

La mentalidad suntuaria de la corte imperial de Felipe IV en las novelas de María de Zayas

Aristocracy and Refinement in Philip IV's Imperial Madrid: María de Zayas's Novellas

J. A. Garrido Ardila

University of Malta
jgarr01@um.edu.mt

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6578-0026>

RESUMEN

Las novelas de María de Zayas se han venido leyendo como literatura eminentemente feminista que ensalza el valor y las capacidades de las mujeres al tiempo que, de hito en hito, menoscaba a los hombres. Este artículo propone leer las novelas integradas en *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y en *Desengaños amorosos* (1647) como literatura que celebra los modos de vida suntuarios en la corte de Felipe IV, precisamente en los años posteriores a la imposición de pragmáticas reales contra el lujo. A tal fin, procedemos en tres tiempos: 1) destacando el perfil aristocrático de Zayas, 2) matizando las tesis feministas sobre su obra, y 3) demostrando mediante un análisis textual que en sus novelas, especialmente en el marco narrativo de Lisis, se incide y se exalta el lujo y el refinamiento de la aristocracia en la corte imperial de Felipe IV. En función de este análisis se concluirá que las novelas de Zayas comportan una glorificación de la clase noble asentada en la corte.

Palabras Clave: Zayas; novela cortesana; literatura feminista; corte de Felipe IV.

ABSTRACT

María de Zayas's novellas have traditionally been construed as feminist texts composed in defence of women's strength and power. This article argues that, in *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) and *Desengaños amorosos* (1647), Zayas was resolutely intent on celebrating the luxurious life of the Madrid nobility during Philip IV's reign, precisely shortly after two royal decrees were passed to regulate the number of luxurious goods families were allowed to possess. This article will be divided into the three following sections: (1) Zayas's aristocratic profile and her relation to Madrid; (2) feminism and femininity in her novellas; (3) a textual analysis of her novellas, and particularly of Lisis' story, demonstrating the extent to which they describe and celebrate the splendour and refinement of the nobility in Philip IV's imperial court. This paper will conclude that in penning her novellas, Zayas sought to glorify Madrid's nobility.

Key words: Zayas; Novellas; Feminist Literature; The Court of Philip IV of Spain.

1. INTRODUCCIÓN

Agustín de Amezúa y Mayo forjó el término *novela cortesana* en aras de la siguiente justificación: «La novela cortesana, tal como la desarrolla la mayoría de sus cultivadores en el siglo XVII, tiene por escenario y campo de sus proezas casi exclusivamente a la corte y ciudades populosas, y esta circunstancia, tan peculiar, es la que me ha movido a denominarla así» (1951, 231). La ubicación del género en Madrid no es mera coincidencia. Desde el establecimiento de la capitalidad en 1561, Madrid experimentó un presto auge demográfico. La corte atrajo a elementos de la nobleza, a comerciantes y a artistas que antes habían residido en otras zonas, así como a un fluido caudal de gentes de la más baja ralea. Cuando Felipe IV asciende al trono en 1621, Madrid se había instaurado en el principal centro social, económico y cultural del Imperio español. Tal como reconoce Amezúa, la corte se convierte en escenario de la novela cortesana.

A María de Zayas se la estima actualmente como uno de los exponentes señeros del género de la novela cortesana. Debido al énfasis con el que su obra ensalza a las mujeres, una porción de los estudios filológicos dedicados a ella ha ahondado en su afinidad al feminismo. En este trabajo presentaremos las novelas de Zayas —publicadas en los volúmenes titulados *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647)— como literatura comprometida con la corte de Felipe IV, por medio de la cual la autora ensalza la exquisitez y el lujo de la nobleza cortesana, clase a la que ella pertenecía. A tal fin procederemos revisando y analizando 1) el contexto cortesano de Zayas y del Madrid de su tiempo, 2) las lecturas feministas que de sus obras se han hecho y 3) sus novelas en cuanto historias de amor concebidas como cuadros costumbristas que dignifican la nobleza cortesana y su mentalidad suntuaria. De esta suerte concluiremos que la conciencia de clase determinó profundamente la estética de las novelas cortesanas de Zayas y que, hoy por hoy, debemos entenderlas como defensa no solo de unos ideales más o menos feministas, sino así también como alabanza de la nobleza española de la corte de Felipe IV. Las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* vieron la luz apenas unos años después de las leyes antisuntuarias de 1623 y 1634, concebidas para frenar el descontrolado gasto privado en bienes de lujo. A fuer de noble, en sus novelas Zayas se demuestra fiel súbdita de su rey —explícitamente mediante el soneto en loor de Felipe IV inserto en las *Novelas ejemplares y amorosas*— al tiempo que recrea una corte esplendorosa y exultante de ese lujo contra el que había legislado el monarca. Nuestro análisis concluirá que las novelas de Zayas debieran leerse como literatura costumbrista y aristocrática que celebra el extremado lujo de la corte en cuanto reflejo de la grandeza imperial de España; esto es, como reafirmación de la mentalidad suntuaria de la aristocracia a pesar de las leyes contra el lujo.

2. ZAYAS Y LA CORTE IMPERIAL

A finales del siglo XVI, la población de Madrid no superaba los 90 000 habitantes. En 1630, el total había aumentado casi en un 50 por ciento, hasta 130 000, a pesar de perder la capitalidad desde 1601 a 1606 (*cf.*: Ringrose 1985). El incremento de la población y la bonanza económica crearon una sociedad de consumo, en la que predominaba el sector de servicios. Se distingue nítidamente un estrato social compuesto por nobles, cortesanos y burócratas que gastaba una parte de sus abultados ingresos en la consumición de productos de lujo, en su mayoría importados. John Lynch estima que «Madrid, con su fuerte contraste entre el lujo y la miseria, entre los elegantes palacios de la aristocracia y las casas de adobe de las masas, era un microcosmos de la sociedad española» (2007, 575). La corte se torna así en un mundo de lujo, que se nutre de las riquezas gestadas por el Imperio. Madrid era la corte más lujosa que hasta la fecha hubiese conocido la historia. Ello propició el optimismo y explica la placentera existencia de los invitados de Lisis, cuya única preocupación vital estriba en asistir a saraos y encontrar pareja.

Zayas, que se cuenta entre las autoras más importantes del siglo XVII y de la historia literaria española, nació y residió en Madrid¹. Hija de un caballero de la Orden de Santiago, también natural de Madrid, Zayas conoció de primera mano los ambientes aristocráticos de la corte. El hecho de que pudiese haber residido en Valladolid entre 1601 y 1606², cuando Felipe III trasladó allí la capitalidad del reino, revela su proximidad personal y cultural a la cotidianidad y los usos cortesanos. La portada de la segunda edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* la presenta como «doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid», destacándose así su nobleza –por medio del título *doña*– y su patria matritense. Estos dos rasgos se enfatizan también en los preliminares de esa obra, de la pluma de sus mentores intelectuales. En la «Aprobación del maestro», Joseph de Valdivieso se refiere a nuestra autora como «doña María de Zayas» (151)³ y destaca su condición de «dama e hija de Madrid» (151). En sus décimas, doña Ana Caro de Mallén alude a Zayas como «gran Sibila mantuana» (155) –a Madrid se apodaba *la Mantua carpetana*– y, dirigiéndose a la autora en segunda persona, la ensalza porque «honor adquieres a Madrid» (154). En el «Prólogo de un desapasionado» se la presenta como «La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado)» (163). Aun cuando los datos biográficos de que disponemos certifican sus relaciones con

¹ Brownlee la presenta como autora de «illustrious media status as bestselling author. During her life-time she was –by far– the most successful female author in Spain» (2015, 174).

² Así lo estima Amezúa y Mayo (1948, ix).

³ Todas las referencias a las *Novelas amorosas y ejemplares* y a los *Desengaños amorosos* proceden de las ediciones referenciadas en la bibliografía.

la nobleza y la corte, adquiere especial significación el hecho de que su pertenencia a los círculos cortesanos se resalte editorialmente como su atributo personal de mayor relevancia. De tal modo, María de Zayas se yergue, sin ninguna suerte de ambigüedades, en prototipo de autora de la corte.

Las colecciones de novelas cortas *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos* de Zayas presentan sendos conjuntos de novelas cortesanas que, como era propio del género, referían historias de amores. Los relatos contenidos en estas dos colecciones se refieren dentro de un marco narrativo, a la manera del *Decamerón* de Boccaccio. En el caso de Zayas, el marco narrativo común a ambos libros se ubica en Madrid. Henos, pues, ante una autora, madrileña y ducha conocedora de los ambientes aristocráticos de la corte, que compone historias de amor ambientadas en la corte. Una parte importante de los estudios sobre la prosa de Zayas se ha centrado en el tratamiento que confiere al tema amoroso y han coincidido en comentar lo que salta a la vista: el empaque feminista (o profeminista) del conjunto de su obra narrativa.

El emplazamiento de las novelas de Zayas en la corte en los años treinta y cuarenta del siglo XVII atesora una trascendente significación para su entendimiento. En esas dos décadas alcanza España su apogeo económico. En el siglo XVI se habían sentado las bases de una economía estable, merced al auge del comercio y la industria –por ejemplo el comercio de lana en Burgos, las ferias de Burgos, Medina del Campo y Rioseco además de la industria del paño y el papel en Segovia– además del flujo de oro y plata procedente del Nuevo Mundo, que triplicó el volumen de estos metales en Europa. Gradualmente se crea una élite española que vive en la abundancia ilimitada y que comienza a aficionarse a los productos de lujo, sobre todo a los provenientes del extranjero. A esta élite pertenecían comerciantes que se habían labrado grandes fortunas –como Ruiz Simón, Juan de Córdoba y Antón Bernal– y, sobre todo, la nobleza. En Castilla, la proporción de hidalgos oscilaba entre el 10 por ciento en provincias como Salamanca hasta el 25 en Burgos y el 50 en León, amén del privilegio universal de hidalguía en las provincias vascas. Felipe IV creó tantos títulos nobiliarios como existían antes de su ascenso al trono. Muchos de esos títulos recayeron en la alta aristocracia, pero hubo otros concedidos a nuevos nobles. A más de ello, se ensancha la nobleza nueva, compuesta de altos funcionarios conocidos como *nobleza de toga*, como por ejemplo los consejeros de Castilla. En 1626 el número de caballeros de las órdenes de Alcántara, Calatrava y Santiago ascendía a 1452; 949 de los cuales pertenecían, como el padre de Zayas, a la de Santiago. El nivel de vida, para quienes poseían un trabajo, era alto. Incluso los campesinos acomodados se permitían lujos como vajillas de plata.

Los estratos sociales más altos sucumbieron a la afición desmedida al lujo, lo que motivó las leyes suntuarias de Felipe IV. La pragmática de 10 de febrero de 1623 aludía al «abuso y exceso de los criados, alhajas y adornos de las casas, en los trajes de hombre y de mujer se han experimentado muchos daños

así en el gobierno y buena disposición en que debe estar, como en las costumbres y en las haciendas» (Citado en McCulloch 1855, 365; *cfr.* Sempere y Guarinos 1788, I: 117). Felipe IV estipula una nueva pragmática el 21 de febrero de 1634 en la que introduce más multas y penas, incluidas las galeras. Aunque ya los Reyes Católicos habían reprobado los excesos de la nobleza, en tiempos de Felipe IV el estipendio se correspondía cada vez menos con la declinante situación económica española: tocada la economía castellana y mermados el oro y la plata, en los años cuarenta se proyectan las primeras sombras del ocaso económico español. A pesar de la crisis económica, Bartolomé Benassar ha descrito el Siglo de Oro como «una fiesta del consumo, un paroxismo del atesoramiento» (2010, 124). Los excesos suntuarios de la corte se retratan pormenorizada y elogiosamente en las novelas de Zayas mediante el tema del amor. Antes de analizar la mentalidad cortesana y suntuaria en las novelas de Zayas, pasemos a considerar el encaje de nuestra tesis en la crítica zayista, eminentemente centrada en el engaste de personajes femeninos en sus novelas.

3. MUJER Y FEMINISMO EN LA OBRA DE ZAYAS

Durante el siglo XVII los dos volúmenes de Zayas se presentaron a los lectores como vehículo de aleccionamiento moralista⁴. Tales impresiones se trasmutarían un siglo después, al proscribir la Inquisición las reimpresiones de las obras de Zayas. Ciertamente, la perspectiva de Zayas privilegia a la mujer a todos los niveles de la comunicación literaria. En el caso de los *Desengaños amorosos*, son mujeres las lectoras implícitas, las narradoras y las narratarías, como mujeres son asimismo las protagonistas de los relatos. Los hombres quedan soslayados y, por lo general, se les presenta como antihéroes. Podría afirmarse que, en este sentido, la obra de Zayas emerge como ejemplo prístino de lo que la crítica ha venido

⁴ Lo cual pudiera deberse a dos causas. Primero, a la asociación a Cervantes, según se percibe en el título de la primera colección: *Novelas amorosas y ejemplares*, donde se reproduce veladamente el título de las *Novelas ejemplares*. Segundo, el mensaje y la intención moralizantes se plasman en el «Prólogo de un desapasionado», donde, tras categorizarlas como «Novelas» (163), se sentencia: «La moralidad que encierran, el artificio que tiene y la gracia con que están escritas, son rasgos de su vivo ingenio [de Zayas], que con mayores cosas sabrá salir de más graves empeños. Por dama, por ingeniosa y por docta, debes, ¡oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos, desnudo del afecto envidioso con que censuras otros que no traen este salvoconducto debido a las damas» (163). La moralidad, ante todo, justificaba, en la fecha de publicación, la lectura de este volumen de autoría femenina. Dicho ánimo moralizador se compulsa en la «Licencia» de Juan de Mendieta, quien califica la obra de «Tratado honesto» (151), y en la «Licencia y aprobación», donde Pedro Aguilón, como oficial censor del Arzobispo, certifica: «nada he hallado contra nuestra Santa Fe ni buenas costumbres, antes gustosa inventiva y apacible agudeza» (152).

denominando *feminocentrismo*⁵. El prefacio a las *Novelas amorosas y ejemplares*, titulado «Al que leyere», constituye todo un alegato femenino, donde una voz comienza advirtiendo al lector que no debiera sorprenderse porque «una mujer tenga despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa» (159). Mediante ese «despejo» se reivindica la igualdad entre hombres y mujeres y se resalta la valía intelectual de ellas. En su argumentación recurre Zayas al más complejo de los conceptos del momento: el alma. Ahí se declara irrefutablemente: «las almas ni son hombres ni mujeres» (159) –lo que repite en la primera de las *Novelas amorosas y ejemplares*⁶– y a continuación se estampa el corolario: «¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?» (159). Seguidamente carga contra el género masculino: «Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía [de los hombres] en encerrarnos y no darnos maestros» (159). A partir de ese punto, se ponen ejemplos de mujeres que, en la Antigüedad, demostraron poseer sobradas capacidades intelectuales, y se arguye que se respeten las *Novelas amorosas y ejemplares* porque, incluso en el supuesto de que fuesen malas, «por la parte de la cortesía que se debe a cualquier mujer, le tendrás respeto [a la autora]» (161). Culmina «Al que leyere» con una diatriba a quienes sean remisos a alabar a las mujeres y al encubramiento de estas como damas y madres: «Con mujeres no hay competencias: quien no las estima es necio, porque las ha menester; y quien las ultraja, ingrato, pues falta al reconocimiento del hospedaje que le hicieron en la primer jornada» (161).

En un número muy reducido de párrafos se presenta a la mujer, de modo conciso y sin ambages, como igual al hombre, intelectual y ontológicamente, y se moteja de impíos a cuantos hombres nieguen a las mujeres el acceso a la cultura, y de necios e ignorantes a quienes no las aprecien como esposas y como madres. La voz de «Al que leyere» –como así también la del «Prólogo de un desapasionado» que le sigue– no se identifica con la autora y se inserta inmediatamente después de un rosario de poemas laudatorios firmados por personalidades tan respetadas como Castillo Solórzano, quien le dedica unas décimas y un soneto. En virtud de todos los encomios a la casta noble y la patria madrileña de la autora, no cuesta entender que los más de los lectores entendiesen «Al que leyere» como parte del concierto de la obra, que justifica el marco narrativo ubicado en los ambientes nobles de la corte.

En torno a los años ochenta del pasado siglo, el interés por la obra de Zayas adoptó un sesgo eminentemente feminista. No en vano, Nancy LaGreca (2004) reconoce que desde los años sesenta el origen de la fascinación de los

⁵ Charnon-Deutsch (1995) denomina la ficción de Zayas de «gendercentric» por cuanto se centra en cuestiones de género.

⁶ La titulada «Aventurarse perdiendo», donde se lee: «una mujer cuya alma es la misma que la de un hombre» (202).

críticos por Zayas provenía de su condición de mujer⁷. En 1987, Paul Julian Smith animaba a abandonar «tradicional modes of criticism» y, así, «[to] offer a progressive or feminist reading of a superficially conservative text» (1987, 235)⁸. El estudio de esta autora desde presupuestos feministas, hasta el punto de atribuirle una inequívoca «ideología feminista» (Roca Franquesa 1976), fue al alza en los años noventa y persiste como perspectiva dominante⁹. Aún en 2005 Pilar Alcalde declaraba que se precisa de más estudios que procuren «demostrar la existencia de un texto femenino en María de Zayas» (2005, 17). Esta línea sigue a una profusa corriente de interpretaciones que presentan a Zayas como esforzada paladina de los derechos de la mujer, con un talante y un denuedo propio de las más apasionadas feministas¹⁰.

Junto a las tesis a favor del feminismo de Zayas debemos distinguir también otras tres posturas: quienes se lo niegan, quienes lo matizan y quienes lo adjetivan. No han faltado críticos que han modulado los enjuiciamientos feministas de otros. Por ejemplo, ha matizado el mensaje feminista Marina Brownlee (2000)¹¹, quien no estima que Zayas pretenda predicar resistencia al orden establecido, sino desbastar los excesos a que pudiera dar pie. Entre quienes presentan a Zayas como feminista y quienes le niegan esa condición hallamos también a un grupo de estudiosos que matizan la tesis feminista y prefieren calificar a nuestra autora de «precursora» (Cortés Timoner 2016, 154) o de «protofeminista» (Greer 2000, 61). Por último, hay quienes defienden el feminismo de Zayas a la vez que otorgan a su obra un distinguido porte nobiliario: Greer define a Zayas como «an aristocratic, protofeminist writer, torn between gender and class identity» (2007, 61), y Vollendorf describe su obra como «aristocratic feminism» (2001, 210-211).

⁷ Además de los trabajos que aquí iremos referenciando y que reivindican la identidad feminista de Zayas, otros que se fijan en la condición de mujer podemos enumerar los siguientes desde los años setenta hasta otros publicados mucho más recientemente: Welles (1978), Camino Maroto (1999), Barella (2007) y O'Brien (2010).

⁸ Vollendorf (2001, 21) lamenta que sectores de la crítica no hayan reconocido todo el feminismo de Zayas.

⁹ Como ejemplo véase Clamurro (1989), quien observa como elemento esencial de las novelas un rechazo sistemático y enfatizado de los hombres. Obsérvese asimismo que la obra de Zayas de aborda desde muy diferentes enfoques críticos, entre los últimos, por ejemplo, véanse Hoffman (2006) y Compte (2003).

¹⁰ Greer (2001) llega incluso a apuntar en Zayas unas hipotéticas inclinaciones lésbicas, que harían las veces de colofón de las teorías feministas. Vollendorf (2000, 273) había estimado que en la obra de Zayas se halla una defensa pionera del amor lésbico. Otros han estimado que resulta imposible demostrarlo, como quienes advierten de que la vida de Zayas no está suficientemente documentada para poder relacionarla con su obra, v.g. Davis (2003) y Sotelo (2005).

¹¹ De la misma opinión se ha manifestado Paun (1995, 40-51).

Evidentemente, resulta en todo punto inhacedero negar el componente femenino y profeminista de las obras de Zayas. Empero, el concepto «aristocratic feminism» de Vollendorf, antes apuntado también por Greer, emplaza a ponderar la perspectiva nobiliaria de Zayas como parte fundamental de su obra. En lugar de reputar las novelas de Zayas como literatura, en palabras de Greer, «torn between gender and class identity» (supra), debemos destacar la coalescencia en sus narraciones de ambos componentes. Antes de analizar el perfil nobiliario de sus obras, interesa exponer algunas apreciaciones sobre su feminismo. En general, hallo tres objeciones que restan credibilidad a las teorías que presentan las novelas de Zayas, y a la autora, exclusivamente como ejemplos de un patente feminismo: 1) las contradicciones de ese hipotético feminismo en las mismas novelas, 2) las inexactitudes de esos argumentos y 3) el contexto literario en que se compusieron.

Quien en las novelas de Zayas procure instancias concretas donde poder olisquear aromas feministas hallará un sobrado número de estas. Por ejemplo, Charnon-Deutsch (1995, 120) observa cómo en «La esclava de su amante» la protagonista, al rehuir a los hombres, muestra a las lectoras la posibilidad de rechazar el sistema social establecido. Sin embargo, lo cierto es que los textos, leídos en su conjunto, incurrir en numerosas y asiduas contradicciones en lo que al hipotético feminismo atañe¹². Ello se evidencia con especial nitidez si se coteja el volumen de 1637 con el de 1647. La primera de las *Novelas amorosas y ejemplares* comienza advirtiendo contra «los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman» (173). Sin embargo, en la «Introducción» a los *Desengaños amorosos* se matiza que la diatriba se dirige a los hombres malos y no a la generalidad del género masculino:

Así, el hombre cuerdo, bien intencionado y que sabe en los mismos vicios aprovecharse de la virtud y nobleza a que está obligado, no será comprendido en mi reprehensión; mas hablo de los que, olvidados de sus obligaciones, hacen diferente de lo que es justo; estos tales no serán hombres, sino monstruos; y si todos lo son, con todos hablo, advirtiendo que de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes, y que tienen por oficio y granjería, el serlo, que ésas pasan por sabandijas, sino que no las merecedoras de desdichados sucesos (118-119).

Las novelas vienen, por tanto, a denostar a los hombres malos —a los monstruos— y son simple y meramente ficción —sus protagonistas no son «comunes»—. Ahí habla la voz que articula la «Introducción» y cupiera enjuiciarse que sus palabras han de pesar más que las de ninguna de las muchas narradoras zayescas.

¹² Así lo creen también Boyer (1995, 52-71) y Rabell (2003). Bayliss (2008) observa cómo el teatro de Zayas se halla desprovisto de los elementos feministas que se perciben en las novelas.

Si se contemplan los respectivos marcos narrativos de los dos volúmenes se advierte igualmente una llamativa diferencia. Las novelas integradas en las *Novelas amorosas y ejemplares* se ensamblan sobre el marco narrativo en la historia de Lisis, enamorada de don Juan, quien prefiere a Lisarda. Al concluir el sarao de Lisis, en el transcurso del cual se refieren las novelas, queda acordado el matrimonio de Lisis con don Diego para el día primero de enero. Este desenlace presenta el acatamiento por parte de la protagonista del matrimonio, institución social que feministas posteriores, desde sobre todo el siglo XVIII, motejarían de opresora, razón por la cual este final restaría feminismo al volumen. Sin embargo, la actitud de Lisis se trastoca en las postrimerías de los *Desengaños amorosos*, donde resuelve, dando fin al texto, renunciar al matrimonio y retirarse a un convento: «estoy tan cobarde que, como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso (como en talanquera) ver lo que sucede a los demás. Y así, con mi querida doña Isabel, a quien pienso acompañar mientras viviere, me voy a salvar de los engaños de los hombres» (509). A partir de ahí, don Diego marcha a la guerra y muere; doña Isabel y Lisis ingresan en un convento, la primera toma órdenes, la segunda queda seglar; Lisarda abandona a don Juan por otro, y don Juan fallece de «una peligrosa enfermedad» (510). El feminismo que se atribuye a las *Novelas amorosas y ejemplares* se justifica en aras del momento en que Lisis reprueba al género masculino por taimado. Sin embargo, esta fácil conclusión queda empañada por las circunstancias del contexto. La aparente rebelión de Lisis es en realidad sumisión, puesto que se somete a los usos sociales y se refugia en la reserva de las mujeres deshonradas. Que no tome los hábitos indica a las claras que no se halla en el convento por vocación religiosa, sino porque no encuentra otro lugar en la sociedad. No triunfa sobre la sociedad, sino que se autoexilia. Y todo ello a despecho, por no haber disfrutado del amor de don Juan, en lugar de por convicción verdadera.

El desenlace de los *Desengaños amorosos* presenta aún más inconsistencias en lo concerniente al hipotético boato feminista de la narradora. Luego de haber relatado las muertes de don Diego y don Juan, proclama la narradora:

Yo he llegado al fin de mi entretenido sarao; y, por fin, pido a las damas que se reporten en los atrevimientos, si quieren ser estimadas de los hombres; y a los caballeros, que muestren serlo, honrando a las mujeres, pues les está tan bien, o que se den por desafiados porque no cumplen con la ley de la caballería en no defender a las mujeres. Vale (510).

Zayas finaliza su obra con una anacronía que desestabiliza cualquier interpretación de signo progresista que se quiera dar a sus novelas: los hombres deben comportarse como caballeros y honrar a las mujeres, conforme estipula la ley de la caballería. Dicho aserto refleja el mandamiento fundamental del amor cortés; este pasaje interesa especialmente por cuanto que el amor cortés, en época de Zayas, se había convertido en un cliché. A mientes vendrá de in-

mediato la parodia quijotesca de las leyes de caballería, después de la cual estas arengas a lo neoplatónico emanan cierto olor anacrónico. Esto es, que Zayas enfatiza, al concluir su obra, el carácter ficticio de la misma.

En efecto, este cúmulo de contradicciones permite, junto a la interpretación feminista, exégesis antitéticas. Ciertamente, es, asimismo, que las proclamas feministas se manifiestan a veces esporádicamente, y que de haberse puesto de modo más coherente habrían sido, en la época, causa de escándalo y, quizá, motivo para que los censores hubiesen reprobado la publicación de las novelas de Zayas. Con todo, resulta imperativo contemplar el tema amoroso en Zayas dentro del contexto literario de la época. Primeramente, procede poner en razón algunas de las aseveraciones lanzadas por críticos como pruebas del hipotético feminismo de la sibila mantuana.

Según Rabell, la obra de Zayas puede percibirse una perspicua antítesis de la jurisprudencia de aquel tiempo, que apunta específicamente a «the decriminalization of female adultery» (2003, 140). No obstante, el adulterio como motivo literario había sido uno de los temas recurrentes en la literatura desde la Edad Media: desde los trovadores provenzales, en el amor cortés, hasta el punto de involucrar a religiosos que rompen las leyes morales y civiles para tener relaciones con mujeres casadas y solteras, siendo los casos del arcipreste de San Salvador en el *Lazarillo de Tormes* y del narrador autoficticio del *Libro de Buen Amor* los ejemplos mejor conocidos. Estas obras –en su intención satírica o en sus reflejos autobiográficos– nos enseñan que la criminalización del adulterio importaba bien poco a quienes querían dar rienda suelta a la pasión, ya fuesen hombres o mujeres.

Juan Goytisolo ha aseverado que «la originalidad de Zayas reside en un emancipado erotismo femenino. Las heroínas zayescas no se contentan con ser objeto pasivo del placer del hombre; es decir, no sólo son deseadas sino que desean, y, si son objeto erótico del varón, este puede ser igualmente objeto erótico suyo» (1977, 96-97). Antes al contrario, debe reconocerse el emancipado erotismo femenino de las sirvientas de Celestina (1499) o de la Lozana andaluza y sus compañeras (1528), a más, naturalmente, de las serranas de que nos hablan el Arcipreste de Hita y el Marqués de Santillana, mujeres de férreas voluntades que hacen del hombre «objeto erótico». Estos ejemplos muestran que, en ese sentido, a Zayas precedía una rica tradición literaria.

En verdad, los motivos literarios en Zayas susceptibles de presentarse como feministas habían venido apareciendo en numerosas obras desde la Edad Media. Véase, por ejemplo, el inicio de «Aventurarse perdiendo» donde se ensaya un aviso a las mujeres a modo de moraleja:

El nombre, hermosísimas damas y nobles caballeros, de mi maravilla es Aventurarse perdiendo, porque en el discurso de ella veréis cómo para ser una mujer desdichada, cuando su estrella la inclina a serlo, no bastan ejemplos ni escarmientos; si bien serviría el oírlo de aviso para que no se arrojen al mar de sus desen-

frenados deseos, fiadas en la barquilla de su flaqueza, temiendo que en ella se aneguen no sólo las flacas fuerzas de las mujeres, sino los claros y heroicos entendimientos de los hombres, cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla (173).

Esta idea, en rigor, es la misma que se lee en el «Síguese» de *La Celestina*, donde se declara haber sido «compuesta en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos de su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios» (Rojas 2005, 82). De «Aventurarse perdiendo» se puede estimar lo mismo que de la tragicomedia de Rojas: ambas se conciben como aviso contra los excesos sentimentalistas. Y aun cuando pueda argüirse que en *Zayas* se percibe cierto empaque contra los hombres, igual de cierto es que, en *La Celestina*, Calisto, llevado de sus impetuosas pasiones, inicia la aventura que derivará en tragedia, puesto que Melibea es todo recato en los inicios.

Igualmente problemático parece tomar la reclusión conventual como práctica feminista (*apud* Camino Maroto 1994; Hernández-Pecoraro 2002; Grieve 1991). Mercedes Camino Maroto (1994, 531) presenta el convento como una comunidad *alternativa* para la mujer de la época. Antes al contrario, como he apuntado aquí, en aquel entonces el convento servía de refugio a las mujeres deshonradas. Pudiera argüirse que el convento brinda a estas mujeres víctimas de la violencia masculina la oportunidad de retirarse de una sociedad opresora y de vivir en una comunidad bendecida por Dios. Así las cosas, el convento no hacía las veces de retiro sino de confinamiento: la reclusión en el convento se concibe en la época como tósigo impuesto a la pérdida de la virtud, ya fuese por culpa de la mujer recluida o del hombre que la deshonró. El convento adquiere el valor de una *reserva* donde la Iglesia, amparadora de los débiles y desprotegidos, acoge a quienes la sociedad expulsa por activa o por pasiva. Es decir, que recluirse en un convento implica el reconocimiento de saberse desprotegido y marginado por la sociedad. Lisis se recluye entre muros conventuales por despecho y nada más, pero su proceder implica el acatamiento de las imposiciones de una sociedad patriarcal.

De otro lado, el ensalzamiento de la mujer como heroína literaria no constituía novedad alguna. Por ejemplo, Tirso de Molina presenta personajes femeninos de fuerza vital y espiritual muy superior a los hombres. Ejemplo paradigmático de ello lo constituye *El vergonzoso en palacio* (publicada en 1624 y escrita posiblemente en 1606 o 1611-1621) donde se compara a dos hermanas, hijas de un duque: Serafina y Magdalena. Magdalena se enamora del secretario de su padre. En lugar de resignarse a no contraer un matrimonio que, en la época, resultaba contrario al protocolo social, Magdalena logra astutamente que su amado se enamore de ella y se declare. Ella lo acepta en contra de las convenciones sociales. El tema recuerda en varios sentidos «El juez de su causa» (en las *Novelas ejemplares y amorosas*) donde hallamos uno de los personajes femeninos más pujantes de *Zayas*: Estela, quien mue-

ve cielo y tierra para casarse con Carlos, después de hacerse pasar por héroe militar y alcanzar grado de virrey. Pudiera objetarse aquí que el feminismo de «El juez de su causa» rebasa la mera literatura de entretenimiento cuando Estela, en su papel de virrey, admoniza a Carlos con alegatos de evidente feminismo¹³. Sin embargo, esta novela acusa los recursos más trillados de la novela áurea y, por tanto, se presenta como ficción literaria; por ejemplo, la caracterización de los personajes árabes cae en los tópicos más manidos (el villano y su contrapartida el noble aristócrata conocedor y respetuoso de los cristianos). Al final del relato se incide en su carácter ficticio: «los nuevos amantes [...] dando a la ciudad nuevo contento, a su estado hermosos herederos y a los historiadores motivos para escribir esta maravilla» (511). Tamaña fama ha adquirido la feliz historia que los historiadores darán a la imprenta «esta maravilla»; sin embargo, a pesar de esta supuesta notoriedad, las aventuras de Estela no han sido referidas antes por ningún otro *historiador*, motivo por el cual se implica que la acción es literatura de ficción. Ello lo refuerza el inicio de la intervención del siguiente narrador, que relatará «El jardín engañoso», quien, aún en los límites del capítulo que encierra «El juez de su causa», afirma: «No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos son de calidad que lo pudieran ser» (512). Estas palabras de Laura contrastan con la alusión a los historiadores y constatan, irónicamente, que «El juez de su causa» era ficción¹⁴. La técnica de presentar la ficción como verosímil la define Mateo Alemán al designar su *Guzmán de Alfarache* de «poética historia» y la desarrolla magistralmente Cervantes en el *Quijote*. «El juez de su causa» alude a esa conjunción de lo poético y lo verosímil, pero presenta claramente la historia dentro de la ficción, con lo cual atenúa considerablemente los mensajes feministas. Pudiera decirse también que, de otro modo, no habría pasado por el cedazo de la censura. Debe ponderarse que alcanzar el grado de virrey no supone triunfo excepcional para una mujer: las provincias de los Países Bajos fueron gobernadas con gran destreza política por varias mujeres virreyes, como Margarita de Parma, María de Hungría e Isabel Clara Eugenia.

No obstante lo cual, todo ello adquiere mayor relevancia aun si consideramos que, en *El vergonzoso en palacio*, Serafina se demuestra una mujer

¹³ Reprocha el virrey/Estela a Carlos cuando este insinúa que Estela podría haber tenido relaciones con otro: «¡Ah traidor [...] y como en ese quizá traes encubiertas tus traidoras y falsas sospechas! ¡Qué presto te has dejado llevar de tus malos pensamientos! Maldita sea la mujer que con tanta facilidad os da motivo para ser tenido 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» (509).

¹⁴ Ficción que en muchas ocasiones rechaza la verosimilitud, como ha apuntado Smith (1987, 237).

débil cuando emula las excentricidades propias de algunas heroínas literarias: Serafina rehúye a sus pretendientes, quizá por tendencias lésbicas: gusta de disfrazarse de hombre y de representar papeles masculinos en el teatro, hasta que un buen día se enamora de un retrato de ella misma. Tirso de Molina muestra, en definitiva, un contraste entre una verdadera mujer, que desafía triunfalmente las restricciones que le impone la sociedad, y una mujer que al querer hacerse hombre acaba en una situación imposible. Del drama *Antona García* (1620-1625?) de Tirso escribió Alexander Parker que «El feminismo de Tirso está retratado en tres mujeres de gran fortaleza» (1986, 165). Al hilo de *El vergonzoso en palacio* expresa ese mismo crítico que «las situaciones de este tipo, en que las mujeres se saltan las convenciones para conquistar a los hombres que quieren, abundan en las comedias de la época» (1986, 167). Visto en su contexto literario –el de la primera mitad del Diecisiete–, el feminismo en las historias de Zayas no es, en absoluto, novedoso¹⁵.

4. AMORES ARISTOCRÁTICOS EN LA SUNTUOSA CORTE IMPERIAL

En efecto, la postura más cauta pudiera precisar ese feminismo como componente literario de una obra que participa de las tendencias a la usanza en la época. No en vano se pregunta Mujica si debiéramos tener a Zayas por proto-feminista o por «marketing genius» (2004). Ya lo advirtió Griswold (1980) hace cuarenta años: quien reduzca las novelas de Zayas a meros artefactos al servicio del feminismo limitará considerablemente el cabal entendimiento de estas. La mujer en Zayas protagoniza historias de amor en un tiempo en que las temáticas amorosas dominaban buena parte de la literatura española. Zayas emplea ese feminocentrismo exacerbado como marca de identidad de su literatura, salpimentada de abruptos contra los hombres por modo de revulsivo. Tan cierto es que Zayas adopta –sobre todo en los *Desengaños amorosos*– un evidente feminocentrismo, como que el amor se concibe en sus novelas como el modo de representar los usos sociales de la corte. Una primera consideración en este sentido invita a evaluar las actitudes amoratorias de la obra de Zayas en el contexto filigráfico de la primera mitad del siglo XVII.

La concepción del amor mantenida durante el siglo XVI sufrió transformaciones en el XVII, a resultas de los cambios de mentalidad en la progresión del Renacimiento al Barroco. El amor platónico que permeó la literatura renacentista entró, a principios del Diecisiete, en conflicto con la visión pesimista barroca que se implanta mediante textos como el *Sueño de la muerte*

¹⁵ Esto mismo apuntó hace ya casi un siglo Sylvania (1922, 213) al reconocer en el feminismo de nuestra autora un reflejo de las tendencias literarias de la época.

o en *La cuna y la sepultura* de Quevedo. Parker (1986, 176) pone como ejemplo de ello *El mágico prodigioso* (1637) de Calderón, del mismo año que las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas. En el siglo anterior, la belleza había constituido el reflejo del alma y se había ensalzado como principio del sentimiento amoroso¹⁶. En *El mágico prodigioso*, sin embargo, se denuncia lo efímero de la belleza y, por ende, la fragilidad del amor. Se llega a lo que Dámaso Alonso (1950) denominó, en relación a Quevedo, el *desgarrón afectivo*, esto es, la percepción del amor como una experiencia sujeta a las mismas contradicciones de la misma existencia y, sobre todo, como una entelequia que ya excluye, ya conjuga, lo espiritual con lo carnal. Ejemplo de ello hallamos por doquier, por ejemplo, en la producción literaria de Quevedo, v.g. en el soneto «Amor constante más allá de la muerte», que ofrece una lectura angustiada ante la finitud del amor, tras su aparente exaltación de la inmortalidad del sentimiento amoroso (cfr. Garrido Ardila 2004). En palabras de Parker:

La dicotomía entre el origen animal y la sublimación espiritual del amor humano [...] la sublimación se ha acentuado casi exclusivamente en el siglo XVI. La era de la desilusión llevó la faceta animal del amor a un enfrentamiento con el ideal y planteó el problema existencial permanente. Tras un periodo de transición en el que lo real y lo ideal se presentan uno al lado del otro, el cuerpo y el espíritu se plantean como unión indisoluble y se nos muestra su contradicción como fundamental en la experiencia humana (1986, 235).

Se impone de esta suerte el neoestoicismo merced al cual se entiende que las personas viven engañadas por la dicotomía parecer-ser y les es fuerza desengañarse para percibir la realidad, actitud antitética al maridaje de lo real con lo ideal en el Renacimiento. El desengaño cobra de esta suerte la importancia de actitud principal ante el conocimiento filosófico de la existencia.

Cuando Zayas escoge, para su segundo volumen de novelas, el título *Desengaños amorosos*, parece alinearse con el neoestoicismo imperante a finales de la primera mitad del Diecisiete. Ciertamente, sus novelas vienen a querer desengañar a las mujeres de las ilusiones propias del amor idealizado y de la errónea asunción de que a todo hombre mueven principios morales intachables. Con todo, frente a esta concepción tan escéptica como neoestoica del amor, Zayas recrea la estética propia de la literatura idealista que imperó eminentemente en la anterior centuria¹⁷. Ello se debe a que, dentro de este ambiente filosófico neoestoico de pesimismo existencial, Zayas escribe un texto fundamentado en su identidad como integrante de la nobleza cortesana. Esto es, que en sus novelas se recrea una situación *idillica*: la vida, cómoda y despreocupa-

¹⁶ Al respecto véase la panorámica de la época en Garrido Ardila (2019).

¹⁷ Dentro de la prolija lista de estudios en torno al platonismo en la literatura, véanse Garrido Ardila (1997) y Avalor-Arce (1974).

da, de la nobleza en la corte, en una urbe que, en el espacio de menos de un siglo, ha experimentado un reseñable crecimiento demográfico y económico, que es la capital del Imperio más poderoso de la Tierra¹⁸. Tanto las *Novelas amorosas y ejemplares* como los *Desengaños amorosos* se presentan al lector como una constatación del extremado refinamiento y de la mentalidad suntuaria de la corte.

El amor, tema dominante en la literatura, aparece de distinta guisa en el marco de la historia de Lisis a como se desarrolla en las narraciones que cuentan sus amistades. Este detalle reviste una importancia capital, toda vez que el feminismo observado por la crítica se concentra en las novelas relatadas, que son ficción, mientras que el marco narrativo protagonizado por Lisis se nos presenta, dentro del concierto de ambos volúmenes, como el espacio «verdadero». La perspectiva de las dos colecciones de novelas presenta, pues, dos niveles intratextuales: la historia de Lisis, que refleja la realidad histórica del Madrid de aquel tiempo, y las novelas narradas por los personajes, que son relatos presentados y relatados como ficticios por los personajes. La obsesión por el honor, la elección entre honor y amor que se percibe en obras de ese tiempo como *El pintor de su deshonra* (1640) de Calderón, no parece preocupar excesivamente a Lisis: todos sus invitados pertenecen a la aristocracia y todos se caracterizan por su porte idealizado. A falta de don Juan, bueno será don Diego conforme a las exigencias sociales de clase. Sin embargo, la razón por la cual Lisis no desposa a don Diego reside en que no le ama, no en una preocupación por cuestiones de honra¹⁹.

Vemos, pues, que las novelas de Zayas retornan al optimismo característico del Renacimiento. Ello es así porque, mientras que los autores barrocos del desengaño conciben el amor como una experiencia existencial bajo el prisma filosófico eminentemente pesimista, Zayas escribe en el siglo XVII historias de amor en cuanto experiencia social bajo el prisma sociopolítico optimista en la cresta de la bonanza económica imperial (según creía la nobleza de aquel tiempo). Zayas convierte al amor en el motivo literario que mejor puede reflejar el lujo de la corte en el cenit del Imperio, así como la buenaventura de la clase alta asentada en Madrid. De este modo, las obras de Zayas vienen a cumplir la misión didascálica de manuales de buenas maneras, que en el Medioevo y el Renacimiento desempeñaron las novelas de caballerías y pastoriles, como complemento de tratados como *El cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione y los *Diálogos de amor* (1535) de León Hebreo.

¹⁸ Brownlee (2000, 10) ha observado este idealismo y ha considerado que en las novelas de Zayas se evoca el tiempo de los Reyes Católicos.

¹⁹ Observa El Saffar: «though they are not notably innovative at the structural and lexical level, they are nonetheless radically subversive of the honor code which determined social and literary relations in seventeenth-century Spain» (1995, 205).

5. CORTE Y LUJO EN LA HISTORIA DE LISIS

El recurso del amor como almacén para la recreación de los modos de vida suntuarios de la nobleza asentada en la corte se plasma, como decíamos, en la historia de Lisis. Al comienzo del primer volumen, las dos características identitarias de Zayas, según se desprende de los preliminares, esto es, su nobleza y su patria madrileña, se perciben inmediatamente en Lisis y en su entorno. A Lisis se la presenta en la primera frase como «hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte» (167). Con sus amigas, Lisis organiza un sarao. De estas se afirma que eran «todas nobles, ricas, hermosas y amigas» (167). Residían «todas juntas en una casa, cosa acostumbrada en la Corte» (167). A don Juan se le presenta como «caballero mozo, galán, rico y bien entendido, primo de Nise y querido dueño de la voluntad de Lisis» (167), es decir, rico y también aristócrata como se infiere del hecho de que sea familia de una de las nobles amigas de Lisis. Se invita a don Juan a la fiesta, y este se acompaña de un grupo de amigos, quienes eran «todos en nobleza, gala y bienes de fortuna iguales y conformes, y todos aficionados a entretener el tiempo discreta y regocijadamente» (168). La razón que justifica el sarao reside en que corre el mes de diciembre y el invierno no permite disfrutar del «prado, el río y las demás holguras que en Madrid se usan» (167). En definitiva, Zayas recurre a la técnica boccacciana del marco narrativo, para recrear un episodio de la vida de unos jóvenes cuyos principales atributos residen en su mucha nobleza y en sus muchas riquezas, vecinos todos de Madrid, ciudad que ofrece «holguras». La situación es muy otra a la de los clásicos europeos del género: los narradores de Boccaccio huyen de la peste en Florencia, los narradores de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer parten de Londres en peregrinación a Canterbury; por el contrario, los personajes de Zayas son nobles ricos que parecen no tener más ocupación que entretenerse en ostentaciones eutrapélicas de su riqueza y su nobleza. Ello en el suntuoso escenario de Madrid.

En definitiva, las novelas que integran el primer volumen –al igual que las del segundo– presentan a un grupo de jóvenes nobles y ricos que durante cinco noches no tienen más preocupación que comer, cantar y relatar historias de amor, todo para ostentación del gusto que gastan y para coqueteo de unos y otros; ello en la corte de un imperio cuyo rey se ensalza como dador de glorias, sol del orbe y artista aventajado. La corte, con su lujo y su refinamiento, se presenta de este modo como el escenario idílico y, en buena parte, en el sustrato ideológico de las prosas de Zayas. Frente a la lectura feminista, el lector se topa con una presentación conservadora e imperialista de la corte de Felipe IV en la cual se refleja el aumento cuantitativo de la nobleza, como también en la reivindicación de la mentalidad suntuaria contra la cual había legislado el monarca.

Ello se nos muestra más enfáticamente en la glorificación de Felipe IV, lo cual imposta el carácter sociopolítico de estas narraciones: en la «Noche Tercera» de las *Novelas ejemplares y amorosas*, Lisis canta, acompañada de los músicos, un soneto «cuyo asunto fue el Rey nuestro Señor Felipe IV» (343):

Sol que en la cuarta esfera al sol le quita
 Valor, grandeza, luz y resplandores;
 Perla que tuvo ser en los amores
 Del Sol Felipo y nácar Margarita;

Fénix que en nuestra España resucita
 Para darle más ser, glorias mayores,
 Jardín de hermosas y purpúreas flores,
 Pues que tal flor de lis en ella habita;

Júpiter que gobierna el sacro coro
 Y en dulce ambrosía como en luz le baña,
 Siendo a sus ninfas músico sonoro;

Y si la vista a la verdad no engaña,
 Tierno Cupido con arpones de oro
 Es Felipe, Sol nuestro y Rey de España (343-344).

La narración de los relatos de amor y la misma historia de Lisis se ponen al servicio de la alabanza de la corte y los cortesanos. Los protocolos amorosos –en el vestir y el comportarse fundamentalmente– reflejan siempre la mentalidad suntuaria y la ostentación de la corte más poderosa del orbe. Zayas exhibe el refinamiento de Madrid de tres modos que a continuación desgranaremos: 1) en el lujo así de los ambientes como de los vestidos y su simbolismo, 2) en la belleza de los personajes y 3) en sus habilidades artísticas.

El lujo material, en sus formas más refinadas, es característica omnipresente en la historia de Lisis. Zayas resalta el lujo por medio de descripciones sucintas en las cuales se destacan los matices más llamativos y que se refieren a los aspectos que la pragmática de 1623 había proscrito (véase supra). El primer lujo que se destaca en las *Novelas ejemplares y amorosas* es la contratación de unos músicos para el sarao, «dos músicos, los más diestros que pudieron hallarse» (169) que habrán de acompañar el canto de Lisis. La reunión se celebra «en el cuarto de la hermosa Lisis, en una sala aderezada de unos costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia» (169). Por «cuarto» se refiere la narradora a las estancias del palacio que abarcaban la alcoba y otras piezas, como la sala que también se describe:

Coronaba la sala un rico estrado, con almohadas de terciopelo verde, a quien las borlas y guarniciones de plata hermozeaban sobremanera, haciendo competencia a una vistosa camilla, que al lado del vario estrado había de ser trono, asiento y

resguardo de la bella Lisis, que como enferma pudo gozar de esta preeminencia, era asimismo de brocado verde, con flecos y alamares de oro, que como tan ajena de esperanzas en lo interior, quiso en lo exterior mostrar tenerlas (169).

Las descripciones de ambientes y vestimentas habían sido habituales en la prosa de la época –véanse las *Novelas ejemplares* de Cervantes, propulsoras en España del género cortesano–; así y todo, la disposición del cuarto de Lisis y los arreglos que en él se disponen para el sarao exultan un lujo ostensible por demás. Zayas se recrea en el valor material y el origen de los «costosos paños flamencos», en el material de las almohadas, los flecos y los alamares de oro. Además, se indica cómo se cambia el color de la camilla con propósito semiótico. Todo ello evoca el lujo de la corte imperial pero asimismo ensalza el idealismo, mediante el símil con la Arcadia. La suntuosidad de la vida en la corte se refleja también mediante referencias a las comidas. Después de la danza de la Noche Primera, «dieron principio a una suntuosísima colación que Lisis tenía prevenida para sus convidados, donde en competencia las ensaladas de los dulces, y los dulces de muchas suertes de frutas que en la mesa se sirvieron, como en tales noches es costumbre, se mostró el buen gusto del dueño» (247).

Esta profusión de lujo se replica en el marco de los *Desengaños amorosos*. Luego de hacer composición de lugar –el plan de las «nuevas fiestas para solemnizar» (115) el enlace de Lisis y don Diego queda frustrado por la enfermedad de la novia, y al reponerse se concierta «otro entretenido recreo como el pasado» (118)–, se describe la naturaleza de los relatos y se procede a describir los preparativos:

Se previnieron músicos, y entoldaron las salas de ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buenas lumbres como de diversas y olorosas perfumadoras, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías, y sobre todo sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura). Todo tan en su punto, que la hermosa sala no parecía sino abreviado cielo, y más cuando empezaron a ocuparle tantas jerarquías de serafines, prefiriendo a todas la divina Lisis, de negro, con muchos botones de oro; y si bien la dama no era más linda que todas, por la gallardía y entendimiento las pasaba (120).

A la decoración de las estancias de Lisis ofrecida en las *Novelas amorosas y ejemplares* (supra) se añade ahora el escenario convenido para la ocasión. Zayas construye la descripción de modo preciso: primero con sustantivos convenientemente acompañados de adjetivos para matizar el lujo –ricas, suntuosos, curiosos, vistosas, aliñados, sabrosas y costosas–; después ensaya metáforas y símiles ennobecedores –la sala es como un «cielo», los asistentes son «serafines»–. La descripción se cuida asimismo de alcanzar los cinco sentidos sensoriales: el oído mediante las melodías de los músicos; la visión mediante las tapicerías; el tacto merced al mobiliario en que se sentarán; el olfato por medio de los variados y olorosos perfumes, y el gusto con el chocolate. Todo ello refuerza la exquisitez

de Lisis, quien, sin ser la más hermosa, supera a sus invitados por la gallardía de su vestido y su buen gusto decorativo. Pero, por encima de todo, se muestra al lector un ambiente en el cual prima y domina el refinamiento más lujoso como expresión de la mentalidad suntuaria de la época.

La anterior descripción acaba en uno de los elementos estéticos más destacados: la vestimenta. La fascinación por los vestidos dominaba la vida social. Los miriñaques, por ejemplo, se convierten en complemento sartorial deseado por las mujeres de estatus. Desde las esposas de artesanos, que poseían al menos uno, el estatus social de una mujer podía medirse por el número de miriñaques además de por la cantidad y la calidad de sus ropas. Aunque la pragmática de 1623 obró un cierto comedimiento en el vestir, pronto se volvió al exceso (*cf.* Sousa Congosto 2007, 142).

En las narraciones de Zayas, los vestidos dan la medida del lujo de la corte. Nuestra autora suele pormenorizar los atuendos de personajes concretos, sobre todo de Lisis. Especial interés reviste el hecho de que Lisis mude el vestido cada noche según la narradora refiere con gran detalle. Ello redundante en el énfasis del lujo de la corte. Asimismo, las vestimentas adquieren un valor simbólico. Obsérvese, en la primera descripción de los asistentes al sarao, así la riqueza como el simbolismo de sus atuendos:

El primero que dio principio al airoso paseo fue don Juan, que por guía y maestro empezó solo, tan galán, de pardo, que se llevaba los ojos de cuantos le veían, cuyos botones y cadenas de diamantes parecían estrellas. Siguióle Lisarda y don Álvaro, ella de las colores de don Juan, y él de las de Matilde, a quien sacrificaba sus deseos. Venía la hermosa dama de noguerado y plata; acompañábala don Alonso, galán, de negro, porque salió así Nise, saya entera de terciopelo liso, sembrada de botones de oro. Traíala de la mano don Miguel, también de negro, porque aunque miraba bien a Filis, no se atrevió a sacar sus colores, temiendo a don Lope por haber salido como ella de verde, creyendo que sería dueño de sus deseos (170).

Comienza el siguiente párrafo confirmando del poder simbólico de los colores: «Habiendo don Juan mostrado en su gala un desengaño a Lisis de su amor, viendo a Lisarda favorecida hasta en las colores...» (170). Se resaltan asimismo los complementos y el material de estos, como el oro y los diamantes para dar inequívoca imagen de un ambiente de lujos sin límites. Lisis muda el vestido cada noche, y la narradora no escatima en detalles de los modelos sin olvidar el poder de la simbología. En la «Noche Segunda» se indica:

Estaba Lisis vestida de una lama de plata morada, y al cuello una firmeza de diamantes, con una cifra del nombre de Diego, joya que aquel mismo día le envió su nuevo amante, en cambio de una banda morada que ella le dio para que prendiese la verde cruz que traía; dando esto motivo a don Juan para algún desasosiego, si bien Lisarda con sus favores le hacía que se arrepintiese de tenerle (249).

En la «Noche Tercera»: «Salió este día la dama [Lisis] de negro, con muchos botones de diamantes, que en medio de tantas estrellas parecía sol; tanta era su extremada belleza» (343). En la «Noche Quinta» se apunta que todas las damas «se adornaron rica y costosamente» (483) antes de aludir a la «costosa y nueva gala» (483) de Lisis y describirla pormenorizadamente:

Era la basquiña, jubón y escapulario de lama de plata noguerada, y sobre ella bordado con entorchados de plata muchas memorias y cifras que hacían en el campo noguerados vistosos lazos. La ropa de lama blanca, bordada de las mismas memorias, salvo que los entorchados eran de seda noguerada, y de lo mismo guarnición de alamares, cinta de diamantes, y al cuello una imagen de moderada grandeza, cuyo manto blanco eran diamantes por ser el vestido leonado (483).

Todo el detallismo y el boato de ambientes y vestidos complementa la agraciada fisonomía de los personajes. Antes he resaltado que a Lisis no se la presente como la más hermosa, pero sí como la más esplendorosa de las jóvenes. Sin embargo, en muchas instancias (v.g. la citada supra) se llama la atención sobre su extremada belleza. Se trata de otro rasgo idealista que suprime todo asomo de decadencia en la recreación de los ambientes cortesanos. Tan idealista que podría conjeturarse que la razón por la cual don Juan prefiere a Lisarda se reduzca a la superior belleza de esta, lo que también confirmaría el tenor idealista de estos relatos. En cualquier caso, la belleza se presenta como rasgo primero de las damas. Las *Novelas amorosas y ejemplares* comienzan con una alabanza a la mucha beldad de Lisis: «Juntáronse a entretener a Lisis, hermoso milagro de la naturaleza y prodigioso asombro de esta Corte...» (167). En el último párrafo antes de procederse al primer relato, se vuelve a enfatizar la hermosura de Lisis: el padre de don Juan habla, «dando con ello a la hermosa dama [i.e., a Lisis], a pesar del mal, aumentos en su belleza con las nuevas colores que al rostro le vinieron» (172). Los *Desengaños amorosos* comienzan igualmente incidiendo en la extraordinaria belleza de Lisis: «concertadas las bodas de la gallarda Lisis con el galán don Diego, tan dichoso en haber merecido esta suerte, como prometían las bellas partes de la hermosa dama» (115).

En estos ambientes de jóvenes nobles, ricos y preocupados por mostrarse en sociedad ataviados con el mayor fausto posible, las habilidades artísticas adquieren un valor exponencial para, por medio de ellas, mostrar tanto las virtudes innatas como la formación cultural adquirida. Ello lo resalta la narradora cuando, al principio del relato, observa que Lisis, ahogada en la tristeza, «quería enseñar en la destreza de su voz sus gracias» (171). Desde el principio de las *Novelas amorosas y ejemplares* se alude a las habilidades artísticas como expresión de las cualidades de los jóvenes invitados: Matilde ordena que se prepare una «airosa máscara» en la cual caballeros y damas «mostrasen su gala, donaire, destreza y bizarría» (168). Estas habilidades artísticas comprenden la danza y el canto. En la «Noche Cuarta» se refiere cómo, después de un ban-

quede, «gastóse después la tarde en danzar y bailar con mucha destreza y gracia, mostrando cada uno, en competencia con los otros, sus galas, su talle, su bizarria y amor» (409). Los bailes se muestran, pues, como la ocasión de exhibir tanto las riquezas materiales de los vestidos como las habilidades naturales, perfeccionadas por medio de la instrucción. Puesto que todos los convidados se demuestran capaces de participar en estos bailes mostrando sus destrezas y sabiendo utilizarlas simbólicamente para mostrar su «amor», Zayas generaliza para indicar que las habilidades artísticas eran comunes entre cortesanos.

Las canciones del marco narrativo se suelen introducir fundamentalmente para que un personaje –sobre todo Lisis– exprese sus sentimientos. Estos cantos destacan las habilidades artísticas de los personajes a la vez que adquieren un profundo valor simbólico: por medio de ellos se idealiza al personaje y sus sentimientos. Las canciones entonadas por Lisis siempre se emplean en momentos en que la protagonista precisa de expresar sus sentimientos amorosos, lo cual es característico de la literatura idealista. A más de ello, la estética de las canciones refleja siempre un exaltado idealismo. La canción que Lisis entona en la «Noche Primera» recrea el *locus amoemus* tópico de la literatura pastoril para ubicar sus luctuosos pensamientos. Comienza así:

Escuchad, selvas, mi llanto,
Oíd, que a quejarme vuelvo,
Que nunca a los desdichados
Les dura más el contento.

Otra vez hice testigos
A vuestros olmos y fresnos,
Y a vuestros puros cristales
De la ingratitud de Celio.

Oíste tiernas mis quejas
Y entretuviste mis celos
Con la música amorosa
De estos mansos arroyuelos (171).

La canción de Lisis en la «Noche Cuarta» (410) difiere en mucho de esta primera. En la «Noche Cuarta» se queja la protagonista de la ingratitud de su amado y lamenta que algunas mujeres tengan la mala fortuna de enamorarse de hombres ingratos. Ello pudiera leerse como un alegato feminista. Y si bien tal lectura resulta lícita, tampoco puede dejar de observarse que estos cantos despechados abundaban en la literatura idealista del siglo anterior. En cualquier caso, el canto de la «Noche Primera» se revela fundamental para entender que, por medio de la canción, se incide en el idealismo que rige las vidas de estos cortesanos y en que ese idealismo se ciñe a las estéticas de la literatura escapista. Esta misma tendencia se reitera en los *Desengaños amorosos*, a cuya primera narración precede una canción con un primer verso que emula la tra-

dición pastoril: «Mentiroso pastorcillo» (120), reproche a un amante ingrato que, no obstante, rezuma todos los tópicos del amor idealizado²⁰.

En definitiva, el lujo de los vestidos, la belleza de los personajes y sus habilidades artísticas se disponen como elementos de la historia amorosa de Lisis. Igualmente, las pormenorizadas descripciones de todo ello comportan un expresivo mensaje social y político: la idealización de los círculos aristocráticos de la corte como un orbe de lujo y refinamiento. Ejemplo de este exclusivismo social y de la aristocratización de la corte se halla en los *Desengaños amorosos*, en «Amar solo por vencer». Sobre esta narración, Yllera ha reparado en la exaltación del amor cortés por uno de los personajes, y matiza: «Pone [Zayas], sin embargo, estas declaraciones en boca de don Esteban-Estefanía, uno de los personajes masculinos menos atractivos y cuya conducta desmiente totalmente la defensa del amor platónico. En este caso, predomina en la autora el deseo de expresar sus opiniones sobre la coherencia del personaje» (1998, 46, nota 117). A pesar de todo ello, el emplazamiento de los hechos ofrece una explicación alternativa y más satisfactoria en lógica. «Amar solo por vencer» se ubica en Madrid y relata la historia de la hermosa Laurela y de su nueva criada Estefanía, cuyo aprecio por la joven dama frisa el amor. Desde el comienzo sabe el lector que Estefanía es realmente Esteban, quien, enamorado de Laurela, se ha disfrazado para acercarse a ella. Cuando él le descubre a ella su condición de hombre, ambos se hacen votos de matrimonio y Laurela, confiada, se entrega a él. Al poco, Esteban confiesa ser casado y la abandona. Ello deviene en la lógica tragedia, que acaba en la enfermedad y el fallecimiento de Laurela.

La lectura más superficial de esta novela muy seguramente repararía en la crítica acerba a los malvados hombres: la historia se inicia con un alegato profemenino de la narradora —se dice que las mujeres engañan a los hombres, pero ella demostrará que el caso es el contrario (293-294)—; y los alegatos neoplatónicos de Esteban/Estefanía son parte de las falsedades del taimado seductor²¹. Antes bien, si se toma en consideración la clase social y la procedencia de los personajes se reparará en que se trata de otro panegírico de la aristocracia cortesana en el cual se vilipendian los elementos forasteros. Laurela era de padres «nobles y ricos» (295) y Esteban era «mozo libre, galán, músico, poeta y, como dicen, baldío, pues su más conocida renta era servir, y en faltando esto, faltaba todo [...] No se le conocía tierra ni pariente, porque él encubría en la que había nacido, quizá para disimular algunos defectos de

²⁰ Pudiera argumentarse que los reproches a este pastorcillo deben entenderse como una parodia del idealismo renacentista. Así las cosas, al pastor se le reprueba precisamente por subvertir el idealismo, lo cual puede responder tanto a la parodia del idealismo como a su añoranza.

²¹ Dice Esteban disfrazado de Estefanía: «que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito» (317).

bajeza» (295-296). Frente a la rica y noble Laurelita, la descripción de Esteban evoca la de los pícaros: mozo libre que ejerce varios oficios, siendo el principal de ellos el servicio a diversos amos, y quien oculta su origen, que es lo mismo que decir que oculta su bajeza, como indica claramente la narradora. En lo literario, Esteban cumple —explícita e implícitamente— con los requisitos esenciales del pícaro²²; en lo social, el ocultamiento de su origen indica su bajeza y quizá también una posible condición de cristiano nuevo.

Las descripciones de los protagonistas siguen a la ubicación del relato:

En la Babilonia de España, en la nueva maravilla de Europa, en la madre de la nobleza, en el jardín de los divinos entendimientos, en el amparo de todas las naciones, en la progenitora de la belleza, en el retrato de la gloria, en el archivo de todas las gracias, en la escuela de las ciencias, en el cielo tan parecido al cielo, que es locura dejarle si no es para irse al cielo, y, para decirlo todo de una vez, en la ilustre villa de Madrid, Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo (en fin, retiro de todas las grandezas del mundo) nació la hermosísima Laurelita (295).

Zayas ensaya aquí su alabanza más exaltada de Madrid. Henos ante el contexto predilecto de la autora: personajes nobles en la corte. En esta ocasión, sin embargo, el antihéroe es uno de los muchos forasteros que se instalan en la capital en la primera mitad del siglo XVII. En las postrimerías del relato Esteban confiesa: «soy hijo de un pobre oficial de carpintería, que por no inclinarme al trabajo, me vine a este lugar, donde sirviendo he pasado fingiendo nobleza y caballería [...] Soy casado en mi tierra, que no es veinte leguas de aquí» (325). Y abandona a Laurelita por cobardía: «yo me voy a poner al punto a caballo, para, partiendo de Madrid, excusarme el peligro que me amenaza» (326). Después de logrado su fin por medio de engatusamientos, el pícaro huye para escapar al castigo que merece.

Por todo ello, no puede tenerse el discurso neoplatónico de Esteban como una diatriba al idealismo: ese discurso es aceptado en los ambientes aristocráticos de la corte porque en ellos tiene sentido; que Esteban no rija su comportamiento por ese ideal se debe, en el universo áulico de Zayas, a que no pertenece a la élite cortesana. De esta suerte establece Zayas una distinción tajante entre las gentes ricas y nobles, como la familia de Laurelita, y la villanía representada por Esteban. Madrid, se lee en «Amar solo por vencer», es «Babilonia, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela, progenitora, retrato y cielo» (supra) porque es corte. La corte alberga a estas familias ricas y nobles. Una vez obrada la tragedia, Zayas dispone para el pícaro la misma e idéntica solución que Quevedo dispone a Pablos en el *Buscón*: Pablos debe huir al Nuevo Mundo porque en España no caben gentes de su calaña; Esteban huye de Ma-

²² Sobre las características de los pícaros véanse, entre otros, Rey Hazas (1990) y Garrido Ardila (2009).

drid porque la corte no admite a pícaros de su laya. El hipotético mensaje feminista, que recurre a la maldad de los hombres e incluso percibe en los alegatos sentimentales de Estefanía una defensa del amor lésbico, se apaga ante los elementos más conspicuos de esta novela: la grandeza de Madrid, donde la nobleza vive conforme a modelos idealistas que se ven amenazados por quienes no pertenecen a ella.

6. CONCLUSIONES

El feminocentrismo y los alegatos profeministas de las novelas de Zayas saltan a la vista desde los preliminares de su primera colección de relatos. Se trata, indudablemente, de una autora erudita que defiende a las mujeres y que reivindica sus capacidades intelectuales. El prólogo «Al que leyere» se concibe como una *excusatio* (más que una vindicación) para la publicación de una obra de autoría femenina. Ello se adereza con apasionadas exaltaciones de la mujer que, en la época, habrían de llamar la atención de los lectores. Con todo, el tono feminista de Zayas es sospechoso de haberse concebido, al menos en parte, como artificio literario. La defensa exacerbada de la mujer constituiría la marca de identidad de Zayas, algo que, sin ser estrictamente novedoso, habría de distinguirla de sus competidores en el mercado editorial. De otro lado, la exaltación de la corte y de los ambientes aristocráticos, principalmente en la historia de Lisis, tiene por objeto retratar las excelencias de la capital del imperio español, forjadas en el medio siglo precedente. En este sentido, las novelas de Zayas hacen las veces de manuales de cortesía, como antes lo habían hecho las novelas de caballerías. En el refinamiento de los modos que describen, estas novelas nos muestran la corte de Felipe IV como un orbe donde se concedía gran relevancia a la cortesía —que fue moda que arraigaría después, en el siglo XVIII y especialmente en Francia—. Y aunque la corte de Felipe IV se ensalza, también debe considerarse que esta exaltación del lujo, inmediatamente después de las leyes suntuarias V, ha de entenderse como la reafirmación de la ostentación cortesana en contra de cualesquiera legislaciones que pretendiesen difuminarla. Las novelas de Zayas son fieles al monarca al tiempo que se oponen a las políticas austeras, porque la nobleza, alta y media, había abrazado el lujo como seña de identidad y como símbolo del poder imperial español.

Nuestro análisis de las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* ha puesto de manifiesto el calado ideológico de las novelas de Zayas como panegíricos de la grandeza de la clase noble y de la corte simbolizada por el lujo y la ostentación extremados. Zayas se vale de los códigos propios del género de la novela cortesana —concretamente de la recreación costumbrista de los ambientes nobiliarios— y los utiliza para ensalzar la riqueza material y cultural de la nobleza madrileña. A tal fin dispone en sus colecciones de novelas dos niveles narrativos: de un lado, las novelas narradas y, de otro, el marco de la

narración. En el marco de los narradores Zayas desarrolla la historia de Lisis dotándola de consistencia propia, comenzando en las *Novelas amorosas y ejemplares* y continuándose en los *Desengaños amorosos*. Es decir, que las novelas narradas se presentan como ficción, mientras que el marco de la narración –la historia de Lisis– se presenta como un nivel superior que se corresponde con el presente histórico de los lectores de la España de Felipe IV. Y este nivel superior e histórico nos presenta a la clase noble que habita la corte como depositarios de una exquisitez en sus gustos, modos y maneras hasta el punto de que el hilo narrativo que sigue a Lisis bien puede considerarse una reivindicación de la nobleza como exponente de la grandeza imperial. En su estudio del teatro cortesano de esa misma época, Vélez Sainz ha entendido que ciertas «obras funcionan como espejos de príncipes que tendrán un factor educativo y de formación no encubierta, sino favorecido por el aspecto lúdico» (2017, 11). Zayas concibe estas dos colecciones de novelas como literatura del género corto que también, sobre todo por medio del marco narrativo de Lisis, le sirve para entonar el más elevado panegírico a la nobleza de la corte en clave «educativa y de formación», no solamente porque sirva de espejo costumbrista para los lectores nobles, sino asimismo en cuanto que glorifica a esa clase.

Tal como demuestran las dos pragmáticas de 1623 y 1634, la suntuosidad fue uno de los caballos de batalla del reinado de Felipe IV. El dispendio excesivo en la adquisición de bienes de lujo, muchos de los cuales procedían del extranjero, se consideró un riesgo para la economía española en un tiempo en que el gasto y la deuda del estado crecían alarmantemente. La postura que Zayas adopta en estos dos libros y, sobre todo, en la historia de Lisis debe asimilarse e interpretarse en el contexto de esa época. Zayas celebra el lujo como símbolo de la bonanza de la nobleza española y, en consecuencia, también se congratula de los repuntes económicos del Imperio. En sus novelas no se percibe disidencia alguna de la monarquía, sino, todo lo contrario, fidelidad y admiración, como deja patente el soneto que los personajes cantan en honor a Felipe IV. El marco narrativo de las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* presenta una corte poéticamente idealizada. No sería del todo lícito afirmar que el relato de los saraos de Lisis se concibiese como una reacción contra las pragmáticas suntuarias de Felipe IV –pues carecemos de pruebas textuales para aseverar tal cosa–, como tampoco pueden pasarse por alto. En una época en que los economistas recelaban del lujo extremado por temerle un riesgo para la política nacional, Zayas reivindica el lujo extremado en la decoración de espacios y en el vestir como seña de identidad de la nobleza cortesana y, por ende, como símbolo del poder de España. Es decir, que, siendo consciente de la política antisuntuaria del estado, Zayas defiende resueltamente el lujo como expresión social de la corte más poderosa y rica del orbe.

En definitiva, las novelas de Zayas reflejan el lujo y el elitismo imperantes en ese Madrid que describe como «la nueva maravilla de Europa» (supra). La primera de las colecciones de novelas aparece en 1637, apenas tres años des-

pués de la pragmática de 21 de febrero de 1634 mediante la cual Felipe IV ampliaba las anteriores leyes suntuarias. En ese contexto, las novelas de Zayas pueden entenderse como la reivindicación aristocrática del lujo. A mediados del siglo XVII, antes de las terribles crisis económicas que asolaron el país, el optimismo de Zayas resultaba evidente, y las autoridades pertinentes emitieron las licencias eclesiástica y civil pertinentes para la publicación de sus novelas alabándolas por ejemplares y morales. En el siglo XVIII, sacadas de su contexto histórico, cuando España se había hundido en su decadencia y París había desbancado a Madrid como capital cultural europea, la Inquisición supo ver que ese mensaje social no sería comprendido por los lectores. Hoy en día, debemos reconocer su protofeminismo pero así también su prístino mensaje social: la exaltación de la corte y de los cortesanos como clase definida por su refinamiento cultural y material.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcalde, Pilar. 2005. *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Alonso, Dámaso. 1950. «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo». En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 531-618. Madrid: Gredos.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. de. 1948. «Prólogo». En *María de Zayas, Novelas amorosas y ejemplares*, vii-l. Madrid: RAE.
- Amezúa y Mayo, Agustín G. de. 1951. *Opúsculos histórico-literarios*, I. Madrid: CSIC.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. 1974. *La novela pastoril española*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Barella, Julia. 2007. «María de Zayas. Desengaños de la vida contados por una mujer». *Edad de Oro* XXVI: 51-56.
- Bayliss, Robert. 2008. «Feminism and María de Zayas's Exemplary Comedy *La traición en la amistad*». *Hispanic Review* LXXVI 1: 1-17.
- Bennassar, Bartolomé. 2010. *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Boyer, Patsy. 1995. «Toward a Baroque Reading of *El verdugo de su esposa*». En *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, edición de Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, 52-71. Madison, NJ y Londres: Fairleigh Dickinson University Press y Associated University Press.
- Brownlee, Marina Scordilis. 2000. *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Brownlee, Marina Scordilis. 2015. «The Fear and Fascination of María de Zayas». En *A History of the Spanish Novel*, editado por J. A. Garrido Ardila, 173-194. Oxford: Oxford University Press.
- Camino Maroto, Mercedes. 1999. «María de Zayas y Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age». *Hispanic Review* LXVII, 1: 1-16.
- Charon-Deutsch, Lou. 1995. «The Sexual Economy in the Narratives of María de Zayas». En *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, editado por Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, 117-132. Madison, NJ y Londres: Fairleigh Dickinson University Press y Associated University Press.

- Clamurro, William H. 1989. «Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio de María de Zayas y Sotomayor*». En *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto de 1986*, editado por Sebastián Neumeister, 405-413. Frankfurt: Vervuert.
- Compte, Deborah. 2003. «The ‘Mora’ as Agent of Power and Authority: María de Zayas’s *La esclava de su amante*». *Hispanic Journal* XXIV, 1/2: 53-64.
- Cortés Timoner, María del Mar. 2016. «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres». *Cashiers d’études des cultures ibériques et latino-américaines* II: 143-158.
- Davis, Nina Cox. 2003. «Re-Framing Discourse: Women Before Their Public in María de Zayas». *Hispanic Review* LXXI, 3: 325-344.
- El Saffar, Ruth. 1995. «Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas’s *Novelas amorosas y ejemplares*». En *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, editado por Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, 192-216. Madison, NJ – Londres: Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Press.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. 1997. «Pintura de amor neoplatónico: la *Diana* de Montemayor». *Hispanorama* LXXVIII: 52-58.
- Garrido Ardila, J. A. 2004. «Ontologismo frente al “polvo enamorado” de Quevedo». *Letras de Deusto* CII: 133-144.
- Garrido Ardila, J. A. 2009. *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*. Madrid: Visor.
- Garrido Ardila, J. A. 2019. «The Literature of Renaissance Spain». En *A Companion to the Spanish Renaissance*, editado por Hilaire Kallendorf, 383-406. Nueva York: Renaissance Society of America and Brill.
- Goytisolo, Juan. 1977. «El mundo erótico de María de Zayas». En *Disidencias*, 63-115. Barcelona: Seix-Barrall.
- Greer, Margaret Rich. 2000. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Greer, Margaret Rich. 2001. «María de Zayas and the Female Eunuch». *Journal of Spanish Cultural Studies* II, 1: 41-53.
- Grieve, Patricia E. 1991. «Embroidering with Sainly Threads: María de Zayas Challenges Cervantes and the Church». *Renaissance Quarterly* XLIV: 86-106.
- Griswold, Susan C. 1980. «Topoi and Rhetorical Distance: The ‘Feminism’ of María de Zayas». *Revista de Estudios Hispánicos* XIV, 2: 97-116.
- Hernández-Pecoraro, Rosilie. 2002. «‘La fuerza del amor’ or the Power of Self-Love: Zayas’ Response to Cervantes’ ‘La fuerza de la sangre’». *Hispanic Review* LXX, 1: 39-57.
- Hoffman, Joan. 2006. «‘Ruecas’ into ‘Espadas, Almohadillas’ into ‘Libros’: Subversion in María de Zayas’ *La fuerza del amor*». *Hispanic Journal* XXVII, 1: 37-46.
- LaGreca, Nancy. 2004. «Evil Women and Feminist Sentiment: Baroque Contradictions in María de Zayas’s “El prevenido engañado” and “Estragos que causa el vicio”». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXVIII, 3: 565-582.
- Lynch, John. 2007. *Los Austrias*. Barcelona: Crítica.
- Maroto Camino, Mercedes. 1994. «Spindles for Swords: The Re/Dis-Covery of María de Zayas’ Presence». *Hispanic Review* LXII, 4: 519-536.
- McCulloch, John Ramsay. 1855. *Principios de economía política*. Madrid: Imprenta de M. Sanz y Gómez.
- Mujica, Barbara. 2004. *Women Writers of Early Modern Spain*. New Haven: Yale University Press.
- O’Brien, Eavan. 2010. *Women in the Prose of María de Zayas*. Londres: Tamesis.
- Parker, Alexander A. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española*. Madrid: Cátedra.

- Paun, Susan. 1995. «Zayas as Writer: Hell Hath No Fury». En *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, edición de Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, 40-51. Madison, NJ – Londres: Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Press.
- Rabell, Carmen R. 2003. *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*. Londres: Támesis.
- Rey Hazas, Antonio. 1990. *La novela picaresca*. Madrid: Anaya.
- Ringrose, David. 1985. *Madrid y la economía española, 1560-1850*. Madrid: Alianza.
- Roca Franquesa, José María. 1976. «La ideología feminista de doña María de Zayas». *Archivum* XXVI: 293-311.
- Rojas, Fernando de. 2005. *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Sempere y Guarinos, Juan. 1788. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias*. Madrid: Imprenta Real.
- Smith, Paul Julian. 1987. «Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas». *MLN* CII, 2: 220-240.
- Sotelo, Abigail. 2005. «Ficción y realidad en ‘Al fin todo se paga’». *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios* III, 1: 53-64.
- Sousa Congosto, Francisco de. 2007. *Introducción a la historia de la indumentaria de España*. Madrid: Istmo.
- Sylvania, Lena. 1922. «Doña María de Zayas y Sotomayor». *Romanic Review* XIII: 197-213.
- Vélez Sainz, Julio. 2017. «“El Rey Planeta”. Suerte y divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV». Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Vollendorf, Lisa. 2000. «The Future of Early Modern Women’s Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* IV: 265-284.
- Vollendorf, Lisa. 2001. *Reclaiming the Body: María de Zayas’s Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Welles, Marcia L. 1978. «María de Zayas and her ‘novela cortesana’. A Re-evaluation». *Bulletin of Hispanic Studies* LV, 4: 301-310.
- Yllera, Alicia. 1998. «Introducción». *María de Zayas, Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra.
- Zayas, María de. 1998. *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra.
- Zayas, María de. 2004. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 15 de julio de 2019.

Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2019.