Las *Novelas amorosas y ejemplares*: ¿una filoginia unívoca?

Christine Marguet
(Université Paris 8/Laboratoire d'Etudes Romanes, EA 4385)

La arquitectura de las *Nvelas amorosas y ejemplares* —en adelante *NAE*— parece diseñada para la expresión de la voz y defensa de las mujeres, desde el prólogo en que la presentación y promoción del libro y de su autora se articula con la promoción del género femenino. Zayas adscribe la inferioridad de las mujeres a una construcción social impuesta por los hombres. El alegato a favor de ellas es constante, en el plano horizontal, a través de los relatos que componen el libro y las historias que cuentan, y en el vertical, de los niveles enunciativos, desde la voz de la autora en el paratexto, que luego se confunde con la del narrador / de la narradora principal, hasta la de personajes femeninos de las *maravillas* cuando narran sus propias desventuras o expresan su sentimiento, pasando por el nivel estructuralmente fundamental de los diez personajes del relato-marco o *cornice*, narradores de sendas *maravillas*.

Discurso y acción promueven en las mujeres cualidades que les son habitualmente denegadas, tanto en la sociedad como en la representación literaria.[1] Esas cualidades se pueden agrupar bajo las etiquetas de ingenio y fortaleza. En otras palabras, la autora afirma que sí sirven las mujeres para dos de los ámbitos en los que se explaya tradicionalmente la excelencia masculina: las letras y las armas. O servirían si los hombres les permitieran la preparación para tales actividades. Y un gran acierto de Zayas es aunar esta promoción en los planos discursivo y diegético, o del discurso y de los casos contados. Esto puede explicar, hasta cierto punto, el calificativo de novela de tesis, o el de "arbitrio encerrado en ficción" (Gamboa Tusquets, 168).

En el campo de la acción amorosa tiende el libro a invertir los tópicos, mostrando la constancia femenina frente a la inconsistencia masculina. El engaño tiene modalidades tanto masculinas como femeninas, si bien, ya antes de los *Desengaños amorosos* –en adelante *DA*–, algunas narradoras o personajes zayescos declaran que su propósito es avisar a las mujeres contra los engaños de los hombres, presentando casos de mujeres abusadas. El propósito es pues doble, para receptores masculinos y femeninos: defender la reputación y la valía de las mujeres, y abrir sus ojos respecto a los engaños y la maldad de los hombres.

Tal es el diseño global del libro, desde el prólogo en el que Zayas recuerda la igualdad teológica (si no ontológica) de mujeres y hombres —ya que tienen "la misma alma", sangre, sentidos, potencia y órganos—, y contradice afirmaciones como la de Huarte de San Juan a propósito de la deficiencia constitucional de las mujeres respecto al ingenio. A María de Zayas le interesa en particular reivindicar el ingenio femenino para respaldar su "osadía" al ofrecer al lector su libro. Y hace de la ficción, con las historias que propone en las *maravillas*, un escaparate del ingenio en la mujer. En efecto, como lo indica la autora, a las mujeres se les veda el acceso a cargos de importancia, lo mismo que la educación que las prepararía para tales puestos. Como consecuencia, su ingenio se ve limitado a actividades de poco alcance, "como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que *todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio*" (prólogo, cursiva mía). De ahí que las burlas urdidas por mujeres en detrimento de los hombres se puedan celebrar como muestras de un ingenio femenino que tiene dificultada la expresión en empresas mayores. Al contrario de las

[1] En el primero de los *Desengaños amorosos*, la narradora Isabel tacha la literatura de su tiempo de misógina (Zayas 1983, 124). Para una reciente valoración del alcance feminista de la obra de Zayas, véase Hautcœur.

burlas de los hombres que engañan a las mujeres para gozar de sus favores sexuales, las burlas de mujeres a hombres (maridos, pretendientes), en *maravillas* contadas por hombres, no son explícitamente condenadas. El caso de un hombre burlado tiende hacia una tonalidad cómica (tonalidad boccacciana de algunas burlas de las cuarta y séptima *maravillas*), cuando el caso contrario lleva a lo patético e incluso trágico.[2]

El ingenio femenino se aprecia pues en esas burlas contadas por hombres y, a lo largo del libro, en las voces de las mujeres: las que componen versos y los cantan, Lisis en el relato-marco, varios personajes de las *maravillas*, y las narradoras que cuentan cinco de los diez casos. Todas manifiestan la aptitud de las mujeres para el ingenio, como lo expresa la recepción interna.

Como bien se sabe, no todas las voces de las *NAE*, al contrario de los *DA*, son femeninas ya que Laura, la madre de Lisis, dispone una estricta igualdad entre narradores hombres y mujeres (Zayas 2004, 168). Parece pertinente examinar esa alternancia de voces femeninas y masculinas como un conjunto que se podría calificar como filógino, siendo la filoginia un término conocido sobre todo por la crítica italiana, utilizado para el estudio de la literatura medieval (en el contexto de la querella de las mujeres), aunque también se encuentra en España.[3] Antónimo de misoginia, señala una simpatía, benevolencia hacia las mujeres, y podría calificar el discurso de las *NAE*, abarcando las posibles discordancias masculinas.

1. Dar la palabra a las mujeres

La arquitectura enunciativa de las *NAE* propone una polifonía que promueve el género femenino. Se abre la obra con la voz de la autora, una voz que clama y reclama, en nombre propio y de las mujeres. Aparece luego la voz narrativa primera, que da cuenta del sarao. En el siguiente nivel enunciativo, se deja paso a las voces de las narradoras y narradores de las diez *maravillas*, y a los personajes, que pueden a su vez ser narradoras de su historia, como en las novelas una y siete. En otros casos, la voz del personaje aparece en forma de monólogo, o versos que recita, de los que puede ser autora. Esta externalización de la voz es una de las vías de acceso a la intimidad del personaje en los relatos de la época moderna (Martín Morán), aparte de aportar variedad y enriquecer la apreciación de la acción para el oyente/lector.

Tenemos pues una arquitectura global claramente perceptible. Sin embargo, se puede observar un "brouillage narratif"[4] o confusión entre los niveles enunciativos. Se ve en algún lapsus, como cuando la narradora de la primera *maravilla*, Lisarda, indica a modo de conclusión: "Guiomar, de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla y suceso tan verdadero" (Zayas 2004, 210). Fusionan dos niveles de enunciación y la autora habla directamente por la boca del personaje-narradora en una forma de metalepsis. Varias estudiosas han valorado el uso que Zayas hace de la voz narrativa en las *NAE*, como

[2] Tampoco son condenadas todas las burlas masculinas. Así se ve en los dos engaños destinados a desembocar en matrimonio, dado que el estatuto social de hombre y mujer lo permite (acción secundaria de Blanca, en Flandes, en la *maravilla* octava y en la décima). Entre cómico y trágico, ya que la burla acaba con la vida del protagonista, tenemos el caso de la tercera *maravilla*, de tono apicarado.

[3] Sobre filoginia y querella de las mujeres, véase Daniele Cerrato. La Universidad de Salamanca propone para el curso 2022-23, en una materia titulada "Las mujeres y la literatura", una parte sobre "Misoginia y filoginia desde la Edad Media a la temprana Edad Moderna" (E.M-XVII). https://guias.usal.es/node/135219, consultado el 19.09.22.

[4] Expresión usada por Maria Zerari, en el debate de la jornada de estudio que organizó sobre Zayas: *(Re)lire María de Zayas* (21 de noviembre de 2020, Sorbonne Université), y, según me señala la autora, en Maria Zerari, en prensa.

reflejo de su lucha para acceder a la autoridad discursiva en el campo literario, desde Nina Cox Davis hasta Emre Özmen: "this character [Lisis] mirrors [...] the authorial function of Zayas in her mimetic bid for discursive authority in the literature field" (Davis, 325). En cuanto a Özmen afirma que es una "obra vertebrada para enfatizar el conflicto de Zayas con el campo literario masculino, y por esta razón pone en continua comunicación los dos mundos, en forma de ausencia o pérdida, percibida desde el deseo de las protagonistas" (Özmen, 20).

Y de manera global, un sistema de ecos se da a lo largo del libro, en los planos horizontal, entre momentos sucesivos del relato, y vertical, en diferentes niveles enunciativos que reiteran el mensaje inicial de la autora, con una violencia exacerbada por el dramatismo de las historias en las que se ven inmersas los personajes. La enunciación sexuada, que enfrenta el género femenino con el masculino, presente en el prólogo, reaparece por ejemplo en una declaración de la narradora de "La burlada Aminta y venganza del honor":

> Ya que la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres [...] razón será que, siguiendo yo su estilo, diga en la mía a lo que *estamos* obligadas, que es a no *dejarnos* engañar de las invenciones de los hombres (Zayas 2004, 212; cursiva mía).

La primera persona del plural en femenino frente a "los hombres" es claramente excluyente. Otros momentos recogerán elementos y tonalidad del prólogo, en particular en la primera *maravilla* de las noches primera y tercera, a cargo de narradoras. Jacinta, protagonista y narradora de su propia historia en "Aventurarse perdiendo" compone versos notables y hace eco a afirmaciones del paratexto:

> y como yo también hacía versos, competía [Celio] conmigo y me desafiaba en ellos, admirándole, no el que yo los compusiese, pues no es milagro en una mujer cuya alma es la misma que la del hombre [...] sino porque los hacía con algún acierto (Zayas 2004, 202).

Todo lector que haya leído el prólogo percibe la repetición, ya que esta se encuentra en la primera novela. La misma afirmación de la aptitud de las mujeres para las letras, aumentada y más agresiva respecto a los hombres, aparece al inicio de la primera novela de los *Desengaños amorosos*: "La esclava de su amante". La reivindicación con la que Zayas promueve su empresa literaria se encuentra pues reiterada en los umbrales de ambas colecciones. También irradia el prólogo en el centro del libro, en "La fuerza del amor" (quinta novela), cuando la protagonista Laura recoge a su vez palabras de la autora que lamentan la pusilanimidad femenina construida por los hombres, en beneficio propio. Lo hace, claro está, en un monólogo exaltado y desesperado, víctima de las vejaciones de su marido.[5] Autora, narradora, personaje hablan con una misma voz, potenciando la acción de la *maravilla* las recriminaciones contra los hombres, pues aquí la protagonista lamenta no tener fuerza y valor para matar al maltratador (lo que sí hacen las protagonistas de las *maravillas* segunda y séptima).

Las protagonistas, aunque todas se corresponden con la etiqueta de la dama literaria,

[5] "¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, 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 valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza no os burlaríais 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 2004, 364; cursiva mía).

ofrecen perfiles e historias variados, presentando un amplio panorama de mujeres ingeniosas, fuertes, valientes en grados diversos. Veremos a continuación como la filoginia que caracteriza el diseño global de las *NAE*,[6] permite abarcar esa variedad subsumiendo la posible discordancia de las *maravillas* a cargo de narradores masculinos.

2. Las voces masculinas

Si las voces femeninas de las *NAE,* encabezadas por la de la autora en el prólogo, solicitan mucho a los hombres, como co-destinatarios del libro, abogando por la causa de las mujeres y reclamando por lo menos su benevolencia, las voces masculinas participan del coro del libro. La posesión de la palabra, muy equilibrada en las *NAE*, no deja de ser, como lo mostró Emre Özmen, objeto de un conflicto escenificado en el relato-marco, entre Lisis y Juan.[7]

De la misma manera que en textos escritos por hombres —es decir la casi totalidad de la producción en la época de Zayas y épocas ulteriores— se expresan narradoras y personajes femeninos, tenemos aquí un texto escrito por una mujer en el que se expresan narradores —y personajes— masculinos, instaurando lo que Margaret Greer (162) llama un texto "written with a double-edged pen", a "dialogue of perspectives".[8] Ahora bien, esas voces masculinas, esos relatos contados por hombres: ¿aportan una disonancia, un contrapunto? Un primer acercamiento a la respuesta es evidente: lo cómico es propio de los relatos masculinos, con excepción tal vez del episodio mágico del gallo, o las sortijas endemoniadas (novela sexta). Lo propio de relatos masculinos posiblemente consista en escenificar burlas de mujeres a amantes o maridos, que se pueden observar en nada menos que tres de las cinco *maravillas* a cargo de narradores (3, 4 y 7).

Volveremos sobre esos episodios burlescos, pero de momento señalemos que la identidad de género del narrador o de la narradora puede influir en el relato, a veces de manera muy sutil. Lo vemos por ejemplo en la última *maravilla*, "El jardín engañoso", contada por la madre de Lisis. Es una de las pocas novelas en que aparece un personaje de madre de protagonista femenina, y la única en la que dicho personaje está caracterizado positivamente.[9] Aunque la madre se deja abusar por su futuro yerno, que ha simulado tener una enfermedad mortal y una gran riqueza —ambas inexistentes, pues—, el matrimonio basado en dicho engaño redunda en beneficio de todos y en particular de su hija, tratándose de una unión feliz. Recordemos la generosidad del marido que propone sacrificarse para proteger

[6] La benevolencia hacia las mujeres es general, salvo en contados casos en que una mujer daña a otra. Ver O'Brien, cap. 2.

[7] Acerca de las tensiones del sarao, con un don Juan que impone sus versos, para sustituir los de Lisis escribe Özmen: "Si asumimos que don Juan representa el campo literario masculino, Lisis entonces es el despliegue de la escritora que fue rechazada, como en la acción le es negada 'la justa correspondencia de su amor' (431). En otras palabras, lo que le otorga el sistema no es el lugar deseado (don Juan), sino lo que le corresponde, un elemento vicario, de sustitución (don Diego)" (Özmen, 13).

[8] Véase también Williamsen (134) sobre el "sistema bipartito que opera en todos los niveles" de la primera parte del sarao.

[9] Se puede comparar con la octava *maravilla*, en que la madre se hace cómplice del engaño de la falsa carta, urdido por el padre para casar a su hija. Sobre la presencia/ausencia de la madre en Zayas, ver Greer, parte II y en particular, pp. 87-93. Señala el contraste entre el relato-marco de *NAE*, con todos los personajes femeninos acompañados de sendas madres, y las protagonistas de las *maravillas*, por lo general carentes de madres. La ausencia de la madre aparece como requisito para el deseo amoroso en la hija. Cuando el deseo se ve frustrado, como en *Aventurarse perdiendo*, el personaje femenino regresa a un espacio femenino, el del convento como sustituto de la familia femenina (Greer, 134). Ver también O'Brien 2010, caps. 4 y 5.

a su esposa en el desenlace. La madre de Lisis, como la madre de esta *maravilla*, es viuda y detenta una autoridad de cabeza de familia. El papel materno, muy inusual en el resto de las *maravillas*, hace de esta historia un "miracle tale", en que el amor se pinta según la economía femenina —o del don (Greer, 135-143).

Si se observa una solidaridad femenina, en novelas contadas por mujeres, como en la sexta (de Juana con Clara), la solidaridad masculina es perceptible en *maravillas* a cargo de narradores. En particular, los personajes masculinos, los mismos que están protegiendo a la víctima, expresan comprensión con el deseo que pudo llevar a otros a engañar y violar.[10] Es el caso de "Al fin se paga todo", donde dice el narrador a propósito de García, el personaje que recoge y protege a Hipólita, que se enamora de inmediato de ella hasta el punto de "no fiarse de sí mismo, casi disculpar a Luis", el cuñado violador (Zayas 2004, 442). En la misma noche del sarao, el narrador de "El imposible vencido", Lope, hace del protagonista masculino el cómplice de una burla que permitirá el casamiento de la hermosa flamenca Blanca con un pretendiente infeliz con el que se solidariza Rodrigo, el personaje principal. Se trata de un caso de engaño y violación, ya que la viuda cita a Rodrigo y, pensando acostarse con él, se acuesta con el pretendiente, tras intercambiar con él el "sí" de esposos. En realidad, la burla, en el procedimiento, es similar en las dos novelas de la cuarta noche (Luis, el cuñado violador de "Al fin se paga todo" se hace pasar por su hermano), pero muy diferente en el resultado. Blanca, "la cruel dama" (Zayas 2004, 467) acepta el matrimonio con Beltrán, "con general gusto de todos". Ese "general gusto" lleva al lector, como lo hace el propio Rodrigo, a "disculpar su yerro [de Beltrán] con amor" y, claro está, con la aceptación social del desenlace nupcial.

Observemos unos casos en que un(a) narrador(a) deja la palabra a un personaje del otro sexo. Primer caso, en "La fuerza del amor", contada por Nise. Tenemos el hermoso monólogo de Diego, perdidamente enamorado de Laura, en el que lamenta su crueldad antes de alabar su honestidad —en una percepción ambivalente, pues, de su frialdad (Zayas 2004, 347-348). Bien, este personaje se resuelve a pedirla como esposa; se casan a las pocas páginas de empezar la novela, formando una pareja feliz hasta que Diego se revela como el marido más maltratador de la primera parte del sarao. Podemos considerar que el monólogo se inserta en un dispositivo de desengaño dirigido a las mujeres: muestra la inconstancia y malevolencia masculinas, anticipando los *DA*, si bien la moraleja explicitada aquí señala la constancia y fortaleza/entereza en la mujer, de acuerdo con lo expresado en el prólogo. En "El imposible vencido", el narrador masculino deja la palabra a Leonor, que se queja de Rodrigo y el olvido y abandono en que la ha dejado desde que se fue a Flandes (Zayas 2004, 468-470). El monólogo de Leonor es una diatriba contra los hombres: "Ay hombres engañosos, y qué desdichada es la que os cree… y que seamos tan necias que no tomemos ejemplo unas de otras y nos aventuremos al mismo peligro que hemos visto padecer a la parienta o amiga".

Recoge el personaje argumentos ya escuchados a lo largo del libro: "amantes olvidáis, maridos aborrecéis, queridos agraviáis…". Pues bien, resulta que Rodrigo ha permanecido fiel a Leonor; es un dechado de constancia del que dice el narrador: "pudiera resucitar en su amor el dorado siglo", aunque de hecho es a su propia esposa, la misma Leonor, a la que resucitará gracias a su oración fervorosa… Observamos pues un juego muy sutil, de una sutilidad

[10] La solidaridad masculina se da también en "La burlada Aminta y venganza del honor", contada por Matilde: antes de ofrecerse como acompañante de Aminta para vengar su honor, Martín "amaba y aventuraba el gozar tan hermosa dama, tanto que ya disculpaba a Jacinto" (Zayas 2004, 237). Ver la lectura ginocéntrica de O'Brien.

inusual llevada hasta ese punto, en el reparto de las voces entre los dos sexos, y los matices que expresan.

La *maravilla* contada por don Juan, uno de los protagonistas de la acción amorosa del relato-marco, constituye un caso particular. Es la única novela que se presenta como fruto del ingenio de su narrador. "El juez de su causa" cuenta como, tras un episodio de rapto y cautiverio en Fez, la noble Estela, haciéndose pasar por hombre, se junta con las tropas de Carlos V, como su excelencia militar la lleva a combatir al lado del emperador e incluso salvarlo, y como se ve recompensada con el cargo de virrey de Valencia. No es el único caso en el libro de mujer que se disfraza de hombre, aunque otros personajes lo hacían para buscar a su amado o esposo, o para refugiarse en un espacio natural, lejos del mundo. Este no es el caso de Estela. Y es el único en el que se invierten los papeles, siendo la protagonista superior al personaje masculino que, sin reconocerla, la sirve como secretario. Es cierto que el desenlace pone las cosas en orden ya que se casan con el beneplácito del emperador que traspasa el hábito, la renta y el cargo de ella a él, honrándola, eso sí, con un título de princesa. Aunque en forma de ficción asumida, es la única *maravilla* que proyecta *verdaderamente* el discurso programático enunciado en el prólogo, que afirmaba que las mujeres, sin las trabas que les ponen los hombres, podrían valer tanto como ellos para las armas y las letras.[11]

Ofrece también una confusión vocal interesante, que secunda el travestismo de la protagonista. En efecto, Carlos, su secretario —y amante que la desconoce—, comparte con él/ella la historia de sus amores con Estela, de la que cree que se fugó con otro. Aunque el trato que tiene con él es amistoso, ella se venga de su poca fe en su dama (es decir ella misma) alimentando un suspense cruel para Carlos respecto a su juicio en el que ella es juez —pues él es sospechoso de haber raptado y matado a Estela—. En varias ocasiones se encoleriza con él, afeándole su falta de confianza en su amada y volviendo por la reputación de las damas: "soy muy amigo de que los caballeros estimen y hablen bien de las damas". Reitera este discurso durante el proceso, condenando la injusta mala opinión que tienen los amantes de sus amadas. Se expresa con apariencia de caballero —un caballero que ostenta la autoridad de virrey y juez— y con el ser dama. Esta voz femenina disfrazada de hombre tal vez pueda valer para la lectura de las novelas de narradores masculinos; es una diferencia importante, a nivel enunciativo, de las *NAE* respecto a los *DA*. Esta voz de narradores masculinos porta, aunque no exento de ambivalencias y tensiones, un discurso benevolente y carente de condescendencia respecto a las mujeres. Es precisamente esa benevolencia de voces masculinas hacia las mujeres lo que nos lleva a hablar de la filoginia de las *NAE*.

3. La filoginia de las *Novelas amorosas y ejemplares*

El caso de Estela, la "juez de su causa", lleva lejos —¿más allá de lo verosímil? — la demostración de la fortaleza y discreción en la mujer, en el imposible caso de que pueda manifestarlas. Las diez *maravillas* ejemplifican esas dos cualidades en la variedad de casos y caracteres femeninos. Las dos novelas de la tercera noche muestran la fortaleza moral, y el valor físico, de sendas esposas para recobrar el amor de su esposo; en la segunda y séptima *maravillas*, las protagonistas vengan su honor con una daga. Por otra parte, desde el prólogo, un eje de la mujer ingeniosa recorre el libro en un amplio abanico de casos, siendo probablemente el ingenio lo más importante para la empresa de promoción de Zayas, ingenio de las letras españolas. Aparecen mujeres poetas, como Lisis; narradoras de talento, como lo

[11] Sobre el travestismo y su uso particular en las dos partes del sarao, véase Glantz.

son cada una de las damas del sarao que cuentan *maravillas*, o los personajes femeninos que cuentan en ellas su propia historia. Las "Sibilas españolas" de "El prevenido engañado" aluden al apodo de Zayas, "Sibila de Madrid", recordado en los poemas liminares.

Mención aparte merecen las *maravillas* contadas por hombres que celebran el ingenio en la mujer. En ellas, las mujeres pueden manifestar una ingeniosidad que usan para fines prácticos, que tienen que ver con la satisfacción del deseo y consecuente preservación de la honra. Solo en la tercera novela, de tonalidad apicarada, el personaje femenino burla al protagonista para hacerse con su hacienda.

En "El prevenido engañado", las burlas de Violante, una de las Sibilas españolas, y de la duquesa son brotes cómicos insertados en una serie de desventuras del protagonista, Fadrique, cada vez más espantado por la desvergüenza que manifiestan las mujeres, en particular las mujeres discretas, por su mayor astucia y capacidad de disimulación. La placentera improvisación de la duquesa, cuando llega el marido, manifiesta sumo atrevimiento y discreción —es capaz de burlase a la vez del marido y de Fadrique. Tanto la duquesa como antes el primo de Fadrique han abogado a favor de la discreción en la mujer y contra la opinión del protagonista, que quiere casarse con una boba. Para el primo, si el amor se deleita en la hermosura del cuerpo, una amada necia enfada el alma. Otro es el argumento de la duquesa: una mujer discreta sabrá guardar mejor la honra que una necia. El mismo narrador estima que, por lo que opina de las mujeres, el protagonista no debe de ser muy cuerdo… Con un sesgo masculino que celebra las burlas de las mujeres, mostrándolas poco virtuosas, la *maravilla* no deja de ficcionalizar elementos del discurso prologal. Recordemos lo que escribe Zayas sobre la imposibilidad para las mujeres de emplear su ingenio en cosas de importancia, y la afirmación según la cual "todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio".

Las ingeniosas y alegres mujeres[12] de la *maravilla* contrastan con la joven esposa boba, Gracia, con la que Fadrique acaba casándose, seguro de que vivió siempre alejada del mundo, pues él lo dispuso así. Ella, sin pensarlo, hará de él el marido más infeliz del libro. Su ignorancia le impide distinguir el bien y el mal, no sabe qué es el adulterio, pues, aunque casada, cree que "hacer vida de esposos" consiste en hacer guardia—recordemos que Fadrique, aplicando literal y absurdamente la idea según la cual la honra del marido depende de la esposa, hace que ella, de noche, vele por su honor, en armas. Cuando la vecina sobornada le habla de un caballero que la quiere servir, contesta que ya tiene criados, no permitiéndole su ignorancia percibir la polisemia del galanteo, ni las consecuencias de dicho galanteo. El protagonista no lleva la necedad o crueldad hasta vengarse en su inocente esposa que, tras la muerte del esposo se reunirá en el convento con su madre. Aquí el desengaño se dirige en primer término a los hombres. Gracia es el personaje que ejemplifica hasta el absurdo la mujer falta de discreción y capacidad de pensamiento y acción, por culpa de un poder masculino absoluto. Se puede hablar de un elogio paradójico de la mujer discreta y de benevolencia masculina respecto a unas mujeres más imperfectas que en relatos en femenino. La celebración de la mujer alegre y burladora puede verse como una reminiscencia y reactivación de la filoginia del *Decamerón,* que solo contempla el amor fuera del matrimonio y celebra mujeres que reivindican libertad sentimental y sexual.[13]

---

[12] Claro, dicha alegría merece matices: la novela empieza por un nacimiento solitario y el abandono de la criatura, sigue con la reclusión impuesta de la niña Gracia, y su ignorancia absoluta del mundo decidida por el futuro marido. Termina con el aislamiento y la quietud, en clausura femenina, de madre e hija.

[13] Véase Raffaele Pinto sobre la representación de la mujer enamorada en Boccaccio, y su "protagonismo […] por reivindicar una libertad sentimental y sexual que choca con el patriarcado vigente en la época." Asimismo, Boccaccio "selecciona "a las que aman" en cuanto destinatarias privilegiadas de su prosa narrativa."

Esta benevolencia se observa también en la historia de Hipólita. "Al fin se paga todo" ofrece el caso de una protagonista que ocupa el espacio enunciativo como narradora de tercer nivel. Es el caso más evidente de palabra cedida a una protagonista por un narrador, pues Hipólita es con Aminta, protagonista de la primera *maravilla*, uno de los dos personajes que narran su propia historia. Tras el íncipit abrupto su relato viene a ocupar buena parte de la *maravilla* contada por Miguel, haciendo que el estricto reparto de palabra entre hombres y mujeres no sea tan estricto. Se observa cierta tensión en esta novela en la medida en que, si Hipólita se corresponde con la etiqueta de la dama, y se verá recompensada por la justicia poética, cuenta en primera persona su deseo de engañar a su marido y, con cierta autocomplacencia y comicidad, las tentativas infructuosas —cuatro en total— para lograrlo. Recordemos la desternillante escena del amante que huye atrapado en el marco de la ventana. Es cierto que ella se verá castigada por la acción: la viola su cuñado, al que luego asesina, y para colmo se ve rechazada brutalmente por su amante, como se ve en el íncipit en el que la echa a la calle, en estado de shock. Pero "al fin" se ve recompensada: tras su separación, pues ella decide permanecer en el convento en el que se refugió en esa terrible noche, su esposo se muere del pesar, dejándole todos sus bienes en herencia. Estas dos circunstancias permiten que Hipólita se case con García, quien la recogió y la llevó al convento. El hecho de tener hijos —no los había tenido con su primer marido en ocho años de vida matrimonial— viene a sellar el final feliz sin matices de la novela, final feliz que se da en pocos casos.[14]

Tenemos pues una novela que ofrece tensiones interesantes, en particular en la problemática adecuación del título a la acción, en una clara evocación de la justicia poética. Aquí no se sigue la lógica de un desenlace que se encarniza con las mujeres. El inocente castigado es el marido, cuya única culpa parece la de no haber tenido hijos con su mujer. Un final alejado de una literatura en la que triunfa el honor calderoniano, que manifiesta benevolencia hacia una mujer que no es precisamente un dechado de virtud y tampoco es solo un personaje de víctima.[15] Esta *maravilla* recoge a su vez la herencia de la *novella* primigenia, benevolente con la mujer en general, y en particular con la adúltera. Es pues una novela singular, aunque hace juego con algunos núcleos de acción de "El prevenido engañado". Pero a diferencia de los personajes secundarios de esta novela, es una protagonista la que cede a la tentación del adulterio y lo cuenta en primera persona, aunque el relato se enmarca en una *maravilla* a cargo de un hombre.

Una filoginia que se ensayó en el *Decamerón* aparece aquí reactivada y modificada para insertarse en un dispositivo global que mediante voces, acciones y personajes promueve mujeres ingeniosas y fuertes. La mujer que burla ingeniosamente viene a desarrollar el programa enunciado en el prólogo; es una de las modalidades, variadas, de la promoción femenina en las *NAE*.

---

[14] Podemos considerar que se da en las *maravillas* sexta (Clara), novena y décima. La protagonista de la séptima se queda con el estigma (físicamente visible) de quien murió para resucitar, cuando la protagonista de la segunda, obligada al exilio y a la pérdida de su identidad original, nunca tendrá hijos.

[15] Este final feliz se inscribe en el rechazo de la "mecánica de la ley del honor varonil", según escribe Monika Bosse (292), para quien, en los *DA*, "el tribunal de las desengañadoras", instituido por Lisis no lleva una guerra contra los hombres, como anunciado, sino contra esa "mecánica". Ver también Williamsen, quien insiste en la importancia de la ironía del texto de Zayas para la subversión del código del honor. Para el personaje y novela de Hipólita, pp. 141-142.

Conclusión

Podemos constatar la eficacia del dispositivo discursivo en el primer libro de Zayas: las posibles disonancias (en voces masculinas) se integran en una empresa de promoción de la mujer, en que volver por su reputación no se limita a mostrar casos de mujeres virtuosas abusadas o maltratadas por hombres — lo que sí se da evidentemente en varias novelas— sino a manifestar su aptitud para cualidades asociadas al género masculino, y conquistar de alguna manera, durante el tiempo de la ficción, espacios reservados a los hombres. En ese dispositivo, la representación de la mujer que engaña no sirve un propósito misógino.

Las *NAE* ofrecen pues una eficaz red discursiva y semántica, difundiendo una filoginia que viene de los orígenes boccaccianos de la *novella,* con la originalidad de asociarla a auto-promoción autorial y editorial y promoción del género femenino.

Obras citadas

Bosse, Monika. "El sarao de María de Zayas: una razón (femenina) de contar el amor." 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: 239-300.

Cerrato, Daniele. "Filoginia e *querelle des femmes* tra Duecento e Quattrocento in Italia." En Estela González de Sande & Mercedes González de Sande. *Las relaciones ítalo-españolas: traducción, lengua y literatura*. Sevilla: ArCIBel, 2013. 149-166.

Davis, Nina Cox. "Re-Framing Discourse: Women before their Public in María De Zayas." *Hispanic Review* 71-3 (2003): 325–344.

Gamboa Tusquets, Yolanda. *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

Glantz, Margo. "Androginia y travestismo en la obra de María de Zayas." En Irene Albers & Uta Felten eds. *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario y cultural*. Madrid/Frankfurt: Iberoameriacana-Vervuert, 2009. 35-52.

Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.

Hautcœur, Guiomar. "Lire les *novelas* de María de Zayas aujourd'hui: défense des femmes et pensée du genre", *TRANS-Revue de littérature générale et comparée* 23 (2018), mis en ligne le 01 juillet 2018: http://journals.openedition.org/trans/1901; DOI: 10.4000/trans.1901.

Martín Morán, José Manuel. "El diálogo en el *Persiles*." En Randi Lise Davenport & Isabel Lozano-Renieblas eds. *Cervantes en el Septentrión*. New York: IDEA, 2019. 225-244.

O'Brien, Eavan. *Women in the prose of María de Zayas.* Woodbridge: Tamesis (Serie A: «Monografías», 289), 2010.

Özmen, Emre. "Un sujeto enclaustrado: el retiro de María de Zayas." *Esferas Literarias* 1 (2018): 9-24.

Pinto, Raffaele. "Adulterio y filoginia: *Vita nuova*, xxv y *Decamerón*, proemio." https://www.academia.edu/7726414/ADULTERIO_Y_FILOGINIA_VITA_NUOVA_XXV_Y_DECAMERON_PROEMIO (consultado el 23.08.22)

Williamsen, Amy. "Challenging the code: Honor in María de Zayas." En Amy Williamsen & Judith Whitenack eds. *María de Zayas. Dynamics of Discourse*. Cranbury/London: Associated University Press, 1995. 133-151.

Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Edición de Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2004.

---. *Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1983.

Zerari, Maria. *Abécédaire María de Zayas*. Revu et augmenté. Paris: Éditions Hispaniques, en prensa.