casi desconocido predicador franciscano Guillermo de Lanicea: aunque en su *Dieta salutis* (equivocadamente atribuida a San Buenaventura) no se detenga mucho sobre el pecado de lengua, su contribución es importante porque anticipa una tendencia que será dominante en los siglos XIV y XV, es decir el uso del Decálogo para clasificar los pecados en la literatura pastoral. En particular, Lanicea analiza el pecado de lengua en el contexto del octavo mandamiento.

2.1.2. *Detractio*

Como hemos anticipado, entre los pecados de lengua el pecado de *detractio* funciona de contenedor para una tipología específica de palabras pecaminosas en esta fase de codificación. Como indica Casagrande, la reflexión sobre la *detractio* se desarrolla durante todo el “gran momento” del pecado de lengua y, a pesar de las diferencias entre los varios autores sobre algunos asuntos, todos parecen coincidir en la gravedad de este pecado y en cierta preeminencia otorgada a ello comparado con los demás.

En su análisis, Casagrande observa que el proceso de codificación de los caracteres de este pecado se ha articulado en algunos puntos en particular. El presupuesto para que haya *detractio* es la presencia de tres personajes: «il primo parla, il secondo ascolta, il terzo, che deve essere assente, fuori dallo scenario in cui si svolge il fatto, costituisce l'oggetto del parlare e dell'ascoltare dei primi due.»⁵².

A partir de este presupuesto, la reflexión se ha centrado en:

- Definición del pecado

«denigratio alienae famae per occulta verba»⁵³⁵⁴ es la definición a la que acaban por conformarse teólogos, predicadores, moralistas y confesores. Es un tipo de definición que, como refiere, Casagrande, atañe a la intención del acto de palabra. En este caso se trata de la disminución de la fama –la opinión sobre el próximo⁵⁵– de la persona objeto de la comunicación. Notamos también que las palabras de la *detractio* son *occulta*, lo que califica su carácter secreto. Casagrande observa que estas dos características –fama y secreto– se encuentran respectivamente ya en la cultura clásica latina y en las Sagradas Escrituras y luego en las

52 Casagrande, 1987, p. 331.

53 Casagrande, 1987, p. 332.

54 El derecho romano establece que la *detractio* puede ser llevada a cabo a través de «*verba, signa, mutus, scripta (libellus famosus), cantilena*». Esta distinción es retomada en el contexto medieval (Casagrande, 1987, p. 349).

55 Casagrande, 1987, p. 332.

definiciones de Jerónimo, Gregorio y autores de la tradición monástica. Sin embargo es a partir del siglo XII que este tipo de definición empieza a ser dominante con respecto a uno basado en el contenido de las palabras pecaminosas⁵⁶. En particular las soluciones definitivas son proporcionadas por Bernardo de Claraval y el tratado *De fructibus carnis et spiritus*⁵⁷. En el siglo XIII son ya unánimemente aceptadas.

Una cuestión muy importante sobre todo para los clérigos es si hay *detractio* incluso en la denuncia de males verdaderos. El debate lleva a una conclusión muy claramente resumida por Santo Tomás, según el cual «Detrae él que sustrae[...]la fama de uno, aunque nada se quite de la verdad⁵⁸.» Las soluciones del Pseudo-Anselmo, Pedro el Chantre y Rodolfo Ardens también siguen esta línea. Una definición que hace hincapié en la intención difamatoria de este acto de palabra permite por lo tanto distinguir muy claramente entre *detractio* y *correptio*, o sea una revelación de males ajenos guiada por la necesidad de corregir o prevenir.

- Gravedad de la *detractio*: desde las Sagradas Escrituras y la tradición patristica el énfasis sobre la extremada gravedad de este pecado se refleja en los argumentos utilizados para su representación. Generalmente tenida por más grave que el hurto –por ser el bien de la fama más importante que cualquier otro bien quitado– su condena llega a veces⁵⁹ hasta el punto de considerar la *detractio* un tipo de asesinato. La escolástica resuelve esta peligrosa ambigüedad declarando la interrupción de la vida más grave que la pérdida de los bienes de la fama.

56 Fundándose en el significado de subtraer, quitar, del verbo latín *detrahere*, este tipo de definición indica que la *detractio* «nega, disminisce, capovolge in male il bene di qualcuno.»; enumerar y analizar en qué formas este acto pecaminoso es cumplido se convierte en un tema muy común en los tratados del siglo XIII, es decir la *specie detractio* (Casagrande, 1987, p. 332 y 334).

57 Aunque tradicionalmente atribuido a Hugo de San Víctor, Casagrande considera más probable que el autor sea Conrado de Hirsau (Casagrande, 1987, p. 106).

58 Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, t. III, p. 454.

59 Casagrande, 1987, p. 348.

Otras imputaciones son las de pecado en contra del Espíritu Santo y de contravención y usurpación de las leyes y del juicio de Dios⁶⁰.

Las metáforas utilizadas para representar este pecado pueden dar cuenta de su percepción en la cultura medieval: Casagrande habla de «dimensione ossessiva» y señala «l'universo diabolico, la morte, le malattie, le armi, i disastri naturali, attitudini particolarmente ripugnanti o addirittura mostruose, delitti di ogni sorta» generalmente asociados a la *detractio*; además desfila «un intero bestiario di animali, reali e fantasiosi, mostruosi e ripugnanti, feroci e fastidiosi[...]. Serpenti velenosi, scorpioni, cani mordaci e orsi dalla triplice dentatura», «più di trenta specie di animali diversi⁶¹.»

- *Detractio* y envidia: es común en los tratados la idea de que este pecado sea prerrogativa en especial modo de quien en su alma aloje sentimientos de rencor y temor hacia la superioridad de alguien⁶². De una manera coherente los autores reconocen en el vicio capital de la envidia la raíz de toda *detractio*.

Ya señalada en las Sagradas Escrituras como la causa de la existencia del mal y de la muerte en el mundo, fue introducida en el septenario de los vicios por Gregorio, quien se había dado cuenta con gran preocupación de su inmensa difusión no sólo en la Iglesia sino también en la sociedad.

En estos escritos la envidia es descrita como el más peligroso y perverso entre todos los vicios. La tradición –desde Aristóteles hasta San Agustín, San Juan Casiano, San Gregorio y Santo Tomás⁶³– identifica la raíz de este vicio en la soberbia y en general en una falta de equilibrio en el amor hacia uno mismo que llevan al envidioso a sufrir incesantemente y de una manera exasperante penas provocadas por

60 Casagrande, 1987, p. 339.

61 Casagrande, 1987, p. 342.

62 Casagrande, 1987, p. 343.

63 Casagrande, 2000, p. 42.

los bienes –materiales, corporales, espirituales– de los demás. La perversidad de este vicio es un tema muy común en los tratados: la envidia es pura negatividad pues no proporciona ningún gozo –diferentemente de los demás vicios capitales– sino sólo sufrimiento. Y sin embargo alejarse de tan miserable estado es extremadamente difícil para el envidioso. Muy apropiadamente Casagrande lo define «un peccatore che mentre pecca subisce già la pena del suo peccato»⁶⁴.

En la metafórica el atributo por excelencia del envidioso es la ceguera. Casagrande recuerda la impactante representación de Giotto de este vicio entre los frescos de la Cappella degli Scrovegni en Padua: una criatura cegada por su propia lengua, la cual tiene semblanza de víbora⁶⁵. De hecho en este contexto la *detractio* representa la forma más inmediata –aunque efímera– de alivio para tal sufrimiento y por lo tanto la consecuencia más común de la envidia. Los autores –Gregorio en particular– insisten en subrayar cómo un tal desorden sea una plaga social pues quebranta toda forma de caridad, solidaridad y cooperación dentro de las comunidades. Al mismo tiempo se convierte en un eficaz instrumento de análisis social pues «ogni volta che si parla di invidia è segno che c'è una qualche preoccupazione rispetto al buon funzionamento dei rapporti sociali»⁶⁶.

- Los oyentes: tanto el hablante cuanto el oyente son culpables pues la *detractio* inaugura una catena di peccato potenzialmente infinita, che comincia con il detrattore, prosegue nell'ascoltatore, che a sua volta può trasformarsi in detrattore e riferire ciò che ha sentito a nuovi ascoltatori e così via. Se poi gli ascoltatori sono più di uno, la moltiplicazione dei peccati assume una proporzione geometrica e diventa inarrestabile⁶⁷.

Sobre esta idea se desarrolla un debate para determinar en qué casos el uno sería más culpable que el otro. Entre las soluciones más

64 Casagrande, 2000, p. 38.

65 Casagrande, 2000, tab. 15.

66 Casagrande, 2000, p. 45.

67 Casagrande, 1987, p. 340.

interesantes Casagrande señala una vez más las de la escolástica. Por lo que se refiere al hablante, a pesar de la firmeza con la que las Sagradas Escrituras condenan la *detractio* como pecado mortal, la escolástica introduce la idea de *detractio per accidens* y ocasiones en las que este pecado sería más venial que mortal. En este caso no brotaría de una verdadera voluntad de dañar, sino de cierto descuido. Por lo que se refiere al oyente, su mayor o menor culpabilidad es determinada según su complacencia o pasividad frente a las palabras pecaminosas.

- Castigos y remedios: a pesar de cierto pesimismo provocado por la gran difusión de este pecado, al mismo tiempo los tratadistas se encargan de elaborar estrategias para combatirlo. Las apelaciones son dirigidas tanto a los detractores cuanto a los oyentes y a las víctimas. Para los primeros la restitución del daño tendría que ser tanto en los bienes económicos cuanto y sobre todo en los de la fama: el culpable es obligado a retirar lo dicho públicamente aunque esto podría ser insuficiente por el carácter potencialmente vírico de este pecado; los segundos desempeñan el papel más importante: rechazándola, sólo ellos pueden impedir la difusión de la *detractio*; finalmente, a los terceros sólo les queda soportar virtuosamente los abusos con paciencia –si están seguros de que nunca dieron ocasión a las acusaciones⁶⁸.

La representación de los castigos para este pecado en la literatura moral y pastoral es adecuada a su gravedad. Son proporcionadas descripciones detalladas de muertes violentas y tormentos en contra del órgano responsable de la *detractio*. En el *Antiguo Testamento* el castigo de María, quien había difamado a su hermano Moisés, son la lepra y el alejamiento durante siete días desde el campamento del pueblo de Israel. La ley divina proporciona el modelo para las leyes canónicas⁶⁹.

68 Casagrande, 1987, p. 341.

69 Casagrande, 1987, pp. 341-342.

- La detractio y los otros pecados de lengua:
 - detractio* y *contumelia* según Santo Tomás⁷⁰ se diferencian por ser la primera el producto de la envidia en contra de la fama de un ausente y la segunda el producto de la ira en contra del honor de una persona presente;
 - detractio* y *maledictum* según la *Summa Halensis* a pesar de ser dirigidas ambas en contra de ausentes difieren la una de la otra porque la primera se centra en acusaciones, mientras que la segunda desea el mal de la víctima;
 - detractio* y *adulatio* son la una el contrario de la otra porque la primera «toglie e abbassa», mientras que la segunda «aggiunge e innalza»⁷¹; al mismo tiempo «la pavidia doppiezza del detrattore che colpisce la vittima alle spalle è simile all'ipocrita simulazione dell'adulatore che loda in modo ingiustificato chi gli sta di fronte»⁷².
 - detractio* y *susurratio* son las que generan más ambigüedades. La segunda es a menudo utilizada en lugar de la primera⁷³ por quien la considera la modalidad de *detractio* por excelencia según su significado de comunicación en voz baja. En cambio autores como Rodolfo Ardens, Santo Tomás y Alberto Magno consideran la *susurratio* como un pecado autónomo cuyo objetivo es la *seminatio discordiae*⁷⁴, particularmente entre amigos.

70 Casagrande, 1987, p. 336.

71 Casagrande, 1987, p. 336.

72 Casagrande, 1987, p. 336.

73 Casagrande, 1987, p. 347.

74 Es de notar que en otros autores *discordia* se refiere sólo a la ruptura de la unidad dentro de la Iglesia (Casagrande, 1987, p. 338).

2.1.3. El vituperio de la mujer: los temas y su dramatización

El tema de la defensa de la mujer, que las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* comparten, se articula en dos tipos de argumentos: si en la primera colección María de Zayas aborda este tema a través de la confutación de las teorías que llevan a «algún necio» a pensar que «mujer [...], es lo mismo que una cosa incapaz»⁷⁵, en la segunda, las narradoras –que se atribuyen el nombre de “desengañadoras”, al igual que sus relatos son denominados “desengaños”– se encargan, bajo la «pretensión de Lisis», de «volver por la fama de las mujeres»⁷⁶. Esto significa que, en los relatos, las narradoras, a través de historias y estrategias discursivas específicas que serán analizados a continuación, se proponen de desenmascarar la naturaleza y refutar los argumentos del discurso difamatorio que había venido estratificándose en la cultura y en las sociedades europeas a lo largo de las décadas. Como se verá, el interés y las críticas de los narradores son dirigidos ante todo hacia los motivos y los discursos contenidos en la componente literaria de esa tradición misógina⁷⁷.

Antes de ilustrar a qué tópicos en particular se oponen María de Zayas y sus narradoras, me parece útil revisar brevemente las fases de la construcción del discurso difamatorio en contra de las mujeres.

Como muy oportunamente María Dolores Esteva observa, el discurso masculino que María de Zayas y, anteriormente, otras autoras con argumentos parecidos, rechazan, oscila entre el vituperio y el «idealismo excesivo»⁷⁸ – que, de todas formas, en el recorrido de la investigadora se configura como una consecuencia talvez no del todo consciente de la primera visión. Ambas concepciones llevan a una devaluación de la naturaleza, «de lo físico y de lo humano de la mujer»⁷⁹, aunque con salidas diferentes por lo que se refiere a

⁷⁵ Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 159.

⁷⁶ Zayas, *Desengaños*, p. 118.

⁷⁷ «Ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres» (Zayas, *Desengaños*, p. 124).

⁷⁸ Esteva, 1992, p. 168.

⁷⁹ Esteva, 1992, p. 168.

las ideas sobre su alma. Discursos basados en tal actitud aparecen principalmente como consecuencia de la selección y apropiación por moralistas, canonistas, teólogos y predicadores en la Edad Media, de los temas y motivos contenidos en los textos de autoridades como Aristóteles –en particular el *De generatione animalium* y la *Política*– junto con pasajes específicos del *Génesis* y de las Epístolas de San Pablo.

Por lo que se refiere al filósofo griego, la parte destinada a tener más influencia en las ideas sucesivas sobre la mujer, es su apropiación, a su vez, de la teoría de los humores de Hipócrates, en la que centra sus ideas sobre los rasgos distintivos del carácter de las mujeres: siendo sus humores prevalentemente fríos y húmedos, es calificada de «*parlera, extremosa, incostante y exagerada*»⁸⁰ y menos apta que el hombre para comandar.

Por lo que se refiere a la vertiente religiosa, según Esteva hay una discrepancia entre la visión del cristianismo, que otorgaría dignidad a la mujer junto con cierta igualdad en sus derechos y los de los hombres, y la selección e interpretación de los textos de las Escrituras realizadas por canonistas y predicadores medievales. En general, el vituperio de la mujer –inicialmente, sólo un aspecto del debate medieval sobre la esencia y las funciones del matrimonio⁸¹– se funda en una interpretación del “mito de Eva”, en la que la primera criatura femenina sería el *instrumentum diaboli*, y, con sus hijas, puesta en oposición con la figura salvadora de María-Virgen. El vituperio producido por esta interpretación acabaría por rebajar a la mujer «a categoría de segunda clase»⁸². Se desarrolla, además, una concepción sobre la entidad del pecado, que naturalmente sería mayor en las mujeres que en los hombres, pues se encontraría «”emplazado en el interior de ellas mismas”»⁸³. Es por lo tanto la mujer quien lleva al hombre al pecado. Estos argumentos que infravaloran a la mujer parecen corroborados por los pasajes de las Escrituras que teólogos y moralistas privilegian: según Olivares,

80 Esteva, 1992, p. 159.

81 Foa, 1979, pp. 20-21.

82 Esteva, 1992, p. 157.

83 Esteva, 1992, p. 158.

«desestimaron la primera relación de la creación simultánea y paritaria (*Génesis* 1:26-27) y enfatizaron la segunda (*Génesis* 2:7, 18-25), “donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva”»⁸⁴, además del fragmento, señalado por Esteva (*Génesis* 3:16), en el que Jahve condena a Eva y a su prole femenina a ser dominada por su marido⁸⁵. Todo esto lleva a considerar a la mujer no dueña de su mismo cuerpo y en posición subalterna con respecto al hombre.

Se trata, por lo tanto, de una “tradición hostil”, como de una manera acertada la define Esteva. Una tradición que del vituperio de la mujer, fundado tanto en una herencia como en una naturaleza pecaminosa y generalmente negativa, lleva a una mentalidad que justifica e incluso anima su sumisión. Los temas claves de esta tradición confluyen en una literatura misógina que, «partiendo de la Iglesia, toma cuerpo en la expresión laica del siglo XII-XV en forma de tratados, apólogos, cuentos, *fabliaux* o poemas»⁸⁶. Ejemplos de esta misoginia literaria, en particular en los siglos XIV-XV⁸⁷, cuando la tendencia al vituperio femenino se recrudece, se encuentran en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y en el *Cancionero general*, entre otros. Llega a la cumbre con las *Coplas de maldezir de mujeres* de Pedro Torrellas: «“mujer es un animal que se dice imperfecto / procreado en defecto de buen calor natural / aquí se excluyen sus males,/ y la falta del bien suyo/ [...]. Aquesta es la condición/de las mujeres comuna, / pero virtud las repugna/que les consiente razón [...]”»⁸⁸. La investigadora señala cómo, en este tipo de escritos, la misoginia se ha convertido en tópico «de resonancia lúdica y cortesana, de liviana transcendencia»⁸⁹ y cómo es a partir de estas coplas y de la polémica que las había seguido, que la actitud hacia la mujer en la

84 Olivares, 2010, p. 19.

85 Esteva, 1992, p. 158.

86 Esteva, 1992, p. 162.

87 Esteva señala el papel de promotor de Boccaccio apoyándose también en las críticas que el escritor italiano recibe en los escritos de Christine de Pizan, autora “protofeminista” e iniciadora del género de la *querelle des femmes*; sin embargo la cuestión de la misoginia de Boccaccio es controvertida, como también suyo es el empleo del llamado “catálogo de las mujeres ilustres”, que aparece también en las obras de la escritora francesa y de sus sucesoras, incluyendo a María de Zayas.

88 Esteva, 1992, p. 166.

89 Esteva, 1992, p. 165.

literatura experimenta una bifurcación: una tendencia sigue la tradición hostil, pero, a la vez, se desarrolla una nueva vertiente cuya imagen paradigmática es la de la *donna angelicata*.

A lo largo de los siglos, el conjunto de estos discursos, inicialmente filosóficos, médicos, teológicos y, luego, también paremiológicos, acaba por fijar una serie de rasgos distintivos automáticamente asociados a la categoría “femenino”. Estos se cristalizan en lo que se podría llamar una «*doxa* de las perspectivas masculinas»⁹⁰ sobre el sexo femenino, que, sin embargo, llega a condicionar también las concepciones sobre el género, entendido como un construcción ideológica subordinada a la «organización social y consiguiente distribución de funciones y poderes»⁹¹. El sexo, determinado biológicamente y caracterizado en la manera que vimos, justifica la construcción del concepto del género femenino, cuyas características suportan el dominio del hombre sobre la mujer en las sociedades del Antiguo Régimen.

Estas ideas se cuelan obviamente en la literatura, con salidas diferentes, dependiendo de cada género. Los interesantes trabajos de Lia Schwartz ilustran el fenómeno en la cultura y en la literatura áurea, en particular en la sátira y en la novela, especialmente la picaresca. En estas dos formas, la representación de la mujer es realizada a través de la construcción de una serie de retratos y personajes típicos de los que se desprende claramente la herencia de los discursos misóginos, cuya influencia se había perpetuado a lo largo de los siglos.

Como es sabido, en las poéticas del Siglo de Oro no existía la concepción del personaje como la representación de individuo creíble y coherente desde un punto de vista psicológico. Más bien, respondía a precisas reglas heredadas por la tradición poética y retórica clásica, que definían las fases de la producción de un texto, concebido como una obra de mimesis de la realidad. En el caso de los personajes, no se trataba de retratar las acciones de individuos concretos, sino de modelos ideales⁹², según modalidades

90 Schwartz, 1994, p. 382.

91 Schwartz, 1994, p. 381.

92 Schwartz, 1989, p. 646.

específicas: *laus* o *vituperatio*, según el modelo proporcionado por Cicerón en el *De inventione*, junto con las dos alternativas de la *Poética* de Aristóteles, o sea la representación de individuos en los que sobresale el vicio o la virtud. La retórica, en particular la *Rhetorica ad Herennium*, establecía los esquemas que definían la retratación de personajes: la *effictio*, o sea la representación de las características físicas, y la *notatio* o *ethopoeia*, es decir, la apuntación de los signos que definían el carácter y la naturaleza de los personajes –en particular los rasgos de sus conducta, bajo el signo de la prevalencia del vicio o de la virtud. Según la investigadora, estos modelos perviven en los tratados de retórica secular y sacra del Siglo de Oro, y menciona en particular a Fray Luís de Granada y Fray Miguel de Salinas como perpetuadores y adaptadores de estos principios.

Por lo que se refiere a las figuras femeninas, Schwartz refiere que, pues los esquemas que configuraban las tipologías de personajes dependían ya de «las estructuras mentales de sociedades históricas»⁹³, ya de rasgos conocidos, aceptados y transmitidos universalmente, inevitablemente los retratos de mujeres en *vituperatio* –la modalidad más frecuente con respecto al sexo femenino– presentan características coherentes con los temas de la tradición misógina ilustrada anteriormente. En particular, refiere la investigadora, «según esta tradición, la categoría *femenino* se define en la avaricia, en la inconstancia, la irracionalidad, la decepción»⁹⁴.

La galería de personajes que Schwartz presenta es impresionante y emblemática. En la literatura ascético-moral, el Arcipreste de Talavera y Fray Juan de la Cerda, entre otros, habían censurado con palabras muy duras la «sed insaciable que la muger mala tiene del interesse»⁹⁵ y su «*amor sceleratus habendi*»⁹⁶. Desde el *Satyricon* de Petronio se abre la larga serie de personajes femeninos caracterizados por el rasgo de la codicia, de la “rapacidad”, de la avidez de dinero y de la avaricia. En particular, la frase

93 Schwartz, 1989, p. 646.

94 Schwartz, 1989, p. 647; la cursiva se encuentra en el texto.

95 Schwartz, 1989, p. 636.

96 Schwartz, 1989, p. 635.

«*sed mulier quae mulier milvinum genus*»⁹⁷ genera un gran número de imágenes y metáforas zoológicas basadas en el rasgo semántico de la rapacidad y de la capacidad de agarrar con las uñas, común, según esta tradición, en las mujeres como en ciertos tipos de animales. Así que en Cristóbal de Castillejo una «muchacha muy fina» es también un «ave nueva de rapiña»⁹⁸; en Quevedo «como el milano, la mujer es muy “hambrienta, tragona y rapaz”» y «ase el dinero del hombre con las uñas»⁹⁹; o también un «moño rapante»¹⁰⁰, una criatura dotada de zarpas, una garduña –imagen ésta retomada por Castillo Solórzano, en cuya obra encontramos también sanguijuelas y polillas¹⁰¹; hasta llegar a las arpías mitológicas, las cuales, como explica Covarrubias¹⁰², tienen rostro y alma de doncellas y «lo demás de aves de rapiña»¹⁰³, por lo tanto extremadamente peligrosas para el hombre.

Es muy frecuente, casi automática, la asociación entre codicia y avaricia, y prostitución. En la sátira y en la novela del siglo XVII el discurso se detiene de manera particular en la avaricia –pecado especialmente femenino según la tradición misógina– de la prostituta, de la alcahueta y de la pícara. Schwartz destaca esta preocupación insistente por la vertiente económica en personajes censurados por sus costumbres sexuales. Según la investigadora se debe al hecho de que, en una sociedad como la griega y romana o en las señoriales, en las que las funciones y los poderes estaban rígidamente determinados –en particular los relativos al sexo y al género–, se miraba con hostilidad cualquier potencial elemento de subversión. La posibilidad de intersección entre el ámbito de los papeles sexuales y el de la apropiación-posesión del dinero generaban este tipo de desconfianza. En particular, el personaje de «la pícara modela una subversión del orden social en la medida en que pretende medrar con la prostitución»¹⁰⁴. Así que las pícaras, las

97 Schwartz, 1989, p. 629.

98 Schwartz, 1989, p. 630.

99 Schwartz, 1989, p. 631.

100 Schwartz, 1989, p. 633.

101 Schwartz, 1989, p. 634.

102 Schwartz, 1989, p. 632.

103 Schwartz, 1989, p. 632.

104 Schwartz, 1989, p. 637.

prostitutas, las alcahuetas, incluso la mujer “decente”, pero dotada de «buena apariencia»¹⁰⁵, más que ser censuradas por sus conducta sexual inmoral, son criticadas a través de la representación de sus habilidad en la acumulación de dinero. Naturalmente, realizada a través de engaños o pedidos exagerados, y, de todas formas, en detrimento del hombre, víctima de sus abusos.

Además de la codicia, frecuentemente asociada a la prostitución y/o a la avenencia física, la literatura recoge otros de los rasgos establecidos para el sexo femenino en el discurso misógino tradicional: irracionalidad, emociones incontroladas, inconstancia y además la mendacidad y la aptitud para el engaño. A menudo, en las obras, este rasgo es representado a través del motivo de la obsesión femenina por los espejos y todos esos instrumentos – por ejemplo los cosméticos y los vestidos– que el personaje femenino utiliza para modificar y mejorar su apariencia. Esto sirve tanto de metáfora de la naturaleza engañosa de su sexo –a menudo el conjunto de estos medios es llamado “artificio” por los escritores¹⁰⁶– tanto para caracterizar de una manera negativa a estos personajes, ya que, en esta literatura, todo cuidado de la mujer por su apariencia física no tiene otra finalidad sino la de engañar al hombre y saciar, a través de ello, su natural avidez para los bienes materiales. Según Schwartz, el mayor o menor despliegue de estos rasgos en los personajes depende en gran medida del género literario al que cada obra pertenece, y de las finalidades asociadas a ellos «en épocas en las que existe una imbricada relación de dependencia entre género literario, tipos humanos representados y *elocutio*»¹⁰⁷. El caso de la sátira es emblemático, también en relación con la ambigüedad que, en la España del siglo XVII, rodeaba el asunto de la actitud y de las finalidades de escritos de esta tipología. Dicha ambigüedad condicionaba notablemente la consideración que ellos y sus autores gozaban entre los preceptistas y los escritores mismos. Según Cascales, «el satírico es el reñidor de vicios y pecados»¹⁰⁸, por lo tanto

105Schwartz, 1989, pp. 638-639.

106Schwartz, 1989, pp. 640-641.

107Schwartz, 1989, p. 641.

108Cascales, *Tablas poeticas*, ed. 1617, p. 142.

la función de la sátira sería la de «medicina para la sociedad, que actúa sobre el alma de la gente»¹⁰⁹. Esta acepción, sin embargo, va acompañada por la mala reputación que los escritos tenían: desde el carácter mordaz de las composiciones satíricas, junto con el empleo sistemático de ironía y sarcasmo, brota cierta desconfianza hacia ellas, hasta el punto que el mismo término “satírico” pasa a ser aplicado a cualquier tipo de composición mordaz o infamante o, más genéricamente, a la persona que se deleita con la murmuración. Como refiere Gustavo Illades, «los preceptistas del Siglo de Oro no fueron capaces de definir el discurso satírico al margen o en contra del discurso maldiciente»¹¹⁰: según el Pinciano la sátira es un «razonamiento maléfico y mordaz»¹¹¹; Carvallo destaca como, en el lenguaje corriente, a pesar de que la sátira todavía indica una tipología de textos dirigidos a la reprehensión de vicios, «ya está recibida por murmuración, apodo, o matraca, y por fisgar, por la malicia de los que en nuestros tiempos usan dellas»¹¹²; también en el *Tesoro* de Covarrubias, el satírico es «el que escribe sátiras o tiene la costumbre de dezir mal»¹¹³. El mismo Cervantes en su *Coloquio de los perros* dramatiza esta ambigüedad jugando con sus posibilidades discursivas al poner el comentario moral entre los dientes de dos perros que se esfuerzan de disciplinar sus propio discurso para no convertirse en murmuradores –es de notar que, como señala Oliver, «de la raíz griega perro (κυνον, κυνός) deriva la castellana “cínica” con la que se designa la filosofía de los seguidores de Antístenes»¹¹⁴, cuya actitud crítica y cuya «mordedura»¹¹⁵ ha sido equiparada a la de los escritos satíricos.

No sorprende, por lo tanto, que en ambas vertientes del discurso satírico el tratamiento de los personajes femeninos sea en *vituperatio*. En particular, Schwartz considera emblemáticos los procedimientos y las soluciones narrativas y representativas de las sátiras de Quevedo. Como explica la

109Cacho Casal, 2004, p. 65.

110Illades, 2007, p. 163.

111Cacho Casal, 2004, p. 66.

112Illades, 2007, p. 163.

113Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 886, s.v. *satírico*.

114Oliver, 1953, p. 297.

115Illades, 2007, p. 164.

investigadora, la construcción del personaje quevediano tanto femenino como masculino no es mirada a la creación de un sujeto histórico, sino de un tipo humano que merece reprensión. A la vez, el poeta cumple con las expectativas del lector ideal de textos satíricos, el cual, al abordarlos, no espera otro tipo de tratamiento de los personajes. Por lo tanto Quevedo, autor masculino, instaura esta relación de complicidad con su lector ideal actualizando, «*more satirico*»¹¹⁶, el material ya a disposición heredado por la tradición clásica y bíblica. Así moldea a sus pícaras, prostitutas, pedigüeñas, alcahuetas, dueñas, hechiceras, o mujeres “cultas”. Al mismo tiempo, el uso de estos rasgos en textos de reprensión más o menos irónica y mordaz manifiesta y declara la voluntad de «conservación de los principios que justificaban el orden social»¹¹⁷, en la cual el lector masculino se podía identificar plenamente.

Es muy interesante el análisis que Schwartz proporciona de los recursos retóricos empleados por Quevedo en esta operación de construcción de personajes femeninos censurables. Como ilustra la investigadora, la creación del sujeto femenino quevediano está completamente supeditada a esta finalidad, ya que su esencia es determinada, además de los rasgos proporcionados a través de los procedimientos de *effictio* y *ethopoeia*, sobre todo por una voz. Y es a través de ésta que se realiza el vituperio de la mujer, ya que, como acertadamente la define Schwartz, se trata de una voz autoincriminatoria. Quevedo silencia cualquier tipo de auténtico discurso femenino, imponiendo a sus mujeres una mentalidad y unos razonamientos que son, más bien, «lo que un hombre del XVII imaginaba, *more satirico*, que era la mentalidad de una mujer, definida a partir de las limitaciones físicas y las debilidades temperamentales del *sexo femenino*»¹¹⁸. El discurso, producto de esta supuesta mentalidad femenina, se articula en diferentes tipos de poemas: los formados por diálogos entre hombres y mujeres, que tendrían que configurar un «enfrentamiento ideológico de voces»¹¹⁹, pero que, siendo la

116Schwartz, 1992, p. 382.

117Schwartz, 1992, p. 385.

118Schwartz, 1992, p. 382 (la cursiva se encuentra en el texto).

119Schwartz, 1992, p. 383.

verdadera voz femenina silenciada y substituida por su manipulación por el autor masculino, se revela más bien una admisión de todos los vicios imputados a la mujer; los poemas en los que la recepción de los discursos femeninos es guiada por la voz de la enunciación, que comenta y explica las características del personaje y las circunstancias en las que su discurso se expresa; poemas en los que aparece sólo la voz del personaje femenino, que se autodefine a través de los versos, obviamente «adjudicándose los atributos caracterológicos que le estaban reservados en el espacio imaginario del género»¹²⁰.

Este tipo de texto es, por lo tanto, la representación del espacio que la difamación de la mujer gana en ausencia de la expresión de su voz y de la circulación de su propio discurso.

¹²⁰Schwartz, 1992, p. 385.

3. La murmuración en los *Desengaños amorosos* de Doña María de Zayas y Sotomayor

En las *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637, al concluir su «honesto y entretenido sarao», el narrador se despide «prometiéndolo, 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»¹²¹.

A pesar de que en 1646 ya estaba terminada¹²², la segunda parte no fue sacada a la imprenta hasta 1647, en Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizao¹²³. Según algunos críticos esta edición llevaba el título de *Desengaños*¹²⁴, sin embargo la hipótesis más aceptada es que el título original era *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*¹²⁵. Esta sería también la última edición revisada y corregida por la autora misma¹²⁶. Una segunda edición de la obra fue realizada en Barcelona en 1649; desde 1659 sólo apareció en ediciones que comprendían también las *Novelas amorosas y ejemplares*¹²⁷. Sólo en el siglo XX las dos colecciones volvieron a ser imprimidas separadamente: como vimos, al cargo de Amezáa en 1948 aparecieron las *Novelas* y en 1950 la segunda parte, que desde entonces lleva el título de *Desengaños amorosos*. Por lo que se refiere a los relatos, se supone que Zayas sólo tituló el primero, *La esclava de su amante*. En la edición de 1649 el segundo relato es denominado *Desengaño segundo*. En las ediciones siguientes los primeros dos desengaños aparecen fundidos, mientras que los demás son denominados «*Noche segunda, tercera, etc*»¹²⁸. Desde una edición barcelonesa de 1734 en adelante los desengaños aparecen con los títulos que conocemos hoy¹²⁹.

121Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 534; todas las citas irán referidas a esta edición.

122Olivares, 2010, p. 124.

123Yllera, 2009, p. 101.

124Yllera, 2009, p. 70.

125Yllera, 2009, p. 105.

126Yllera, 2009, p. 103.

127Yllera, 2009, pp. 71-75.

128Yllera, 2009, p. 61; la cursiva se encuentra en el texto.

129Yllera, 2009, p. 127.

3.1. *La más infame venganza*

En Milán Octavia, una joven hermosa e hija de un caballero español que había recibido «un honrado cargo en la guerra»¹³⁰ y modestos **bienes de fortuna**, es deseada por Carlos, el hijo de un rico senador milanés. Por ser sus condiciones tan diferentes, a pesar de estar también atraída por él, al principio Octavia rechaza el cortejo de Carlos, no creyendo que él se casaría con ella. Para lograr obtener los favores de Octavia, el caballero engañosamente le da palabra de esposo delante de unos criados tomados para testigo, con lo que la dama acaba por enamorarse de él. Los dos empiezan una relación, ocultándola Octavia a sus padres y sobre todo a su hermano don Juan, «muchacho y no muy bien inclinado»¹³¹, que sin embargo vive lejos de la familia. Al quedarse la joven huérfana y libre también de su hermano, que había tenido que trasladarse a Nápoles por unos problemas con la justicia, Octavia admite a Carlos en su casa ya sin ningún recato. La relación es conocida y murmurada en la ciudad y la buena fama de Octavia es definitivamente destruida. Las murmuraciones llegan también al padre de Carlos, quien, a pesar de haberse enterado de los amores de su hijo con la joven, al inicio **no realiza ninguna acción**. Sin embargo Carlos, que en el curso de dos años había llegado a cansarse de su amante, evita el asunto del casamiento y responde a las continuas peticiones de Octavia **echándole la culpa** a su padre, el cual entre tanto había encontrado a una esposa adecuada para su hijo: Camila, hija de un amigo suyo, joven, inocente, virtuosa y «sumamente rica»¹³². Carlos, ya totalmente desamorado de Octavia y convencido por las amenazas de su padre en contra de ella, consigue que la joven se entre en un convento y, sin decírselo, se casa con Camila. Con un papel informa a su antigua amante de su nueva condición, pensando no volver a ver a Octavia nunca más. La joven, desesperada y airada, llama a su hermano desde Nápoles para pedirle venganza del agravio de Carlos. Don Juan, enfurecido, obliga a Octavia a tomar estado de religiosa y para restaurar su honra manchada por el agravio a su hermana decide arruinar la de Carlos agraviando a su vez a su mujer. Al inicio don Juan galantea insistentemente a Camila fingiendo estar enamorado de ella. La joven rechaza continuamente sus atenciones y decide no informar a su marido, por miedo de ser acusada de algo. Entonces don Juan, disfrazado de mujer, consigue entrar en los aposentos de Camila y la viola. Luego se asegura de que todos sepan «publicándolo a voces en la casa y en la calle»¹³³. Camila, avergonzada y desesperada, se esconde en un convento, sin embargo el caso llega a ser público y objeto de las murmuraciones

130Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 172.

131Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 175.

132Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 183.

133Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 194.

de la ciudad. Carlos, humillado, vuelve a admitir a Camila en la casa, pero la aborrece del todo, a pesar de su inocencia. El caballero *en fin* intenta envenenar a su esposa, pero consigue sólo que la joven se transforme en una criatura deformada y monstruosa que al cabo de seis meses de sufrimientos fallece. Carlos decide irse de la ciudad y desaparecer. Tampoco de don Juan se vuelve a saber nada. Octavia en cambio se queda en el convento «siendo la más dichosa»¹³⁴.

Es este el argumento¹³⁵ de *La más infame venganza*, el segundo desengaño de la colección y del sarao, y el primer relato que presenta la forma narrativa que luego tendrán también los sucesivos. Esta forma se caracteriza por ser un relato heterodiegético narrado por uno de los personajes femeninos del marco. En este caso se trata de Lisarda, prima de Lisis y preferida ahora de don Juan, antiguo pretendiente de Lisis.

El narrador heterodiegético del nivel extradiegético se preocupa de proporcionar indicaciones sobre la actitud de Lisarda en el momento en que ésta se convierte de público/narratario en desengañadora/narradora heterodiegética del nivel diegético. A continuación el narrador extradiegético¹³⁶ deja la palabra al narrador diegético para que exprese sus sentimientos sobre su tarea. Tanto su «auditorio hermoso y noble»¹³⁷ –los narratarios de nivel extradiegético– como los lectores son advertidos en seguida sobre la ambigüedad que marcará su discurso, pues Lisarda desempeña un doble papel: es mujer y elegida por Lisis para que sea una de las desengañadoras, pero al mismo tiempo es también la esposa de don Juan, hombre, quien forma parte del público del sarao. Este mismo doble papel había sido desempeñado por Lisarda también en el primer sarao, pero no había generado conflictos.

134Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 195.

135Según algunos críticos la cuadragésima segunda novela del primer tomo de las *Novelle* de Bandello podría ser una fuente para este desengaño (Donovan, 1999, p. 96); no rechaza esta hipótesis O'Brien, sin embargo opina que el parecido es muy ligero y que prevalecen las aportaciones de la originalidad de Zayas (O'Brien, 2010, p. 71).

136Por motivos de mayor sencillez y fluidez en la terminología llamaremos “narrador extradiegético” al narrador omnisciente heterodiegético del nivel extradiegético, al que gran parte de la crítica confunde con la voz de María de Zayas; en cambio a los narradores del marco, en este caso Lisarda, llamaremos 'narradores diegéticos'.

137Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 172.

Según el narrador heterodiegético del marco Lisarda está «temerosa de mostrarse apasionada contra los hombres»¹³⁸ porque don Juan se encuentra en el público, lo que influencia su premisa al relato que irá contando y posiblemente el relato mismo. La duda de Lisarda a mi modo de ver tiene una doble función. Ante todo otorga matices de realidad a su discurso y al sarao destacando el carácter de inmediatez que marca la comunicación oral con respecto a la escrita: Lisarda se encuentra en presencia de sus oyentes a la hora de empezar su relato y el hecho de que entre ellos esté también su galán influye inmediatamente en la enunciación. Si las demás desengañadoras pueden abordar con cierta distancia el tema de la defensa femenina en contra de las maledicencias de los hombres, Lisarda es menos libre: la presencia de don Juan le recuerda su conexión con el grupo objeto de las reprobaciones. Las palabras del narrador heterodiegético del nivel extradiegético representan a Lisarda en el acto de casi materializar esta potencial fuente de conflicto a través de una comunicación no oral, sino gestual¹³⁹ («pidiéndole licencia con los hermosos ojos»¹⁴⁰). Además desempeña un papel ideológico que sirve tanto a la autora como a las narradoras del relato del marco para legitimar el hecho de que su discurso se centre en la defensa de la mujer en contra del discurso maldiciente dominante masculino.

Según el tópico perteneciente al discurso de la sátira, quien se encuentra en la posición de 'decir verdades', en este caso las desengañadoras, se expone a la murmuración a través de la posibilidad de generar en el público sentimientos negativos hacia quien habla, que podrían llevar a voces difamatorias. Además, desde los debates medievales sobre la ambigüedad entre *detractio* y *correptio* llegando a su pervivencia en el Siglo de Oro, la frontera entre el moralizar y el murmurar es muy lábil, por lo tanto el peligro es también el de caer en este pecado de lengua.

El discurso del narrador heterodiegético del marco sobre la duda de

138Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

139Posiblemente remite al tópico neoplatónico del intercambio de espíritus a través de los ojos de los amantes (véase Serés, 1996, p.184).

140Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

Lisarda y las palabras del personaje alejan ambas vertientes de un posible discurso murmurador legitimando así su papel de desengañadora. En la *Introducción* el narrador heterodiegético había asegurado al lector sobre la moralidad de las desengañadoras afirmando que ellas «no son de las comunes, y que tienen por oficio y granjería serlo»¹⁴¹, por lo tanto son aptas para moralizar sin dar lugar a especulaciones sobre que sus reprensiones tengan en realidad intención difamatoria. La actitud de Lisarda al respeto es ejemplar: además de 'temerosa' antes de narrar su desengaño, el narrador la define «congojada y sonrosada»¹⁴² al acabarlo, mostrando así como el 'decir verdades' de la dama no es el ejercicio malicioso del murmurador, sino una tarea con un fuerte impacto emotivo también para la propia desengañadora. Además las palabras de Lisarda son reveladoras de su discreción y de su prudencia pues consigue conciliar su necesidad de evitar toda aspereza en su reprensión de los hombres con la de «cumplir con la obligación»¹⁴³. «Para que ni ellos[los hombres]se quejen»¹⁴⁴ la dama parece querer destacar que no comparte la idea central del sarao de que los hombres sean del todo culpables por sus decir mal de las mujeres, pues «lo cierto es que los que se quejan están agraviados, que no son tan menguados de juicio que dijeran tanto mas como de las mujeres dicen»¹⁴⁵. Se trata por lo tanto de una exhortación a la prudencia y de una declaración de su voluntad de seguir esta línea en su relato; además se sirve de un argumento parecido al motivo utilizado por Cipión, el perro moralizador del *Coloquio de los perros* de Cervantes: si éste afirma que la única narración útil y sin riesgos de caer en pláticas peligrosas es la que se centra en lo que se conoce –en particular la vida y las experiencias de uno mismo¹⁴⁶, según Lisarda «mal puede quien no sabe un arte, sea el que fuere, hablar de él»¹⁴⁷. Afirmando ella no haber tenido aún

141Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 118.

142Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 196.

143Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

144Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

145Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

146 «[...] mejor será gastar el tiempo en contar las propias, que en procurar saber las ajenas vidas » (Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 545).

147Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

experiencia de engaños, transforma su poca voluntad de criticar a los hombres –entre ellos su novio don Juan– en falta de recursos, excusando así de alguna manera su reluctancia. De forma semejante emplea el tópico de la humildad para marcar ingeniosa y discretamente la distancia entre su discurso y la apasionada adhesión al espíritu del sarao del relato-confesión de su predecesora doña Isabel. Asocia su falta de experiencia a su «entendimiento, que carece de todo acierto»¹⁴⁸ y, por lo contrario, alaba el ingenio de doña Isabel que, narrando de «su mismo suceso»¹⁴⁹, ha llevado al cabo magistralmente el escarmiento de las damas. De esta manera intenta dirigir la atención del público desde su limitada participación al tema del sarao hacia las habilidades de su predecesora, tales «que no deja de ser atrevimiento querer ninguna lucir como ha lucido»¹⁵⁰ habiendo ella hablado por experiencia. Lisarda por lo tanto se disculpa por su moderación en su actitud hacia los hombres y muestra ser –también a los ojos de posibles criticos/murmuradores masculinos– una desengañadora ejemplar, que no se deleita en «decir mal de quien no [me] ha hecho mal»¹⁵¹.

El equilibrio de la opinión de Lisarda sobre el conflicto entre discurso maldiciente de los hombres y mujeres se manifiesta también a lo largo del desengaño. Como en todos los relatos de esta colección, las intervenciones de las narradoras en el nivel de la diégesis son muy frecuentes. Lisarda dirige sus reprensiones tanto en contra de los personajes femeninos que ella representa como culpables cuanto en contra de los hombres. En uno de sus comentarios Lisarda afirma que «este desengaño tanto es para los hombres como para las mujeres»¹⁵²; además, al concluir su relato, retoma su discurso prudente y se sirve de un silencio discreto¹⁵³ sobre el asunto de si las desdichas padecidas por las mujeres son causadas por «los engaños de los

148Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 172.

149Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 172.

150Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 172.

151Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 171.

152Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 189.

153«[...]se calla para dar muestra de una actitud sabia, discreta y cauta, conformándose a las normas comportamentales que la situación requiera (*silencio discreto*)» (Pinzan, 2011, p. 5; la cursiva está en el texto).

hombres o su flaqueza»¹⁵⁴, dejando que las damas decidan por sí mismas.

Entre estos dos focos –flaqueza de las mujeres y engaños de los hombres– se desarrolla el relato de Lisarda.

La historia¹⁵⁵ de *La más infame venganza* puede ser dividida en dos macrosecuencias centradas cada una en la historia de una mujer: la de Octavia y, tras desaparecer ésta del discurso, la de Camila.

Octavia es la mujer a la que Lisarda en su discurso se refiere siempre a través de términos negativos: “liviandad”, “mujer fácil”, “perdición”, “flaqueza”; el único adjetivo positivo es el de “hermosa”, aunque casi siempre vaya acompañado por comentarios sobre su “desdicha” y el “ser desgraciada”. Estos términos, junto con las numerosas exclamaciones prolépticas pronunciadas por la narradora avisan a los narratarios y al lector que en el curso de la historia la protagonista tendrá que sufrir, posiblemente por causa de su hermosura. Aparentemente la narradora está coincidiendo con las acusaciones tradicionalmente dirigidas hacia las mujeres en el discurso maldiciente masculino. Sin embargo unos importantes elementos revelan que la crítica de Lisarda abarca un conjunto de objetos más amplio.

Tanto la historia de Octavia cuanto la de Camila son la representación del fracaso de la prescripción del encerramiento, fundamental para toda mujer honrada y virtuosa en los textos de autor masculino dedicados a su buen comportamiento. En ambos casos este instrumento se revela ineficaz y lleva a salidas injustas y desastrosas.

En la historia de Octavia la progresiva degeneración del espacio por excelencia encomendado para encerrar la mujer –la casa– se corresponde con la progresiva degeneración del discurso de la sociedad sobre la joven. El miedo a la murmuración, fruto del severo código del honor representado en los textos de autor masculino, no es eficaz para contener –a través de la censura– los excesos a los que la ingenua Octavia se abandona. De forma semejante la casa de Octavia se convierte en el teatro de esos excesos, que

154Zaya, *Desengaños amorosos*, p. 196.

155«[...]el material y objeto, [...]una serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados/ y/o sufridos por actores» (Pozuelo Yvancos, 1992, p. 230).

acaecen todos en el espacio encerrado de las paredes domésticas, las mismas que según la moral dominante tendrían que proteger de ellos a la mujer. En cambio será evidente que no hace falta salir del encerramiento para deshonar al linaje.

Las novelas de Zayas muestran cómo la estructura misma de la casa, con sus balcones y ventanas, hace que sus paredes sean un instrumento ineficaz que sofoca inútilmente a la mujer. Es también por medio de paseos por la calle y sonetos delante del balcón de la dama que en la historia del cortejo de Octavia por Carlos asistimos al progresivo aumento de la permeabilidad entre los espacios interiores y exteriores. Frente a estos y otros medios tan sencillos y cotidianos, los tradicionales medios para el encerramiento de la mujer -a saber el miedo a la murmuración de comportamientos socialmente no aceptables y el consiguiente retiro entre las paredes domésticas- no garantizan la protección prescrita para ella.

Lisarda se sirve de una metáfora militar para describir el estado inicial de la relación entre Octavia y Carlos: el caballero quiere «echar, como dicen, por el atajo» en la conquista del «fuerte» de Octavia a través de «las balas de los suspiros» y «con joyas y dineros»¹⁵⁶. Efectivamente Octavia al comienzo se muestra consciente de que probablemente Carlos la galantea «no con el pensamiento que ella tenía, que era el matrimonio»¹⁵⁷. En un nivel narrativo superior, ni los narratarios ni los lectores tienen dudas: además de las habituales enfáticas frases prolépticas¹⁵⁸, la narradora refiere en seguida y de una manera casi brutal los deshonestos pensamientos de su protagonista masculino, tales que él llegaría a «valerse de la fuerza o de algún engaño»¹⁵⁹ si con otros medios no acertase a obtener los favores de Octavia.

Sin embargo el primer golpe a este fuerte es proporcionado por la sociedad misma, ya que los futuros amantes se ven por primera vez en un festín de carnaval, que, como explica Lisarda, es «un regocijo usado en

156Zayas, *Desengaños*, p. 173.

157Zayas, *Desengaños*, p. 173.

158Entre otras: «¡Oh qué de engaños han padecido por esta parte las mujeres, y qué de desengañadas tienen los hombres, cuando ya no tienen remedio!» (Zayas, *Desengaños*, p. 173).

159Zayas, *Desengaños*, p. 173.

aquella tierra»¹⁶⁰. Retomando el análisis hecho por Bajtín, Julia Lawrence Farmer proporciona unas informaciones muy interesantes sobre este elemento. Según el filósofo ruso el carnaval «celebrated the temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms and prohibitions,[...]all were considered equal during carnival»¹⁶¹. Por lo tanto constituye una suspensión en esa orden tan rígida y severa que los códigos de la sociedad marcada por el patriarcado intenta mantener. Una suspensión en la cual no sólo los ricos y los pobres –tales son Carlos y Octavia– son igualados en sus condición por ser anulados algunos de sus signos distintivos como los vestidos; sino que también hombres y mujeres pueden estar juntos en el mismo espacio sin crear escándalo ni murmuraciones. Por lo tanto en el mundo novelesco de Zayas, que representa una sociedad normalmente dominada por reglas de comportamiento muy severas, es insertado un tiempo y un espacio en los que el encerramiento es temporalmente abatido. Octavia parece llevar dentro de sí esta suspensión incluso a la hora de volver a su fuerte doméstico y al de su honor, ya que, a pesar de las dudas y de sus iniciales desdenes hacia el caballero, le permite seguir en su galanteo «con intención de ver si podía granjear a Carlos para esposo»¹⁶². De este momento en adelante Lisarda relatará la continuadas brechas aportadas al fuerte y al sistema del encerramiento. Lawrence hace un interesante análisis sobre el papel que algunos elementos en particular desarrollan en los *Desengaños*. Destaca la función del motivo de los papeles, los cuales son «one of the primary means in which women were able to contact with the outside world»¹⁶³; además, de una manera metafórica permiten a la persona que los escribe estar en espacios diferentes en el mismo tiempo. De hecho el completo rendimiento de Octavia en el desengaño de Lisarda y la brecha definitiva en «el fuerte de la honestidad»¹⁶⁴ de la joven ocurren por un único papel que Carlos le envía,

160Zayas, *Desengaños*, p. 173.

161Lawrence, 2006, p. 183.

162Zayas, *Desengaños*, p. 175.

163Lawrence, 2006, p. 172.

164Zayas, *Desengaños*, p. 175.

tras paseos por su calle, sonetos y joyas que, sin embargo, no habían llevado a resultados importantes. Carlos por lo tanto prácticamente ya está en la casa de Octavia. Hay que notar también que es a través de una criada que el papel llega a las manos de Octavia y es este otro motivo que Lawrence destaca para representar en la colección la posibilidad de compenetración entre el exterior y la casa de la mujer y siempre con consecuencias desastrosas para ella. De todas formas, es al papel de Carlos que Octavia responde¹⁶⁵, expresándole también sus dudas, a las que el caballero engancha su discurso engañoso: Lisarda refiere que «como no había de cumplir, no se le hizo muy dificultoso prometer»¹⁶⁶. Es interesante la representación de la narradora de la evolución en la relación entre los dos protagonistas: Octavia, desde el balcón de su casa pasa en poco tiempo de conceder «solo el favor de hablarle, sin consentirle tomar una mano por la permisión que daba la reja»¹⁶⁷ a entregarle «la joya más rica que una mujer tiene»¹⁶⁸, salteando así las fases intermedias de «las líneas del amor»¹⁶⁹ mencionadas por Lope de Vega¹⁷⁰ en *Las fortunas de Diana*, lo que hace aún más evidente lo rápido y abrupto que es el desarrollo del derrumbe de la fortaleza y de lo poco que sirve la casa como clausura. De aquí en adelante, y aún más al quedarse Octavia sola en la casa por la muerte de sus padres y el alejamiento de su hermano, Carlos queda «dueño de la casa de Octavia, entrando y saliendo de ella sin ningún recato, restaurando los gustos perdidos con tanto exceso, que ya le vinieron a cansar»¹⁷¹.

Hemos visto por lo tanto cómo la perdición de Octavia acaba por ocurrir entre esas mismas paredes domésticas que según la moral dominante tendrían que servir precisamente para evitar ese tipo de escándalos.

Por otro lado, de una manera paradójica son esas mismas exigencias de

165Carlos en el papel: «¿No sé qué gloria consigues, hermosa Octavia, en ser cruel[...]»»; Octavia en el balcón, oralmente: «No sé, Carlos, cómo me tienes por tan cruel y ingrata[...]» (Zayas, *Desengaños*, respectivamente p. 174 y p. 177; la puntuación es la del texto).

166Zayas, *Desengaños*, p. 178.

167Zayas, *Desengaños*, p. 175.

168Zayas, *Desengaños*, p. 179.

169Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 55.

170«[...]las cinco fases o grados del amor que se establecen como formulación epigramática en Ovidio, Horacio y sus comentaristas, y que son: ver, hablar, tocar, besar y copular» (Presotto, 2007, p. 55).

171Zayas, *Desengaños*, p. 182.

recato y protección las que condicionan el desarrollo de la relación entre los dos amantes entre las paredes domésticas. La persona, sobre todo la mujer que no se protege a través del recato, del silencio y del encerramiento en un lugar seguro se expone a la murmuración de la ciudad. Alicia Redondo Goicoechea destaca en peculiar uso de los espacio en las novelas de Zayas: sus valor es generalmente simbólico y funcional a otros elemento de la narración; por ejemplo lugares como las calles y los dormitorios tienen un valor simbólico funcional a la acción (respectivamente las relaciones amorosas y el peligro y el galanteo); para la ciudad en general, en cambio, la investigadora habla de «personificación»¹⁷². Efectivamente con la excepción de unas pocas expresiones convencionales (en este caso «la nobilísima y populosa ciudad de Milán»¹⁷³), las palabras dedicadas a la ciudad son siempre muy escasas, más frecuentemente sólo se alude a su presencia y casi siempre en contraste con el espacio protegido de las paredes domésticas. El atributo por excelencia de este personaje es la murmuración, a través de la cual se convierte en el juez de todas las acciones de sus habitantes, escasamente nombrado pero que siempre acompaña palabras referidas a la opinión, a la honestidad, al decoro y al honor.

En la historia de los amores de Carlos y Octavia inicialmente la ciudad parece no tener ningún papel ni efecto. Lisarda misma centra su discurso en la sucesión de las fases en las que se desarrolla la relación sin mencionar la ciudad u otros personajes, casi reflexionando el descuido de los amantes, y en particular de Octavia. Ella misma, en su respuesta oral al papel de Carlos, admite que, a pesar de no haber tenido todavía ninguna garantía sobre las intenciones del caballero, no ha «reparado en eso, ni mirado lo mal que le está a mi opinión»¹⁷⁴. El potencial peligro representado por la murmuración de la ciudad por lo tanto no logra impedir la violación ni la degradación del espacio privado doméstico, que, como vimos, ya se ha revelado ineficaz para proteger la virtud de su inquilina. Po

172Redondo Goicoechea, 1995, p.142

173Zayas, *Desengaños*, p. 172.

174Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 177.

Por lo tanto en la novela de Lisarda la capacidad preventiva de estos dos instrumentos del mantenimiento de la orden y del decoro –el encerramiento de la mujer y el peligro de la opinión pública, fruto del rígido código del honor de la sociedad patriarcal– es mostrada como inexistente y por lo tanto una inútil forma de opresión de la mujer.

La murmuración de la ciudad es representada en su poder destructivo cuando ya la situación de Octavia es completamente comprometida: sus padres han muerto, su hermano está encarcelado en Nápoles y Carlos ya se ha cansado de ella. Sólo en este momento Lisarda menciona la reacción de la ciudad a los sucesos: cuando Carlo empieza a perder su interés por Octavia «ya toda la ciudad lo[el exceso]murmuraba, retirándose las señoras de ella de comunicar ni ver a Octavia, por estar su fama tan oscurecida»¹⁷⁵, indicando que las murmuraciones habían empezado ya mucho antes.

Sin embargo, en el largo plazo las consecuencias para Octavia, la mujer flaca y murmurada no serán tan graves como ya los narratarios, ya los lectores esperarían. Desde la flaqueza Octavia pasa a la ira tras leer el papel en el que Carlos le confiesa su casamiento con Camila y le ruega que se sirva de su hacienda para tomar estado de religiosa. Sin embargo, en el convento, Octavia acaba «siendo la más dichosa»¹⁷⁶, coherentemente con la ideología general del sarao, según la cual este tipo de final es para la mujer «el más feliz que se pudo dar»¹⁷⁷. Un final que, en el relato de Lisarda, Camila parece no merecer y sobre la cual, por lo contrario, recaen todas las consecuencias desastrosas de la murmuración sobre Octavia.

Ante todo, la murmuración le sirve a Carlos para librarse de una manera creíble de Octavia y de la falaz palabra que le había dado. Lisarda subraya el carácter hipócrita del discurso de Carlos y su cobardía refiriendo tanto los argumentos del senador cuanto los de Carlos: el hijo atribuye toda la culpa a su padre, el cual efectivamente se había enterado de sus relación merced a la mala opinión que Octavia había ganado en la ciudad. Sin embargo Lisarda

¹⁷⁵Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 182.

¹⁷⁶Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 195.

¹⁷⁷Zayas, *Desengaños amorosos*, p. 510.

anteriormente había especificado que, pese a esto, el senador «le reprendía como padre», pero «no era tan a menudo que le estorbase»¹⁷⁸. El viejo llega a quejarse de los amores de su hijo y de la fama de Octavia sólo cuando aparece el asunto del conveniente casamiento con una rica y honesta dama, creyendo necesitar argumentos para convencer a su hijo –en cambio él ya la había aborrecido. Carlos se sirve de los mismos argumentos de su padre, pero los encarece, añadiendo falsas amenazas y murmuraciones y callando completamente lo del casamiento. Por lo tanto se aprovecha del poder que argumentos como la honra y la murmuración tienen en el tipo de sociedad en la que él y Octavia viven: habiendo callado Carlos del casamiento, Octavia es llevada a creer que el padre de su amante está airado por la deshonra que una mujer murmurada y sin reputación está causando a su familia y que por lo tanto su vida podría estar en peligro. Sobre la inminencia del peligro Carlos construye su engaño y consigue que Octavia se encierre en un convento.

En este pasaje por lo tanto destaca el poder de la murmuración y su papel fundamental en la historia: el senador aprende de la relación de su hijo a través de la murmuración de la ciudad y se sirve de la deshonra de Octavia para amenazar a su hijo, que a su vez se sirve de estas mismas amenazas para librarse de Octavia. Sólo ahora Carlos, arreglado el asunto de su ex amante, puede casarse con Camila, lo cual constituye la primera fase del proceso de destrucción de la inocente dama. De hecho la ira de Octavia es desencadenada sólo cuando es informada del casamiento por un papel de Carlos mismo, cuyo contenido Lisarda refiere: una vez más se disculpa a sí mismo volviendo a atribuir la responsabilidad por completo a su padre. Sin embargo, esta vez Octavia se da cuenta de «la burlada fe de Carlos»¹⁷⁹ y esto desencadena su ira y su deseo de venganza.

178Zayas, *Desengaños*, p. 183.

179Zayas, *Desengaños*, p. 188.

3.3. *El verdugo de su esposa*

En Palermo, la grande amistad entre don Juan y don Pedro, ambos nobles y ricos, parece pasar a segundo plano cuando don Pedro se casa con la hermosa Roseleta. Para evitar las murmuraciones de la ciudad, don Juan no visita a don Pedro y los dos dejan de verse tan frecuentemente como antes. Sintiendo mucho este cambio en la relación con su amigo, don Pedro ruega a don Juan que le visite a su casa, asegurándole que también su mujer se alegraría mucho de su compañía. Don Juan entonces empieza a visitar regularmente a su amigo como antes, yendo casi todos los días a su casa para comer con él y Roseleta. Durante uno de estos convites, don Juan mira bien a la dama y, notando su extraordinaria belleza, se enamora perdidamente de ella. Al inicio el caballero está afligido y desesperado por los remordimientos y por lo imposible de ese amor. Siguiendo él en sus citas con el matrimonio, su angustia es tal que también don Pedro y Roseleta se enteran de su estado y, después de algún tiempo, el caballero pregunta a su amigo por las razones. Don Juan miente a la pareja refiriéndoles que su tristeza es debida a su amor mal correspondido por una dama de la ciudad, Angeliana.

Pasados dos meses, durante el habitual almuerzo con don Pedro y Roseleta, aprovechándose de una temporal ausencia de éste, don Juan declara su amor a Roseleta, provocando la cólera de la dama, que llega a amenazarle con delatarle a su marido. Don Juan no se espanta y decide «porfiar hasta vencer o morir»¹⁸⁰. Envía seis papeles a la dama, que, no pudiéndolo con los desdenes y las amenazas, se resuelve a revelar todo a su marido. Don Pedro, enfurecido, decide matar a su amigo con un engaño: instruye a Roseleta para que escriba un papel a don Juan haciéndole creer ser correspondido y citándole por la noche siguiente en una quinta fuera de la ciudad. Durante el viaje para llegar a la quinta, don Juan para y reza pidiendo perdón a la Virgen María, aunque sigue su camino. Luego se topa con tres ahorcados al margen del sendero. Uno de ellos le llama y le pide que le ayude a bajar de la horca. Don Juan, pasmado, lo hace y pide explicaciones al hombre, el cual le contesta que es un milagro. Encaminados los dos hacia el lugar de la cita, el misterioso hombre muestra a don Juan cómo acabaría si se fuera a donde Roseleta supuestamente le esperaba: tomando la apariencia de don Juan, el hombre va a la cita en su lugar; don Pedro y sus criados le disparan, creyendo matar al amigo traidor. El caballero, confundido y admirado, aprende luego de su salvador que esta había sido la voluntad de la Virgen, que había oído su invocación. Enloquecido, corre a casa de don Pedro y pide perdón a él y a Roseleta, contando todo lo que había sucedido. A continuación, se va a un convento como fraile. Mientras tanto, toda la ciudad se había enterado lo que había pasado con los tres jóvenes

¹⁸⁰Zayas, *Desengaños*, p. 208.

y las murmuraciones hacen que don Pedro, humillado y vergonzoso, aborrezca a su esposa, a pesar de su inocencia. Al mismo tiempo Angeliana, –la dama de la que don Juan había fingido estar enamorado y que él en realidad había gozado engañándola– al saber que don Juan se había alejado de ella por causa de Roseleta, decide vengarse. Consigue que don Pedro se enamore de ella, despertando la cólera de Roseleta, la cual amenaza con matarla. Angeliana entonces, mintiendo, dice a don Pedro que don Juan en realidad había gozado a su mujer. El caballero, que de todas formas se había cansado de su esposa, organiza su asesinato y consigue hacerle una sangría procurando que nadie sospeche su culpabilidad. La ciudad llora la muerte de Roseleta junto con don Pedro, que aparenta inmenso dolor. Sin embargo, como Angeliana toma en seguida el lugar de Roseleta hasta casarse con su marido, la ciudad llega a comprender que la inocente dama había sido asesinada por él mismo: «Mas como no se podía averiguar, paró sólo en murmurar»¹⁸¹.

El desengaño tercero, narrado por Nise, es otra representación del potencial destructivo de la difamación en contra de la mujer en un sistema autoritario cuyo discurso dominante se centra en su devaluación. En un tal contexto, instituciones como el matrimonio y valores como el honor, desde medios para asegurar la moralidad y el orden en la sociedad se convierten en lugares y en fuente para todo tipo de desorden y degeneración. En éstos el uso desenfrenado de la palabra –en particular el que daña la fama del prójimo, o sea la murmuración– funciona casi siempre de mecha para la explosión de toda suerte de conflictos, muertes trágicas e injusticias.

Las diferencias entre el discurso de Nise y el de Lisarda, que a su vez se distanciaba del de su predecesora Isabel, confirman el carácter polifónico¹⁸² del discurso de los *Desengaños* hilvanado por Zayas. El tercer relato será narrado «con mucho desenfado, desahogo y donaire» por una narradora que «libre vivía [Nise] de amor»¹⁸³ y que, por lo tanto, tampoco habla por experiencia ya de engaños, ya de desengaños. Sin embargo, aborda con

181Zayas, *Desengaños*, p. 222.

182En las *Novelas amorosas y ejemplares* la polifonía es más evidente: las narraciones están repartidas entre damas y caballeros y, aunque la función ideológica de los narradores sea realizada con menos detención que en los *Desengaños*, el género de cada narrador influencia notablemente los relatos ya en la historia, ya en el discurso. No estoy de acuerdo con la definición de “coro monódico” proporcionada por Suzanne Thiemann con respeto a las voces de las narradoras en los *Desengaños* (Thiemann, 2009, p. 128).

183Zayas, *Desengaños*, p. 222.

entusiasmo los temas y los objetivos del sarao («mueran los hombres en nuestra memorias»¹⁸⁴). Con esta actitud, enganchándose al motivo de la injusta muerte de Camila, la segunda protagonista del relato anterior, el discurso de Nise dibuja un mundo igualmente despiadado e inseguro, pero con presupuestos diferentes: si Lisarda se había preocupado de encontrar un compromiso entre la representación de la tendencia masculina al engaño y la flaqueza femenina, en el mundo de *El verdugo de su esposa* no cabe duda de que el potencial destructivo se encuentre exclusivamente en la mente, en las manos y, sobre todo, en la lengua del hombre. Y, una vez más, sus efectos recaen cruelmente en una inocente dama. Para que el trágico fin del relato de Nise sirva realmente de escarmiento, la narradora diegética se preocupa de reafirmar la verdad de las historias contadas. Esto tal vez sea debido al hecho de que su relato es el primero en esta colección en el que ocurran eventos extraordinarios –el milagro mariano. Y además, como Lisarda se había preventivamente defendido de acusaciones de maldicencia, también Nise lo hace: su narrar de males ajenos verdaderos sirve de escarmiento, no de entretenimiento.

Es interesante observar que, en el curso de su relato, Lisarda se había preocupado muchas veces de destacar el hecho de que los sucesos de su desengaños son suficientemente graves para mostrar muy claramente las tragedias generadas por los engaños de los hombres y la flaqueza de las mujeres; además, asegura a su auditorio haber contado todos los hechos fielmente y no haber «disimulado en él más que la patria y nombres»¹⁸⁵. Sin embargo, su función ideológica¹⁸⁶ de narradora es mucho más evidente que en el relato de Nise. La mayor o menor moralidad de las acciones de los personajes es siempre definida por sus intenciones, cuya expresión no ocurre nunca a través del discurso directo, del diálogo o de los escritos. Es la narradora quien se encarga, no sólo de comunicar, sino de comentar apasionadamente una y otra vez los pensamientos de sus personajes para los

184Zayas, *Desengaños*, p. 222.

185Zayas, *Desengaños*, p. 195.

186Véase la nota 69 en la p. 24.

narratarios. Por lo tanto la influencia de las ideas y de las intenciones de la narradora en el desarrollo de la acción es muy marcada. En cambio, a pesar de su entusiasmo, el discurso de Nise se centra más en la narración de las acciones y a menudo las intenciones y los pensamientos de los personajes son encomendados a los papeles y al discurso directo. Cuando sus intenciones son turbias los personajes recurren a un silencio engañoso¹⁸⁷, sin embargo la narradora se muestra más parsimoniosa en el comentario moral.

Por lo que se refiere al objeto de este trabajo, es importante reconstruir la estrategia discursiva adoptada por Nise en su aportación al tema del sarao – volver por la fama de las mujeres, difamadas por el discurso masculino, y desengañarlas sobre el amor entre los hombres y ellas.

Se articula, como en el desengaño anterior, alrededor de cuatro personajes: don Pedro, don Juan, Roseleta y Angeliana. Para demostrar la perversidad del sistema ideológico que domina el mundo del relato en el que los personajes se mueven, también esta narradora representa la victimización de sus personajes. Es importante por lo tanto identificar cuáles son las víctimas.

Siguiendo el orden de los hechos, tanto en la trama cuanto en el argumento la primera víctima es Angeliana. Hasta el desenlace, en el que sus acciones serán muy importantes tanto de un punto de vista narrativo como ideológico, este personaje no es un sujeto, sino el objeto sobre el que recaen las acciones de otros sujetos: en el discurso engañoso de don Juan es la mujer amada; en el de la narradora es una dama de la ciudad, «de la calidad que todos sabían»¹⁸⁸, sin padres, a la que don Juan había gozado tras haberle dado falsa palabra de esposo. Estos pocos rasgos parecen recalcar el retrato de Octavia, una de las protagonistas del desengaño anterior. Sin embargo, según Nise, «la culpa de las mujeres la causan los hombres»¹⁸⁹ y no hay lugar para justificaciones. Por lo tanto, desde el punto de vista de esta desengañadora, al menos hasta el desenlace, Angeliana, sin duda, es sólo víctima del engaño de

187Pinzan, 2011, p. 5.

188Zayas, *Desengaños*, p. 205.

189Zayas, *Desengaños*, p. 200.

un hombre.

La introducción de los demás personajes se abre con las palabras de la opinión pública: «en diciendo “los dos amigos”¹⁹⁰, ya se conocía que eran don Pedro y don Juan»¹⁹¹ y «ninguno la nombraba que no fuese con el aplauso de la bella Roseleta»¹⁹². Los condicionamientos sociales son lo que inicialmente caracteriza al personaje de don Juan, en particular los conflictos generados por su voluntad y la necesidad de defenderse de la murmuración: no visita a su amigo recién casado don Pedro «por excusar murmuraciones»¹⁹³, y en esta fase Nise no parece hostil hacia su personaje, antes bien califica de «cuerdas y afables»¹⁹⁴ las justificaciones que lleva a su amigo. Sin embargo, a la hora de introducir el conflicto más importante, la actitud de la narradora parece cambiar. Tras enamorarse de Roseleta, la cordura de don Juan se convierte en «envidia de no haber merecido él tal prenda»¹⁹⁵; además la descripción del enamoramiento del caballero es caracterizada por todos los tópicos literarios tradicionales sobre el amor: la vista como sentido responsable del enamoramiento («una cosa es mirar y otra ver»¹⁹⁶), la disputa entre «el freno de la razón» y «el desenfrenado caballo de su voluntad»¹⁹⁷, la melancolía, una «peligrosa enfermedad»¹⁹⁸, «ansiosos suspiros»¹⁹⁹; sin embargo, pronto el amor de don Juan por Roseleta se revela muy poco espiritual, ya que sólo consiste en «desearla»²⁰⁰. La narradora por lo tanto otorga a esta pasión un tratamiento irónico y a don Juan dudosa moralidad, puesto que la mujer a la que desea está casada, y además con su mejor amigo. Ésta se hace aún más evidente cuando la narradora proporciona un detalle que sólo don Juan puede

190El parecido entre el *incipit* del relato de Zayas y el de *El curioso impertinente* de Cervantes lleva a Patsy Boyer y Ursula Jung a considerar la novela cervantina uno de los subtextos o intertextos del tercer desengaño (Jung, 2009, p. 159).

191Zayas, *Desengaños*, p. 201.

192Zayas, *Desengaños*, p. 202.

193Zayas, *Desengaños*, p. 202.

194Zayas, *Desengaños*, p. 205.

195Zayas, *Desengaños*, p. 203.

196Zayas, *Desengaños*, p. 203.

197Zayas, *Desengaños*, p. 203.

198Zayas, *Desengaños*, p. 204.

199Zayas, *Desengaños*, p. 205.

200Zayas, *Desengaños*, p. 203.

conocer y que él oportunamente calla, o sea el engaño de Angeliana.

Con respeto a la integración de este personaje en el tipo de ideología y mentalidad que dominan el mundo representado en el desengaño, su posición es ambigua. Los focos del conflicto interior de don Juan son el deseo por Roseleta y escrúpulos que, sin embargo, no son de tipo moral, sino que se refieren a la honra: a través del uso del soliloquio, Nise revela que en los pensamientos del caballero el convertirse en «desleal amigo» y en «enemigo mortal»²⁰¹ de don Pedro no es tan importante como la preocupación por lo que dirían los demás –emerge en particular el asunto de la limpieza de sangre²⁰². Sin embargo, a través de sus comportamientos sucesivos, el personaje creado por Nise muestra cómo la liviandad y la falta de racionalidad supuestamente femeninas –discurso que las desengañadoras quieren contrastar– sean en realidad características masculinas que llevan al hombre a olvidarse de sus obligaciones. Por lo tanto, si al inicio don Juan se encontraba arrastrado ya por el deseo, ya por el honor, después del rechazo de Roseleta la liviandad prevalece según una modalidad frecuente en los *Desengaños*: «mientras más imposible la [Roseleta] miraba, más se perdía, y se determinó a no dejar de amar y porfiar hasta vencer o morir»²⁰³. Al mismo tiempo se apoya en las limitaciones de la honra femenina: a pesar de que Roseleta lo amenaza diciéndole que contará todo a su esposo, don Juan se siente seguro y no lo teme «por parecerle imposible que ninguna mujer tuviese atrevimiento de dar parte a su marido de caso semejante, por lo que podría perder con él». Éste es el mismo temor que en el segundo desengaño había impedido a Camila revelar a su conyuge las pretensiones del otro don Juan. Este amigo desleal es, por lo tanto, un miembro ejemplar del grupo al que las desengañadoras quieren reprender: personas que tienen las mismas culpas que a las que difaman («como si en todo tiempo no hubiera habido de todo, buenas mujeres y buenos hombres, y, al contrario, malas y malos»²⁰⁴) y que son aún más culpables

201Zayas, *Desengaños*, p. 203.

202«¿Pues qué dirá de ti el mundo, [...]que no eres de sangre noble?» (Zayas, *Desengaños*, p. 203).

203Zayas, *Desengaños*, p. 208.

204Zayas, *Desengaños*, p. 200.

porque «quieren ser la perfección de la naturaleza»²⁰⁵. Y, de una manera igualmente paradójica, el concepto de la honra femenina impuesto por este grupo se revela un auxilio para poner en peligro esa misma honra. Además, en sus intenciones deshonestas, don Juan es guiado también por otro elemento, que Nise destaca en uno de sus pocos comentarios morales: de forma coherente con una de las recriminaciones de las desengañadoras en contra de los hombres, a saber, el hecho de que en sus difamaciones no distinguen a «las mujeres de honor»²⁰⁶ desde la «bestia fiera»²⁰⁷, don Juan no se sorprende del repentino cambio en los sentimientos de Roseleta al recibir su carta engañosa. Como Nise lamenta²⁰⁸, a pesar de los desdenes y de la amenaza de la dama, don Juan parece considerar tal mudanza y liviandad un comportamiento completamente normal en una mujer así que no advierte el peligro y va a la fingida cita propuesta por Roseleta. El hecho de que la difamación de la mujer sea tan bien integrada en la mentalidad dominante del mundo representado en los *Desengaños* desempeña por lo tanto un papel fundamental en la progresión de la historia y en la argumentación de las premisas de Nise. Por su liviandad, y por ser desleal en contra de su amigo don Juan hubiera podido recibir el castigo del verdugo del título y ser una víctima en el relato de la narradora diegética. Sin embargo, para llevar al cabo su defensa y escarmiento de las damas, la narradora inserta un evento extraordinario –en este caso un milagro mariano²⁰⁹– para impedir la muerte de su personaje. Como veremos, esto tiene un significado preciso y funcional a la idea que Nise quiere ilustrar.

Si, como hemos visto en el relato de Lisarda, en el mundo de los *Desengaños* ni siquiera una mujer «no muy hermosa»²¹⁰ como Camila puede sentirse segura en su integridad física y moral, aún menos lo puede «una

205Zayas, *Desengaños*, p. 200.

206Zayas, *Desengaños*, p. 200.

207Zayas, *Desengaños*, p. 118.

208«¡Oh ceguedad de amante que no advirtió el peligro, ni admiró la liviandad de Roseleta al primer favor, sobre tanta crueldad, darle lugar para amarla[...]» (Zayas, *Desengaños*, p. 212).

209«según Boyer (1995:64), el milagro del poder de la oración y el milagro del ahorcado resuscitado» (Jung, 2009, p. 162).

210Zayas, *Desengaños*, p. 187.

mujer humana con asomos de divinidad»²¹¹ como Roseleta. De hecho es este el personaje en el que recaen las consecuencias más graves de las acciones de los personajes masculinos. Por lo tanto, es a través de ella cómo Nise vehicula el mensaje de su desengaño.

Como en todas sus novelas, Zayas y sus narradoras no se preocupan de detallar la belleza de sus personajes femeninos y Roseleta no constituye una excepción. Como refiere Rosa Navarro Durán²¹², tanto en la lírica cuanto en la novela el uso del vocablo “hermosa” es bastante para aludir al ideal de belleza canonizado por la tradición trovadoresca y luego por el petrarquismo, y que había servido de base para la creación de metáforas y motivos sobre todo en las obras poéticas. De la hermosura de Roseleta sabemos que es “sin igual”, “más que celestial” e, incluso estando muerta, «la más bella cosa que los ojos humanos habían visto»²¹³. Además, posee «debajo de una honesta gravedad [tal] donaire y gracia, mezclado con divino entendimiento»²¹⁴. Finalmente, al contrario de lo que pasaba con Octavia, Roseleta es también «rica y principal»²¹⁵, por lo tanto posee todas la cualidades de una esposa ideal, y de hecho don Pedro al inicio parece estar muy a gusto con su situación conyugal.

Sin embargo, en el mundo de los *Desengaños* y para el objetivo de Nise, la cualidades –sobre todo la hermosura– de Roseleta tienen consecuencias y una función específica. De su trágico fin, narratarios y lectores están inmediatamente avisados, ya que, como había sido también para la hermosa Octavia, desde el principio de la narración la desengañadora la define «como bella desgraciada»²¹⁶. En este desengaño será Roseleta la víctima de la murmuración y de la sociedad que la provoca.

Desde el punto de vista de la trama, el punto de partida del camino de Roseleta hacia su trágica muerte es el enamoramiento de don Juan. Sin

211Zayas, *Desengaños*, p. 203.

212Navarro Durán, 1998, p. 79.

213Zayas, *Desengaños*, p. 221.

214Zayas, *Desengaños*, p. 203.

215Zayas, *Desengaños*, p. 202.

216Zayas, *Desengaños*, p. 202.

embargo, en el tipo de sociedad que el sarao quiere representar, los peligros para la dama empiezan en el momento mismo en el que se pone en poder de un hombre, en particular a través del matrimonio. Y, como en el caso de Camila, también en este caso asistimos al fracaso de esta institución en su tarea de proteger a la mujer. Antes bien se convierte en el lugar de su propia destrucción.

En el relato, Roseleta nunca aparece singularmente, sino siempre como mujer de don Pedro y nunca es representada en el acto de hablar. Simbólicamente, en las pláticas de sobremesa con don Pedro y don Juan, la narradora nunca le deja la palabra, ni directamente, ni indirectamente y lo poco que hace es siempre el reflejo de las acciones de su marido. Roseleta no es interrogada por su marido ni siquiera sobre las visitas de don Juan, a pesar de que don Juan mismo considere el asunto una potencial fuente de murmuraciones. Antes bien, don Pedro ignora cualquier pensamiento de su esposa estando seguro de que «Roseleta tendría con él el mismo gusto que conocía que el tenía»²¹⁷. Siendo el matrimonio lo que obliga a la dama a seguir el gusto de su esposo («viendo lo mucho que su marido amaba a don Juan, le recibía con honesto agrado»²¹⁸), incluso en el atribuir mayor importancia a la amistad de don Juan que al decoro de la pareja y de la casa, las obligaciones de esta institución ya se revelan para la opinión de la esposa un lugar potencialmente peligroso. Como había sido en la historia de Octavia, no hace falta que la mujer salga de su casa para que su honra esté en peligro. Antes bien en este caso el peligro es invitado al interior, en el espacio de las paredes domésticas y entre la pareja misma, ya que don Pedro no parece otorgar ninguna prioridad al amor por su mujer con respeto al amor por su amigo. La casa de don Pedro y Roseleta ya está abierta y dispuesta para la violencia y la degradación que se realizarán en el final.

Entregándose al poder de un hombre a través del matrimonio –que en la imagen de la sociedad patriarcal autoritaria representada en los *Desengaños* es el único estado aceptable para una mujer que no quiera ser considerada una

²¹⁷Zayas, *Desengaños*, p. 202.

²¹⁸Zayas, *Desengaños*, p. 202.

de 'las comunes'– la mujer espera protección física y moral por el marido y por el respeto debido a la institución. Roseleta, perfectamente integrada en su papel de mujer de don Pedro, sigue moviéndose según estos principios también cuando su honra está amenazada por las pretensiones de don Juan. Sus reacciones al cortejo del caballero tienen más funciones. La narradora diegética las describe utilizando expresiones como «fuera de su sentido de enojo»²¹⁹, «rabiando de cólera», «reprimiendo la cólera», «semblante risueño y altivo», «crueldad de basilisco». Usando estos términos tan enfáticos e inequívocos, no deja lugar a dudas sobre el rechazo de Roseleta y, por lo tanto, sobre su honestidad e inocencia con respecto a los eventos sucesivos de la historia. Sin embargo se comprende una tal reacción sólo en una sociedad en la que, como decía el narrador extradiegético al inicio del sarao, «la fama de las mujeres [es] tan postrada y abatida»²²⁰ que cualquier elemento que podría levantar dudas sobre la honestidad de una mujer se convierte en un peligro inminente. Como vimos, confiando en esto, don Juan no cree en las amenazas de Roseleta; Camila, en el desengaño precedente, por este temor no había avisado a su marido de los atrevimientos del otro don Juan. Esta reacción, por lo tanto, da cuenta del constante peligro en el que se encuentra una mujer en una sociedad dominada por tal mentalidad. Además, aparentemente Roseleta se comporta como «la dama hermosísima y cruel, [es] la *belle dame sans merci* que desdeña al yo poético»²²¹ a la que son dirigidos los suspiros y los sonetos de don Juan, los cuales, como ya vimos, son objeto del tratamiento irónico de Nise. El discurso de la enfurecida Roseleta en respuesta a la declaración de don Juan –la única ocasión en la cual Roseleta toma la palabra– confirma esta crítica implícita de la narradora en contra de esta imagen de mujer como exclusivamente objeto pasivo de las palabras y de los sentimientos del hombre –imagen que en la perversidad de la sociedad de los *Desengaños* al mismo tiempo convive con la diabólica e inmoral pintada en ciertos textos de autor masculino. Los argumentos que Roseleta utiliza

219Zayas, *Desengaños*, pp. 206-212.

220Zayas, *Desengaños*, p. 118.

221Navarro Durán, 1998, p. 79.

retoman el discurso de Marcela, la bella pastora del *Quijote* que rechaza la idea de que una mujer esté obligada a corresponder el amor de cualquier hombre que se le declare. Si Marcela decía que

si la honestidad es una de las virtudes que el cuerpo y el alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda²²²?

Roseleta:

—[...] vuestro amor deja de serlo, y toca en locura o temeridad[...]pues no no porque una mujer sepa que un hombre la ama, si es en menoscabo de su opinión, está obligada a amarle [...] ²²³.

A través de ambos personajes por lo tanto está ilustrada la imposibilidad para los tópicos literarios de mayor difusión –en este caso la imagen de la mujer como mudo y pasivo objeto del amor y de la palabra poética del hombre– de convertirse en modelos de comportamiento aplicables a la vida real. Sin embargo Roseleta, a diferencia de Marcela, pronuncia su discurso siendo una mujer casada, por lo tanto una mujer que ya se ha sujetado al poder y a la voluntad de un hombre. Casándose y aceptando, por consiguiente, confiar en la protección de un hombre, la mujer no puede estar segura de conservar su honra –como había pasado a Camila–, ni tampoco su vida.

Una vez más, la murmuración –el mayor peligro en una sociedad obsesionada por el honor– es el recurso literario que desenmascara el carácter engañoso de toda ilusión de orden, protección y honor proporcionada por la institución del matrimonio. Una visión que acepta e incluso alienta la difamación de la mujer. A partir del milagro que ha salvado a don Juan y del alboroto provocado en la ciudad por el suceso, se desencadenan la

²²²Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, p. 205.

²²³Zayas, *Desengaños*, p. 208.

murmuraciones.

Nise se detiene en referir lo que el «vulgo novelero»²²⁴ dice:

[...] cada uno daba su parecer. Unos, si don Pedro había satisfecho su honor con lo que había hecho, pues aunque se suponía no haber tenido efecto la culpa, para el honor del casado, sólo el amago basta, sin que dé el golpe. Otros, poniéndolo en la honestidad de Roseleta, diciendo si había sido o no; y juzgando si la movió diferentes accidentes que la honestidad a avisar a su marido de las pretensiones de don Juan, y a esto anteponían el entrar tan de ordinario en su casa. Otros decían que había andado atrevida en dar parte a su marido de esas cosas, pudiendo ella atajarlas. Otros, que no cumplía con la ley de honrada si no lo hiciera. De manera que en todas partes se hablaba y había corrillos sobre el caso, señalando a don Pedro con el dedo. “Este”–decían– es el que tornó a matar el ahorcado.” Otros respondían: “Buen lance echó; bien desagraviado quedó.”²²⁵

Estos comentarios muestran que la ciudad conoce de forma detallada lo que había pasado, a pesar de que para la fingida cita Roseleta y don Pedro habían elegido un lugar lejos de la ciudad; y, sobre todo, de que el escándalo más grande, o sea las pretensiones de don Juan, había ocurrido entre las paredes domésticas

A partir de este momento, emergen la verdadera naturaleza del hombre – don Pedro en este caso– y también los efectos del engaño de don Juan a Angeliana. Antes de referir los discursos de la ciudad acerca del caso, Nise había destacado que, como Carlos en *La más infame venganza*, también don Pedro había llegado a cansarse de la belleza de Roseleta «por tenerla por plato ordinario»²²⁶. Rechaza así la opinión del discurso difamatorio masculino según la cual el ser mudable es peculiaridad femenina. La murmuración de la ciudad encarece el desenamoramiento de don Pedro y hace que aborrezca del

224Zayas, *Desengaños*, p. 221.

225Zayas, *Desengaños*, pp. 219-220.

226Zayas, *Desengaños*, p. 219.

todo a su esposa, a pesar de que ella «no sólo había defendido su honor de las persuasiones de don Juan, sino avisándole de ellas para que pusiese remedio y se vengase»²²⁷. Por lo tanto en una sociedad en la que la mujer ya es el blanco para todo tipo de acusaciones de inmoralidad, unas pláticas difamatorias son suficientes para que un marido, si quiere, puede desatender y maltratar a su esposa, a pesar de su inocencia y de sus buenas cualidades. En el desengaño, esta libertad del hombre en este tipo de sociedad lleva a que el antiguo espacio conyugal habitado por el respetable matrimonio se convierta en lugar del vicio: don Pedro, a pesar de haber aborrecido a su esposa por su supuesta inmoralidad, se amanceba con Angeliana, siendo, por lo tanto, aún más inmoral. Este personaje femenino reaparece y actúa en el final de la historia, manifestando el efecto de los engaños de los hombres. Como Nise refiere, después del engaño de don Juan, se ha convertido en una mujer de «ademanes libres» y «ojos lascivos»²²⁸, que traiciona a otra mujer atrayendo a su marido. Y, como había pasado con Octavia y Camila, la mujer fácil vengó su agravio provocando la injusta muerte de la mujer honesta²²⁹. Angeliana, ya no mujer, sino convertida en 'monstruo y bestia fiera' por el engaño del hombre, realiza una triple traición: quita el esposo a Roseleta y llega a aliarse con él en un delito en contra de la inocencia y de su mismo sexo; además es a esta criatura ya no femenina, sino diabólica –o sea, desde el punto de vista de Nise, masculina– que la desengañadora atribuye la maldicencia, el pecado más grave y, efectivamente, atributo del diablo: para vengarse del agravio recibido por don Juan, Angeliana, mujer inmoral, acusa a Roseleta de haber actuado de manera inmoral proporcionando a la vez a don Pedro el pretexto que esperaba para librarse de su esposa. Una vez más, por lo tanto, el hombre se sirve de la

227Zayas, *Desengaños*, p. 219.

228Zayas, *Desengaños*, p. 220.

229Ursula Jung destaca otro subtexto para este desengaño: después del milagro mariano los sucesos parecen inspirarse en *El médico de su honra* de Calderón. Además de los otros parecidos, el personaje de Leonor se corresponde parcialmente al de Angeliana, sin embargo la primera se entra a un convento. La diferente salida para Angeliana en la novela de Zayas es a mi ver reveladora de una intención precisa: insertando en los relatos figuras negativas de mujeres engañadas por hombres y atribuyendo a menudo a ellas el papel de traidoras en contra de sus mismo sexo, la autora proporciona una representación concreta de los daños que los hombres causan engañando a las mujeres: crean mujeres malas que a sus vez propagan el mal y la traición en la sociedad. Por lo tanto los hombres son la causa del mal en la sociedad.

murmuración para librarse de sus obligaciones hacia su esposa –en este caso obligaciones reales, como la pareja estaba casada– y seguir en sus mudables deseos, que acaban por subyugarle hasta el punto de llevarle a matar cruelmente a su esposa. Es evidente desde el inicio que don Pedro no está realmente interesado en ser honrado en el sentido de valor distintivo de la nobleza que muchas veces a lo largo de la obra ya las narradoras diegéticas ya el narrador extradiegético defienden con el orgullo de sus propio estamento. De otra manera habría coincidido con don Juan en sus dudas acerca de los convites con la pareja y, sobre todo, nunca habría aceptado amancebarse con una mujer como Angeliana. En él, la importancia atribuida a este valor es mutable como sus propios deseos y, según convenga, supeditada a ellos.

El relato, en fin, se concluye con la impunidad de los culpables –don Juan en el convento y don Pedro que «dentro de tres mese se casó con Angeliana, con quien vivió en paz»²³⁰– y el martirio de la única inocente delante de los ojos y de las bocas parleras e inútiles de la ciudad. La negación a la honesta Roseleta de cualquier forma de justicia social y poética, sin embargo, permite a Nise crear a su mártir y proporcionar así el escarmiento.

²³⁰Zayas, *Desengaños*, p. 222.

3.4. *Tarde llega el desengaño*

Don Martín, un noble caballero toledano que había participado en las guerras de Flandes, se encuentra engolfado en una peligrosa tempestad navegando de vuelta a España. Junto con un camarada, consigue salvarse nadando hacia una tierra desconocida. En ella descubren un majestuoso castillo del cual se encuentra un respetable caballero que, viendo a los dos, e imaginando lo que les había pasado, los invita a entrar. En el castillo, los náufragos se enteran de la riqueza y nobleza de don Jaime, su anfitrión, y aprenden que se encuentran en Gran Canaria. Sin embargo, a la hora de cenar, se quedan pasmados al entrar una mujer hermosa y delicada, pero visiblemente desnutrida, cubierta en miserables trapos, trayendo en sus manos una calavera, y ponerse debajo de la mesa a roer huesos y mendrugos; tras ella, una fea y grosera esclava negra, ricamente vestida y aderezada, se sienta en cambio a la mesa al lado de don Jaime, que durante la comida la regala mucho y la llama “su señora”. Notando el asombro de sus convidados, retiradas las mujeres, el anfitrión les cuenta su historia y lo que había pasado con las dos: hijo de un noble caballero catalán, don Jaime de Aragón se embarca para Flandes para seguir las huellas de su padre y servir en el ejército. Durante su estancia ahí, empieza una relación con una misteriosa dama a la que visita cada noche, llegando a su casa vendado y escoltado por un criado. Además, la dama dispone para que no haya luz durante los encuentros, así que durante un mes don Jaime no alcanza ver ni en dónde ocurren, ni el aspecto de su amante que, además, cada vez al despedirse lo llena de dineros y joyas. Éstos provocan la curiosidad de los camaradas de don Jaime. No imaginando la proveniencia de esas riquezas, se ponen a murmurar en menoscabo del caballero. Su camarada y amigo Baltasar, queriendo defenderlo, le pide que le diga la verdad. Don Jaime le revela de su dama y es convencido por su amigo a buscar la casa misteriosa. A través de un estratagema consiguen encontrarla y saber que en ese palacio vivía un viejo y potente príncipe con su joven hija, viuda. De noche, don Jaime persuade a su amante que por fin le enseñe su rostro y le revele su identidad. Descubre por lo tanto que la mujer es extremadamente hermosa, que es una princesa, y que se llama Madama Lucrecia. Ella afirma quererse casar con él cuando llegue la ocasión y le pide que mientras tanto mantenga el secreto. Sin embargo, de día, don Jaime y Baltasar se ponen a pasear su calle y, a pesar del peligro, el caballero piensa ir a las citas como siempre. De noche es asaltado y casi asesinado y, al día siguiente, es forzado a irse de la tierra por un papel amenazador.

Vuelto a Gran Canaria, su patria, en donde descubre haberse quedado huérfano y rico, en una iglesia ve a una hermosa mujer increíblemente parecida a Madama Lucrecia. Descubre que se

trata de Elena, joven, noble, extremadamente pobre y huérfana de padre. Don Jaime y la dama acaban por casarse, siendo los dos muy enamorados y felices. Sin embargo, a los ocho años, don Jaime es informado por la esclava negra que Elena, en ausencia del marido, se entretenía con su primo, un joven que se había quedado huérfano y al que el caballero había acogido a su casa. Don Jaime, enfurecido, mata al primo y obliga a su mujer a beber de su calavera y vivir en la condición de la que que don Martín y sus compañeros habían sido testigo. Además, la trueca con la esclava.

Retirados el anfitrión y los admirados huéspedes, de noche la esclava improvisamente enferma y, dándose cuenta de estar cercana a la muerte, llama a don Jaime. Delante de él y de todos los que estaban en la casa, confiesa que, por celos, había dado falso testigo a su amo en contra de su esposa. Don Jaime, airado y casi enloquecido, mata a la esclava, pero su dolor le lleva definitivamente a la locura cuando don Martín descubre a Elena muerta en su cuchitril. Advertido sobre los sucesos en el castillo, don Alejandro, pariente de don Jaime, se lleva a todos a su casa en la ciudad. Elena es sepultada y don Jaime nunca vuelve a recobrar de su locura.

Al cabo de un mes, don Martín vuelve a Toledo, en donde se casa con su prima. En ocasiones, cuenta la trágica historia de la que había sido testigo.

El cuarto desengaño es narrado por Filis, que ofrece un relato según una perspectiva también diferente a la de los anteriores, aportando nuevos argumentos al tema del sarao –que recordamos ser el escarmiento de las mujeres y su defensa en contra de las difamaciones de los hombres.

Una vez más, el narrador extradiegético nos presenta a una narradora diegética “temerosa”, “congojada”, tanto que por el “ahogo” su rostro se cubre «de nuevas y alejandrinas rosas»²³¹. El motivo es que quiere «salir del empeño tan airosa como las demás que habían desengañado»²³²; además, como sus predecesoras, es consciente de que su «desengañar y decir verdades»²³³ la expondrá a murmuraciones («¡Ah damas hermosas, qué os pudiera decir, si supiera que como soy oída no había de ser murmurada!»²³⁴). Como se nota, una vez más la terminología del sarao (“desengañar”) está asociada a la convencional de la sátira, en particular el tópico del “decir verdades”, junto

231Zayas, *Desengaños*, p. 227.

232Zayas, *Desengaños*, p. 227.

233Zayas, *Desengaños*, p. 257.

234Zayas, *Desengaños*, p. 231.

con otro perteneciente a este género, es decir el hecho de que quien se atreva a decir verdades ha de acabar murmurado²³⁵. Esta operación de apropiación de un discurso tradicionalmente masculino, como el de la sátira, es realizada tanto por las desengañadoras – que, por explícita orden de Lisis, han de ser mujeres– como, en varios lugares, por el narrador extradiegético. Como Sandra Foa ha subrayado²³⁶, la repetición de motivos es una técnica textual ampliamente empleada a lo largo de la obra de Zayas por fines didáctico y de persuasión. Estos tópicos serán repetidos también en pasajes en los que la voz del narrador extradiegético se funde con la del autor implícito representado. Por lo tanto se puede concluir que este tópico, empleado una y otra vez ya en el nivel diegético, ya en el nivel extradiegético, es funcional a las estrategias discursivas de ambos sujetos emisores (narradoras diegéticas y narrador extradiegético; autor implícito representado²³⁷), cada uno para sus finalidades. Por lo que se refiere a la narradora diegética de este desengaño, Filis, la consciencia de la posibilidad de ser murmurada por su papel de desengañadora la lleva a silenciar muchos argumentos que supuestamente podría traer a la causa del sarao –lo que, a la vez, en un nivel superior, podría ser un comentario metaliterario del autor implícito para mostrar su conocimiento de principios poéticos como, en este caso, la necesidad de la *brevitas*– y a construir su relato y premisa en función de esto. Como Lisarda, también Filis es reluctante a echar a los hombres «la culpa de todo lo que se les imputa»²³⁸, pero sus razones son diferentes e introduce una serie de motivos que en los relatos anteriores sólo habían sido insinuados. Según la cuarta desengañadora, «si nacimos sujetos a desdichas, es imposible apartarnos de ellas»²³⁹. Una y otra vez Filis menciona el poder de las estrellas y la fortuna²⁴⁰. La desdicha de sus contemporáneos, tanto mujeres cuanto hombres, es la de vivir «en tiempo que se usan tantos engaños, que ya todos

235Schwartz, 1999, p. 313.

236Foa, 1979, pp. 115-116.

237Pozuelo Yvancos, 1992, p. 239

238Zayas, *Desengaños*, p. 227.

239Zayas, *Desengaños*, p. 228.

240«Vulgarmente lo que sucede a caso, sin poder ser prevenido; así decimos buena fortuna y mala fortuna. *Latine* FORTUNA, NAE» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 556, s. v. *fortuna*).

viven de ellos»²⁴¹. Por lo tanto las mujeres de sus tiempos están tan acostumbradas a esta tendencia general que se dejan engañar por los hombres y, aún peor, no quieren o no aciertan aprender de las desdichas que inevitablemente todas y todos padecen. Además de esto –y aquí coincide parcialmente con los argumentos del discurso dominante masculino– según Filis «ellos [los hombres] nacieron con libertad de hombres» y «con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo» y «ellas [las mujeres nacieron] con recato de mujeres»²⁴². Por lo tanto los comportamientos de un grupo hacia el otro son debidos principalmente a esta condición innata. La consecuencia de esto es ilustrada por la narradora diegética empleando de una manera aparentemente paradójica uno de los tópicos de la *querelle des femmes*, aparecido por primera vez en los escritos de Christine de Pizan:

—[...]no hay duda que si [las mujeres] no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres. Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad.[...] ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo.[...] temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras²⁴³.

A continuación, proporciona otro tópico de esta tradición, o sea el catálogo de las mujeres ilustres²⁴⁴. Por lo tanto, también Filis, como Lisarda, quiere subrayar su prudencia a la hora de abordar los temas del sarao justificando de alguna manera a los hombres con expresar su falta de confianza en los reales poderes de los seres humanos sobre la vida. Esto llevaría a los hombres al temor de perder prerrogativas a las que la naturaleza

241Zayas, *Desengaños*, p. 227.

242Zayas, *Desengaños*, p. 228.

243Zayas, *Desengaños*, p. 229.

244Hay que subrayar que ambos tópicos son empleados por la voz (que muchos críticos quieren atribuir a Zayas) del prólogo *Al que leyere en las Novelas amorosas y ejemplares*.

misma los había acostumbrado. A la vez, Filis se sirve del tema de la fortuna para justificar y defender a las mujeres de las difamaciones de los hombres: la desdicha de las mujeres de su tiempo es la de vivir en una época de engaños en la que sin embargo ellas parecen más culpables, pues, en el tipo de sociedad establecido por esos hombres temerosos, ellas «son las que pierden más»²⁴⁵. De esta manera, Filis no niega la existencia de un conflicto en el que las mujeres efectivamente son víctimas de los hombres, pero consigue encontrar un compromiso basado en que tanto los hombres como las mujeres están expuestos a la fortuna. Por lo tanto a ninguno de los dos grupos se pueden atribuir culpas por entero. La estrategia prudente de Filis, que, como Lisarda, a través de ella consigue legitimar su papel de desengañadora y no de murmuradora o «bachillera»²⁴⁶, se revelará exitosa: el narrador extradiegético revela que, acabado el relato, los galanes se muestran «agradecidos a la cortesía que Filis había tenido con ellos»²⁴⁷, que, por lo tanto, no la murmurarán.

La prudencia de Filis se refleja también en la estructura de este relato. Por lo que se refiere al discurso, con respeto a otros relatos de la colección, en *Tarde llega el desengaño* el comentario moral es casi inexistente; a menudo la narradora diegética se sirve del diálogo y del discurso directo; además, el estatuto del narrador difiere notablemente del de los desengaños precedentes, ya que se puede decir que la narradora casi parece quererse esconder detrás de los personajes y entreponer cierta distancia²⁴⁸ entre sí y los sucesos del relato. En la primera parte de la historia, hasta la llegada de los náufragos al castillo de don Jaime, la narración es siempre en tercera persona, pero la focalización es interna, múltiple²⁴⁹ y sincrónica²⁵⁰: la narradora elige describir el escenario de la tempestad y la misteriosa tierra a la que los náufragos consiguen llegar

245Zayas, *Desengaños*, p. 228.

246Zayas, *Desengaños*, p. 227.

247Zayas, *Desengaños*, p. 255.

248Se puede aplicar la definición de Wayne Booth a la actitud de Filis hacia don Jaime y su relato: «The narrator may [also] be more or less distant from the characters in the story he tells. He may differ morally, intellectually and temporally [...]; morally and intellectually [...]; morally and emotionally [...]; and thus on through every possible trait» (Booth, 1973, p. 156).

249Genette, 1989, p. 245.

250Uspensky, 1973, p. 12.

según el punto de vista de don Martín y de su compañero; los pocos detalles son proporcionados a medida que los personajes avanzan en su camino. En general la oscuridad y la incertidumbre son rasgos dominantes. Esta técnica permite a la narradora obtener un efecto de suspense, fundamental para sujetar la atención de los oyentes y de los lectores, y que cumple por lo tanto con la finalidad de entretenimiento; sucesivamente, al introducir a Elena, el suspense va seguido por el contraste²⁵¹ entre la hermosura de la dama y su miserable condición, logrando así también potenciar la *admiratio*, útil para generar el escarmiento. En ocasiones, la focalización vuelve a ser externa y se sitúa por encima²⁵² para proporcionar el único tipo de comentario que parece interesar a Filis, o sea destacar el fundamental papel de la fortuna²⁵³, además de cierto pesimismo²⁵⁴. Desde la aparición de Elena, el punto de vista de Filis alterna con el de don Martín solo. La historia de don Jaime, la parte más trágica y el eje del desengaño, no es narrada por Filis, sino por don Jaime mismo. Su discurso directo, por lo tanto, configura otro nivel de la narración, el nivel metadieético, y él se convierte en narrador homodieético. De esta manera Filis interpone una ulterior distancia entre su voz y el relato del martirio de Elena, el más detenidamente descrito entre los desengaños hasta ahora narrados. Esto le permite alejar al menos parcialmente la responsabilidad de la narración de un caso de tan evidente crueldad masculina, de forma coherente con su estrategia de prudencia para evitar la murmuración. Sin embargo, el ingenio de esta narradora reside en el hecho de que, a pesar de esta distancia entre sí y el relato del nivel más interno, en el que se encuentra un discurso enteramente masculino, indudablemente acusa a los hombres por sus prejuicios y los desórdenes que inevitablemente llevan.

El relato de don Jaime se compone de dos historias que, con respeto al

251Foa, 1979, pp. 115-116.

252Sin embargo, el término "*Bird's-Eye View*," o sea, un tipo de focalización situado en cima de la escena, no se refiere tanto a un concepto, sino a una posición espacial concreta (Uspensky, 1973, p. 9).

253«[...]la fortuna, cruel enemiga del descanso, que jamás hace cosa a gusto del deseo»; «sujetos a lo que la fortuna quisiese hacer de ellos»; «si bien por donde la fortuna os la [tierra] hizo tomar es muy dificultoso en conocerla» (Zayas, *Desengaños*, pp. 232-233).

254 «No sé qué dulzura tiene esta triste vida, que aunque sea con trabajos y desdichas, la apetece» (Zayas, *Desengaños*, p. 234).

tiempo de la enunciación, proporcionan una analepsis hacia dos fases consecutivas de la vida del enunciador. Desde el punto de vista de la historia del desengaño en su totalidad, este *flashback* explica los hechos que en el nivel superior dejan a los naufragos «admirados y divertidos»²⁵⁵, a través del relato de otro «caso, el más espantoso»²⁵⁶. A la vez comporta una función ideológica: el relato de don Jaime le sirve a Filis de argumento para cumplir con su obligación hacia el tema del sarao. De hecho, este relato homodiegético, proporcionado por un sujeto masculino, representa una dramatización de la formación del prejuicio del hombre en contra de la mujer, y de sus inevitables, trágicas consecuencias. Por este elemento, *Tarde llega el desengaño* se diferencia de los demás desengaños, por ser en ellos el prejuicio ya formado e instalado en la sociedad. En éste, en cambio, a la vez que los personajes del nivel diegético aprenden lo que había pasado antes de su encuentro con don Jaime, los oyentes del sarao en el nivel superior y los lectores en el nivel extradiegético –es decir, los destinatarios del discurso de escarmiento y de defensa de las mujeres– asisten a las fases de la construcción, en la mente del hombre, de una imagen negativa de la mujer, que ocasiona el fracaso de cualquier tipo de relación con ella.

En lo que podríamos definir una primera fase, el sujeto enunciador del relato de «los naufragios de su vida»²⁵⁷ –don Jaime– define a sí mismo con su discurso, ya a través del *telling*²⁵⁸ de sus atributos, ya a través de las acciones que señala. Don Jaime informa a sus oyentes que, al inicio de sus aventuras, era un mozo «que no miraba en riesgos, ni temía peligros», y que «no conocía la cara al temor»²⁵⁹. Sin embargo, los narratarios de los dos niveles y los lectores se dan cuenta en seguida de que don Jaime es un típico representante de esa nobleza que a menudo, a lo largo del sarao, merece la reprensión de los varios narradores: a pesar de encontrarse en Flandes para servir en el ejército,

255Zayas, *Desengaños*, p. 237.

256Zayas, *Desengaños*, p. 239.

257Zayas, *Desengaños*, p. 250.

258Es decir un modo que privilegia la descripción de las características de los personajes o de los hechos, normalmente para dar cierta orientación al lector; difiere del *showing*, en el cual, en cambio, los hechos de la historias llevado al lector a formar su idea. Todo esto es explicado detenidamente en Booth, 1973, pp. 3-16.

259Zayas, *Desengaños*, pp. 239-240.

en el que, según él mismo refiere, gasta seis años, lo arriesga todo para su relación con Madama Lucrecia, marcada desde el comienzo por el peligro y por la incertidumbre. Riesgos que se revelarán reales y que lo forzarán a escapar de Flandes, concluyendo así su carrera militar de una manera ignominiosa. Por lo tanto, es uno de esos jóvenes nobles a los que Lisis, revisando los temas del sarao en el comentario final a su desengaño, reprocha su falta de voluntad de poner sus «heroicos corazones y poderosos brazos» al servicio del Rey en la defensa en contra de «los enemigos dentro de España», prefiriendo gastar su tiempo en galanteos y «contando cuentos que [os] suceden con las damas»²⁶⁰. El motivo del afeminamiento de los hombres de la época y su falta de interés en el ejercicio de las armas se colega con el del afeminamiento forzado de las mujeres, para las que Filis había reivindicado igual aptitud que ellos en esta actividad. Una actividad cuyo acceso, sin embargo, está a ellas impedido por esos mismos hombres que se recrean más en estar «en la Corte, ajando galas y criando cabellos, hollando coches y paseando prados»²⁶¹. Don Jaime no es una excepción. En el desengaño noveno, *La perseguida triunfante*, la narradora diegética doña Estefanía refiere de forma mimética los pensamientos del personaje masculino Federico, el cual, al justificar su deseo ilegítimo por la esposa de su hermano, opina que «las mujeres [...] en amando, todo cuanto hay aventuran»²⁶². Don Jaime, en sus mismas palabras, afirma su total falta de interés por su misma seguridad, pareciéndole que «aunque fuese a los abismos no aventuraba nada»²⁶³, a pesar de sus cargos en el ejército y de ser sus encuentros con Madama Lucrecia un «caso con tantas cautelas gobernado»²⁶⁴. De este manera, Filis atribuye al sujeto masculino esos mismos rasgos de lujuria e irracionalidad de los que el discurso misógino tradicional había tachado siempre a las mujeres.

La oscuridad, literal y metafórica, es un rasgo que marca en general todo

260Zayas, *Desengaños*, pp. 505-506.

261Zayas, *Desengaños*, p. 505.

262Zayas, *Desengaños*, p. 416.

263Zayas, *Desengaños*, p. 240.

264Zayas, *Desengaños*, p. 240.

el desengaño y, en particular, el primer mes de la relación entre los dos amantes: don Jaime no conoce la identidad de su dama, y el contexto en el que los encuentros ocurren es el de un lugar misterioso, suspendido en el espacio y en el tiempo, en el que falta todo tipo de iluminación, y al cual el caballero es llevado con una venda en sus ojos, caminando y dando vueltas más veces en «calles y callejuelas»²⁶⁵. Su condición de vendado, en la que permanece también en compañía de su «dama encantada»²⁶⁶, es paragonada por el mismo don Jaime a la ceguera («aunque ciego»²⁶⁷), casi literal, pero también metafórica, ya que el caballero se deja cautivar completamente por la gratificación de sus sentidos, que la situación, a pesar de ser muy azarosa, le proporciona. Olvidada la razón y obstruida la vista, aún más que el olfato («el olor y dulzura de este albergue»²⁶⁸) es el tacto el sentido que predomina y es a través de ello que don Jaime primeramente construye su imagen de Madama Lucrecia («[...] empecé a procurar por el tiento a conocer lo que la vista no podía, brujuleando partes tan realzadas, que la juzgué en mi imaginación alguna deidad»²⁶⁹). Don Jaime, por lo tanto, no se enamora de lo que ve, sino de lo que toca. El hecho de que el neoplatónico amor por la vista –lo que normalmente ocurre en las novelas de Zayas, aunque con funciones diferentes a las que tiene en las obras de autor masculino– sea substituido por un amor que nace a través del tacto, tiene varias implicaciones. Ante todo, una vez más es mostrado que no sólo las acciones de don Jaime, sino también sus sentimientos se realizan en total ceguera, contribuyendo más extensamente a la caracterización del personaje. Además, las componentes espirituales que forman parte integrante del concepto de amor en las doctrinas neoplatónicas, –que se origina a partir de la visión de la amada por el amante– son neutralizadas. Por lo tanto, como había sido en el caso de don Juan con Roseleta, una vez más la desengañadora destaca –o incluso se podría decir “desenmascara”– el carácter puramente sensual del enamoramiento, en

265Zayas, *Desengaños*, p. 240.

266Zayas, *Desengaños*, p. 242.

267Zayas, *Desengaños*, p. 241.

268Zayas, *Desengaños*, p. 241.

269Zayas, *Desengaños*, p. 241.

contraste con los tópicos neoplatónicos dominantes en la literatura de la época. Efectivamente, en los encuentros, según las informaciones que don Jaime proporciona a los narratarios, no se trata de más que estar «gozando regaladísimos favores»²⁷⁰; además, al comentar sus “venturas” en el tiempo de la enunciación, él mismo define estos amores «vicios y deleites»²⁷¹.

Es ésta, por lo tanto, la naturaleza de la relación entre el noble, pero "afeminado", impulsivo e irracional caballero don Jaime y la mujer, Madama Lucrecia. Lo que, en el contexto del discurso de defensa femenina que la narradora Filis quiere llevar al cabo, representa la real naturaleza del sujeto masculino y del tipo de relaciones a las que se deja llevar –lo recordamos, en las mismas palabras de su personaje masculino. Hay también otros elementos importantes, coherentes con los motivos introducidos al comienzo por la desengañadora, que caracterizan a don Jaime y su relación con la mujer, y que serán fundamentales en el desarrollo de los hechos y, paralelamente, para el discurso de Filis. Ya hemos visto cómo don Jaime, a pesar de definirse a sí mismo a través de expresiones que tendrían que atestiguar dotes supuestamente varoniles –o sea, el valor y la aptitud para comandar y cumplir con sus responsabilidades– acaba por no honrar sus obligaciones en el ejército por ser incapaz de resistir a la sensualidad, incluso en una situación potencialmente peligrosa. Además, en los hechos relatados por el caballero, es inmediatamente evidente la subversión de los papeles ya sexuales, ya de género establecidos en la sociedad y normalmente representados en la literatura. Madama Lucrecia, dueña de ese espacio misterioso y encantado al que don Jaime se entrega, le aventaja en todo: es «hija de un príncipe y gran potentado de aquel reino»²⁷², por lo tanto, social y económicamente superior a él; es viuda, lo que implica experiencia –y desencanto– en el trato con el sexo opuesto; además, ella sabe sobre él mucho más que lo que le deja descubrir sobre sí misma, por lo cual el compromiso al que don Jaime tiene que conformarse para gozar de su compañía es la oscuridad total. La

270Zayas, *Desengaños*, p. 241.

271Zayas, *Desengaños*, p. 242.

272Zayas, *Desengaños*, p. 244.

aceptación de tal compromiso no sólo implica el entregarse completamente a la autoridad de la mujer que preside los encuentros, sino también incluye la “prostitución” del personaje masculino, ya que al final de cada encuentro o prestación sexual, recibe un premio en dinero y joyas. De esta manera, simbólicamente, es sellada la superioridad de la dama sobre el caballero y, por consiguiente, la inversión de los papeles que caracterizará la relación amorosa en ese espacio cerrado y obscuro. Y tal como una prostituta –o como la “mujer mala” retratada en los varios discursos literarios en *vituperatio* de la mujer– don Jaime, ilusamente «medrado y poderoso»²⁷³, «con tantos aumentos y mejorado de galas y joyas»²⁷⁴, “gasta liberal” y “hace alarde” de sus riquezas sin reparar en la mala opinión que va granjeándose –en este caso, la de sus camaradas.

Como, en esta relación, las reglas normalmente vigentes en la sociedad están invertidas, y ya no es el hombre quien dicta su voluntad sobre la mujer, sino lo contrario, la inferioridad del hombre hacia la mujer afecta también el discurso: conjuntamente con la imposición de la “ceguedad” al caballero, pues «verla y perderla [Madama Lucrecia] había de ser uno»²⁷⁵, una y otra vez la dama reitera su voluntad de que el caballero calle sobre ella y sus encuentros, «que importa vivir con este secreto y recato»²⁷⁶. Esto remite claramente a los peligros, que normalmente afectan a las mujeres, ocasionados por la falta de respeto de las reglas de decoro impuestas a ellas por el código del honor patriarcal –peligros que, en los *Desengaños*, inevitablemente se realizan. Sin embargo, en el conjunto de limitaciones ya impuestas a don Jaime en el castillo de Madama Lucrecia, estas reglas acaban por traerle otras más, en este caso en el uso de la palabra. Además, él tendrá que actuar bajo el estigma de la opinión negativa que los hombres españoles han alcanzado en Madama Lucrecia, ya que, «si alguna cosa mala [tienen] los hombre españoles es el no saber guardar secreto»²⁷⁷ –recordamos que, en la secular *vituperatio* de la

273Zayas, *Desengaños*, p. 242.

274Zayas, *Desengaños*, p. 243.

275Zayas, *Desengaños*, p. 242.

276Zayas, *Desengaños*, p. 241.

277Zayas, *Desengaños*, p. 241.

mujer, una de las acusaciones es la de ser parlera. Por lo tanto, en este contexto, es la palabra masculina a ser connotada de una manera negativa y es el hombre quien es víctima de un prejuicio. El tiempo en el que don Jaime permanece en esta relación emasculado por las imposiciones de Madama Lucrecia puede ser considerado un examen para el caballero, para ver si merece ser su esposo y, por lo tanto, recuperar su papel dominante («aunque me salen muchos casamientos, ninguno acepto hasta que el Cielo me dé lugar para hacerte mi esposo»²⁷⁸). Lo eventos sucesivos lo confirman: como en un hechizo, don Jaime, convencido por Baltasar, neutraliza la ceguedad pidiendo a Madama Lucrecia que se deje ver, y la dama, al despedirse, queda «triste y confusa»²⁷⁹, por ser las consecuencias inevitables: otro tipo de ceguedad, esta vez mortal, obnubila el juicio de don Jaime, ya que «los ojos no podían excusarse de buscar la hermosura que habían visto»²⁸⁰, llevándole a poner en peligro su misma vida. La dama, enfurecida, castiga el fracaso del caballero y, amenazando su asesinato («te han de matar por mandado de quien más te quiere»²⁸¹, «de mano de una mujer se había todo originado»²⁸²), acaba los sueños amorosos de don Jaime, junto con su carrera militar.

La primera parte del relato en el nivel metadieético se concluye con la huida del caballero hacia Gran Canaria. Desde el punto de vista de la historia, lo ocurrido en esta parte parece tener una relación muy vaga con los hechos que seguirán -es decir, los del matrimonio con Elena- siendo el único elemento unificador el parecido físico entre las dos mujeres. Sin embargo el conjunto adquiere unidad si consideramos la función de este relato, lo que remite, por lo tanto, al nivel dieético del marco. Como he señalado, Filis, a través de las palabras de don Jaime, representa el proceso de formación del prejuicio en contra de las mujeres y sus consecuencias. En esta primera parte, por lo tanto, es definido el sujeto masculino, fuente de ese prejuicio, según las ideas que las desengañadoras quieren demostrar. En particular, Filis había

278Zayas, *Desengaños*, p. 244.

279Zayas, *Desengaños*, p. 245.

280Zayas, *Desengaños*, p. 245.

281Zayas, *Desengaños*, p. 245.

282Zayas, *Desengaños*, p. 246.

introducido el motivo, tradicional en la *querelle des femmes*, de los temores de los hombres hacia la posibilidad de ser superados por ellas en esas actividades y prerrogativas tradicionalmente concedidas a ellos y negadas a ellas. En el relato de don Jaime esta posibilidad es dramatizada, mostrando una relación en un lugar cerrado, en donde todas las convenciones sociales son invertidas, en la que el hombre se encuentra en una condición de inferioridad y sometimiento a la mujer. También en el discurso del caballero podemos destacar su condicionamiento: en comparación con la parte del relato dedicada a Elena, la mártir, a la que, como es praxis en los *Desengaños amorosos*, de manera simbólica no es concedido discurso, don Jaime no silencia la voz de Madama Lucrecia. Antes bien, le otorga espacio para el discurso directo, lo que, en cambio, el caballero no se concede a si mismo, aunque represente escenas en las que supuestamente los dos estén dialogando. Por lo tanto, si en el nivel metadieético el personaje don Jaime había aceptado esta condición, cegado por sus deseos, en un nivel narrativo superior y en un tiempo sucesivo al del enunciado, en el que el caballero es narrador, es todavía evidente el condicionamiento que esos temores ejercen en este personaje y, según la intención de Filis, en el hombre en general.

Para entender la importancia de la segunda parte del relato homodieético de don Jaime es necesario considerar también el nivel narrativo superior. Ante todo, es interesante notar importantes diferencias en el tipo de anisocronías²⁸³ entre historia y discurso en las narraciones de sus relaciones con Madama Lucrecia y Elena. En el primer caso, en el relato de poco más de un mes, es predominante la escena frente al sumario, por lo tanto, mucho más espacio es dedicado a los hechos y a la reproducción mimética de los discursos de los personajes deteniéndose mucho en los detalles de la historia; en el segundo, en cambio, son predominantes el resumen de diez años de matrimonio, la elipsis²⁸⁴ y, además el *telling*: todas las informaciones que los narratarios y los lectores aprenden sobre Elena y la vida con ella son filtradas a través de la visión de don Jaime, el cual no

283Pozuelo Yvancos, 1992, p. 263.

284Pozuelo Yvancos, 1992, pp. 263-264.

describe episodios, sino comenta la belleza de la dama –a la cual no es concedido el discurso directo, ni ninguna forma de discurso indirecto– la miseria en la que vivía antes del casamiento, la felicidad de la que habían gozado por ocho años, junto con varios comentarios prolépticos sobre la supuesta traición de su mujer. Los únicos hechos que son narrados por don Jaime a través del *showing* son los del presunto adulterio y del castigo que inflige a Elena. El caballero, por lo tanto, intenta llevar a sus oyentes a obtener una precisa respuesta emotiva hacia la narración de sus desdichas. Sin embargo, si consideramos los hechos que la narradora diegética del marco, Filis, refiere en el relato del nivel superior a través de la discurso directo-confesión de la esclava que, según lo referido por don Jaime, había acusado a Elena, la mujer es inocente. Por lo tanto, si en el discurso del relato del nivel metadieгético Elena era culpable, en el relato narrado por Filis, la dama es inocente. En virtud de esto, desde adúltera según lo narrado por su marido, se convierte en víctima de lo que se revela un falso testigo, y, además, del discurso de don Jaime, que se convierte así en difamatorio.

Una vez más, una mujer inocente es martirizada por culpa de la murmuración de otro personaje femenino que, sin embargo, ya no se debe considerar como mujer: si la infamadora de Roseleta había sido una “bestia fiera” en virtud de sus comportamientos moralmente censurables, en este caso la esencia de animal monstruoso de la esclava es determinada por su raza («una negra, tan tinta, que el azabache era blanco en su comparación») y su misma apariencia («tan fiera [...] porque las narices eran tan romas, que imitaban los perros bracos que ahora están tan validos, y la boca, con tan grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león, y lo demás de esta proporción»²⁸⁵). No sorprende, por lo tanto, que a tal espantosa criatura sea atribuido el uso desenfrenado del «pincel del demonio»²⁸⁶, siendo representada, además, como tal («si no era demonio, que debía ser retrato

285Zayas, *Desengaños*, p. 237.

286Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 770, s.v. murmuración.

suyo»²⁸⁷, «parecía un retrato de Lucifer»²⁸⁸). El contraste entre la demoníaca infamadora y la delicada belleza de la inocente Elena destaca aún más la culpabilidad de don Jaime, que, como los maridos de los desengaños anteriores, inmediatamente cree al falso testigo en contra de su esposa. Sin embargo, en este caso, más que los condicionamientos sociales, Filis quiere representar la incapacidad masculina de juzgar rectamente y sabiamente, sobre todo cuando el objeto es la mujer. De hecho Elena, además de ser víctima de la murmuración de la esclava, es castigada también por los peligrosos sucesos que habían puesto en peligro la vida de don Jaime. Bajo este punto de vista, el parecido físico entre Elena y Madama Lucrecia adquiere un significado particular. Ni los narratarios, ni los lectores tienen elementos para juzgar si, efectivamente, era así, ya que el único testimonio son las palabras de don Jaime. Según lo que él mismo refiere, el hechizo provocado por la vista de Madama Lucrecia, además de la humillación padecida siendo obligado a huir de Flandes, parecen haber dejado una huella muy semejante a una obsesión, en este caballero irracional e imprudente («aún vivía en mi alma la imagen adorada de madama Lucrecia, perdida en el mismo día que la vi»; «mil veces me quise persuadir a que, arrepentida de haberme puesto en la ocasión que he dicho, había venido tras mí»²⁸⁹). Posiblemente, Elena no era «un retrato de Lucrecia»²⁹⁰, de todas formas, en la estrategia discursiva de Filis en defensa de la mujer, esta superposición de la imagen de la mujer “mala” sobre la inocente dramatiza lo que las desengañadoras reprochan a los hombres, es decir, sus «juzgar a todas [las mujeres] por una»²⁹¹. En el mundo construido por Madama Lucrecia, quien, en la mente de don Jaime es quien le había puesto en tal “ocasión –sin darse cuenta de que su imprudencia lo había provocado todo– él había perdido todas sus prerrogativas masculinas. No me parece una casualidad el hecho de que elija efectuar su venganza lejos de la ciudad, en el aislado castillo al que don

287Zayas, *Desengaños*, p. 237.

288Zayas, *Desengaños*, p. 254.

289Zayas, *Desengaños*, pp. 246-247.

290Zayas, *Desengaños*, p. 247.

291Zayas, *Desengaños*, p. 120.

Martín y su compañero habían llegado después de la tempestad. En su castillo, don Jaime restablece todo lo que en el castillo de Madama Lucrecia había sido subvertido, en particular la predominancia de su discurso sobre todos los otros, especialmente el de la mujer, Elena («ni mi criados se atreverán a contar a nadie lo que aquí pasa, pena de que le costara la vida»²⁹²; «queríase desculpar Elena; mas no se lo consentí»²⁹³). En la ausencia de discurso femenino, la murmuración de la esclava, como las murmuraciones de las otras “mujeres malas” de los *Desengaños amorosos*, una vez más funciona de mecha y, en este caso, desentierra los “temores” del hombre don Jaime y el resentimiento en contra de las mujeres provocado por su experiencia con Madama Lucrecia. El discurso difamatorio sobre la mujer («fue mujer Elena, y como mujer ocasionó sus desdichas y las mías»²⁹⁴; «cuando considero las traiciones de una mujer, se me acaba la vida»²⁹⁵) puede instalarse y ocasionar desórdenes y tragedias, en un contexto que vuelve a ser rígidamente dominado por el código del honor («al honor de un marido sólo que él lo sospeche basta»²⁹⁶). Don Jaime, además de martirizar al cuerpo de su mujer, se convierte a su vez en su murmurador. La diferencia entre el relato homodiegético de este caballero y los otros relatos de este tipo presentes tanto en la *Novelas amorosas y ejemplares* como en los *Desengaños amorosos* (doña Isabel en *La esclava de su amante* y Florentina en *Estragos que causa el vicio*) es muy importante para entender su función. En todos los otros casos podemos reconocer los rasgos del llamado “discurso confesional”, según la denominación de Marsha Collins. Su análisis de *Las dos doncellas* de Cervantes destaca el importante papel que los relatos homodiegéticos desempeñan en la obra, también considerando el contexto de reformas confesionales tridentinas que, indudablemente, habían inspirado sus rasgos. En particular, es importante su función de «modelo ejemplar del lenguaje como vehículo de reconciliación, paz, armonía y amor dentro de la

292Zayas, *Desengaños*, p. 238.

293Zayas, *Desengaños*, p. 249.

294Zayas, *Desengaños*, p. 247.

295Zayas, *Desengaños*, p. 248.

296Zayas, *Desengaños*, p. 249.

comunidad humana y entre el ser humano y Dios»²⁹⁷. Por lo que se refiere a las novelas de Zayas, normalmente es esta la modalidad en la que los relatos homodiegéticos femeninos son pronunciados. Las narradoras de estos relatos se encuentran siempre en una situación inicial de desorden del alma que, sin embargo, a través del “duólogo” con otros personajes «se encuentran, comparten sus pensamientos más íntimos y se unen para formar una nueva comunidad»²⁹⁸. El caso de don Jaime, personaje masculino, es diferente. El contexto mismo en el que el discurso es realizado anticipa y simboliza su naturaleza difamatoria: se trata de una plática de sobremesa, tradicionalmente asociada a la murmuración²⁹⁹. Además, a pesar de que, según la ideología del sarao, el caballero tiene defectos y culpas, es evidente que él no los ve así, antes bien, ve a sí mismo como una víctima. Por lo tanto, la posibilidad, proporcionada por interlocutores deseosos de oír su discurso y de un contexto íntimo y tranquilo, de «curar y restaurar [al individuo] por momentos epifánicos que [le] llevan a un nivel más alto de autoconocimiento»³⁰⁰, es convertida por don Jaime en una otra representación de su voluntad de imponer su discurso. Advierte claramente a sus oyentes que «consejos no os le pido, que no le tengo de tomar, aunque me lo deis, y así, podéis excusaros de ese trabajo; porque si me decís que es crueldad que [Elena] viva muriendo, ya lo sé, y por eso lo hago»³⁰¹. Por lo tanto, ya no hay duólogo, sino monólogo; además, don Jaime no espera ni quiere ninguna ni reconciliación con una comunidad humana y cristiana que seguramente censuraría su falta de *caritas*, ni tampoco la transformación de su alma. Su relato no lleva ningún alivio ni purificación, sino “mortal rabia” y locura («se empezó a pasear [por su cuadra], dando suspiros y golpes una mano con otra, que parecía que estaba sin juicio»³⁰²), que preludian a lo que pasará en el desenlace, cuando la verdadera naturaleza de su discurso será revelada por la confesión de la

297Collins, 2002, p. 26.

298Collins, 2002, p. 29.

299Illades, 2007, p. 169.

300Collins, 2002, p. 31.

301Zayas, *Desengaños*, p. 250.

302Zayas, *Desengaños*, p. 250.

esclava. Además, el contexto mismo en el que el discurso es pronunciado simboliza su carácter difamatorio. Elena es por lo tanto martirizada en el cuerpo y en la fama y, silenciada por su marido y también por Filis, que necesita su martirio para cumplir con el tema del sarao, actúa virtuosamente también como víctima de la murmuración.

Don Martín, el oyente del discurso difamatorio de don Jaime, también actúa rectamente, ya que se muestra “enternecido” delante del sufrimiento de Elena y juzga que «también podía ser testimonio que aquella maldita esclava hubiese levantado a su señora» y, además, «resuelto [don Martín] en dárselo [a don Jaime] a entender otro día»³⁰³. Adoptando a menudo el punto de vista de este personaje, «el buen don Martín»³⁰⁴, que desde el comienzo es presentado como un personaje masculino positivo, Filis es coherente con las ideas que había postulado al comienzo, en las que rechazaba el culpar completamente a los hombres. Por lo tanto, aunque su acusación en contra de don Jaime y, en general de los prejuicios y difamaciones de los hombres en contra de las mujeres sea, como vimos, muy grave, recibe por su cortesía los «cortesés agradecimientos»³⁰⁵ de los galanes del sarao.

303Zayas, *Desengaños*, p. 250.

304Zayas, *Desengaños*, p. 253.

305Zayas, *Desengaños*, p. 255.

BIBLIOGRAFÍA

BATAILLON, Marcel, «*La desdicha por la honra: génesis y sentido de una novela de Lope*», *Nueva Revista de Filología hispánica*, 1, 1, 1947, pp. 13-42 (http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/A2PMPQ2PYPL7KJBB28IHHJY4U89JQV.pdf, consulta: 30. 11. 2012).

BAYLISS, Robert, «Feminism and Maria de Zayas's Exemplary Comedy *La traición en la amistad*», *Hispanic Review*, 76, 1, 1990, pp. 1-17 (<http://www.jstor.org/stable/27668822?origin=JSTOR-pdf>, consulta: 5. 11. 2012).

BIANCHI, Marina, «Le posizioni della critica sulle “novelas cortas” di María de Zayas y Sotomayor», en *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*, ed. Mercedes Arriaga Flórez, Sevilla, ArCiBel Editores, 2009, pp.75-105.

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1973.

BOYER, Patsy, «Introduction» a Zayas y Sotomayor, *The Enchantments of Love. Amorous and Exemplary Novels*, trad. Patsy Boyer, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. XI-XXXIX.

BROWNLEE, Marina, «Postmodernism and the Baroque in María de Zayas», en *Cultural Authority in Golden Age Spain*, ed. Marina Brownlee, Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1995, pp. 107-127.

CACHO CASAL, Rodrigo, «La sátira en el Siglo de Oro», *Neophilologus*, 88,1, 2004, pp. 61-72 (<http://link.springer.com/article/10.1023/B%3ANEOP.0000003817.26353.65>; consulta: 25. 01. 2014).

CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana, «Le metafore della lingua (secoli XII e XIII)», en *Oralità. Cultura, letteratura, discorso. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980)*, eds. Bruno Gentili y Giuseppe Paioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 635-662.

CASAGRANDE, Carla, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1987.

CASAGRANDE, Carla, «"Non dire falsa testimonianza contro il tuo prossimo": il Decalogo e i peccati della lingua», en *La città e la corte. Buone e cattive maniere tra Medioevo ed età moderna*, ed. Daniela Romagnoli, Milano, Guerini e associati, 1991, pp. 83-107.

CASAGRANDE, Carla, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2000.

CASCALES, Francisco, *Tablas poeticas*, Murcia, Luis Beros, 1617 (bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1391009612928~901&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true; consulta: 17. 12. 2013).

CASCALES, Francisco, *Tablas poeticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.

COLLINS, Marsha, «El poder del discurso confesional en "Las dos doncellas"», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22, 2, 2002, pp. 25-48 (<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/articf02/collins.pdf>; consulta: 18. 12. 2012).

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.

DONOVAN, Josephine, *Women and the Rise of the Novel, 1405-1726*, Houndmills, Macmillan, 1999.

ESTÉBAÑEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

ESTEVA, María Dolores, «La mujer: elogio y vituperio a la luz de textos medievales y renacentistas», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada: Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992*, Zaragoza, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, pp. 155-170.

FOA, Sandra, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Agustín González de Amezúa y Mayo, Madrid, Real Academia Española, 1948, pp. VII-XLV.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. Agustín González de Amezúa y Mayo, Madrid, Real Academia Española, 1950, pp. VII-XXVI.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, *Cervantes, creador de la novela corta española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

GOYTISOLO, Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, ed. Juan Goytisolo, Madrid, Taurus, 1996, pp. 77-137.

ILLADES, Gustavo, «Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz en el Quijote de 1605», 27,1, 2007, pp. 161-178 (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2559471>; consulta: 25. 01. 2014).

JUNG, Ursula, «¿La honra manchada? La reescritura de *El médico de su honra* en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas», en *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, eds. Irene Albers y Uta Felten, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 159-176.

LARA, María Victoria de, «De autoras y escritoras españolas II. María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, 9, 33, 1932, pp. 31-37 (<http://pao.chadwyck.co.uk/PDF/1354547941926.pdf>, consulta: 19. 06. 2012).

LAWRENCE FARMER, Julia, *The Macrotextual Poetics of Imperial Desillusionment in Early Modern Spain and Italy*, Tesis doctoral leída en la University of California en 2006 (<http://search.proquest.com/docview/305359355/142C95996696D2663CF/1?accountid=17274>; consulta: 17. 12. 2013).

LERNER, Gerda, *The Creation of Feminist Consciousness: from the Middle Ages to Eighteen-seventy*, New York-Oxford, The Oxford University Press, 1993.

LOPE DE VEGA, Félix, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Marco Presotto, Madrid, Castalia, 2007.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.

MARTÍNEZ DEL PORTAL, María, «Estudio preliminar», en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas completas*, ed. María Martínez del Portal, Barcelona, Editorial Bruguera, 1973, pp. 9-31.

MELLONI, Alessandra, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Torino, Quaderni ibero-america, 1976.

MOLL, Jaime, «La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 1, 1982, pp. 177-179
(revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE8282110177A/13526, consulta: 21. 11. 2012).

MONTESA, Salvador, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

NAVARRO DURÁN, Rosa, «La “rara belleza” de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal», en *Belleza escrita en femenino*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 79-86.

O'BRIEN, Eavan, *Women in the Prose of María de Zayas*, Woodbridge (UK), Tamesis, 2010.

OLIVARES, Julián de, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián de Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, 4ª ed. (1ª ed. 2000), pp. 9-135.

OLIVER, Antonio, «La filosofía cínica y el “Coloquio de los perros”», *Anales cervantinos*, 3, 1953, pp.291-307
(<http://search.proquest.com/docview/1300353619/143355546FA26D5DAB4/10?accountid=17274>; consulta: 15. 07. 2013).

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

PINZAN, Beatrice, *Los silencios de Cervantes: tipologías y funciones de lo no dicho en las Novelas ejemplares*, Tesi di Laurea Magistrale leída en la Università Ca'Foscari Venezia en 2011.

POZUELO YVANCOS, José María, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 2 vols.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI de España, 1995.

RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo biobibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

ROMÁN, María Isabel, «Más sobre el concepto de novela cortesana», *Revista de literatura*, 43, 85, 1981, pp. 141-146
(<http://pao.chadwyck.co.uk/PDF/1354298711273.pdf>, consulta: 19. 10. 2011).

SCHWARTZ, Lia, «*Mulier...milvinum genus*: la construcción de personajes femeninos en la sátira y ficción áureas», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 629-647.

SCHWARTZ, Lia, «La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII», en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. Augustín Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 381-390.

SCHWARTZ, Lia, «Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, ed. Monika Bosse, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 301-321.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

THIEMANN, Suzanne, «Examen de desengañadoras. Las novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de San Juan», en *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, eds. Irene Albers y Uta Felten, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 109-135.

TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Suma Teológica*, trad. de Hilario Abad de Aparicio, Madrid, Moya y Plaza, 1882, 5 vols
(http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=3474975.xml&dvs=1391011417487~208&locale=es_ES&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true; consulta: 14. 12. 2013).

USPENSKY, Boris, «Study of Point of View: Spatial and Temporal Form», en *Working Papers and pre-publications*, ed. Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica dell' Università di Urbino, 24, 1973, pp. 1-27.

WIESNER, Merry, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

YLLERA, Alicia, «María de Zayas: ¿una novela de ruptura?», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, ed. Monika Bosse, Kassel, Edition Reichenberger, 1999, pp. 221-238.

YLLERA, Alicia, «Introducción», en María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2009, 7ª ed. (1ª ed. 1983).

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2009, 7ª ed. (1ª ed. 1983).

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián de Olivares, Madrid, Cátedra, 2010, 4ª ed. (1ª ed. 2000).