

Novelas amorosas y ejemplares: cuando las mujeres llevan la voz cantante

Paloma Bravo
(Université Sorbonne Nouvelle-CRES-LECEMO)

La cuestión del (proto)feminismo, o del “feminismo en mantillas” (Bonilla), de María de Zayas y Sotomayor ha sido, y es, un tema polémico que puede recibir respuestas contrastadas, e incluso contradictorias, según se defina el término y según se adopte la perspectiva de los *gender studies* o un punto de vista menos anacrónico. Si bien se puede debatir sobre la pertinencia del concepto de feminismo aplicado a la obra de doña María, lo que es incuestionable es la presencia abundante, e incluso contundente, de las mujeres en su universo literario y en particular en los veinte relatos de *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647). En ellas, las mujeres desempeñan un papel central tanto en el dispositivo narrativo, que sirve de marco a la colección, como en el seno de las novelas. Mujeres son las organizadoras de la reunión en torno a la convaleciente Lisis, que sufre de cuartanas en *Novelas amorosas y ejemplares* y de mal de amores en *Desengaños amorosos*. En sendos saraos, la narración corre mayoritariamente a cargo de las damas pues si en la primera parte, alternan voces narrativas femeninas y masculinas, en la segunda, los hombres no son autorizados a relatar ningún *desengaño*. Por otra parte, es famoso el prólogo “Al que leyere” de la primera colección que reivindica la autoría femenina de las *Novelas amorosas y ejemplares*, insistiendo en el valor que exige en una mujer el atreverse a dar un libro a la stampa (Blanqué, 923). Como lo ha señalado Julián Olivares, en dicho prólogo, Zayas toma la palabra para “auto-autorizarse a entrar en el mundo de las letras” (2020, 161).

Más allá del prólogo y de la *cornice*, que conceden un lugar central a la palabra femenina, las mujeres desempeñan un protagonismo llamativo en las peripecias narradas en las *maravillas* y *desengaños* de la Zayas. Así, por ejemplo, y centrándonos ya en *Novelas amorosas y ejemplares*, suelen ser damas quienes asumen el papel principal, construyéndose tan solo dos de los diez relatos, el tercero y el cuarto, en torno a un protagonista masculino (“El castigo de la miseria” y “El prevenido engañado”). Estas mujeres, sin embargo, son presentadas a menudo como víctimas que intentan reunirse con el amado, sacar adelante su matrimonio, o restablecer su honor. Sus recorridos se ven cercenados por los dictámenes de padres codiciosos o por los embustes de hombres desaprensivos que abusan de ellas con falsas promesas de matrimonio o que las engañan una vez casados, o incluso que las maltratan física y psicológicamente (Hautcoeur).¹

En esta lucha, las protagonistas femeninas alcanzan cierto heroísmo por su capacidad de resistencia, su tesón y sobre todo por su audacia (Gagliardi). Esta cualidad aparece en numerosos personajes femeninos, principales o secundarios, malos o buenos, que intentan, y a veces consiguen, imponer su pauta, mostrándose las mujeres más constantes, más decididas y más valientes que los varones.² Así, por ejemplo, “La fuerza del amor” cuenta como la malquista Laura supera su timidez para defender enérgicamente su matrimonio, aunque su marido, don Diego, la maltrate “de palabra” y “de manos” e incluso la amenace de muerte (359-361).³ La defensa del ‘amor’ por mujeres que son víctimas de abandono se repite en la *maravilla* siguiente, “El desengaño amando y premio de la virtud”. En dicha novela, son dos

¹ Como indica Ylleras (1983, 51), María de Zayas “[...] nos ha dejado una de las más impresionantes imágenes de los sexos en lucha”, terminando todos los *desengaños* con “[...] la muerte de la protagonista o su encierro en un convento” (45-46).

² Sobre la valoración ambivalente de la audacia en el Siglo de Oro y sobre su percepción positiva, como forma de valentía, ver Marina Mestre 2019, 45-59.

³ Nuestra edición de referencia es la de Julián Olivares (Madrid: Cátedra, 2000). Sobre la violencia y su representación, véase Alcalde, 79-137.

las mujeres maltratadas sucesivamente por don Fernando: doña Juana, primero, a quien promete el matrimonio y a la que abandona al cabo de poco tiempo, y doña Clara, con quien se casa, pero a la que termina engañando también. Burladas por un seductor engreído (al que la narradora, Filis, califica de “gallo”, p. 374), ambas consiguen, sin embargo, salir airoso, ingresando doña Juana en un convento y casándose doña Clara con un rico marqués. El elenco de mujeres enérgicas, aunque no siempre virtuosas, queda completado en ambas novelas por las figuras maléficas de Nise, en la *maravilla* quinta, y de Lucrecia, en la sexta. Ellas son quienes pautan la acción subyugando a los protagonistas masculinos merced a prácticas mágicas, como la *filocaptio*, los conjuros o los hechizos (Barrass), tanto es así que las mujeres, buenas o malas, ocupan un lugar sobresaliente, tanto por su capacidad de mover los hilos de la acción como de convertirse en protagonistas de su propio destino.

En definitiva, en el universo novelesco de Zayas, las mujeres llevan la “voz cantante”, en el sentido que son quienes “[...] se impone(n) a los demás [...] o quien(es) dirige(n) un negocio”.⁴ Además, en contradicción con los moralistas que abogaban por el silencio en la mujer, María de Zayas no duda en presentar a mujeres elocuentes que llegan incluso a disputar el espacio discursivo a los hombres (Blanqué, 925; Schwartz). Dedicaremos nuestra atención a estos personajes que no solo dominan la acción, sino que se “auto autorizan” a salir del papel silente tradicionalmente asignado a las mujeres. Para ello contemplaremos los casos de las *maravillas* segunda, cuarta y novena en los que mujeres parleras son representadas en base a estereotipos de la tradición misógina, pero sometiéndolos a un proceso de resignificación.

Veremos así, en un primer apartado, como la malicia verbal de que hacen gala ciertas mujeres en “El prevenido engañado”, aunque procedente del arsenal misógino tradicional, no solo no es censurada, sino que sustenta una defensa de la educación femenina (I). En una segunda parte, nos acercaremos a la novena *maravilla*, “El juez de su causa”, que describe la elevación temporal de una mujer a las funciones y discursos habitualmente reservados a los varones, lo que le permite hacerse con las riendas de su destino, y llevar así la voz cantante (II). Dedicaremos la tercera y última sección a la novela segunda, “La burlada Aminta y venganza del honor”. En ella aparece una figura de mujer locuaz, astuta y dominante, rival de la protagonista que, pese a ser un personaje negativo, prefigura la emancipación de la protagonista que se produce en el desenlace de la *maravilla* (III).

(I) “El prevenido engañado”, un ‘zurcido de novelas italianas’ donde las mujeres llevan la voz cantante

“El prevenido engañado”,⁵ que sigue las novelas XXIV y XLI de Masuccio Salernitano (Bonilla y Berruezo Sánchez, 143-145) presenta un elenco de mujeres maliciosas que, contrariamente a lo que sucede en la fuente italiana, particularmente misógina, no son descalificadas por el narrador, o solo parcialmente. De hecho, y como lo recoge Tonina Paba (171) la *maravilla* ha sido, por este motivo, soporte de críticas e interpretaciones divergentes.⁶

⁴ Según la definición del *Diccionario de la Real Academia*.

⁵ La expresión un “zurcido de novelas italianas” es de José M. Roca Franquesa 1976, 309.

⁶ Los principales hitos recogidos por Tonina Paba son: “Pfandl (1933) [...] sitúa la novela entre las lúbricas y amorales, [...] González de Amezúa, [...] no la considera ‘lectura para ser puesta en todas manos’ (1948). De parecer opuesto se declara Juan Goytisolo (1977), quien señala como en la obra de María de Zayas las mujeres dejarían por primera vez de ser objetos pasivos del deseo masculino para convertirse en sujetos que desean y que, sobre todo, alcanzan concretamente su legítima aspiración mediante una vida sexual emancipada. Más recientemente, Adrienne Martín ha insertado la novela entre las de burlas eróticas en las que ‘la mujer es retratada como autosuficiente, arriesgada, atrevida y burladora’, ofreciendo ‘otro modelo de comportamiento femenino ante la sexualidad’.” (2006).

La novela desarrolla la cuestión de la educación de las mujeres planteada por la autora en la introducción, y lo hace poniendo en escena la formación sentimental de don Fadrique, caballero rico de Granada, quien cree verificar una y otra vez, a través de sus relaciones con diferentes mujeres, lo acertado de sus prejuicios misóginos. Convencido de que la mujer inteligente es a la fuerza maliciosa y por lo tanto peligrosa para la honra del varón, acaba contrayendo matrimonio con una joven tan boba que no sabrá discernir entre el bien y el mal, arruinando la reputación de su marido.

Antes de llegar a este desastroso desenlace, don Fadrique se cruza con diferentes tipos de mujer, que van de la joven casadera a la viuda alegre, pasando por las intelectuales libertinas. El relato establece una gradación enfrentando al protagonista con mujeres cada vez más inteligentes y seguras de sí mismas, así como gratuitamente manipuladoras. Según progresa el relato y se multiplican las decepciones y las escenas de escarnio, va creciendo el papel del lenguaje. Si bien en los dos primeros episodios, trágico el uno (por desembocar la liviandad de la “doncella” Serafina en el abandono de una criatura inocente), escabroso el otro (por conducir los apetitos desordenados de la viuda, doña Beatriz, a la muerte de su amante), las mujeres se valían de su inteligencia para salvar las apariencias y encubrir con un matrimonio decente sus desmanes, en el tercer episodio, la actuación maliciosa de las mujeres es gratuita. Ana y Violante disfrutan convirtiendo a don Fadrique en objeto de trucos sexuales para demostrar su poder de seducción y de manipulación (Martin, 70). Así, la burla de la cama les permite a las primas hacer alarde de su inteligencia y de su autosuficiencia, a la vez que humillan sexualmente a don Fadrique.

Para este episodio, María de Zayas se vale de una burla erótica estándar en la cual la sustitución de la pareja hace posible tener sexo con un desconocido, pero complica la situación. El asunto es el siguiente: don Fadrique ha de pasar la noche junto al marido de Ana para que éste no note su ausencia cuando sale a encontrarse con su amante. Don Fadrique, en aplicación del plan, pasa una noche espantosa temiendo constantemente ser descubierto o abrazado por el hombre que yace junto a él. Al amanecer, sin embargo, el protagonista descubre, bajo la mirada burlona de Ana, que en realidad ha compartido cama con Violante y que ha puesto todo su empeño en evitar rozar a la mujer a quien desea por miedo a un encuentro homosexual (Martin, 68-70).

El episodio pone en ridículo la inteligencia y hombría del protagonista y resulta significativo que, tras esta pesada broma, doña Violante pierda todo interés erótico por él y tome un nuevo amante. Se produce entonces otro lance cómico pues en una escena de farsa, el joven sustituto, sorprendido en la cama con Violante, amenaza al celoso don Fadrique con un pistolete, que resultará ser un zapato. Fadrique no solo es engañado, sino que se ve también ridiculizado por su rival con la alusión irreverente al sexo femenino del que el zapato es metáfora conocida. Convertido en objeto de escarnio, Fadrique pierde los estribos y acribilla a bofetadas a Violante, antes de salir huyendo por las posibles represalias. Sigue la novela con la llegada del fugitivo a Italia donde seguirá siendo juguete de las mujeres. Con este tipo de vida pasan dieciséis años, hasta que don Fadrique decide volver a España para contraer matrimonio. El desenlace es conocido: de regreso a su tierra, casará con Gracia, la criatura que Serafina había abandonado tras su parto clandestino y que Fadrique había recogido y mandado criar. Con el correr de los años, la niña se ha convertido en una joven casadera de gran inocencia pues, por orden de su tutor y futuro marido, ha sido mantenida en la ignorancia y alejada del mundo.

De camino hacia Granada, don Fadrique vive, sin embargo, una última aventura erótica, que le ofrece una postrera oportunidad de reconsiderar su prevención contra las mujeres inteligentes. El encuentro concluye con la “burla de la llave”, que está tomada de las *Cent nouvelles nouvelles*. Repasemos brevemente el cuento. La acción sucede no lejos de Barcelona, donde una joven duquesa llama a Fadrique desde su ventana, le convida a comer,

escucha el relato de su vida y, de sobremesa, aprovechando la ausencia temporal del marido, le invita a compartir la siesta. El regreso anticipado del duque interrumpe a los amantes. Invirtiendo el esquema del cuento octavo de la octava noche del *Decamerón*, en que el marido queda encerrado en un arcón mientras su amigo y su esposa hacen el amor encima del mueble, en la *maravilla* de Zayas, la esposa infiel arrostra el peligro con aplomo, encerrando a don Fadrique en un armario y acogiendo cariñosamente al marido, a quien ofrece una cena en la propia estancia, y le entretiene de sobremesa con un juego que consiste en escribir todas las cosas que se pueden hacer con hierro:

[...] después de haber cenado con mucho espacio y gusto, la astuta duquesa, deseosa de hacerle una burla a su encerrado amante, le dijo al duque si se atrevía a decirle cuántas cosas se hacían del hierro, respondiendo que sí. Finalmente, entre la porfía del sí y del no, apostaron entre los dos cien escudos; y tomando el duque la pluma empezó a escribir todas cuantas cosas se pueden hacer del hierro, y fue su ventura de la duquesa tan buena para lograr su deseo que jamás se acordó de las llaves. (331-332).

La duquesa refresca entonces la memoria del esposo, valiéndose de la *falsa* confesión de su *verdadera* infidelidad. El relato de su desliz con el forastero y de cómo le ocultó en “un cajón [...] en que se ponen las aguas destiladas” es presentado como un artificio destinado a turbar al marido, quien de hecho reclama acto seguido las llaves del arcón, a lo cual responde la astuta duquesa:

—Paso, señor, paso, que éstas son las que se os olvidó de decir que se hacen del hierro, que lo demás sería ignorancia vuestra creer que había de haber [...] mujer, si no fuera muy necia, que tal dijese a su marido, si fuera verdad; pues, cuando lo hubiera hecho lo callara. El cuento ha sido por que os acordéis; y así, pues habéis perdido, dame luego el dinero [...]. (332).

El juego con los diferentes significados de la llave le permite a la duquesa burlarse a la vez del marido y del amante, jugando con la inteligencia del primero y con los nervios del segundo. Al escoger como soporte de su acertijo la llave (o clave), la duquesa sugiere maliciosamente la dimensión hermenéutica de una adivinanza que engaña con la verdad, a la vez que descubre lo que parece encubrir. Además, la llave, como objeto que posee la facultad de abrir y cerrar, de liberar y de encarcelar es, de por sí, símbolo del poder alcanzado por la mujer. Es, igualmente, un conocido símbolo sexual de modo que la solución de la adivinanza subraya el escarnio de que son objeto los hombres, a la vez que ofrece al marido la clave interpretativa de la situación, aunque éste permanezca sordo a la alusión. La falta de clarividencia del marido es llamativa pues, al establecer la lista de cosas de hierro, olvida el objeto más obvio; del mismo modo, es incapaz de admitir la liviandad de su joven esposa aun cuando ésta salte a la vista y que ella le relate las circunstancias de su infidelidad con todo detalle.

El despliegue ingenioso con el que la duquesa consigue salvar la situación, a riesgo de ser descubierta, es la respuesta teatral de la dama a la prédica de don Fadrique a favor de las mujeres necias. La “temeraria locura” (333) de la confesión a medias, y la malicia con que la esposa consigue que el marido engañado pague el precio de la apuesta (que es también el de su deshonor) acaban sin embargo de convencer a don Fadrique de la necesidad de huir de las mujeres inteligentes que tan fácilmente pueden desprestigiar a un marido. Nos parece

interesante traer aquí a colación lo que escribe Adrienne L. Martin a propósito de la utilización de la burla de la llave por Tamariz, Melchor Serna y Zayas:⁷

[...] estas mujeres sexualmente lanzadas controlan las reglas del juego al obligar al marido a entrar en uno que gira alrededor de acordarse o no, de nombrar o no una llave, reflejo de la precaria o amenazada masculinidad de los hombres [...] aquí el falo metafórico es el elemento central de las historias, pero por supuesto es un falo burlado. En este contexto [...] el arriesgado encerramiento del amante en un espacio cerrado o mueble (armario, arca, tonel, cofre etc.) asfixiante y angustioso, podría verse como un cuestionamiento o respuesta a las apologías de la clausura femenina emitidas por varios moralistas de la época (Martin, 64).

La pericia lingüística de la inteligente duquesa, expresión, como acabamos de ver, de su capacidad de control sobre los hombres, contrasta con la inhabilidad verbal de Gracia, la esposa con la que don Fadrique acaba casándose y de la que espera un silencio sumiso.

Gracia, que ha pasado dieciséis años en un convento y ha sido voluntariamente mantenida en la ignorancia, es una niña que desconoce el sentido de palabras, en particular en su acepción erótica. Ignora el lenguaje amoroso y el sentido específico que en él cobran palabras como “servir” que ella entiende en el sentido literal de ser asistida por criados y no en el de ser cortejada (337). Tampoco entiende expresiones corrientes, como “hacer vida de casados” (335), como tampoco imagina en qué consiste ésta. De hecho, Gracia acumula los disparates: a petición de don Fadrique, pasa las noches en armas velando sobre su marido, creyendo que es lo propio entre recién casados; más adelante, obedece sin resistencia a los deseos sexuales del hombre que, abusando de su candor, se ha introducido en su intimidad; para terminar, Gracia alude al desaprensivo amante con la expresión infantil de “el otro marido” (339).

Resulta significativo que el nombre de pila de la esposa tenga entre sus diferentes significados el de ‘donaire’, virtud de la que carece, y el de “facecia” en referencia a las situaciones cómicas de que es involuntaria protagonista, tan contrarias a las burlas maliciosas de las demás mujeres. Si don Fadrique en los primeros casos es víctima de mujeres que *llevan la voz cantante* en el último es ridiculizado por Gracia precisamente porque se trata de una joven sin educación, una *infans (in-fans)*, es decir propiamente una persona sin habla (o ‘no hablante’), que por este motivo *habla a tontas y a locas* y no tiene reparos en contarle a don Fadrique como se ha acostado y ha gozado “con el otro marido”.

La valoración de la inteligencia de la mujer en relación con la rapidez de su ingenio y su capacidad para urdir mentiras es de hecho uno de los argumentos esgrimidos por la autora en el prólogo “Al que leyere”, cuando, en la línea de los textos de la querrela de las mujeres, mantiene que hombres y mujeres son iguales en naturaleza, potencia y alma y que si las damas recibieran la misma educación que los varones “[fueran] tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío” (160). En el prólogo, la autora se vale de dos tipos de ejemplos a la hora de demostrar la inteligencia de las donas: los que provienen de los libros, con la tradicional lista de mujeres célebres, y los que proceden de la experiencia que permiten a cada cual observar como el despejo de las mujeres se manifiesta “[...] en las respuestas de repente y en los engaños de pensado” (160) (Vélez-Sainz, 333-341). La habilidad femenina elogiada en el prólogo, consistente en improvisar réplicas ingeniosas y en urdir engaños y burlas, es encarnada en “El Prevenido engañado” por el personaje de la duquesa. De hecho, al oponer los efectos positivos de la agudeza de la liviana duquesa a los sufrimientos causados por la necesidad de la inocente

⁷ La burla es centro de una novela en verso de Cristóbal de Tamariz y de la *Novela de las madejas* de Melchor Serna.

Gracia, la cuarta *maravilla* subraya la esterilidad de la inteligencia cautelosa de don Fadrique, en todo opuesta al ingenio femenino, pragmático y hedonista.

(II) Actuar y hablar como hombres

Frente al ejemplo que acabamos de contemplar que asocia la locuacidad femenina, habitualmente denostada, con una concepción pragmática de la virtud, las novelas segunda y nona presentan dos casos de apropiación de la palabra masculina por mujeres. En ambos relatos, el uso de discursos varoniles permite a la dama imponer su voz.

a. Actuar y hablar como hombre, sintiendo y pensando como mujer

La novela “El juez de su causa” propone un alegato en defensa de la habilidad verbal en la mujer, jugando, esta vez, con formas fosilizadas de la *querelle des femmes* que, como es sabido, presentó en ocasiones el debate como un tribunal en que enemigos y defensores de las mujeres se enfrentaban, cada uno con su adalid.⁸ En el caso que nos ocupa, la ostentación del arte suasoria se produce cuando la protagonista, Estela, actuando como juez, vuelve por el honor de las mujeres sin atenerse, sin embargo, a las pautas retóricas de la *disputatio* escolástica. Al convertirse en “juez de su causa”, la protagonista ofrece una respuesta “feminista” a la alfonsina Partida III que prohibía a las mujeres ejercer de abogadas “en juicio por otrí”.⁹ Veamos el asunto con mayor detenimiento.

La *maravilla* evoca el recorrido extraordinario de Estela, una joven que pasa de dominada a dominante. El relato presenta dos secuencias opuestas: la primera, dedicada a las penalidades de la protagonista, la segunda, a sus éxitos que empiezan cuando, vestida de hombre, triunfa socialmente y accede a la voz de mando.

Arranca la acción en Valencia donde la hermosa y rica Estela es cortejada por don Carlos, amante sincero y firme a quien Estela corresponde. Sin embargo, su amor se ve impedido por la decisión de los padres de casarla con un conde italiano y por las artimañas de una rival, Claudia, que para alejarla consigue que sea raptada y llevada cautiva a Fez. Mientras tanto en Valencia, la desaparición de Estela es achacada a don Carlos, siendo este acusado de haberla raptado, violado y asesinado. El segundo movimiento será el de la elevación social de Estela y del triunfo de la justicia, cuando, disfrazada de varón y transformada en don Fernando, entabla una brillante carrera militar que la lleva a conseguir un hábito de Santiago, una renta cuantiosa y un título de duque y, por fin, el cargo de virrey de Valencia.

Durante este recorrido ascendente, Fernando (Estela) se cruza con su antiguo pretendiente, don Carlos, quien no la reconoce y le cuenta sus desventuras. Estela (Fernando) se entera así de que don Carlos, tras haber huido de la justicia, la había estado buscando más de un año, llegando al convencimiento de que su amada se había fugado con un paje. El virrey Fernando (Estela), para proteger a Carlos de sus perseguidores, lo contrata como secretario a condición de que mude de parecer sobre su antigua prometida, Estela. En efecto, el virrey declara ser “muy amigo de que los caballeros estimen y hablen bien de las damas” (504).

Queda enunciada así, de pasada, la clave interpretativa de lo que sigue pues, en efecto, Estela se valdrá de la autoridad que le confieren su travestismo varonil y su cargo virreinal para defender a las mujeres. La ocasión se presenta al cabo de varios meses cuando a

⁸ Caso de “Grisel y Mirabella” (Vélez-Sainz 178-186): “Y a la una parte de la sala stauan la Reyna con infantas y damas y otras donzellas que pare ver y oyr fueron iuntadas allí; y a la otra parte el Rey con grande multitud de gentes; y a la postremera grada staua Mirabella, que vey a Bra[ç]ayda por su auocada, y Torrellas con Grisel”.

⁹ Citado por Vélez-Sainz, 51.

Fernando (Estela), en tanto que virrey, le incumbe dictar sentencia en el juicio incoado contra don Carlos. La novela insiste en el poder liberatorio del verbo, quedando convertida la silenciada víctima, de la primera parte, en el juez “de su misma causa” (511). El carácter teatral y paradójico de la situación, en que una presunta víctima juzga a su supuesto asesino,¹⁰ aumenta al derivar el juicio criminal en pelea entre amantes y en defensa del honor de las damas. En una escena de antología, don Carlos se presenta ante el juez, confiado en que el dictamen le será favorable, ya que el virrey cree en su inocencia; sin embargo, no recibe el trato esperado. Y es que al ser el virrey, hombre y mujer, juez y parte, el proceso deriva en ajuste de cuentas en el que Estela (Fernando) expresa su despecho amoroso en una serie de reproches tan injustos como puntillosos: el acusado ha amanecido demasiado pronto, se ha ataviado de modo demasiado elegante, habla de su amor por Estela en pasado (Gagliardi: 249).

En tanto que virrey, Estela ha de establecer la culpabilidad o inocencia de don Carlos en su propio asesinato; en cambio, en tanto que mujer enamorada que se siente injustamente vejada por su antiguo pretendiente, Estela aprovecha la ocasión para interrogar a Carlos sobre sus verdaderos sentimientos y hacerle pagar por su desconfianza. En el fragmento citado a continuación aparecen a las claras el uso caprichoso del poder por Estela a la vez que su pericia retórica, que le permite presentar como justa una decisión que el lector sabe contraria a la verdad del caso:

Viendo el virrey que hasta aquí estaba condenado Carlos en el robo de Estela, en el quebrantamiento de su casa, en su muerte y la de Claudia, y que sólo él podía sacarle de tal aprieto; determinado, pues, a hacerlo, quiso ver primero a Carlos más apretado, para que la pasión le hiciese confesar su amor, y para que después estimase en más el bien. Y así, Estela le llamó, y como le viese en presencia de todos, le dijo: —“Amigo Carlos, si supiera la poca justicia que traes de tu parte en este caso, doyte mi palabra y te juro por la vida del César que no te hubiera traído conmigo [...] pues si por los presentes cargos he de juzgar esta causa, fuerza es que por mi ocasión la pierdas, sin que yo halle remedio para ello [...]” (508).

¹⁰ Son interesantes las observaciones de Ricardo Senabre Sempere (1963) y de María Jesús Rubiera Mata (1999) quienes, en base a sendos estudios sobre las fuentes de la *maravilla*, han destacado la originalidad de la versión zayesca y su probable impacto en el público femenino del barroco. Partiendo de Boccaccio (*Decamerone*, X, 5), identificado como fuente por Caroline Bourland —“Boccaccio and the *Decameron* in Spanish and Catalan Literatures”. *RHi* 12 (1905): 1-232—, Ricardo Senabre Sempere (1972) ha señalado hace años la línea de transmisión siguiente: “La novela italiana pasa directamente —o bien a través de Masuccio Salernitano— al *Patrañuelo* de Timoneda (1567). Reaparece en una de las primeras obras dramáticas de Lope, *El Juez de su causa* (anterior a 1604), donde se conservan los rasgos medulares de la historia: un marido intenta deshacerse de su mujer y, al final, es juzgado por ella, que se ha disfrazado de hombre. Vuelve a brotar el tema en *Las fortunas de Diana* (1621), pero ya Lope lo ha modificado con la inclusión de unos elementos novelescos que antes faltaban. Estos elementos —la conversión de los esposos en una pareja de enamorados, su decisión de huir juntos, el engaño que los separa, etc.— son los que nos permiten establecer una relación directa entre la novela de Lope y *El Juez de su causa* (1637)” (172). Tras entresacar los principales elementos aportados al relato por Lope y lo que diferencia su versión de la de María de Zayas —atención al paisaje, presencia de numerosos versos, abundantes comentarios que interrumpen la acción— precisa: “Lope se propone tan sólo narrar una serie de sucesivas aventuras, a todas la cuales concede el mismo rango. No hay en él deseo de adoctrinar o teorizar. A doña María de Zayas, en cambio —esto es lo decisivo— le atrae la situación de la mujer, que después de superar un sinnúmero de adversas circunstancias, se halla en la coyuntura de juzgar a su propio enamorado, de ser “juez de su causa”. Esto coloca al personaje femenino muy por encima de todos los demás. Estela juzga a Carlos, pero, antes de salvarlo, juguetea con él, le hace sentir la proximidad de una condena a muerte. Sólo en el último instante descubrirá Estela su identidad y Carlos quedará libre de culpas [...] *El juez de su causa* es —aparte sus cualidades de puro entretenimiento— una ilustración seria y consciente de las ideas de su autora” (170).

Estela, contrariamente a lo esperado, no dictamina a favor de su antiguo e inocente pretendiente; al contrario, lo amenaza con la pena capital, actuando con la inconstancia, coquetería y parcialidad tradicionalmente reprobadas en las mujeres. Su aparente injusticia se sustenta en el deseo de mostrar que, si bien Carlos no es un asesino, sí incurrió en otra grave culpa al dejarse vencer por prejuicios misóginos (Foa, 135):

—¡Ah! Traidor [...] ¡Qué presto te has dejado llevar de tus malos pensamientos! Maldita la mujer que con tanta facilidad os da motivo para ser tenida en menos, porque pensáis que lo que hacen obligadas de vuestra asistencia y perseguidas de vuestra falsa perseverancia hacen con otro cualquiera que pasa por la calle. (510)

Con estas palabras, Estela recoge uno de los temas clásicos de la querrela de las mujeres. Sin embargo, al llegar a este punto de la confrontación, la protagonista rebaja la tensión, revelando al auditorio su verdadera identidad. Termina la escena de anagnórisis, hincándose de rodillas el compungido amante, imitado por los padres de Estela, quedando establecida públicamente la superioridad de Estela y el error de quienes ningunean a sus hijas o sospechan de las mujeres. Este último aspecto queda confirmado cuando irrumpe el conde italiano reclamando que se realice el enlace suspendido por la desaparición de su prometida. Estela vuelve entonces a tomar la palabra para rechazarlo y elegir libremente a don Carlos como esposo.

Tras esta escena en que Estela, desde el poder que le confiere su estatus de virrey y de juez, afirma públicamente su identidad femenina, su defensa de las mujeres y sus deseos personales, resulta sin duda decepcionante para un lector contemporáneo que el final feliz propuesto pase por una vuelta al orden social establecido: el emperador, informado de los hechos, eleva a Estela al rango de princesa de Buñol, pero concede al marido el hábito, la renta y el cargo de virrey ganados por Estela. Ésta asume en el desenlace el rol esperado en una mujer a través del matrimonio cristiano y de la hermosa descendencia, celebrados por la narradora como el mejor de los *happy end*. Incluso los comentarios ejemplarizantes del final desdibujan el contenido subversivo del relato llevando al lector por los derroteros de una reflexión moral convenida: “no es menor maravilla que las demás: que haya quien sepa juzgarse a sí mismo, en mal ni en bien, porque todos juzgamos faltas ajenas y no las nuestras propias.” (511).

El carácter extremadamente convencional del desenlace no ha de hacernos olvidar, sin embargo, que hemos asistido a un recorrido en que una mujer, temporalmente convertida en hombre, ha sabido alcanzar la cúspide del poder, y tomar la palabra en defensa de las mujeres. A propósito de esta defensa de las donas es interesante traer a colación el éxito persistente en el público femenino marroquí de la historia del travestismo de la princesa Budur que se encuentra en versiones tardías de *Las Mil y una Noches* (cuento intitolado “Qamar az-Zamān”) y que sirvió de modelo probable a María de Zayas a través de su adaptación italiana (el cuento de Bernabo de Génova y su mujer en *El Decamerón*). Este fenómeno es expuesto por María Jesús Rubiera Mata (349), concluyendo que la recepción actual en Marruecos nos da un claro indicio del éxito que debió de alcanzar un relato que daba la palabra y el poder a una mujer, aunque fuera en el espacio virtual de la literatura y durante un tiempo limitado.¹¹

¹¹ Escribe: “La conocida escritora marroquí, Fatima Mernissi (nacida en 1940), relata en sus memorias de infancia, el entusiasmo con que las mujeres de su familia representaban el episodio de Budur como rey de la Ciudad de Bano. Las mujeres de la España aurea y barroca como las mujeres musulmanas del siglo XX solo podían alcanzar el poder en el imaginario literario –las excepciones confirman la regla– y a través del travestismo de su sexo y por ello María de Zayas elige esta historia que encarna el sueño femenino del poder masculino”.

b. Actuar y hablar como hombre, para llevar la voz cantante

“La burlada Aminta y venganza del honor”, presenta, como la novena *maravilla*, una estructura bímembre. Consta de una primera parte en la que la protagonista homónima es engañada y abandonada por un seductor, que se hace llamar don Jacinto, y de una segunda parte en que Aminta se toma la revancha, asesinando mientras duermen al burlador y a su cómplice, doña Flora. De modo significativo, el amante falso muere tras pasarlo el corazón y la manipuladora Flora, atravesada la garganta (245). Pese a la violencia del doble homicidio, la justicia poética se encarga de recompensar el valor de Aminta que escapa a los alguaciles y al corregidor, cerrándose el relato con la boda entre la protagonista y su fiel valedor, don Martín.

La novela segunda celebra, pues, el recorrido de una jovencísima protagonista que, disfrazada de varón, lucha enérgica y violentamente por recuperar su honor y hacerlo sin ayuda de ningún valedor masculino. En esta *maravilla*, como en “El juez de su causa”, el travestismo le permite a la mujer hacerse con el lenguaje de los hombres y volver las armas de la seducción contra quienes las habían utilizado anteriormente contra ella. El cambio de papeles es subrayado por la arquitectura del relato que consta de dos partes simétricas: si en la primera secuencia el burlador se hace llamar Jacinto para encubrir su verdadera identidad, en la segunda, Aminta se introduce disfrazada de paje en casa de su seductor, utilizando el mismo falso nombre (Jacinto). La construcción especular subraya la evolución positiva de Aminta que deja atrás su pasado de víctima, absorbiendo, con el nombre, la identidad y habilidades de su burlador (Micouleau & Raynié, 314 y Gagliardi, 247).

Tanto en el caso de Estela (en la novela nona) como en el de Aminta (en este caso), el cambio de traje les permite a las mujeres restablecer la justicia, la primera como juez, la segunda como vengadora de su propia honra. Si en el caso de Estela las razones que la llevan a travestirse no quedan claras, en el de Aminta, la identidad postiza forma parte de la venganza. Su objetivo no es meramente vestirse de hombre para correr mundo, es convertirse en el doble de su seductor para castigarle por donde ha pecado, absorbiendo su identidad, su nombre, su modo de actuar y de hablar. Así, por ejemplo, Aminta disfrazada de paje seduce a sus amos porque dispone de las mismas habilidades que ellos para urdir ficciones y embelesar los sentidos, pues sabe “leer, escribir, contar y sobre todo cantar y tañer” (240), en otras palabras, cautivar con la voz. Otro hecho relevante es que Jacinto, que no alcanza a reconocer a Aminta cuando ésta se presenta ante él en traje varonil, admite que el ‘joven’ le recuerda a una persona a quien amó durante veinticuatro horas, decidiéndose a contratarla para tener el placer de ser servido (en el sentido literal de la palabra) por una persona a quien en su día sirvió (en el sentido cortés). La cuestión del lenguaje —de su poder de insinuación, de ocultación y de manipulación— resulta central ofreciendo el diálogo que mantienen Aminta y su burlador tres niveles interpretativos complementarios: el de un intercambio entre amo y futuro criado, el de un diálogo entre antiguos amantes, el de las veladas amenazas de Aminta a su futura víctima (239).

Al establecer una estrecha relación entre los nombres, las identidades y los actos la novela recalca la dimensión verbal de las relaciones de poder, cuestión central en esta segunda *maravilla*, donde la elocuencia de un personaje en apariencia secundario, Flora, determina el curso de los acontecimientos a lo largo de toda la primera parte. De hecho, la Aminta triunfante de la segunda parte, al tomar la iniciativa e imponerse con fuerza varonil, no hace sino seguir los pasos de Flora, personaje que llevaba la voz cantante en la secuencia inicial del relato: en el momento de la revancha, Aminta imita la habilidad verbal y la ambivalencia sexual de la malévola Flora.

Flora es presentada desde el inicio como una mujer falsa que vive bajo una identidad usurpada, haciéndose pasar por la hermana de don Jacinto cuando es, en realidad, su amante;

corresponde con el tipo de la mujer manipuladora cuya maldad hiperbólica sobrepasa a la del peor de los hombres. Así lo expresa la narradora, al valorar la moralidad de los protagonistas:

¡Oh falsa Flora! [...] ¿Habría quien dé crédito a tal maldad? Sí, porque en siendo una mujer mala, lleva ventaja a todos los hombres. A don Jacinto disculpa amor, a la triste Aminta el engaño, mas para Flora no hay disculpa. Ya no admiren los engaños de los hombres, que Flora pasó todos [...] (227).

Su actuación como tercera en los enredos amorosos de Jacinto, le confiere sobre éste una superioridad notoria. De hecho, ella es quien se encarga de idear la trampa que le permitirá gozar de Aminta. Escuchemos los consejos que ofrece a Jacinto:

Viste galas y envíale joyas, pues para todo tienes suficiente hacienda, que yo por mi parte le tenderé mis redes, haré mis tramoyas, y a título de que soy tu hermana, me haré su amiga y procuraré hablarla en la iglesia. Y si llega a darme oídos yo le pintaré de suerte tus amorosas pasiones, y con tales colores que, aunque más en los estribos de su honor vaya, no dejará de caer; y amándote, fácil será gozarla a título de marido [...]. (219)

Las cosas suceden según los planes de Flora: el pretendiente empieza por rondar la calle de la doncella (219), luego le hace llegar una carta y un anillo en prenda de amor (220-221) y al fin se produce el supuesto encuentro ‘casual’ en la iglesia del que ha de nacer el amor:

Tomó Flora su manto, y en compañía de su hermano, se fue a la misma iglesia donde estaba Aminta, y en entrando en ella, con gran donaire y desenvoltura, se sentó junto al estrado de la hermosa y engañada Aminta, y vuelta a don Jacinto que la acompañaba, como he dicho, le dijo: —“Aguarda, hermano, no pasemos de aquí, que ya sabes que tengo el gusto y deseos más de galán que de dama, y donde las veo y más tan bellas, como esta hermosa señora, se me van los ojos tras ellas y se me enternece el corazón” (223).

El primer lazo que tiende Flora consiste en presentarse como ‘hermana’ de Jacinto, consiguiendo así vencer el recelo de Aminta. Flora sigue tejiendo su red, simulando mantener una conversación privada con Jacinto, pero arreglándoselas para que Aminta la oiga y responda. De hecho, la fingida plática fraternal es un monólogo en el que Flora lleva la voz cantante, entrecruzando sabiamente las diferentes hebras de un discurso tan equívoco como eficaz. Los elogios intercambiados con el hermano son en realidad requiebros dirigidos a Aminta e insertos en un discurso ambiguo que apela a la amistad, pero que se sitúa de lleno en un plano erótico.

Al describirse como una experta en belleza femenina y tan aficionada a ella como un varón, Flora –que ya había desempeñado anteriormente un papel viril, acompañando a Jacinto en sus serenatas, disfrazada de músico (219)–, puede ahora asumir plenamente la voz del ‘hermano’ seductor, quien, callado, la deja expresarse en su lugar. La homosexualidad latente en sus palabras subraya además el carácter equívoco de Flora, experta en máscaras hasta el punto de asumir el deseo ajeno: Flora, tenga o no pulsiones homosexuales, desea a Aminta porque ésta es deseada por Jacinto, de quien Flora está enamorada (Girard). Asumir el deseo del amado es para ella una manera de mantenerse en el puesto de amante predilecta y de conservar el poder, como ella misma explica a Jacinto al inicio de la aventura: “[...] cuando fuera posible que pudieras gozar de Aminta, no por eso temo yo que me olvides, que antes viéndome desear y procurar tu gusto, me has de querer más (218).

Queda insinuada la perversión erótica del personaje, que se beneficia sexualmente del enredo y goza literalmente al compás de las infidelidades amorosas de Jacinto. Así, por ejemplo, adorna las nuevas que va trayendo de picantes alusiones que le merecen tiernas recompensas por parte de su amante: “Contó Flora a don Jacinto el concierto, si bien de industria le dio algunos picones,¹² alcanzando por las nuevas mil tiernos favores” (226), o bien introduce a su rival en el lecho de su amante a la espera de recibir a cambio una recompensa erótica: “[...] después de una bien ordenada y sabrosa cena, los llevó a su cama, donde los dejó, y se retiró a otro aposento de la misma posada, aguardando por premio de estos engaños quedarse con su amante, dejando a Aminta, con su deshonor y desventura” (228).

La narración supedita la sexualidad de Flora a su *libido dominandi*, ya que saca provecho de los impulsos sexuales de Jacinto para ejercer su control sobre éste y sobre su rival. Sea cual sea la naturaleza de los sentimientos de Flora, el hecho es que desde el primer encuentro manipula a Aminta, arrastrándola al terreno del discreteo amoroso. Empieza dejándole creer a la joven que ha salido airosa del primer intercambio en el que ha dado muestras sobradas de agudeza, pero, en realidad, es Flora quien lleva la voz cantante. Manejada por Flora, Aminta pierde progresivamente el control de la conversación, de la situación y de sí misma. Poco a poco, sus palabras dejan traslucir el amor que siente, llegando a contemplar en voz alta la eventualidad de “remediar” al “hermano”, haciéndose “dichosa casando[se] con él” (224-225). A partir de este punto, superado ya todo recato, Aminta se declara vencida y reclama el asesoramiento de Flora, renunciando a pensar por sí misma: “[...] estoy dispuesta a no mirar mi honra ni opinión, tal efecto ha hecho en mi la vista de tu hermano [...] dime tú qué haré [...]” (225). Flora cierra entonces la trampa, proponiendo diferentes opciones que dan todas por sentadas la ruptura del compromiso con el primo y la boda clandestina con Jacinto.¹³ Se cierra la escena de seducción cuando Aminta, silenciosa, admite como propios las premisas y argumentos impuestos por su rival, Flora, quien, a lo largo de la escena, ha hablado a la vez como mujer tentadora y varón seductor.

Conclusión

En los tres casos examinados, hemos podido ver como Zayas recupera material literario anterior sometiéndolo a un proceso de resignificación; a partir de tipos de mujer convencionales —la mujer parlera (la duquesa), la virago (Flora) y la doncella disfrazada de hombre (Estela)— la autora muestra, como lo ha señalado Lía Schwart, que “[e]n un mundo que es guerra y *locus* del engaño”, las mujeres en tanto que “grupo dominado” tienden a “apropiarse de los discursos de los grupos dominantes para, si no subvertir, al menos superar dos de los tres atributos impuestos al sexo femenino: silencio, obediencia (y castidad)” (321).

¹² *Picón*. s. m. El chasco, zumba o burla que se hace para picar y incitar a otro a que execute alguna cosa. Usase regularmente junto con el verbo Dar. Latín. *Acer cavillatio, vel ludificatio*. QUEV. Tac. cap. 22. Qual para dar picón, passaba por el terrero con una muger de la mano (*Diccionario de Autoridades*).

¹³ La primera posibilidad contemplada es la de un final feliz digno de las mejores comedias de enredo: se casan Jacinto y Aminta, el tío, tras mostrarse enojado, se conforma y se producen dos bodas (la de Jacinto y Aminta y la de Flora y el primo); la segunda es menos teatral pero no por ello menos feliz: el tío no se aviene a perdonar a Aminta y ésta pierde su dote, Jacinto no renuncia a ella pues la ama y tiene dinero suficiente.

Obras citadas

- Alcalde, Pilar. *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2005.
- Barrass, Tine. “El llamado feminismo en las novelas de doña María de Zayas y Sotomayor.” *Estudis romànics* 16 (1980): 119-152.
- Berruezo Sánchez, Diana. *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- Blanqué, Andrea. “María de Zayas o la versión de ‘las noveleras’.” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 39, 2 (1991): 921-950.
- Boillet, Danièle. “L’usage circonspect de la *Beffa* dans le *Novellino* de Masuccio Salernitano.” En André Rochon ed. *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*. Deuxième série. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975. 65-16.
- Bonilla Cerezo, Rafael. “Zayas en el país de las maravillas. Aguja para navegar la novela corta del Barroco.” *e-Spania* 40 (octubre 2021, mis en ligne le 07 octobre 2021, consulté le 12 janvier 2023). URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/42269>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.42269>
- Foa, Sandra M. *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia: Albatros, 1979.
- Gagliardi, Donatella. “La osadía femenina en cuatro *maravillas* de doña María de Zayas.” *eHumanista* 49 (2021): 245-258.
- Girard, René. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris: B. Grasset, 1961.
- Hautcoeur, Guiomar. “Lire les *novelas* de María de Zayas aujourd’hui: défense des femmes et pensée du genre.” *TRANS-Revue de littérature générale et comparée-Journées d’études*. 2018: 2-16.
- Lissorgues, Yvan. “Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: la *Novela de las Madejas*.” *Criticón* 3 (1978): 2-27.
- Martin, Adrienne L. “La burla erótica y el arte de engañar en el siglo de oro.” En J. Ignacio Diez & Adrienne L. Martin coords. *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, 2006. 57-71.
- Mestre, Marina. “L’audace dans l’anthropologie humaniste espagnole.” *Savoirs en prisme* 11 (2019): 45-59.
- Micouleau, MéliSSa & Raynié, Florence. “Mujeres violentas y feminismo: *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas.” *Hipógrifo* 7.1 (2019): 365-377.
- Olivares, Julián. “Introducción”. En María de Zayas y Sotomayor. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000. 9-135.
- . “La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor”. En Javier Espejo Surós & Carlos Mata Induráin eds. *Traza, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. 153-175.
- Paba, Tonina. “Pecar con discrecion. Doble y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas.” *Artífara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 17 (2017): 171-180.
- Rubiera Mata, María Jesús, “La narrativa de origen árabe en la literatura del siglo de oro: el caso de María de Zayas.” En Monika Bosse, Barbara Potthast & André Stoll eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 335-350.

- Schwartz, Lía. “Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas.” En Monika Bosse, Barbara Potthast & André Stoll eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999: 301-321.
- Senabre Sempere, Ricardo. “La fuente de una novela de María de Zayas.” *Revista de Filología Española* vol. 46, n°12 (1963): 163-172.
- Vélez-Sainz, Julio. *La defensa de la mujer en la literatura hispánica (siglos XV-XVII)*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Yllera, Alicia. “Introducción”. En María de Zayas y Sotomayor. *Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1983. 11-112.
- . “Las novelas de María de Zayas: ¿una novela de rupturas? Su concepción de la escritura novelesca.” En Monika Bosse, Barbara Potthast & André Stoll eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*. Kassel: Reichenberger, 1999. Vol. I: 221-238.
- Zerari, Maria. *ABCdaire María de Zayas: approche portative à l’usage des agrégatifs* [en línea] <https://neolatines.com/slnl/?p=5506> [consultado el 25/10/2021].