

Cruzando umbrales atravesando fronteras: recorridos femeninos en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas

Christine Orobitg
(Aix Marseille Université)

El presente estudio pretende analizar las trayectorias femeninas, es decir, las dinámicas y recorridos en que se inscriben los personajes femeninos en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas ¿Presentan formas comunes, estructuras recurrentes que podemos identificar? ¿Qué significaciones adquieren?

Como segundo elemento preliminar de esta introducción, quisiera asimismo situar esta reflexión bajo la noción de *limen*, de *umbral*, que fue objeto de un excelente coloquio internacional organizado por CRISOL 16-17 en Lyon (Francia), en enero de 2018, recientemente publicado bajo el título *Puertas y umbrales en el Siglo de Oro* (Dartai-Maranzana & Meunier), completado por un segundo conjunto de trabajos dedicados a *Puertas y umbrales en las letras áureas españolas* publicado en 2021 en la revista *e-Spania*. La puerta, el *umbral* y, en latín, el *limen* se configuran como es una frontera, un límite. Franquear el umbral es franquear una frontera que separa los espacios y dos mundos, masculino y femenino. ¿En qué medida las protagonistas femeninas zayescas cruzan el umbral (o los umbrales, pues el umbral puede ser múltiple o polisémico), superando los límites impuestos a su condición femenina? Y a su vez ¿en qué medida esta superación de las fronteras encuentra a su vez sus propios límites en el mismo texto, en la diégesis y, en particular en los desenlaces?

El concepto de *limen* nos llevará a considerar cómo el texto de María de Zayas se inscribe en un sistema de dicotomías que opone abierto/cerrado, público/privado, libertad/clausura, masculino/femenino, activo/pasivo. Este sistema de oposiciones se aplica naturalmente a los espacios, pero también a la palabra y a la boca femenina (que se abre para hablar o al contrario permanece cerrada, sumida en el silencio). El acto de franquear el *limen*, la frontera que separa el espacio interior del espacio exterior no se aplica entonces solo a la acción de los personajes femeninos sino también a su palabra, como lo veremos en un interesante paralelo que hace fray Luis de León entre encerramiento de la mujer en el espacio doméstico (clausura en el interior de la casa) y silencio femenino (clausura de la boca). Como bien se ve, las nociones de espacio y de *limen*, consideradas como categorías analíticas, y la dicotomía entre abierto y cerrado, entre apertura y clausura, entre espacio público y espacio privado se hallan asimismo estrechamente ligadas a la cuestión de la palabra, la toma de palabra (oral o escrita, pública o privada) o, al contrario, la permanencia en el silencio.

La distribución de la palabra narrativa en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas sugiere cierta paridad entre hombres y mujeres e, incluso, cierto empoderamiento femenino, ya que es una mujer, Laura, la madre de Lisis, quien organiza el sarao y da la palabra a cinco hombres y cinco mujeres.

La voz femenina también parece ser dominante en el interior mismo de las narraciones, ya en dos novelas (“Aventurarse perdiendo” y “Al fin se paga todo”) el relato es asumido por un personaje femenino: Jacinta en “Aventurarse perdiendo” e Hipólita en “Al fin se paga todo”, que cuentan su propia historia. Al contrario, ningún personaje masculino es narrador de su propia historia. Este protagonismo femenino, en cuanto a la palabra se confirmará más adelante en los *Desengaños amorosos*, publicados diez años más tarde, donde la paridad hombre-mujer desaparece y las diez narraciones (los diez *desengaños*) son exclusivamente asumidas por mujeres.

¿En qué medida el análisis del espacio, la noción de *limen* o frontera (en su sentido más lato y polisémico), y su franqueamiento ilustran y cristalizan, confirman o al contrario refutan la idea de empoderamiento femenino en las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas? ¿Y, eventualmente, con qué limitaciones?

La oposición cultural de dos espacios

Como punto de partida, cabe recordar la eficacia y operatividad cultural, en el sistema de representación del Siglo de Oro, de la poderosa y fundamental oposición de dos espacios: el espacio exterior y el espacio interior, que es también una oposición de lo masculino y lo femenino, del espacio público y del espacio privado (o doméstico).

Los modelos de comportamiento femenino en el Siglo de Oro propagan representaciones de clausura, pudor, reserva y silencio: en el sistema de representación de la Edad Moderna, la mujer virtuosa se caracteriza por la vergüenza, el recato, la discreción y la capacidad de mantener la boca cerrada, como lo ha demostrado el excelente artículo de Inmaculada Fernández Arrillaga titulado “Silenciar la lengua de las mujeres”. A nivel espacial estos patrones de comportamiento, basados en la vergüenza y el recato, se expresan mediante representaciones de clausura y encerramiento en los que las mujeres son relegadas al espacio del hogar, la *domus*. Existe, pues, en el sistema de representación, un vínculo esencial entre los modelos de comportamiento femenino y el espacio doméstico, el espacio de la *domus*.

Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*, afirma la estrecha relación que se establece entre el término *dama* y el encierro en el espacio doméstico, lejos de las miradas (la dama se caracteriza por el hecho de que “no ve a nadie ni puede ser vista”):

dama vale la señora que en las ocasiones de días de fiesta y saraos sale en público con mucha gallardía y se deja ver de todos; y esta mesma, fuera de las tales ocasiones, guarda su encerramiento y retraymiento, que no ve a nadie ni puede ser vista. Viene bien con lo que el padre Guadix dize, que dama es nombre arábigo, y que vale recogimiento (Covarrubias, s.v. *dama*).

Es interesante observar que en la definición de Covarrubias (como en la realidad social de la época), el encerramiento sólo se aplica a las mujeres de cierto rango social (al que pertenecen precisamente las protagonistas de las diez novelas de María de Zayas, así como las mujeres que forman parte del auditorio, reunidas en la rica y noble casa de Lisis), ya que las mujeres comunes tienen que salir de casa para trabajar. La misma idea de encierro y la estrecha vinculación del sexo femenino con el espacio doméstico se aprecia también en la definición que hace Covarrubias del término “doncella”, que el lexicógrafo relaciona con *domus* y *cella* (la celda, la habitación): “algunos quieren que se diga de domicela, porque está recogida y encerrada en casa” (Covarrubias, s.v. *donzella*).

Unos modelos femeninos de comportamiento basados en la clausura y la reclusión

Los esquemas tradicionales de representación asignan, por lo tanto, las mujeres a los espacios interiores, al espacio de la *domus*, reservando el espacio exterior y público al sexo masculino (véanse por ejemplo los estudios de McLean; Duby & Perrot; Morant; Franco Rubio). Todos los autores que escriben sobre filosofía moral, orden social y modelos de comportamiento, incluso los humanistas más avanzados y progresistas, coinciden en este aspecto. En *La perfecta casada*, fray Luis de León formaliza estas ideas, afirmando que las

mujeres, tanto las doncellas como las casadas, deben permanecer en casa y guardar silencio. Fray Luis define la virtud femenina a través de las categorías del encierro, de la clausura (encierro en el espacio de la *domus* y clausura de la boca femenina, que debe permanecer sellada y silenciosa). En el texto de Fray Luis, la construcción comparativa (*así como... así*) muestra de manera muy significativa la analogía que se establece entre el cuerpo femenino, la boca y la casa, debiendo estos tres elementos permanecer cerrados:

porque así como la naturaleza como dijimos y diremos hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las liberó de lo que se consigue a la contratación que son las muchas pláticas y palabras (León, cap. XVI, 71-72).

Esta cita es muy interesante para la construcción de nuestra reflexión y su aplicación a la obra zayesca, pues equipara el encerramiento de la mujer en el espacio doméstico y la clausura de la boca. Se relacionan estos modelos con una visión particular del cuerpo femenino, que debe ser encerrado, escondido y constreñido (Vijarra). Veremos como estos dos elementos (clausura espacial y silencio), pensados bajo la forma de una correlación, son particularmente interesantes aplicados a las *Novelas amorosas y ejemplares*.

Juan Luis Vives, en su *De institutione feminae christianae* (1524), insiste asimismo en estos aspectos, explicando que el destino de la mujer consiste en criar a sus hijos y cuidar de su marido, en un espacio pensado como exclusivamente doméstico e interior (Vives, 10-11). El *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* del jesuita Gaspar de Astete, publicado varias veces a finales del siglo XVI y del XVII (Burgos, Juan Bautista Varesio, 1597; Valladolid, Alonso de Vega, 1603), desarrolla las mismas representaciones de encerramiento y clausura, comparando a la mujer virtuosa con una tortuga:

para dar a entender que los pies de la mujer han de ser muy tardíos para salir fuera de casa y que, así como la tortuga está metida y pegada en su concha, así la mujer ha de estar encerrada y pegada con las paredes de su casa (Astete, 163).

Finalmente, al igual que Covarrubias, Juan de la Cerda, en su *Vida política de todos los estados de mujeres* (Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599), relaciona la palabra *doncella* con los términos latinos *domus* y *cella*, subrayando el vínculo natural y, en cierta medida, “esencial” que se establece entre la doncella y el espacio doméstico:

doncella es un vocablo latino y quiere decir tanto como damisela que es habitación y casa de Dios. Así lo dice Policarpo y otro doctor que como la doncella comúnmente está encerrada en su casa, no conviene que traiga el corazón derramado a las cosas malas del mundo (Cerda, 121).

Los modelos femeninos que dominan en la Edad Moderna son, por tanto, modelos basados en el encierro y la clausura: encierro de la mujer (joven o casada, religiosa o lega) en el espacio de la *domus* (profana o sagrada), encierro del cuerpo en ropas rígidas y cubrientes que ocultan las formas (Herrero García; Díaz Mejías, 172-193) y por último clausura de la boca.

Se construye así una verdadera polarización del espacio, en que se oponen dos esferas: el espacio femenino, cerrado, interior, doméstico, y el espacio masculino, abierto, exterior y público. La palabra y el espacio público de la *polis* se atribuyen a los hombres, mientras que las mujeres quedan relegadas al silencio y al espacio privado del hogar. Salvo en ocasiones

excepcionales y estrictamente reglamentadas (como las salidas a misa o las fiestas que menciona Covarrubias en su artículo *dama*), la salida de la mujer del hogar y a toma de palabra en el ámbito público no son más que osadía, descaro, desvergüenza e indecencia, que convierten a la mujer en “mujer pública” con todos los significados peyorativos que ello implica.

Puertas, ventanas y balcones: espacios de contacto entre mundo doméstico y exterior

En este universo, en el que la virtud femenina (se trata aquí de las damas y mujeres de cierto rango social, no de las mujeres de clases bajas que siempre tuvieron que trabajar en el exterior) se define por el confinamiento en la *domus*, las puertas, ventanas y balcones, así como las salidas a misa se configuran como los únicos espacios de contacto entre mundo exterior y mundo interior, entre mundo masculino y mundo femenino.

En “La burlada Aminta y venganza del honor”, Aminta es seducida, engañada y manipulada por Flora durante una salida a la iglesia. Puertas y las ventanas son tradicionalmente utilizadas en el teatro y en la prosa narrativa como espacios de encuentros amorosos o de *innamoramento* (recordemos, por ejemplo, “El celoso extremeño” de Cervantes en que Carrizales se enamora perdidamente de la joven Leonor al verla en la ventana). En la prosa de María de Zayas, las ventanas y los balcones son el punto de conexión y de encuentro entre el espacio público (la calle) y el espacio privado (la casa), entre hombres y mujeres. En “El prevenido engañado”, don Fadrique corteja a Serafina aprovechando sus salidas al balcón o los momentos en que se asoma a la ventana:

una noche que las criadas habían prometido tener a su dama en el balcón canto [don Fadrique] al son de un laúd este soneto (Zayas, 296).

Serafina tal vez se ponía a la ventana dando con su hermosura aliento a las esperanzas de su amante (Zayas, 297).

En la misma novela corta, el encuentro entre don Fadrique y la audaz duquesa valenciana se inicia con una escena en la que la duquesa está en su balcón y ve pasar a don Fadrique por la calle: “estaba la hermosa duquesa en un balcón y como viese aquel caminante pasar algo deprisa y reparase en el airoso talle, llamó a un criado y le fuese tras él y le dijese que ella le llamaba” (Zayas, p. 329).

En “Al fin se paga todo”, cuando Hipólita quiere engañar a su marido, se cita con Don Gaspar en la ventana. En las *Novelas amorosas y ejemplares* (como en gran parte de la producción narrativa y dramática del Siglo de Oro), puertas, balcones y ventanas aparecen como lugares de contacto entre mundo masculino y femenino, y espacios en que la estricta frontera entre estos dos mundos se vuelve porosa.

Trayectorias femeninas y estructuras diégéticas en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: franqueamientos del *limen* y regreso final al espacio de la *domus*

Analicemos ahora a partir de este horizonte mental y cultural las trayectorias de los personajes femeninos en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: se trata aquí de analizar sus trayectorias espaciales que son, a su vez, indisociables y reveladoras de su propia evolución, como personaje, en la diégesis. A este propósito, una frase en la

introducción de Julián Olivares a su edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* resulta particularmente significativa:

Primero una joven lleva una vida pasiva y liminal [...], pero luego se convierte en sujeto deseante [...] finalmente el hombre la burla y la abandona. Segundo, una concienciación de la condición de los hombres y de que las mujeres son sus víctimas [...] mueve a la mujer a salir de su estado liminal, la lleva a establecerse como sujeto autónomo o la impulsa a lograr que su amante/esposo cumpla con su palabra [...] o a vengarse (Olivares, 42-43).

Olivares afirma una organización bipartita de los relatos zayescos, en los cuales distingue dos etapas: primero, una permanencia de la mujer en el espacio interior, y luego una salida del estado (y espacio) liminal. Pero esta aprehensión de la estructura diegética de las *Novelas amorosas y ejemplares* olvida (como muchos otros críticos) los desenlaces. En realidad, la diégesis de todas las novelas (con excepción quizá de “El jardín engañoso” en que se invierte la estructura, es el mundo exterior el que viene a modificar el mundo interior, y de las dos novelas de corte picaresco, “El prevenido engañado” y “El castigo de la miseria”, que escenifican el castigo de un hombre culpable de ser misógino, en “El prevenido”, o mezquino y codicioso en “El castigo”) dibuja una estructura tripartita, con tres fases: primero, un estado liminar en que el personaje femenino vive y se mueve en un espacio interior, doméstico, detrás de los límites “naturales” que los patrones de comportamiento de la época imponen a las mujeres. Luego, en una segunda fase, un elemento perturbador hace que la mujer salga al exterior, franqueando el *limen* que separa los dos espacios (interior y exterior, privado y público, femenino y masculino). Esta segunda etapa coincide generalmente con un paso a la acción, en que la mujer, hasta entonces objeto pasivo de las decisiones o deseos masculinos, se vuelve activa y toma en mano su destino. Por fin, en una tercera etapa, la mujer regresa a un espacio interior, a una *domus* (sagrada o profana).

En todas las novelas (con excepción de las tres citadas), la idea de *limen*, de umbral, de límite adquiere un papel central. Los relatos de las *Novelas amorosas y ejemplares* escenifican mujeres que cruzan un umbral (el umbral de la casa, de la *domus*), primero en una dirección (para *salir* de la casa) y luego, al final, en sentido inverso, regresando a la casa (sea ésta profana o sagrada). De esta manera se dibujan, en los relatos zayescos, estructuras comunes y trayectorias femeninas que se repiten de una novela a otra.

Al principio de la narración, la doncella vive en el espacio cerrado de la *domus*. Aparece entonces un elemento perturbador (generalmente un hombre que las seduce, les promete matrimonio o las engaña y manipula) que las hace salir de casa y pasar a la acción. En una segunda fase de la acción, las mujeres abandonan el espacio doméstico de la *domus*, entran en el espacio exterior, público (calles, caminos, plazas públicas o incluso campos de batalla), franqueando la frontera o *limen* que separa los dos mundos y actúan como los hombres: abandonan la casa, viajan, trabajan, participan en batallas, lavan su propio honor en la sangre.

Este abandono del espacio doméstico coincide en algunas ocasiones con un cambio de traje, en que las mujeres se disfrazan de hombres y actúan como tales. El disfraz no es entonces una mera apariencia, una mera convención (como en la comedia), sino que refleja un verdadero cambio de condición del personaje, que pasa de una condición pasiva (una condición de objeto) a una condición activa, una condición de sujeto. Las novelas zayescas escenifican entonces una verdadera *metamorfosis* (en el sentido pleno de la palabra) de las mujeres, que pasan a la acción, abandonan el espacio doméstico y femenino para apropiarse los espacios y atributos masculinos. El cambio de forma (de acuerdo con el sentido

etimológico de la *metamorfosis*) y de apariencia marca y expresa un cambio de función en la diégesis.

Sin embargo, este cambio de condición no es duradero y toma siempre la forma de un paréntesis. En efecto, en una tercera fase, la mujer regresa a la *domus* profana o sagrada para recuperar un papel tradicionalmente femenino (esposa de un marido o esposa de Cristo, detrás de los muros de un convento). Casi todos los relatos cortos de las *Novelas amorosas y ejemplares* (con excepción de las tres novelas antes citadas) corresponden a este patrón.

La novela “Aventurarse perdiendo” repite dos veces este patrón. En la primera parte de la novela, Jacinta huye de la casa familiar para seguir a don Félix, el hombre al que ama y con el que acaba casándose. En la segunda parte de la novela, Jacinta vive primero como viuda doliente retirada en su casa, pero se enamora del veleidoso Celio, que la seduce y al que decide seguir, preparándose a viajar hasta Salamanca para encontrarse con él. Pero Jacinta cae en manos de un bribón que la conduce a Barcelona y la abandona en el camino, después de haberle robado todos sus haberes. Jacinta se retira entonces a las montañas de Montserrat, donde vive, disfrazada de hombre, como pastora, hasta su encuentro con Fabio que la conduce hasta Madrid, donde Jacinta entra en un convento con un estatuto de lega.

En el inicio de “La burlada Aminta”, la joven Aminta vive con su padre (que ha descuidado su educación), y después de la muerte de éste, con uno de sus tíos, en Segovia. Seducida por don Jacinto, con la ayuda de Flora, abandona la casa familiar, pierde su virginidad y se encuentra sin honor, en casa de doña Luisa, cuyo hijo, don Martín se enamora perdidamente de Aminta. Aminta decide entonces vengarse, disfrazándose de hombre. Sale entonces de Segovia, acompañada por don Martín (hay que señalar que en esta trama narrativa don Martín queda reducido al papel de mero ayudante y acompañante, un papel “femenino”, siendo Aminta la que desempeña el papel activo y “masculino”), pasa por Madrid, y llega a una “ciudad sin nombre” (Zayas, 237) donde se encuentra con don Jacinto y Flora: allí, Aminta se hace pasar por un criado que busca trabajo, entra al servicio de don Jacinto y Flora, y los mata para vengar su honor. Sin embargo, al final de la novela, después de haber recorrido los caminos y manejado, como un hombre, las armas para lavar su propio honor en la sangre, Aminta se casa con don Martín y regresa a un papel femenino tradicional de esposa y madre, detrás de los muros de su casa. El desenlace nos informa en efecto que Aminta vive en Madrid “la más querida y contenta de su esposo don Martín, que solo le falta a esta buena señora tener hijos, para ser del todo dichosa” (Zayas, 246). La adjetivación del texto (“querida y contenta de su esposo” “buena señora” “dichosa”), asumida por la voz narrativa, presenta claramente este desenlace como un *happy end* en que Aminta asume el papel de esposa, esperando que la maternidad la colme definitivamente de felicidad.

En “La fuerza del amor”, las traiciones e infidelidades de Don Diego llevan a Laura a salir de su casa y a adentrarse en un cementerio para buscar los dientes, pelo y barbas de un ahorcado, a petición de una bruja, para componer un conjuro que le devuelva a su marido. Su hermano, advertido por un sueño premonitorio, la recoge en el cementerio y al día siguiente, en la plaza pública, ante el conde de Lemos, Laura cuenta su historia, denunciando el desamor de su esposo y la condición de las mujeres en la sociedad de la época. Es sobradamente conocido su osado parlamento en que arremete sin contemplaciones, contra los responsables de un injusto orden social, rigurosamente patriarcal, que priva a las mujeres de la posibilidad de acceder a las armas y a las letras:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para la venganza, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da el valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si

entendierais que también hay en nosotras valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas (Zayas, 364).

Sin embargo, después de esta osada toma de palabra (el texto narrativo enfatiza el carácter *público* y *visible*, de la toma de palabra femenina, pues el parlamento se realiza en pleno día, en la plaza, antes todas las autoridades, civiles y eclesiásticas, de la ciudad de Nápoles), Laura entra en un convento y abandona definitivamente la visibilidad, y el espacio exterior, público para pasar el resto de sus días detrás de los muros de un convento.

“El desengaño amando y premio de la virtud” se divide en dos subpartes, con dos narraciones consecutivas, cuya conexión se realiza mediante el personaje de don Fernando, prototipo del hombre inconstante y poco fiable. En la primera parte, doña Juana, desengañada del amor y de don Fernando, termina en un convento. En la segunda parte, doña Clara que había abandonado su casa para sacar a su marido de las garras de la hechicera Lucrecia (se invierten aquí, como en “La burlada Aminta”, los roles tradicionales, pues es la mujer la que “salva” al hombre), regresa a su hogar y se casa (tras la muerte de su marido, con el marqués don Sancho, volviendo ya para siempre a un papel doméstico de esposa.

En “Al fin se paga todo”, Hipólita, que ha intentado engañar varias veces a su marido con don Gaspar mata a su cuñado, don Luis, que había abusado de ella y huye de su casa (cruzando, como otras tantas heroínas zayescas el umbral y la frontera que la separa del mundo exterior) siendo socorrida por don García. “Al fin se paga todo” presenta resonancias formales y estructurales, al nivel de la diégesis con “La burlada Aminta”: en los dos casos, la mujer asume el papel tradicionalmente masculino de vengadora y restauradora del honor, haciéndose con las armas (reclamadas por Laura, para las mujeres, en su parlamento ante el virrey de Nápoles), y en los dos casos la venganza se acompaña de una salida fuera del espacio doméstico. Pero, en el desenlace Hipólita se casa con don García, que la había ayudado en el momento de su huida fuera de casa, y regresa a un papel tradicional de esposa.

En “El imposible vencido”, al igual que en “El jardín engañoso”, la manipulación tiene lugar dentro de la casa, por parte de personas cercanas a ella. En “El imposible vencido”, doña Leonor es engañada por sus propios padres haciéndole creer que el hombre que ama, don Rodrigo, se ha casado con otra mujer. Se casa con don Alonso por despecho. Cuando Don Rodrigo vuelve y ella lo ve de nuevo, se desmaya y muere, pero resucita milagrosamente y huye con don Rodrigo a Ciudad Rodrigo. Finalmente, los dos enamorados consiguen convencer al obispo de que el matrimonio con don Alonso no era válido y pueden casarse. En “El jardín engañoso”, Constanza es víctima de una mentira perpetrada por su propia hermana, que consigue alejar al hombre que ama (don Jorge), y luego por don Carlos, que consigue casarse con ella gracias a una treta en la que finge estar moribundo. De vuelta a Zaragoza, don Jorge intenta recuperar a Constanza, llegando incluso a vender su alma al diablo a cambio de un milagro (la aparición de un maravilloso jardín en la plaza frente a la casa de Constanza), pero al final Costanza permanece fiel a don Carlos y don Jorge se casa con Teodosia. En estas dos novelas, las protagonistas femeninas acaban casándose y regresando a un rol doméstico.

“El juez de su causa” es, junto con “La burlada Aminta”, uno de los relatos que mejor ilustra la trayectoria femenina antes citada, con una marcada estructura tripartita: espacio doméstico/franqueamiento del limen y salida al mundo/ regreso al espacio doméstico. En esta novela, el personaje de Estela, después de haber abandonado su casa, su casa, vivido varias aventuras en Marruecos, luchado en las tropas de Carlos V, después de haber salvado al mismo emperador en una batalla (como en “El desengaño amando y premio de la virtud” se invierten los papeles, y es la mujer la que salva al hombre) y ejercido el papel de virrey de

Valencia, revela su identidad y abandona definitivamente los atributos, espacios y funciones masculinas que antes ejercía para casarse con don Carlos y regresar a un papel tradicional de esposa y madre, en un espacio doméstico.

Sería engañoso e ilusorio, por lo tanto, calificar estas trayectorias de “liberadoras”, ya que todas terminan, sin excepción, tras los gruesos muros de una casa, sea ésta profana o sagrada. Y todos estos desenlaces, en que las mujeres franquean el *limen* en sentido inverso, regresando a un espacio doméstico y a un papel de esposa (esposa de Cristo o de un marido profano), son presentados como *happy end*.

Conclusión

Este examen de los recorridos femeninos, de los espacios y de la temática del limen, central en los *Novelas amorosas y ejemplares* nos lleva a tres conclusiones. La primera es que los límites a la “liberación” femenina que podríamos percibir en estas trayectorias de las protagonistas femeninas no deben llevarnos a concluir que María de Zayas es una autora “feminista” o, al contrario, “conservadora”, debate que ha durante largo tiempo ocupado a los especialistas y a la crítica (véase al respecto, por ejemplo, Roca Franquesa, 293-311; Cortés Timoner y más recientemente Acebedo). Los límites a la libertad y autonomía femenina que percibimos en los recorridos de las protagonistas de las *Novelas amorosas y ejemplares* se hallan ante todo determinados por el *género literario* en el que se enmarca esta escritura, el de la novela corta cortesana, de tema sentimental, cuyo desenlace tópico, a modo de final feliz, es el matrimonio y el regreso de la mujer al espacio doméstico. A partir del momento en que Zayas adopta esta forma genérica (la novela cortesana) es lógico que adopte, con ella, el final habitual.

La segunda conclusión, que el examen de estas trayectorias femeninas en la prosa zayesca pone de manifiesto, es la esencia misma de la ficción como “tiempo suspendido”. Estas trayectorias, en las que las mujeres se vuelven activas, asumen espacios, atributos y funciones masculinas, ponen de manifiesto la naturaleza propia de la ficción novelesca como paréntesis que se abre en el tiempo real, en el tiempo social. Esta idea de suspensión se expresa, repetidamente, al final de cada relato zayesco. Por citar solo un ejemplo, el final de “La burlada Aminta”: “Apenas dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban *tenía elevados y absortos*” (Zayas, 247). La historia es, pues, un paréntesis que nos hace salir de la realidad, soñar, imaginar. Pero una vez que la historia termina, el paréntesis se cierra y volvemos a la realidad. Y las mujeres vuelven detrás de sus paredes.

Nuestra tercera conclusión se relaciona con la palabra, cuyas implicaciones en la dialéctica clausura/ apertura, privado/ público ya hemos examinado en la prosa zayesca. Finalmente, el único verdadero espacio de libertad y de igualdad para las mujeres no es el de la acción, de la diégesis, sino el de la enunciación y de la palabra, tomada por las cinco narradoras que, en perfecta paridad con los hombres, narran sus cinco relatos, en el espacio protegido (y privado) de la casa de Lisis. Y este espacio de la palabra lo ocupa también, con “despejo” y “virtuosa osadía” (como lo indica el prólogo “Al que leyere”) la voz autorial que se identifica claramente como femenina:

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 [...]. Quien duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz. Pero

cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo murmurará por desatino. Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (Zayas, 159).

No entraremos ahora en los debates, recientemente abiertos por Rosa Navarro Durán (2019), sobre la identidad de la autora María de Zayas. Lo que nos interesa es que el libro se publica *con nombre de mujer* y que, en el paratexto, la voz autorial se configura como inequívocamente femenina. Al publicar su prosa, la voz autorial cruza de manera definitiva el umbral que separa el espacio interior, privado y doméstico del mundo exterior. Y si reconsideramos la cita de Fray Luis de León, que equiparaba encierro en el espacio doméstico y silencio, clausura de la boca femenina, podemos afirmar que la voz autorial femenina se posiciona, definitivamente, *fuera* de este silencio: por y con la escritura, la voz autorial femenina cruza, de forma definitiva, el umbral que separa el mundo femenino, interior, doméstico y silencioso del mundo exterior, para posicionarse, definitivamente, en un espacio público y masculino: abandonando definitivamente cualquier forma de clausura, se posiciona decididamente en una literatura publicada, y por lo tanto *abierta* a un amplio público. Es finalmente la palabra y la escritura, y *sólo ellas*, las que permiten cruzar el umbral y superar la frontera entre los dos mundos, entre lo abierto y lo cerrado, entre lo masculino y lo femenino, entre lo público y lo privado.

Obras citadas

- Acebedo, Mónica. “El feminismo y el didactismo moral de María de Zayas y Sotomayor en el marco que atraviesa sus dos colecciones de novelas.” En Javier Espejo Surós & Carlos Mata Induráin eds. *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*. Pamplona: Biblioteca Áurea Digital del GRISO, 2021. 177-191.
- Astete, Gaspar de. *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*. Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603.
- Cerda, Juan de la. *Vida política de todos los estados de mujeres*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599.
- Cortés Timoner, María del Mar. “María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres.” *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines* 2 (2016), consultable en línea: <http://cecil-univ.eu/c2_7/>
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611 (ed. facsímil Barcelona: Alta Fulla, 1993).
- Dartai-Maranzana, Nathalie & Meunier, Philippe (eds.). *Portes et seuils au Siècle d'Or. Puertas y umbrales en el Siglo de Oro*, *Bulletin Hispanique* 124-1 (2022), consultable en línea: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.14784>
- Dartai-Maranzana, Nathalie & Rabaté, Philippe (eds.). *Puertas y umbrales en las letras áureas españolas*. *e-Spania* 39 (2021).
- Díaz Mejías, Laura. *Maquillar la enfermedad o enfermar por maquillarse: moda e higiene en la modernidad de la monarquía hispánica*. Tesis doctoral. Alicante: Facultad de Historia, Departamento de Historia Moderna, 2018.
- Duby, Georges & Perrot, Michelle eds. *Historia de las mujeres en Occidente*. Volumen 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 1991.
- Fernández Arrillaga, Inmaculada. “Silenciar la lengua de las mujeres.” En Ead. coord. *Al margen y calladas: mujeres en la modernidad*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2017. 73-82.
- Franco Rubio, Gloria Ángeles. “Las mujeres en la España del Siglo de Oro, entre la realidad y la ficción.” En Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero & Mercedes Rodríguez Pequeño coords. *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*. Junta de Castilla y León, 2006. 139-164.
- Herrero García, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Centro de estudios Europa Hispánica, D.L., 2014.
- León, fray Luis de. *La perfecta casada*. Buenos Aires: Bureau Editor, 1999.
- McLean, Ian. *The Renaissance notion of woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980 (publicado en línea en 2011, consultable en <https://doi.org/10.1017/CBO9780511562471>).
- Morant, Isabel. *Discursos de la buena vida. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Navarro Durán, Rosa. *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- Olivares, Julián. “Introducción”. En María de Zayas y Sotomayor. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000. 9-135.

- Roca Franquesa, José M^a. “La ideología feminista de Doña María de Zayas.” *Archivum. Revista de la Facultad de Filología* 26 (1976): 293-311. Consultable en línea: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/2359/2225>
- Solana Segura, Carmen. “Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista.” *Lemir* 14 (2010): 27–33. Consultable en línea: http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista14/02_solana_carmen.pdf
- Vijarra, René Aldo. “La representación del cuerpo en *La perfecta casada* de Fray Luis de León.” *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* vol. 8, núm. 15 (2019), <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3155>
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. México-Buenos Aires: Espasa Calpe/Edición Austral, 1944.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2020³.