



**“Aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño...”:
Zayas y su arte de novelar ***

Emre Özmen

Universidad de Córdoba (España)
emreozmenizmir@gmail.com

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 17/05/21, Fecha de publicación: 13/09/21

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=186>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211024>>

Resumen

Las dos entregas de *Honesto y entretenido sarao* (1637 y 1647) son fruto de un planteamiento trabado, en el que la escritora hace literatura sobre cómo hacer literatura. El *topos* elegido (un sitio semi-privado), la reunión de varios personajes y el tono usado en un sarao con tintes de discusiones académicas obedecen a la finalidad de reflexionar sobre la literatura en sí y sobre el mundo literario. Zayas introduce sus reflexiones sobre la literatura en su propia creación literaria convirtiéndolas en un factor importante en la articulación narrativa de las dos partes de su obra.

Palabras clave:

María de Zayas; narrativa; estrategias narrativas; verosimilitud; recepción y estilo

Abstract:

The two parts of *Honesto y entretenido sarao* (1637 and 1647) is a result of a meticulous approach, in which Zayas writes about "how to write". The chosen *topos* (a semi-private place), the reunion of various characters and the tone used in the soiree with overtones of academic discussions comply with her purpose of reflecting her thoughts about literature and the literary world. Zayas, introduces her reflections on literature in her own literary creation in a unitary structure of the two *Saraos*.

Keywords:

María de Zayas; narrative; narrative strategy; verosimilitude; reception and style



El desconocido autor del *Quijote* apócrifo, al criticar las *Novelas ejemplares* (1613) por ser “comedias en prosa” (2014: 8), destacaba, conscientemente o no, la frontera común de estos dos géneros¹. Una década después, en el momento de expansión y esplendor para ambos géneros, Lope llamaría la atención sobre esta semejanza con sus conocidísimas palabras:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles (1968: 74)².

Si no respecto a su poética, al menos sobre sus efectos morales debía de tener la misma opinión el Consejo de Castilla, que los unificaba en la prohibición de otorgar licencias para imprimir “libros de comedias, novelas ni otros de este género” (Moll, 1974: 97) entre los años 1625 y 1634.

No solo en la opinión de los censuradores que los citan conjuntamente, sino también en la mente de los escritores de los siglos XVI y XVII (Morínigo, 1957; Baquero Goyanes, 2005) se asienta el emparejamiento entre estos géneros condenados –comedias y novelas–, y en el caso de los autores se hace visible especialmente en el intercambio de motivos y argumentos entre ambos³. Como señala Gómez Canseco (2006), “la prosa de ficción y la comedia eran vasos comunicantes que podían intercambiar sin problema sus asuntos, sus personajes y sus recursos literarios”. Muguruza Roca también es de la misma opinión. Según la investigadora, ante la falta de unos preceptos establecidos para la novela, la comedia sirve también como una de las claves orientadoras para la escritura de la ficción aurisecular:

A la falta de una poética propia para la novela corta, que llevaría a sus autores a acogerse al “arte nuevo” de las comedias (...), habría que añadir

* El presente trabajo forma parte del proyecto SILEM (Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor, RTI2018-095664-B-C21).

¹ No es el primero en mencionar el dicho paralelismo dado que en las interpretaciones neoaristotélicas de la teoría de los géneros se mencionaban la permeabilidad entre la novela y la comedia. Ver Vega Ramos, 1993: 89-93.

² En su edición Rico anota que “Por ‘arte’ entiende la preceptiva clásica en todo su rigor” (1968: 185).

³ Hay una bibliografía abundante acerca de este tema; por lo tanto, me limito a remitir a los estudios de Baquero Goyanes 2005, Carrascón 2014 y 2018, y Muñoz 2011 y 2013.

el posible deseo de sumarse al éxito comercial que estaba teniendo la comedia en los escenarios, como dos de las principales razones que explicarían la deriva de la novela corta hacia el molde de la comedia (2020: 449)⁴.

En el caso de Zayas el paralelismo fundamental estriba en el relieve de la dimensión escénica incorporada al comportamiento de sus personajes y el modo en que se integra en su trama. Su preferencia por las mascaradas y el disfraz, la presencia de personas que actúan o declaman y de espectadores, la existencia de un espacio con valor de escenario (un estrado), la pintura de las reacciones del auditorio y la escenificación de bailes y canciones, dentro de un complejo sistema de elementos, muestran una dimensión teatral intencionadamente creada. Bosse argumenta que es la moda de la época:

En cierta medida, ese modo específico de discutir de las novelas, en forma de diálogos, y hasta incluso de producirlas ‘escénicamente’ dentro de esos círculos cultos y cortesanos que eran los saraos (la variante femenina de las academias), forma parte de esa propensión *à la mode* hacia una ‘teatralización’ de toda la cultura escrita de la época (1999: 249).

Zayas aprovecha hasta sus límites el uso *à la mode* de la ‘teatralización’. La teatralidad en Zayas, según Sanan-Estudillo, constituye uno de los rasgos principales de su escritura, presente en cada una de sus novelas:

We see such theatrics and spectacle in her tales, which harken the reader to see connections with the established baroque theater (especially the cruel honor plays) and the performances of other types of popular plays common at the time (...) In every tale, she reconstructs her stage, sets up the scene, gives her players directions, and dismantles it all, only to begin again in the next tale (2014: 12)⁵.

Otro aspecto en común de estos dos géneros es su condición de producto cultural para el consumo masivo (en los términos de la época). Zayas buscaba el éxito comercial, como ocurre en la comedia, y, por lo

⁴ Acerca de las fuentes dramáticas de Zayas, Castillo apunta las obras de Calderón: “As we have seen, Zayas draws from contemporary literary and theatrical models, especially Calderonian dramas, Christian narratives of martyrdom, and the well-established artistic traditions of the *vanitas*” (2010: 120).

⁵ De manera parecida, Gutiérrez, quien estudia la teatralidad de la danza, baile, música y poema en la narrativa de Zayas, opina que la “teatralidad y dramatismo es constante en las novelas y desengaños de Zayas” (2014: 253). Para otras facetas del aspecto teatral ver Özmen, en prensa; y Sanan-Estudillo, 2014: 175-208.

tanto, procura el deleite del público lector. Con este fin, se nutría de distintas fuentes (Cruz, 2013; Jung, 2009; O'Brien, 2010; Rhodes, 2013; Rubiera Mata, 1999), y sus relatos en algunos casos se conformaban al modo de una adaptación o un proceso de reescritura de algunas comedias, en las que el enredo amoroso suele ocupar el centro del argumento (Fernández Rodríguez, 2017; Faye, 2009: 130-149; Treviño-Salazar, 2019: CLXXI-CXCCII; Zerari-Penin, 2013)⁶. Como ocurre en las comedias, sus protagonistas son damas y galanes nobles, jóvenes y hermosos y –a primera vista– se enfrentan a las mismas situaciones que se presentan en las tablas: celos del amante, malentendidos, disfraces, engaños, aventuras y otras peripecias.

Cabe destacar que, aunque Zayas aprovecha algunos aspectos de los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope para incluir en su obra componentes de eficacia contrastada, en la mayoría de sus novelas les da la vuelta a los finales felices de la comedia y plantea otro tipo de desenlace a los enredos amorosos, sobre todo en el segundo sarao. En muchos casos se trata de resoluciones sangrientas y crueles, que ponen en cuestión la validez de la justicia poética, hasta el punto de ser un paso arriesgado para su éxito comercial. Consciente de este peligro y al tanto del gusto de su público lector, Zayas envuelve sus novelas con novedad y originalidad. Uno de sus personajes, Zelima/Isabel subraya el atractivo de la novedad contando su 'desengaño'⁷. A propósito de su ida a Zaragoza y la admiración que despierta su belleza en la ciudad –que según ella no es para tanto–, comenta así: “como si careciera esta noble ciudad de hermosuras (...) se empezó a exagerar la mía, como si no hubieran visto otra (...), mas, como dice el vulgar, 'lo nuevo aplace'”⁸. En el caso de la novedad que presentan las novelas de Zayas, la voz narrativa⁹ confirma que esta estrategia sí que funciona y muestra su agrado por el interés demostrado por los espectadores del segundo sarao, en el que, significativamente, los relatos adquieren una dimensión más sangrienta: “Eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas todos gustan de comerlas. (...) Y por esta causa hubo esta

⁶ *La viuda valenciana* de Lope sirve de fuente de inspiración para la historia de Lucrecia en el “Tarde llega el desengaño” o *El médico de su honra* de Calderón para “El verdugo de su esposa”. De misma manera, “La esclava de su amante” tiene sus raíces en dos comedias de Lope: *Virtud, pobreza y mujer* y *La esclava de su galán*.

⁷ María de Zayas se refería a las novelas de la *Primera parte* como “maravillas” y las de la *Segunda* como “desengaños”. A partir de ahora voy a referir a sus novelas como desengaños/maravillas. Sin embargo, para no cansar al lector con la repetición alternativamente usaré novelas/novelitas/relatos/historias.

⁸ Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas pertenecen a la edición de Julián Olivares (Zayas y Sotomayor, 2017: 444). A partir de ahora solo indico el número de página.

⁹ Para evitar lo incómodo de la fórmula el narrador/la narradora preferimos utilizar una denominación neutra.

noche más gente (...) por gozar de la novedad venían” (583). Más tarde la voz narrativa describe el interés del público con estas palabras: “los nobles (...) se habían engolosinado con los desengaños; que, aunque trágicos, por verdaderos apetecidos, acudieron esta última noche más y más temprano” (737-738). Así, Zayas presenta las novedades con verosimilitud y deja a los lectores engolosinados por las novelas, como recomienda el Fénix: “Guárdese de imposibles, porque es máxima / que solo ha de imitar lo verosímil” (2011: 326).

I. VEROSIMILITUD:

I.1. “Este caso es tan verdadero como la misma verdad”: Confesión autobiográfica y valor histórico

Más allá de la apelación a un sentido de lo verosímil en la línea que va de Aristóteles a Cervantes (Riley, 1989: 54-55), las afirmaciones de Zayas están en consonancia con su estilo, que juega en sus dos volúmenes con conceptos como la verdad y la fábula a través de la narrativa pseudo-testimonial. Por eso, cabe recordar las afirmaciones de todos los narradores del sarao jurando que son casos verdaderos, leídos, escuchados o vistos en alguna parte, salvo en el caso de don Juan, quien afirma que ha escrito “unos borriones” como “parto de su poco entendimiento” (361).

Yo supe este caso de su misma boca, y así le cuento por verdadero para que todos conozcan... (235).

Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió... (317).

Este caso me refirió quien lo vio por sus ojos, y que no ha muchos años que sucedió me afirmó por muy cierto (517).

Este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me lo contó quien se halló presente (617).

En este sentido, especialmente el primer relato del segundo sarao¹⁰ podría resultar estimulante para el lector. En “La esclava de su amante”

¹⁰ Las dos colecciones de novelitas de María de Zayas se publicaron inicialmente con los títulos *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* (1647) y se han transmitido así hasta que, en 2017, Julián Olivares las editó conjuntamente, restituyendo el título otorgado originalmente por María de Zayas, es decir, *Honesto y entretenido sarao*. Siendo una única obra dividido en

Zelima/Isabel cuenta su propia historia; es una 'experiencia real' narrada en primera persona. La audiencia y, por extensión, los lectores escuchan de primera mano sus decepciones y errores, que la llevan a su decisión final de ingresar en un convento. Al situarla dentro de un ambiente festivo, dramatizado y con tintes de un espectáculo, Zayas, por un lado, enfatiza la veracidad de sus relatos y sigue de acuerdo con el principio de “the examples are the best precepts” (Wallace, 1974), y, por otro, presenta el *exemplum* en un ambiente festivo en el primer nivel y en una obra de ficción en el segundo, y así aprovecha al máximo el precepto *delectar enseñando*, porque a la instrucción deben acompañar la novedad y el deleite, como se destaca en la más extendida versión hispana del gran referente clásico para una narrativa en prosa aceptable en los extremos de *utile et dulce*:

Porque la propria y natural delectación del buen entendimiento es siempre ver o oír y aprender alguna cosa de nuevo, como el sabio Aristóteles doctamente dice, no hay duda que la historia, a causa de la diversidad de las cosas que en ella están comprendidas, no sea una de las lecturas que más se deba buscar y escoger para le alegrar, sabiendo principalmente que el provecho está conjunto con el deleite (Heliodoro, 1554: A2v).

Si sigo con el ejemplo de Zelima/Isabel, dentro del sarao, la audiencia se convierte en el testigo de las consecuencias de su desenfrenado deseo. Las palabras de Lisis muestran cómo le sirve de ayuda la historia de Zelima/Isabel para reflexionar sobre su decisión final: “Porque no me siento más firme que la hermosa doña Isabel, a quien no le aprovecharon tantos trabajos como en el discurso de su desengaño nos refirió, de que mis temores han tenido principio” (854).

Se trata del caso más extremo en la funcionalidad de unos elementos de autobiografismo que comienzan con la forma interna del relato de la primera de las maravillas, cuando Jacinta se convierte en narradora de su propia historia dentro del relato que Lisarda traslada al espacio del sarao. El relato inicial encontrará unas densas dimensiones de simetría al completarse la segunda parte, y con su final parecen borrarse las fronteras entre los personajes y narradores de maravillas y desengaños, pero también entre los que conforman el sarao y aun la propia María de Zayas. En este punto los mecanismos de verosimilitud, basados en procedimientos artísticos y en el argumento de veracidad que acompaña a la exposición testimonial, tocan con la realidad a la que sirven de proyección, incluso lindando con elementos de

dos partes (1637 y 1647) intentaré evitar el uso de los títulos *Novelas amorosas y ejemplares* y *La parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* y, referiré a estos como el “primer sarao” o “el segundo sarao”; “el primer volumen” o el segundo volumen”.

historicidad, como los vinculados al posterior silencio autorial de Zayas. Con particularidades muy determinantes y un sentido artístico y novelesco, incluso divergente, cabe poner en relación este elaborado procedimiento narrativo en el *Sarao* con los valores introducidos por el empleo de identificables marcos urbanos. Este procedimiento, que conecta con las humanistas *laudes urbium* y la proliferación del género de “antigüedades locales”¹¹, mantiene en colecciones de novelas como las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623), de Céspedes y Meneses, el valor encomiástico, al tiempo que funciona como un elemento de atracción de potenciales lectores, reconocidos con su ciudad y la imagen que se traza de ella. De mayor trascendencia que la derivada de esta estrategia comercial resulta la imagen de verdad que el recurso narrativo traslada desde el referente real a la ficción que se sitúa en su marco, como si el cronotopo histórico otorgara esta condición al relato. Estas “historias locales”¹² establecen un horizonte de recepción determinado por la condición de verdad, la misma a la que apela la posición testimonial, de testigo de vista o de oído, más incluso que el argumento de autoridad de lo leído, pero en menor medida que la convención o el pacto autobiográfico (Lejeune, 1975).

I.2. “Pues en él ven las damas lo que deben temer”: Violencia pintada como “verdad desnuda”

En la mayoría de las novelas insertas sus narradores enfatizan su veracidad, lo que permite potenciar su ‘maravilla’ y sustentar su función de *exemplum* a través de la experiencia de otros/as. Una constante referencia a la sencillez y la aplicación del término ‘la verdad’ –sobre todo en la *Segunda parte*– se traduce en el empleo de algunas escenas sangrientas u obscenas, detalladas minuciosamente para que sean más potentes:

ha dos años que la tengo, no comiendo más de lo que hoy ha comido ni bebido, ni teniendo más de unas pajas para cama, ni aquel rincón donde está es mayor que lo que cabe su cuerpo echado, que aun en pie no se puede poner (575).

en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron (...) pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándola más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino (...) en

¹¹ Actualiza la perspectiva sobre el género y suma la perspectiva literaria a la historiográfica Rallo Gruss, 2009, con una amplia bibliografía sobre la materia.

¹² Acerca de su función y su relación con la construcción de una imagen de las ciudades españolas en la novela corta trata Romero-Díaz, 2002: 45-49.

cuclillas; y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel por donde respirase (611).

los vestidos, hechos ceniza, que se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no solo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar (615).

Y entrando los dos con su sangrador y Arnesto, que traía dos bacías grandes de plata, que quisieron que hasta en el ser él también ministro en su muerte dársela con más crueldad. (...), mandaron al sangrador ejercer su oficio. (...) [A doña Blanca] la abrieron las venas de entrambos brazos para que por tan pequeñas heridas saliese el alma, envuelta en sangre, de aquella inocente víctima, sacrificada en el rigor de tan crueles enemigos. Doña María, por el hueco de la llave miraba, en lágrimas bañada, tan triste espectáculo. A poco rato que la sangre comenzó a salir, doña Blanca se desmayó... (695).

Estos ejemplos muestran que Zayas aprovecha el atractivo de lo visual para contar “la verdad desnuda” (583) a sus lectores. Como señala Margarita Levisi,

Estas heroínas son presentadas como santas y mártires, incluso cuando se describen sus momentos finales. Es válido por lo tanto asociar estas escenas narrativas con las representadas en los cuadros o retablos de tema sacro, en mucho de los cuales se ofrece a la veneración y devoción de los fieles el episodio del martirio por la fe (...). Este tipo de paralelismo entre literatura y pintura no es casual ya que la alianza de las dos artes recibe desde el renacimiento la adhesión indiscutida de la preceptiva literaria de la época que acepta el famoso “ut pictura poesis” horaciano en su sentido estricto. (en Enríquez de Salamanca, 1995: 240)

Zayas presenta al lector la violencia a que son sometidas las mujeres, sobre todo dentro de sus casas, en un espacio privado, logrando así un efecto estético de carácter voyeurístico¹³. Es más, el narrador/la narradora describe su manera de novelar (porque el/ella se apunta como autor/a del libro) apelando en una característica sensorial, con la 'desnudez' de la verdad:

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, por pagarse todos más de la lisonja bien vestida que de la verdad desnuda (583).

¹³ Lo uso en el sentido aplicado por Sontag (2013), en su estudio sobre el aspecto estético visual de la violencia, la provocación y la satisfacción generada a través de esta.

Lisis –quien también se manifiesta como autora del libro¹⁴– defiende la necesidad de detallar esta violencia:

tantas [mujeres] que han muerto y padecido en la crueldad de los hombres; que si esto no fuera así, poco paño hubieran tenido estas damas desengañadoras en que cortar sus desengaños, todos tan verdaderos como la misma verdad; tanto, que les debe muy poco la fábula, pues hasta para hermostear no han tenido necesidad de ella. (850).

El uso de efectos visuales resulta recurrente de modo particular en algunas historias donde se destaca el martirio de las mujeres. Zayas aprovecha el modelo de los relatos hagiográficos para, según Grieve, “create her subversive and revisionist texts: a new kind of novella, a new kind of ciencia, one by and for women” (1991: 104). Aunque estoy de acuerdo con Patricia Grieve en que Zayas aprovecha la tradición y da otro giro a las historias, pienso que como autora se mantiene consciente y voluntariamente dentro de esta tradición, en “este grueso caudal”¹⁵, y, por lo tanto, escribe para los consumidores, no para las mujeres o los hombres exclusivamente. Es más, no ofrece una manera de novelar por completo distinta, sino unas estrategias innovadoras para la presentación, recepción e interpretación de sus novelas¹⁶. En otras palabras, la “originalidad no viene de ser la primera

¹⁴ Así declara su autoría en su último discurso antes de irse al convento: “Y en forma de desafío, digo que el que dijere mal de ellas, no cumple con su obligación; y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo” (853).

¹⁵ En *La segunda parte* Lisis, como autora, reivindica su sitio dentro del canon con estas palabras:

Claro está que siendo, como sois, nobles y discretos, por mi deseo, que es bueno, habéis de alabar mi trabajo; aunque sea malo, no embote los filos de vuestro entendimiento este parto de [l] pobre y humilde mío. Y así, pues no os quito, y os doy, ¿qué razón habrá para que entre las grandes riquezas de vuestros heroicos discursos no halle lugar mi pobre [j]ornalejo? Y supuesto que, aunque moneda inferior, es moneda y vale algo, por humilde, no la habéis de pisar; luego si merece tener lugar entre vuestro grueso caudal, ya vencéis y me hacéis vencedora (812).

¹⁶ En el *Sarao* Nisis y Estefanía, respectivamente, defienden la originalidad de sus relatos así:

si acaso pareciere que los desengaños aquí referidos, y los que faltan, los habéis oído en otras partes, será haberle contado quien, como yo y las demás desengañadoras, los supo por mayor, mas no con las circunstancias que aquí van hermosteados, y no sacados de una parte a otra como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la *Primera parte* de nuestro sarao (521).

Y advierto esto porque si alguno hubiese oído algo de esta reina, será como digo, mas no impresa ni manoseada de otros ingenios. Y como se ha propuesto que estos desengaños han de ser sobre casos verdaderos, fuerza es que algunos los hayan oído en otras partes, mas no como aquí referido (808).

en contar estas historias, sino de la novedad con que están presentadas” (Özmen, 2021, en prensa). Para conseguir esto, entre otras cosas, se aprovecha de lo visual y el impacto alcanzado por la detallada representación de la violencia: lo feo, lo mórbido y lo grotesco de la tortura y el crimen contrastan con las bellezas de las mujeres que los padecen. Gamboa y Gaisor denominan estas escenas de violencia como un “shocking textual freakshow” (2020: 246), y Rodríguez-Rodríguez argumenta que:

The impact of these scenes in the perception of violence by the reader is undeniable, and Zayas pushes this violence to the maximum to place the female body at the center of her narrative, eliminating the possibility of ignoring these bodies (2020: 193).

Sanan-Estudillo va más allá y defiende que estas imágenes terroríficas no solo impactan al lector, sino que lo dominan hasta la posesión:

Going beyond the usual aesthetics and modes of baroque expression of her context, Zayas breaks new ground. The horror of her baroque goes beyond words and images and becomes visceral, in an insidious attempt to inhabit, or perhaps even possess, the reader (2014: 102).

Solo puedo intentar adivinar el efecto de estas escenas siendo una lectora del siglo XXI y desde mi “horizonte de expectativas” (Jauss, 1982). Sin embargo, no debemos olvidar que a través de Lisis se puede observar la recepción de las escenas sangrientas. Por lo tanto, creo que aquí la cuestión no solo es el uso de la violencia como una técnica narrativa¹⁷; más pertinente parece preguntar ¿qué efecto crea esta violencia dentro de las novelitas, en la audiencia dentro del sarao y, más importante, sobre la protagonista, Lisis? Mientras Zayas provoca al lector con estas imágenes detalladas, avisa que las que sobreviven a esa violencia en su persona y/o las que se quedan atrás (las hermanas, madres) se refugian en el convento:

Las hermanas de Laurela entraron, a pocos meses, monjas, que no se pudo acabar con ellas se casasen, diciendo que su desdichada hermana las había

¹⁷ Ann Rice (2015), Gamboa (2009) y Romero-Díaz (2013) interpretan la violencia desde la perspectiva social. Romero-Díaz señala al respecto: “El cuerpo social en crisis del siglo XVII se metaforiza en el cuerpo de la mujer en el que Zayas simboliza las fisuras, ruptura y desmembración del orden tradicional” (138). Aunque no niego que esta reivindicación tiene también una dimensión social, estudio la violencia como una técnica narrativa necesaria para cerrar el círculo invisible (silencio/deseo/silencio) que lleva al protagonista simbólicamente de la declaración del deseo al silencio (Özmen y Ruiz Pérez, 2016).

dejado buen desengaño de lo que había que fiar de los hombres; y su madre, después que enviudó, con ellas (661)

A doña Inés pusieron, ya sana y restituida en su hermosura, aunque ciega, en un convento con dos criadas que cuidan de su regalo (616).

Y es significativo que también va a ser este el destino de 'Lisis desengañada' al escuchar estos relatos. Por esto, la aplicación de los efectos visuales para impactar a la audiencia/al lector también tiene su peso sobre Lisis y sobre su decisión; de este modo Zayas construye uno de los pilares en el desenlace de la novela.

I.3. “En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto”: lo milagroso como parte de la verosimilitud:

En el acercamiento de Zayas al precepto de la verosimilitud se aprecia que no persigue el reflejo de la realidad, sino la dramatización de algunos conflictos de la vida desde el prisma de la ficción. Por eso pacta con el lector que, si ocurren acontecimientos fantásticos, este no tendrá la obligación de “creer más de lo que diere gusto”, y en este caso, la narradora (Laura) justifica su uso para “para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones”:

No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos *son de calidad que lo pudieran ser*, pues matar un hermano a otro, ni ser una hermana traidora con su hermana, forzándolos al uno celos y al otro amor y envidia, no es caso nuevo; pues desde el principio del mundo ha habido traidores y envidiosos, como nos dicen dos mil ejemplos que hay escritos. (...). En esto no os obligo a creer más de lo que diere gusto; pues el decirla yo no es más de para dar ejemplo... (énfasis nuestro, 389-390).

En este sentido el uso de verdad/verosimilitud en el *Sarao* hace un guiño a Lope de Vega, quien en medio de la narración de “Guzmán el bravo” advierte a su receptora¹⁸ con estas palabras:

Bien sabe vuestra merced que siempre la suplico que, a donde le pareciere que excedo de lo justo, quite y ponga lo que fuere servida. Pesadas son estas armas, pero por eso no ha de llevar el lector a cuestras; y esta no es historia, sino *una cierta mezcla de cosas que pudieron ser...* (énfasis nuestro, 1968: 153)

¹⁸ Aquí me refiero a la destinataria interna, Marcia Leonarda, inequívocamente femenina.

Zayas satisfacía en el lector el gusto por leer historias “verdaderas” –un tópico bastante concurrente de la época– y cuando ocurrían acontecimientos fantásticos¹⁹ dejaba al libre albedrío de la audiencia el creerlos o no. Así la autora intenta conseguir una lectura agradable, el deleite que acompaña a una experiencia de conocimiento. Por otro lado, como señala Riley a propósito de los acontecimientos fantásticos,

las autoridades literarias permitían que se incluyera en una obra aquello que, no siendo necesariamente verdadero, estaba de acuerdo con las creencias populares. Tasso, al hablar de estos asuntos, decía que el poeta no debía de hacer caso la verdad exacta al tratar de cosas que los hombres cultos consideran, con razón imposibles; le bastaba en tales casos adherirse a la opinión popular (1989: 295-296).

De esta manera, el lector puede sacar un provecho moral sin renunciar al deleite que proponen las novelas, al conciliar narrativamente una materia desmesurada que linda con lo inverosímil (la maravilla que deleita) y unos procedimientos que le confieren verosimilitud y establecen la base para el desengaño (la enseñanza que surge al pasar de la apariencia fingida a la verdad real).

II. “COMO NUESTRA INTENCIÓN NO ES DE SÓLO DIVERTIR, SINO DE ACONSEJAR...”: DISCURSOS DE REFLEXIÓN PARA LA RECEPCIÓN DE LA OBRA

Sobresale en esta colección una continua apelación a la verdad a la hora de proponer un nuevo y personal lenguaje narrativo, cuyos efectos se perciben y se analizan a través de Lisis²⁰. La entidad de su repercusión se convierte en materia argumental y en factor clave en el desenlace de la trama que engloba los relatos, al provocar la decisión final de Lisis. Este encadenamiento causal, que dota a la historia de Lisis de dimensión novelesca, no solo supone una innovación genérica. En términos de poética, Zayas propone una actualización de los preceptos horacianos y su

¹⁹ Cuando digo 'acontecimientos fantásticos' me refiero a la hechicería, brujería, astrología e intervenciones sobrenaturales reconocidas por los cristianos. Se pueden ver estos elementos en las maravillas sexta, octava, décima y en los desengaños segundo, quinto y noveno. Y también en los comentarios a lo largo de dos colecciones, donde “las estrellas” (astrología) marcan el destino de las mujeres. Para la consideración de los aspectos fantásticos en Zayas ver Cardaillac-Hemosilla, 1999; Stackhouse, 1978; y Berg, 2017.

²⁰ Para el funcionamiento interno de los relatos y sus efectos sobre la protagonista basta observar cómo se posicionan las maravillas primera, novena y décima y los poemas de Lisis frente a ellas. Ver Özmen, 2021.

integración en una narrativa con visos de modernidad. Las funciones de *delectare* y *prodesse* se materializan en la distinción entre “maravillas” (destinadas en la primera parte al entretenimiento terapéutico de Lisis) y “desengaños” (que en el segundo volumen revierten el efecto de distracción de los relatos), y marcan algo más que una simple distribución editorial. Siguiendo los pasos de Cervantes en el *Quijote*, lo que en la primera parte, con sus elementos cómicos (o comédicos), es una deleitosa eutrapelia, en este caso para la protagonista antes que para los lectores, deja paso diez años después a una lucidez que se tiñe de melancolía y desemboca en una dramática conciencia que parece exigir una catarsis. Esta se produce con la decisión de Lisis, en la que su reclusión conventual se presenta como resultado del *movere* inducido por los relatos. Y es en este punto donde se produce la innovación y se genera la densidad novelesca.

A diferencia de los dos efectos previos, compartidos por la protagonista de la trama novelesca y por sus lectores, que siguen una senda compartida entre la maravilla y el desengaño, la determinación de Lisis la individualiza en su condición de personaje protagónico, etimológicamente proto-agonista. El modo de su salida, donde reaparecen ecos del dejarse morir de Alonso Quijano, desplaza el sentido del *farmakos* (Özmen, 2020b): este ya no es el elemento de sanación que se ofrece a la dama melancólica en los inicios de la trama, sino que ella misma, movida por una experiencia intensificada por el despliegue de los relatos, se convierte en un chivo expiatorio. Tras un deleite más aparente que real, el desengaño la conduce al sacrificio, con su renuncia al mundo y un retiro que la oculta y la relega a una contraimagen del sarao. El efecto catártico del gesto se refuerza por la paradoja trágica²¹ de que el *movere* de la heroína trágica se traduce en la conformidad de unos espectadores (los del sarao) y unos lectores (los de los volúmenes de Zayas) que quedan confortados y asegurados con la relegación de la anomalía o factor de desorden que representa el desengaño femenino. Entregada su principal representante y la conciencia escrita del mismo a la clausura conventual, se restaura el orden en el espacio mundano del sarao. Tras experimentar la compasión y el terror, el lector siente la catarsis derivada del sacrificio de Lisis.

Aparte de asistir a los acontecimientos narrados en primera persona en momentos significativos del segundo sarao y seguir el desarrollo de una historia novelesca a través de dos colecciones de novelas, el lector también observa los efectos de la recepción de los relatos por los

²¹ La paradoja provocada por la afirmación final de Lisis se enfatiza al final de la obra. Desde el marco de la ironía, la afirmación de que no representa un “final trágico” el ingreso en el convento es una forma de llamar la atención sobre el conflictivo carácter de este final, presentada en términos de *excusatio non petita* que deja entrever una *accusatio manifesta*.

participantes del sarao. Junto con el goce estético que propone esa caja china²², la reacción de los participantes del sarao y sus comentarios minuciosamente preparados permiten a los protagonistas que juzguen algunas cuestiones morales o sociales dentro del texto, señalando así al lector qué provecho moral puede sacar de los relatos.

Sin duda, contribuye a esta actualización del precepto de *miscuit utile dulci* la explicitación de la idea principal del relato, con marcado detenimiento al principio de cada uno. De este modo el lector no perderá el provecho que presenta la historia. Me limito a dar solo dos ejemplos a propósito:

[Lisarda:] El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es *Aventurarse perdiendo*, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, (...) no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírlo de aviso para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en él se aneguen, no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla (27).

[Álvaro:] Es la miseria la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre, pues en siendo miserable, luego es necio, enfadado y cansado (...). Esto se verá claramente en mi maravilla... (109).

En la misma línea cabe destacar cómo se utilizan los comentarios de los protagonistas para la interpretación de la obra. En el horizonte de expectativas de un lector del siglo XVII las novelas tienen una fórmula más o menos establecida. Estudiosas como Rodríguez Cuadros y Haro Cortés opinan que Zayas aprovecha 'lo familiar' para el lector:

Uno de los aspectos que creemos caracteriza positivamente a María de Zayas es, precisamente, el apoyarse en temas y tópicos perfectamente asimilados por la literatura, en situaciones reconocibles de inmediato para el lector avezado en la literatura ejemplar, satírica o de simple entretenimiento (1999: 81).

Sin embargo, la autora las presenta con una novedad:

Zayas's works involves the appropriation of discursive models from the masculine world of letters and the performative reworking of them. Her narratives question the logic of these models, often placing them in the

²² Especialmente las novelas primera y última son ejemplos de ese juego de relatos dentro del relato.

service of alternative, unexpected ends, and in the process they ironize the disparity between the social principles and the practices such models support (Cox Davis, 2003: 326)²³.

Por lo tanto, Zayas, para la mejor recepción de su obra y de su discurso, convierte los comentarios de los protagonistas en parte integrante de la novela. En este punto cabe destacar el cambio de actitud de la autora entre el primer y segundo volumen de la colección. Mientras en el primer sarao la intervención de los participantes para opinar sobre las novelitas es muy limitada, en el segundo esta aumenta considerablemente²⁴. Esto se debe al cambio en el tono de las novelitas, a la necesidad de guiar a los lectores en el modo de entenderlas y, en última instancia, al propósito de abrir una interpretación al cambio en el estado anímico de Lisis y la decisión final a que este la conduce. Por ejemplo, en el segundo sarao los protagonistas discuten quién tiene razón después de escuchar el tercer desengaño, rotulado “El verdugo de su esposa”: “Y como vieron que ya había dado fin, empezaron las damas y caballeros a dar sus pareceres sobre el desengaño dicho” (547). En esta novelita muere la protagonista, Roseleta, porque su esposo creyó en las mentiras acerca de una supuesta relación entre la dama y su mejor amigo. Mientras que “los caballeros le disculpaban [a don Pedro] alegando que un marido no está obligado, si quiere ser honrado, a averiguar nada” (547), “las damas decían lo contrario” (547). Cuando acaba el desengaño sexto, “Amar solo por vencer”, en el que Laurela muere a manos de su padre porque tuvo una relación con Esteban, y este la abandonó, Lisis se dirige a todos los caballeros presentes en el sarao: “haréis más transformaciones que [Proteo] para traer una mujer a vuestra voluntad y si esto fuese para preservar amándola y estimándola, no fuera culpable; mas para engañarla y deshonorarla...” (662). Al escuchar este monólogo, que

²³ Anne Cruz también es de misma opinión y comenta así a propósito de “El castigo de la miseria”: “Zayas's picaresque tale breaks the mold of the male-authored novels” (2010: 19). De manera parecida argumenta Grieve:

This model of women as protagonists (and never more so than when they are virgin martyrs or penitent whores), along with the popular subject matter of the novella - love and marriage-provided Zayas with the tools to create her subversive and revisionist texts: a new kind of novella, a new kind of ciencia, one by and for women (1991: 105).

²⁴ En las maravillas cuarta, quinta, sexta y décima la instancia narrativa se limita a expresar que los protagonistas expresan distintas opiniones sobre la narración, y en la novena don Juan hace algún comentario sobre el relato que él mismo ha contado –para dar un mensaje implícito a Lisis (Özmen, 2021)–. En la *Segunda Parte*, salvo en el desengaño noveno, se da un debate después de todos los relatos. Quizá la ausencia de una discusión al final de la novelita novena es para aumentar el impacto del discurso de Lisis, que cubre casi nueve páginas y pone fin a la reunión.

ocupa casi tres páginas, acerca de los vicios de los hombres y la difícil situación de las mujeres frente a los engaños masculinos, los participantes varones, aunque no sabemos si comparten la misma opinión, por lo menos tienen reparo en oponer argumentos a los de la dama y guardan silencio. La voz narrativa lo explica así:

Más dijera Lisis, y aun creo que no fuera mal escuchada, porque los nobles y cuerdos presto se sujetan a la razón, como se vio en esta ocasión, que estaban los caballeros tan colgados de sus palabras que no hubo ahí tal quisiese ni contradecirla ni estorbarla (664-65).

Hay más ejemplos de esta calidad, en los que las participantes femeninas del sarao piden la enmienda de los hombres, y ellos, conforme avanza el sarao, empiezan a darse cuenta de sus errores. Me limito a citar aquí las reacciones de los participantes masculinos en la penúltima noche del segundo sarao:

[Don Juan:] que yo, en nombre de todos estos caballeros y mío, digo que queda tan bien ventilada y concluida la opinión de las damas desengañadoras, y que con justa causa han tomado la defensa de las mujeres. Y por conocerlo así nos damos por vencidos y confesamos que hay hombres que con sus crueldades y engaños condenándose a sí, disculpan a las mujeres. Que oyendo todos los caballeros lo que don Juan decía, respondieron que tenía razón. Con lo cual, sin dar lugar a las damas que moralizasen sobre lo referido (pues vían que los caballeros, rendidas las armas de su opinión, se daban por rendidos a la suya), la hermosa doña Isabel y los músicos cantaron así... (698).

Mientras duró la cena, las damas y caballeros tuvieron sobre su opinión diversas y sabias disputas. Si bien los caballeros, o rendidos a la verdad o agradecidos a la cortesía, dieron el voto por las damas, confesando haber habido y haber muchas mujeres buenas, y que han padecido y padecen inocentes en la crueldad de los engaños de los hombres. Y que la opinión común y vulgar, por lega y descortés, no era justo guardarla los que son nobles, honorosos y bien entendidos, pues no lo es, ni lo puede ser, el que no hace estimación de las mujeres (732).

Estas estrategias ayudan a Zayas subrayar el mensaje que conllevan sus relatos, enseñando el efecto de las novelitas²⁵ sobre los participantes de sarao, en especial, sobre Lisis, y así guía al lector en su interpretación.

²⁵ Cuando hablo de efecto me refiero al cambio de opinión. Como en la última sesión solo habla Lisis, no sabemos la opinión de los hombres acerca de las novelas contadas aquella noche. Los comentarios de la penúltima noche –que he recopilado arriba– muestran que ellos

III. “QUERRÍA QUE ME ENTENDIESEN TODOS, EL CULTO Y EL LEGO”: LA SENCILLEZ DEL ESTILO

Zayas es consciente de que está escribiendo para la imprenta y se muestra preocupada por el éxito de su obra entre los consumidores. Por ello, otra estrategia aplicada por la autora es usar un lenguaje apropiado para la tarea que ha asumido. Lisis, antes de contar su relato, señala que “querría que me entendiesen todos, el culto y el lego” (811); por lo tanto, no es de extrañar que en sus páginas sobresalga un importante número de comentarios sobre su estilo, según ella, alejado del cultismo, extendido también al género narrativo (Bonilla Cerezo, 2005).

Y así, he procurado hablar en el idioma que mi natural me enseña y deprendí de mis padres; que lo demás es una sofistería en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás, y dicen a veces cosas que ellos mismos no las entienden, como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo?” (812).

es lo cierto que ni en lo hablado ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas ni cultas; porque, demás de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el lego... (811).

Sin embargo, como señala acertadamente Taberero-Sala, “no puede decirse que el estilo de María de Zayas sea complicado, aunque tampoco será oportuno hablar de sencillez, sino más bien de la observación casi escrupulosa de una lengua barroca, que enlaza, sin medida, períodos oracionales que recurren tanto a la parataxis como a la hipotaxis” (2021: 108). Dicho esto, también es verdad que tacha la oscuridad en el estilo, en consonancia con la tendencia de “escribo como hablo” de Juan de Valdés y su actualización en el marco de los debates vivos en los años de la autora. En este sentido cabe destacar dos puntos. Por un lado, dado que la novela es un producto orientado a un consumo abierto, por un público amplio y heterogéneo, la autora “querría que [l]e entendiesen todos”, y por eso critica en su obra el estilo elevado de algunos letrados, usado para presumir de su conocimiento:

cambian de opinión y en cierta manera enmiendan los errores escuchando lo que pasa a otras personas, o sea, aprenden por 'ciencia', como dice Lisis a propósito de la utilidad de los relatos contados en los dos saraos.

Los hombres fueron los autores de los engaños; historias divinas y humanas nos lo dicen, que, aunque pudiera citar algunas, no quiero porque quiero granjear nombre de desengañadora, mas no de escolástica... (621).

Zayas primero subraya que sí tiene el mismo conocimiento que ellos con su afirmación “aunque pudiera citar algunas”, y luego dice que no lo hace por la tarea que ha asumido, o sea, la de desengañar. En otro pasaje critica a los que no entienden ni ellos lo que escriben, y luego pregunta: ¿cómo las entenderán los demás? Zayas no olvida que escribe para la imprenta:

como las entenderán los demás, sino en diciendo, como algunas veces me ha sucedido a mí, que, cansando el sentido por saber qué quiere decir y no sacando fruto de mi fatiga, digo: “Muy bueno debe de ser, pues yo no lo entiendo?” (812).

De esta manera, con sus afirmaciones participa, otra vez, en la discusión literaria de la época, posicionándose al lado de autores como Castillo Solórzano, Tirso de Molina y Lope de Vega, quienes critican el lenguaje culto por ser oscuro e ininteligible,

que hay ojos que lloran en poesía culta, sin que se entienda más de que son lágrimas (Lope de Vega, 1968: 162).

Acertó su desgracia a toparse con un culto de los del nuevo idioma, tan obscuro en sus versos como Noruega en la mitad del año, hombre que para exagerarle de poco entendido bastará decir que él mismo no sabía entenderse lo que escribía (Castillo Solórzano, 1907: 405)

Pudiendo/ hablarme claro, ¿por qué / vocablos oscuros usas? (Molina, 1999: vv. 1945-1946)

Zayas, rechazando el culteranismo, adapta un estilo literario más inteligible para llegar a más lectores, para que le “entendiesen todos, el culto y el lego” (811). En este aspecto, se puede rastrear también el eco de Cervantes, quien explica su manera de novelar en su “Prólogo” de *Don Quijote* así:

procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla (Cervantes, 2010: 11).

En el marco amplio de una batalla literaria que se extendió más de medio siglo, Zayas se alinea, es cierto, con posiciones equivalentes con las sostenidas por algunos de los autores de su entorno, incluyendo un referente con Lope de Vega y un protector como Castillo Solórzano. Sin embargo, mantiene más coherencia que estos paladines de la oposición al culteranismo, que no tardaron en contaminar sus obras con rasgos de estilo gongorino (Bonilla Cerezo, 2006) o, incluso, tratar de competir en el terreno del cordobés, como el Fénix hiciera en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). Mientras, sobre todo por parte de Lope, se disputaba la primacía por la cumbre del Parnaso hispano, Zayas no entra en esta pugna, sino que asume una viva conciencia de la condición de la novela tal como ella la práctica, no sólo en función de las propias exigencias intrínsecas del género, sino también en atención a su funcionamiento en el mercado. Sin minusvalorar el interés directamente comercial que podría estar latente en la práctica de la escritura narrativa por Zayas, se aprecia en su actitud ante la formalización estilística una voluntad de garantizar su comunicación con el lector, en directa relación con el diseño retórico analizado en el apartado anterior y que descubríamos centrado en una voluntad de *movere*, que parte del *delectare* y desemboca en el *prodesse*. Mientras en el tratamiento de la materia se traslucía en el desplazamiento de la “maravilla” al “desengaño”, en el plano elocutivo se apostaba por un estilo que acogiera al lector sin dificultad y mantuviera su atención, con un carácter de transparencia al servicio de la eficacia del *utile*.

IV. “AUNQUE LAS MUJERES NO SON HOMEROS (...), POR LO MENOS, TIENEN EL ALMA”: IRONÍA Y POLÉMICA COMO ESTRATEGIA NARRATIVA

Una cantidad considerable de los estudios sobre el *Honesto y entretenido sarao* habla del feminismo o proto-feminismo de la autora²⁶. No es de sorprender esta línea de lectura, dado que existen muchos pasajes en la obra dedicados a la defensa del sexo femenino y la reivindicación de sus derechos; sin embargo, leer algunos de estos pasajes desde la clave del posicionamiento de Zayas en el campo literario (Bourdieu, 1995) podría arrojar luz sobre el uso de este discurso en la estrategia narrativa de la autora.

Como se sabe, un trabajo publicado no es el resultado de un proceso puro, solitario y creativo del autor. Ningún producto cultural existe por sí mismo, sino que se sostiene sobre relaciones de interdependencia con distintos procesos, con ecos de otras producciones. Las relaciones con otras

²⁶ Para leer más sobre los estudios realizados sobre Zayas con perspectiva de género ver Treviño Salazar, 2019: CCLXVII-CCC.

obras a menudo se traducen en forma de ataques, o bien para transformar o bien para conservar las reglas establecidas de este campo (Bourdieu, 1993). En mi opinión, si leemos algunos pasajes de la obra con tema femenino desde esta perspectiva podemos ver el posicionamiento de Zayas en el campo literario. A primera vista, cabe destacar que se nota que Zayas hace frente a las posibles críticas siendo ella la primera en escribirlas y hacerlo con pinceladas de ironía²⁷. El recurso adquiere particular potencia y se presenta de manera reveladora en su preámbulo “Al que leyere”:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. (...) Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones siendo mujer... (15).

Por otro lado, no se puede ignorar el hecho de que, especialmente en los paratextos, la condición de mujer escritora pasa de constituir un argumento de *humilitas* para la *captatio benevolentiae* a funcionar como una estrategia de *marketing*, como señala Villegas-Torres:

La perspectiva de género dotaba las obras de una importante *différence* que las ayudaba a destacarse dentro del campo literario al proporcionarles originalidad y un carácter único –por eso la presentación de las obras por toda la Europa premoderna a menudo se hace como “producto de mujer”, subrayando esta condición en términos hiperbólicos, lo que parece una estrategia editorial de índole transnacional (2019: 339).

Sin duda, la autora lo llevaba a cabo de una manera muy exitosa en su “Prologo”:

te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que, si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligación de hacer buenas novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte (17)

²⁷ Es curioso el paralelismo de las estrategias de Cervantes y Zayas frente a las posibles críticas:

Cervantes tiene la precaución de desarmar a sus posibles críticos siendo él el primero en criticarse. (...) De estas dos formas suele anticiparse a los que pudieran criticarle por lo inadecuado del tema o por su prolijidad al desarrollarlo. Los comentarios de aprobación, por otra parte, pueden ser utilizados para forjar una reacción favorable, aunque ficticia, del auditorio (Riley, 1989: 55).

Zayas hace uso de los 'comentarios de aprobación' en su obra. Para un comentario más amplio ver Özmen, “La manera de novelar” en *Criticón* (en prensa).

si es bueno no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto. Con mujeres no hay competencias (17).

Se puede observar que Zayas, para abrir su colección, aprovecha algunas expresiones de activa vigencia en su época. Sin embargo, en lugar de denunciarlas (que lo hará luego, en otras ocasiones a lo largo de la obra), desde el prólogo las repite varias veces, hasta convertirlas en una parodia de sí mismas. Vemos la repetición de esta estrategia a menudo con la compañía de la ironía y con la implicación de una voluntad de emulación y emancipación o, en otros términos, de autonomía (como autora) a partir de la competencia (con los autores asentados en el campo literario):

Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansases de oírlos, te los diré, *que aunque son de mujer*, tanto más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieren en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas una mujer, que sólo se vale de su natural... (énfasis nuestro, 35)

Pues crean que aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moños, *por lo menos, tienen el alma* y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios (énfasis nuestro, 584-585).

Con su carga de ironía, estas afirmaciones, por un lado, critican y, por otro, demandan un reconocimiento del valor de la obra de las mujeres en general y, en primer lugar, el de su obra en concreto. Al mismo tiempo, con este discurso la autora se auto-confiere un posicionamiento en el campo literario. No se debe olvidar el poder de la polémica: gracias a ella, esté donde esté la autora, desde el margen o el centro, gana un espacio como partícipe en el campo literario, reivindicando su propia legitimidad. Zayas manifiesta una actitud osada frente a los críticos que juzgan su trabajo, pero también actúa de manera similar con las demás obras. Como resultado, desafía a sus rivales y participa en la lucha por obtener una posición, hablando de su obra y juzgando las otras:

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

muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto; y otros llenos de sutilezas se venden, pero no se compran, porque la materia no es importante o es desabrida (17).

porque pienso que no os habré menester sino para decir el bien o mal de este sarao, y en eso hay poco perdido, si no le vale, como he dicho, vuestra cortesía; que si fuere malo, no ha de perder el que le sacare a luz, pues le comprarán siquiera para decir mal de él; y si bueno, él mismo se hará lugar y se dará el valor. Si le tuvieren por bachillerías, no me negaréis que no van bien trabajadas, y más, no habiéndome ayudado del arte, que es más de estimar, sino de este natural que me dio el Cielo. Yo os advierto que escribo sin temor, porque como jamás me han parecido mal las obras ajenas, de cortesía se me debe que parezcan bien las mías, y no sólo de cortesía, mas de obligación (813).

Mas en eso me la ganen, porque ya dije mal de las obras ajenas (623).

Daniel Fernández apunta el papel de estas discusiones y polémicas sobre el lector:

Zayas sabía muy bien que aquello de que “ni comedia se representa, ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres” (124) era de todo punto falso; sin ir más lejos, una de sus probables fuentes, *Virtud, pobreza y mujer*, exaltaba justamente –ya desde su mismo título– una figura femenina, en consonancia, por cierto, con no pocas comedias lopescas. Pero su público, sobre todo el femenino –principal destinatario de sus relatos–, daría por buena la hipérbole, justificada de sobras en aquel contexto misógino, más aún en boca de la atormentada narradora. Sus encendidas palabras, pronunciadas justo antes de contar su historia, servirían para tener en ascuas a los lectores y azuzar su intriga: ¿qué desgracias le habrán ocurrido a esa mujer que prefiere orillar “antiguas y modernas desdichas sucedidas a mujeres por los hombres”, y referir en cambio “mis desdichados sucesos”? (2018: 629).

En la toma de posiciones en el campo literario Zayas muestra que está al tanto de las discusiones en torno a la novela, un género que ella misma desarrolla a partir de los preceptos establecidos. Por ello, hace parte de su relato los comentarios sobre sus procesos narrativos (lengua sencilla, poca fábula, verosimilitud), y así participa en la lucha de poder en este campo emergente, comentando quién es el autor y qué es y/o qué debe ser la novela.

La autora, por un lado, muestra que está en el círculo de los autores y comenta sobre cómo escribir una novela; y, por otro, por si alguien duda de su 'legitimidad', muestra sus alianzas con los autores importantes de la época. Cabe destacar que Castillo Solórzano aparece en los preliminares con

dos poemas, y se incluyen también poemas laudatorios de Ana Caro de Mallén y Pérez de Montalbán, entre otros. Dentro de la obra menciona a Lope, quien la había celebrado en su *Laurel de Apolo* (1630) años antes, y le devuelve el elogio con estas palabras: “príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin” (701). Es más, dentro de la obra hace referencia a figuras femeninas con cierto poder, para reafirmar su posición y enfatizar la sociabilidad²⁸ de las mujeres letradas en el campo literario:

Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de excelentísimo entendimiento, (...). La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina (...). Pues si todas éstas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima: Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebatada, no sólo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija (553).

Pues sentadas las damas y sosegados todos, la hermosa doña Isabel cantó sola este romance, que se hizo estando ausente el excelentísimo señor conde de Lemos, que hoy vive y viva muchos años, de mi señora la Condesa, su esposa (585)

La autora, aunque no presenta su obra a un mecenas, se muestra consciente de la importancia de la relación con distintos focos de poder, sean literarios o políticos. Cabe destacar que en su estrategia en busca de su lugar en el campo literario Zayas frecuentemente se queja del carácter de este, por ser hegemónicamente masculino, y estas quejas van acompañadas de los comentarios que critican el panorama cultural, porque las obras hablan mal de las mujeres, y que reprochan el sistema que impide a la mujer entrar en el mundo literario. Comentarios de este tipo ayudan a Zayas para diferenciarse

²⁸ Acerca de la sociabilidad femenina en el campo literario ver Nieves Baranda, 2015; María Martos, 2016; M^a Carmen Marín Pina, 2013 y 2019.

de otros escritores, dado que, según ella, todos siguen la misma moda, y es ella la única que escribe para defender a las mujeres.

Pues el decir mal no es (a lo que entiendo) porque lo sienten así, *sino por seguir la variedad de los muchos*, como cuando hay una pendencia o una fiesta, que acudiendo al tumulto de toda suerte de gente, ilustres y plebeyos, si les preguntasen dónde van *responderían que adonde van todos*, y lo mismo les sucede en el decir mal de las mujeres (énfasis mío, 737).

escriben libros y componen comedias, *alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho*, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en que culpar a los hombres, y escribiendo de unos y de otros, *hubieran escusado a estas damas el trabajo que han tomado* por volver por el honor de las mujeres y defenderlas, viendo que no hay quien las defienda... (énfasis mío, 618).

Por esto, aunque “desengañar y decir verdades está (...) tan mal aplaudido” (p. 583), su obra, por ofrecer una doble novedad –mujer escritora en defensa de las mujeres–, puede alcanzar un nuevo impulso en el mercado y llamar la atención de los consumidores, puesto que “la condición femenina, por su rareza, puede ser un reclamo para el dinamismo del mercado editorial” (Martos Pérez, 2016: 90). En palabras de Zayas,

mas eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas todos gustan de comerlas. (583)

se habían engolosinado con los desengaños; que, aunque trágicos, por verdaderos apetecidos (738)

En una época en la que el reconocimiento social (tanto entre los letrados como ante los lectores) constituye una de las bases para evaluar el éxito del autor, Zayas enfatiza su originalidad y subraya el éxito conseguido con su audiencia gracias a esa singularidad. En los pasajes con perspectiva de género mencionados arriba²⁹ persiste un cierto eco de la ironía que se aúna con el deseo de reconocimiento de su valor autorial. Al mismo tiempo se critica el panorama de la situación literaria y cultural de la época, reprochando la escasez de las obras que dan voz a la mujer. Puede ser que la defensa de las mujeres sea un tópico para satisfacer al consumidor, dado que

²⁹ Hay pasajes exentos en defensa de las mujeres, sin embargo, yo he elegido unos pasajes que no solo habla de las mujeres sino también de la producción cultural y el mercado literario por ser el tema de mi trabajo.

son principalmente las mujeres quienes leen las novelas³⁰. Dentro de esta lógica, aprovechar un tópico que aún no se ha explotado suficientemente puede traer éxito, y este éxito permitiría encontrar un lugar en el campo literario y obtener un beneficio económico. Sin embargo, en mi opinión, estas críticas textualizadas y ficcionalizadas al mismo tiempo en el *Sarao* contienen un tono de íntima subjetividad³¹ acerca del acceso a la dinámica que rige el campo literario. En este aspecto se pueden trazar ciertos paralelismos con el *Viaje del Parnaso* (1614). Aunque no voy a detenerme en este tema ahora, me gustaría destacar el hecho de que, mientras Cervantes crea un Cervantes ficticio en su sátira para hablar de un campo literario sin renunciar a su sutil ironía, en el *Sarao* vemos que, en lugar de crear una autora única ficticia, Zayas prefiere que su voz y su posición como escritora³² se difuminen y multipliquen entre los distintos personajes. De este modo, sin perder el carácter íntimo que late en su base, las diferentes intervenciones en la novela se tiñen de un tono irónico y desafiante en más de una ocasión, para hablar de otro tipo de campo literario que, a más de veinte años de distancia, no es el mismo que el que pintara Cervantes, además de desplazarse de la poesía a la novela. Los comentarios acerca de la cuestión de escribir y publicar, con el trasfondo del deseo de tener reconocimiento en el campo literario y su batalla frente a sus rivales, recorren los dos volúmenes del *Sarao* de Zayas. En esta faceta tiene mucho que ver con la batalla de Cervantes y su busca de sitio en el monte Parnaso. Acerca del escritor alcalaíno y su estrategia autorial en el *Viaje* señala Ruiz Pérez:

Cervantes hace desfilar a todo el canon de poetas españoles, consolidando esta condición y estableciendo la existencia de «campo literario», (...) en el que reivindica un espacio propio. Con tal finalidad pone en juego el ejercicio de la crítica, desplegada con una fina ironía en la sucesión sin altibajos de elogios para todos los poetas nombrados, cuyo carácter tópico cumple una doble función: asentar el reconocimiento colectivo de la dignidad poética alcanzada por las letras hispanas y, al mismo tiempo, establecer en ellas una diferencia por la que el autor individual se distingue de la masa para reclamar su singularidad (2006: 95)³³.

³⁰ Según Baranda, las novelas y los libros de caballerías son los preferidos de las mujeres (2005: 26)

³¹ Ver Özmen 2020.

³² Cabe recordar que mientras Beatriz escribe su vida, cual sería el “Desengaño noveno (La perseguida triunfante)”, don Juan redacta la maravilla “El juez de su causa” y también los poemas de la segunda noche del primer *sarao*. Por otro lado, Lisis y la voz narrativa se declaran autores de los dos *saraos*.

³³ Acerca de Cervantes, sus posiciones de campo y reconocimiento, ver también Pérez 2010a, 2010b.

Con todo esto, es imprescindible reconocer que Zayas reunió unas características en su obra que le otorgan un aire de novedad. Aunque algunas estrategias habían sido usadas con anterioridad, otras conceden a su obra una dimensión de absoluta novedad. Especialmente, el empleo tradicional del marco se transforma en el *Sarao*. Veinte novelas del *sarao* se utilizan para que la historia de Lisis (en el presunto marco) avance hasta convertirse en la novela 21 o, por mejor decir, la novela eje que engloba otras veinte, dispuestas en función del desarrollo de una trama y los cambios en su protagonista. Esto permite una variedad dentro de la unidad y la justificación del *prodesse* y *delectare* con la decisión final de Lisis. La profundidad y complejidad conseguida a través de distintos niveles narrativos y la interconexión de sus piezas son compensadas por varias técnicas. El uso de la teatralización, la indicación de la idea principal antes de los relatos, los comentarios de los participantes al final de novelitas para su mejor recepción son algunas de ellas. Mientras al nivel del argumento de las distintas piezas se usa la violencia para crear mayor impacto, los desafíos y polémicas de carácter literario en los comentarios sobre los relatos intrigan al lector, refuerzan su atención y proyectan la lectura a planos de mayor complejidad. En ello se acentúa el paralelismo o el seguimiento de la lección cervantina de algunos recursos narrativos como el juego metaficcional, la inclusión del autor dentro de la ficción o la interposición de las voces de los personajes como un medio para discutir sobre la teoría de un género en construcción, que aparecen dentro de la obra con un carácter algo más que complementario. Zayas utiliza su obra para hablar de su propia teoría literaria y emplearla en sus propias páginas. Eso trae consigo algunos comentarios de la autora acerca de su éxito en el mercado y su deseo de reconocimiento autorial en el campo literario. Con todo ello, Zayas muestra que tiene mucho que decir acerca de la novela, participa en la formación de los preceptos de un género y pide su reconocimiento canónico en ello.



BIBLIOGRAFÍA

- Baranda, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco, 2005.
- Baranda, Nieves, “Nombres aniquilados: publicaciones femeninas y lectores”, *Criticón*, 125, (2015), pp. 65-77.
- Baquero Goyanes, Mariano, “Comedia y novela en el siglo XVII”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-29.

- Berg, Sander, *The marvelous and the miraculous in María de Zayas*, Cambridge, Legenda, 2019.
- Bonilla Cerezo, Rafael, *Lenguas de templado fuego, el gongorismo en la narrativa del siglo XVII* [tesis doctoral], Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005.
- Bonilla Cerezo, Rafael, *Lacayo de risa ajena: el gongorismo en la «Fábula de Polifemo» de Alonso de Castillo Solórzano*, Diputación Provincial de Córdoba, 2006.
- Bosse, Monika, “El *sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz*, Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll (eds.), Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 239-300.
- Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Cambridge, Polity Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Cardaillac-Hemosilla, Yvette, “La magia en las novelas de María de Zayas”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz*, Monika Bosse, Barbara Potthast, André Stoll (eds.), Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 351-394.
- Castillo, David, *Baroque horrors: Roots of the fantastic in the age of curiosities*, Michigan, University of Michigan Press, 2010.
- Castillo Solórzano, Alonso, *Tiempo de Regocijo*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907.
- Cayuela, Anne, “La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2, (1993), pp. 51-76.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo, Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2010.
- Cox Davis, Nina, “Re-Framing Discourse: Women before Their Public in María de Zayas”, *Hispanic Review*, 71-3, (2003), pp. 325-344.
- Cruz, Anne J., “Figuring gender in the picaresque novel: From 'Lazarillo' to Zayas”, *Romance notes*, 50-1, (2010), pp. 7-20.
- Cruz, Anne J., “Cervantes, Zayas, and the Seven Deadly Sins”, en *Representing Women's Authority in the Early Modern World: Struggles, Strategies, and Morality*, Eavan O'Brien (ed.), Rome, Aracne, 2013, pp.59-91.
- Enríquez de Salamanca, Cristina, “Irony, parody and the grotesque in a Baroque novella: 'Tarde llega el desengaño'”, en *María de Zayas:*

- The dynamics of discourse*, A.R. Williamsen y J.A. Whitenack (eds.), New Jersey, Associated University Press, 1995, pp. 234-254.
- Faye, Djidiack, *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor* [tesis doctoral], León, Universidad de León, 2009.
- Fernández de Avellaneda, Alonso, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Fernández Rodríguez, Daniel, “Las cosicosas de doña María: ecos de 'Virtud, pobreza y mujer', Lope y otros ingenios en 'La esclava de su amante' de Zayas (y unos apuntes sobre la Parte 'veinticinco perfeta y verdadera')”, *eHumanista: Journal of Iberian studies*, 38, (2018), pp. 627-640.
- Gamboa, Yolanda, *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009.
- Gamboa, Yolanda, y Gaisor, Bonnie, “From houses to humilladeros: Violence, fear and Zayas's female monster victims”, en *Peculiar lives in Early Modern Spain: Essays celebrating Amy Williamsen*, Robert Bayliss y Judith G. Caballero (eds.), New Orleans, University Press of the South, 2020, pp. 239-252.
- Gómez Canseco, Luis, “La comedia de Avellaneda. Algo más sobre las raíces dramáticas del *Quijote apócrifo*”, en *El siglo de Oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*, Odette Gorse y Frédéric Serralta (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2006, s.p., <<http://books.openedition.org/pumi/2156>> (Consulta: 08/03/2021).
- Grieve, Patricia E., “Embroidering with Saintly Threads: María de Zayas Challenges Cervantes and the Church”, *Renaissance Quarterly*, 44-1, (1991), pp. 86-106.
- Gutiérrez, Elena, *The poetry of María de Zayas: Poetic, feminine, and musical contexts* [tesis doctoral], Washington D.C., The Catholic University of America, 2014.
- Heliodoro, *Historia etiópica de Heliodoro, Traducida de francés en vulgar castellano, por un secreto amigo de su patria, y corregida según el griego por el mismo, dirigida al ilustrísimo señor, el señor Don Alonso Enríquez, Abad de la villa de Valladolid*, Anvers, En casa de Martin Nucio, 1554.
- Jauss, Hans, *Toward an Aesthetic of reception*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1982.
- 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*,

- Irene Albers y Uta Felten (eds.), Madrid / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Vervuert Verlag, 2009, pp.159-176.
- Lejeune, Philipp, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Marín Pina, M^a Carmen, “Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina”, *Bulletin hispanique*, 115-1, (2013), pp. 145-163.
- Marín Pina, M^a Carmen, “Las redes en la representación autorial de Ana Francisca Abarca de Bolea (1602-1686)”, *Bulletin hispanique*, 121-2, (2019), pp. 613-628.
- Martos Pérez, María Dolores, “La representación autorial en las poetisas de la primera edad moderna”, *Studia aurea*, 10-1, (2016), pp. 77-103.
- Molina, Tirso de, *La lealtad contra la envidia*, Madrid, María de Quiñones, 1635, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lealtad-contra-la-envidia--1/>> (consulta: 12/03/2021).
- Moll, Jaime, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54-201, (1974), pp. 97-104.
- Morínigo, Marcos A., “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5-2, (1957), pp. 41-61.
- Muguruza Roca, Isabel, “Lope de Vega reescrito por María de Zayas: *La viuda valenciana*, una comedia entre dos novelas”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 26, (2020), pp. 445-469.
- O'Brien, Eavan, “Locating the Diary of Persecuted Innocence: María de Zayas' Adaptation of Hagiographic 'Historias'”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 87-3, (2010), pp. 295-314.
- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez, “Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas”, en *Semblanzas del deseo en las letras áureas*, Francisco Ramírez Santacruz y Philippe Rabaté (eds.), monográfico de *Criticón*, 128, (2016), pp. 37-51.
- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez, “La intimidad conflictiva en María de Zayas: narración y escritura”, *E-spania*, 37, 2020a, s.p., <<http://journals.openedition.org/e-spania/37396>> [consulta: 10/04/2021].
- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez, “La palabra como *fármakon* en las voces narrativas de María de Zayas”, en *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*, Julie Botteron y Cipriano López Lorenzo (coords.), Kassel, Reichenberger, 2020b, pp. 97-118.
- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez, “La obra novelesca de María de Zayas: género y novedad”, en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre*

- María de Zayas y sus 'Novelas amorosas y ejemplares'*, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de Universidad de Navarra, 2021, pp. 81-96.
- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez, “Poética de novela en María de Zayas”, *Criticón*, en prensa.
- Rallo Gruss, Asunción (ed.), *Libros de antigüedades de Andalucía*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2009.
- Rhodes, Elizabeth, “María de Zayas and St. Beatriz of Hungary”, en *Representing women's authority in the Early Modern world*, Eavan O'Brien (ed.), Rome, Aracne, 2013, pp. 93-119.
- Rice, Robin Ann, “El Barroco y sus enfermedades sociales: odio, violencia y psicopatía en los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas”, *Revista estudios*, 31-2, (2015), pp. 446-466.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1989.
- Rodríguez-Rodríguez, Ana M., “Early modern #MeToo: María de Zayas's response to women's confined lives”, *Hispanic Issues Online*, 25, 2020, pp.191-208, <<https://hdl.handle.net/11299/212986>>, [consulta: 24/03/2021].
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés, “Introducción”, en *Entre la rueda y la pluma: Novela de mujeres en el barroco*, Evangelina Rodríguez Cuadros y María Haro Cortés (eds.), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999, pp. 7-118.
- Romero-Díaz, Nieves, *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark / Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.
- Romero-Díaz, Nieves, “Del sarao zayesco a la carta agrediana. La sociabilidad cortesana femenina en la España de Felipe IV”, en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Mechtild Albert (ed.), Madrid / Iberoamericana, Frankfurt am Main / Vervuert, 2013, pp. 255-276.
- Rubiera Mata, María Jesús, “La narrativa de origen árabe en la literatura del Siglo de Oro: El caso de María de Zayas”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas-Isabel Rebeca Correa-Sor Juana Inés de la Cruz*, Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 335-350.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Ruiz Pérez, Pedro, “El 'Canto de Calíope': entre la Arcadia, el Parnaso y la república literaria”, en *Cervantes en el espejo del tiempo*, M^a

- Carmen Marín Pina (coord.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010a, pp. 393-429.
- Ruiz Pérez, Pedro, (coord.), *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada, 2010b.
- Sanan-Estudillo, Alyssa, *Reconsidering the case of María de Zayas: Readings through the optic of the monstrous* [tesis doctoral], Minneapolis, University of Minnesota, 2014.
- Sontag, Susan, *Regarding the pain of others*, New York, Picador, 2013.
- Stackhouse, Kenneth A., “Verisimilitude, magic and the supernatural in the ‘Novelas’ of María de Zayas”, *Hispanófila*, 62, (1978), pp. 65-76.
- Taberero-Sala, Cristina, “La lengua del Siglo de Oro en la obra de María de Zayas”, en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de Universidad de Navarra, 2021, pp. 97-112.
- Treviño Salazar, Elizabeth, *Estudio y edición de la “Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto” (1647) de María de Zayas y Sotomayor* [tesis doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- Vega Ramos, María José, *La teoría de la Novella en el siglo XVI: La poética neoaristotelica ante el “Decameron”*, Salamanca, Johannes Cromberger, 1993.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición de Evangelina Rodríguez, Barcelona, Castalia, 2011.
- Villegas de la Torre, Esther M., “Autoría femenina y campo literario en la primera mitad del siglo XVII”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20-4, (2019), pp. 337-352.
- Wallace, John, “‘Examples Are Best Precepts’: Readers and Meanings in Seventeenth-Century Poetry”, *Critical Inquiry*, vol. 1-2, (1974), pp. 273-290.
- Zayas y Sotomayor, María de, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, edición de Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Zerari-Penin, Maria, “‘Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima’: Traces de l’esclave volontaire dans une novela et trois comedias”, en *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule ibérique du Moyen Âge au Siècle d’Or*, Teresa Rodríguez, Florence Raynié (eds.), Toulouse, Méridiennes, 2013, pp. 235-246.