



**HAL**  
open science

# Las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino

Christine Orobitg

► **To cite this version:**

Christine Orobitg. Las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino. *Criticón*, 2021, 143, pp.87-105. 10.4000/criticon.20734 . hal-04267566

**HAL Id: hal-04267566**

**<https://amu.hal.science/hal-04267566v1>**

Submitted on 1 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License



**Criticón**

143 | 2021

Estudios sobre María de Zayas y Sotomayor

---

## Las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino

Christine Orobitg

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/criticon/20734>

DOI: 10.4000/criticon.20734

ISSN: 2272-9852

### Editor

Presses universitaires du Midi

### Edición impresa

Fecha de publicación: 8 de diciembre de 2021

Paginación: 87-105

ISSN: 0247-381X

Este documento es traído a usted por Aix-Marseille Université (AMU)



### Referencia electrónica

Christine Orobitg, «Las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino», *Criticón* [En línea], 143 | 2021, Publicado el 26 noviembre 2021, consultado el 01 noviembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/20734> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.20734>

---

Este documento fue generado automáticamente el 16 de febrero de 2023.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

---

# Las Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas: una poética del atrevimiento femenino

Christine Orobitg

---

## NOTA DEL EDITOR

Article reçu pour publication le 05/08/2021; accepté le 02/10/2021

- 1 La prosa de María de Zayas es conocida por haber suscitado diversos debates en torno a la identidad ‘femenina’<sup>1</sup> que impregna esta escritura narrativa, así como sus ideas ‘feministas’ o, para emplear un término tal vez menos polémico y, en todo caso, menos anacrónico, la defensa de las mujeres que se expresa en su prosa. El reciente libro de Rosa Navarro Durán, para quien María de Zayas no es sino un heterónimo de Castillo Solórzano, también invita a relativizar la idea de que la prosa zayesca expresa una ‘conciencia femenina’<sup>2</sup>, aunque también es cierto que no es necesario ser mujer para defender los derechos femeninos, la igualdad entre los sexos e incluso la superioridad de las mujeres sobre los hombres: así lo hicieron, a partir del siglo XIV, voces masculinas, como las de Giovanni Boccaccio, Lodovico Domenici o Enrique Cornelius Agrippa.
- 2 En todo caso definir, como lo hacen algunos artículos de vulgarización<sup>3</sup>, a María de Zayas como la inventora de una forma de ‘feminismo’ es un enorme error de apreciación que olvida la larga tradición de defensa de los derechos femeninos que florece en el marco de la ‘querrela de las mujeres’. Iniciado en el siglo XIV, con la respuesta de Christine de Pisan a Jean de Meung, este debate se prolongó en Occidente hasta el siglo XVIII y la Revolución Francesa, dando resonancia a numerosos temas que aparecen en la prosa zayesca, como la igualdad ontológica entre hombres y mujeres o el derecho de las mujeres a la educación<sup>4</sup>. El tema adquirió particular relevancia en el siglo XV en España<sup>5</sup>, tuvo enorme vigencia en los círculos intelectuales del siglo XVI, a

través de autores como Enrique Cornelius Agrippa y su *De nobilitate et praecellentia foemini sexus* (*De la nobleza y preeminencia del sexo femenino*) escrito en 1509 y publicado en 1529, Lodovico Domenichi (*La nobiltà delle donne*, 1549), o el tratado de Lucrecia Marinella sobre la nobleza y excelencias de las mujeres (impreso en Venecia, en 1600). No hay que imaginarse que estas temáticas esperaron el siglo XVII y la pluma de María de Zayas para tener impacto en las opiniones, por lo menos en las esferas cultas. Lo cual debería ya, en cierta medida, invitarnos a relativizar el carácter novador, por no decir ‘revolucionario’, atribuido por algunos a la escritura de María de Zayas.

- 3 Pero no se trata aquí de entrar en estos debates, finalmente bastante improductivos — pues gran parte del problema depende del sentido que se le dé a la palabra ‘feminismo’—, sino de analizar, a través de un estudio literal y literario del texto —un estudio que, por lo tanto, concede particular importancia al texto y a las palabras que lo construyen como tal—, cómo se configura en la escritura un motivo que nos parece auténticamente recurrente y significativo en la prosa de María de Zayas: el atrevimiento femenino. El estudio de este motivo tiene, claro está, una evidente relación con los temas anteriormente expuestos —la visión de la mujer y la defensa de los derechos femeninos—, pero asimismo puede invitar a matizar ciertas opiniones pues, como más adelante se verá, la osadía femenina, exaltada por la prosa zayesca encuentra también numerosos límites, en particular en los desenlaces de las distintas piezas narrativas que componen las *Novelas Ejemplares y amorosas*.
- 4 El punto de partida de este estudio fue el impacto causado por la expresión «virtuosa osadía»<sup>6</sup>, que aparece en el prólogo *Al que leyere*: una «virtuosa osadía» que la autora se atribuye al evocar el acto de publicar sus novelas y que emplea para caracterizar su propio posicionamiento en el espacio social pues ‘publicar’ es, etimológicamente, ‘hacer público’.
- 5 Empleamos aquí la palabra «autora» independientemente de la identidad real de la persona que se esconde detrás del nombre de María de Zayas pues, sea cual su identidad real —y, según los últimos estudios de Rosa Navarro Durán, bien podría tratarse de Alonso Castillo Solórzano—, la voz que se expresa en el prólogo *Al que leyere* es una voz claramente femenina, como lo explicita claramente la continuación de la frase —«esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, *siendo mujer*». La voz autorial es, ante todo, una construcción literaria desde la cual una entidad (el “autor”) se dirige al lector. Independientemente de la identidad real de la persona de carne y hueso que se esconde detrás del nombre ‘María de Zayas’, la voz autorial que se configura en el paratexto es una voz resueltamente femenina.
- 6 La «virtuosa osadía» que aparece en el prólogo ilumina pues, como una lámpara, todo el texto y nos ofrece, en cierta medida, una clave para interpretarlo o, por lo menos, interpretar algunos de sus aspectos aunque, como también veremos, entra en contradicción con otras características del texto narrativo que, a todas luces, aparece habitado por importantes tensiones internas. ¿En qué medida, la escritura de María de Zayas, en sus *Novelas amorosas y ejemplares* pone en obra e ilustra esta «virtuosa osadía» femenina reivindicada de manera programática en el prólogo? ¿Cómo se escribe, cómo se configura, en la escritura narrativa, esta osadía femenina? ¿En qué medida constituye una posible clave de lectura de la obra? Clave que, como los mismos relatos, va perdiendo su operatividad cuando el relato alcanza su fin y término, es decir, en los desenlaces.

## Una red semántica: una constelación de palabras en torno a la osadía

- 7 La palabra ‘osadía’, que aparece en el prólogo *Al que leyere*, entra en resonancia con toda una serie de palabras que aparecen en la prosa zayesca, y que tejen una verdadera red semántica en torno a las ideas de atrevimiento, determinación, audacia adscritos a la identidad femenina, a personajes y/o voces femeninas.

### «Virtuosa osadía», «airoso atrevimiento»

- 8 El prólogo *Al que leyere*, como todo elemento paratextual, es un pórtico que nos hace entrar en el texto, configurando nuestra lectura, determinándola e iluminándola con una luz particular. La ‘osadía’ que en él aparece, plantea las bases de un *ethos* que marca la identidad femenina en todo el volumen. Es de notar que esta ‘osadía’ aparece, de entrada, valorada y ensalzada, por el epíteto ‘virtuosa’, que la precede. Publicar sus escritos es, para una mujer, «virtuosa osadía». También resulta interesante analizar el papel adversativo (o concesivo) del gerundio que sigue —«siendo mujer»—, y que marca una tensión, una contradicción entre el hecho de ser mujer y el acto de publicar.
- 9 Esta ‘osadía’ femenina, encarnada por el acto de escribir y publicar, entra en resonancia con muchas otras palabras del volumen, creando efectos de correspondencia y conexión entre el paratexto y los diez relatos que conforman las *Novelas amorosas y ejemplares*. En la primera novela (*Aventurarse perdiendo*) reaparece la valoración del atrevimiento femenino en el momento en que Jacinta narra su sueño erótico. En él, Jacinta contempla el cuerpo gallardo de un hombre y expone cómo «con un atrevimiento airoso» se acerca a él para quitarle el rebozo<sup>7</sup>. En esta visión onírica, se invierten los papeles —es la mujer la que adopta un papel activo en la seducción y la cacería amorosa—, y este «atrevimiento» es claramente ensalzado por el epíteto que lo precede, «airoso». La misma idea, la de una osadía femenina que rebasa las normas impuestas a las mujeres, revelando un deseo erótico que se afirma sin rodeos reaparece en la misma novela, en el momento en que Jacinta contempla a don Félix desde un balcón. El texto insiste en la atracción física que la dama siente por el hombre —se subraya que lo que la atrae es la «gentil presencia» del hombre así como su «gallardía»— y describe cómo ella lo contempla atrevidamente, sin pudor, deteniendo su mirada en él «más de lo justo»:

siendo forzoso pasar por delante de mi casa, siendo la suya en la misma calle, pude, dejando mis imaginaciones (...) poner los ojos en las galas, criados y gentil presencia; y deteniéndome en ella más de lo justo, vi tal gallardía en él que querértela significar fuera alargar esta historia y mi tormento<sup>8</sup>.

### Ánimo, valentía, determinación

- 10 Atrevida lo es también Laura en *La fuerza del amor* en que se utilizan, esta vez, las palabras «ánimo» y «determinación» para calificar la conducta de la protagonista femenina. Laura sale de noche, sola, para ir a buscar al humilladero barbas, cabellos y dientes de un ahorcado y el texto narrativo subraya repetidamente su osadía:

Poniéndose un manto [...] con una pequeña linternilla sin más compañía que la de sus cuidados, se puso en la calle con más ánimo que sus pocos años pedían y se fue a

buscar lo que ella pensaba había de ser su remedio, donde ahora diré, que solo pensarlo da miedo<sup>9</sup>.

En el desenlace, la voz narrativa evoca la «atrevida determinación» de Laura —«tan arrepentida de su atrevida determinación que, cuando se acuerda, tiembla acordándose donde estuvo»<sup>10</sup>—. La osadía femenina reaparece al final de la novela, ensalzada y valorada por las reacciones del público interno (los asistentes al sarao) que celebra el «atrevimiento» de Laura:

Con grandes admiraciones oyeron todos la discreta maravilla que la hermosa Nise había referido, cual exagerando el amor de Laura, cual su entendimiento, y *todas su atrevimiento*<sup>11</sup>.

- 11 En el *Desengaño amando y premio de la virtud* reaparece el mismo vocabulario —determinar, determinación, ánimo, animarse— aplicados esta vez a doña Clara. Cuando esta se entera de que su marido se encuentra en Sevilla con Lucrecia, el texto emplea el verbo *determinar*, seguido de una serie de verbos cuyo sujeto es la protagonista femenina («desde este punto se determinó a ir a ponérsele delante y ver si le podía obligar a que volviese a su casa»<sup>12</sup>). La misma novela evoca cómo doña Clara, con audacia y ánimo, vence su miedo y penetra en el aposento donde Lucrecia ejerce sus artes de brujería: «llegando cerca del arcaz [...] la cubrió un sudor frío y un temor tan grande que casi estuvo por volverse. Mas *animándose* cuanto pudo y volviendo a cobrarse [...] abrió en fin el arcaz»<sup>13</sup>. El vocabulario de la determinación asimismo aparece, aplicado a Aminta en *La Burlada Aminta*, en la cual la voz narrativa expone, en un párrafo caracterizado por el presente de generalidad, cómo las mujeres cuyo honor ha sido manchado no dudarán en aventurar la vida, y superarán toda clase de obstáculos —«en aborreciendo por vengarse aventurarán la vida y atropellarán dos mil inconvenientes»<sup>14</sup>—. El texto insiste aquí en la fuerza, la intrínseca *virtù* de la mujer determinada a lavar su honor. El sexo femenino ya no es aquí sinónimo de flaqueza sino fuerza de acción.
- 12 Las palabras *atrevimiento* y *ánimo* aparecen también en *Al fin se paga todo* y en *El juez de su causa*, aplicadas a las dos protagonistas femeninas, Hipólita y Estela. En *Al fin se paga todo*, Hipólita recuerda sus «atrevimientos», refiriéndose al momento en que ideaba mañas para engañar a su marido y ver a don Gaspar, el hombre por el que siente un deseo claramente erótico: «Ya en mí no había atrevimiento para ponerme en más peligros que los pasados»<sup>15</sup>. *El juez de su causa* evoca el ánimo y la valentía de Estela, en el momento en que Amete intenta violarla —«el ánimo de Estela en esta ocasión era mayor que de una doncella se podía pensar»—, y cuando, disfrazada de hombre y bajo el nombre de don Fernando, salva al mismo Emperador durante una batalla<sup>16</sup>.

### ***Locura, libertad***

- 13 Otras palabras que se inscriben en la esfera del atrevimiento son *locura* y *libertad*, a veces insertadas en construcciones sintácticas que plantean una relación de sinonimia con *determinación*. En *Al fin se paga todo*, el personaje-narrador, Hipólita, emplea en varias ocasiones estas dos palabras para referirse a sí misma y a su conducta. La palabra *locura* se aplica a Hipólita cuando huye de su casa tras haber matado a don Luis: «sin ser sentida ni dar cuenta a ninguno *de mi locura*, me salí de casa y fui a la posada de don Gaspar»<sup>17</sup>. De manera interesante, la *locura* es aquí asociada al verbo *salir*, al acto de abandonar la casa, el espacio doméstico generalmente asignado al género femenino, para salir al exterior. Más adelante, cuando Hipólita se entera de que su marido ha sido

apresado y acusado del asesinato de don Luis, decide salir de nuevo de su casa para presentarse ante la justicia. El texto narrativo emplea la pareja *determinada* y *loca* para caracterizar los proyectos de la dama, así como la palabra *determinación*:

Nuevas que sintió tanto [Hipólita] que, *determinada* y *loca* se quiso ir a poner en poder de la justicia para que por su ocasión no padeciese el noble don Pedro y tantos inocentes criados, mas don García, *reprobando su determinación* la reportó<sup>18</sup>.

- 14 Por fin, la misma novela emplea la palabra *libertad* (en el sentido de *atreimiento*, *descaro*, *desvergüenza*) aplicada a Hipólita. Cuando esta huye de su casa y acude a la posada de don Gaspar para pedirle ayuda, este se exclama: «¿Qué libertad es ésta, señora doña Hipólita?»<sup>19</sup>. Una vez más, el léxico del atrevimiento se relaciona con la idea de publicidad (salida del espacio doméstico y entrada en el espacio público) y con un papel activo en que se invierten los tradicionales papeles de sujeto y objeto atribuidos a hombres y mujeres (en este caso, es Hipólita quien va a buscar a don Gaspar).

### ***Aventurarse, arrojarse***

- 15 Dos verbos (*aventurarse* y *arrojarse*), a veces asociados al verbo *determinarse*, completan este paisaje de la audacia femenina que se va dibujando en las *Novelas amorosas y ejemplares*. El primer verbo aparece de manera explícita en el título del primer relato, *Aventurarse perdiendo*: esta novela, por su posición inicial, desempeña un papel similar al de la ‘virtuosa osadía’ del prólogo, iluminando el conjunto de novelas y orientando su lectura. En la misma novela, se emplea el verbo *arrojar* aplicado a Jacinta y a todas las mujeres que podrían seguir su ejemplo. En efecto, al principio del relato, la narradora, Lisarda, notifica que la historia de Jacinta servirá de aviso para que las mujeres «no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos, fiadas en la barquilla de sus flaquezas»<sup>20</sup>. Sin embargo, la significación de este «arroyo» se modifica considerablemente entre el inicio y el final de la novela: en efecto, el propósito de Lisarda, al principio de la novela, parece ser prevenir a las mujeres *contra* la tentación de arrojarse a vivir sus deseos. Pero al final de la novela, la reacción del público interno —las damas y caballeros reunidos en casa de Lisis—, encargado de explicitar para el lector la lección de cada novela, le da al arroyo de Jacinta una significación totalmente distinta e, incluso, radicalmente opuesta pues, en el comentario de Matilde, Jacinta aparece como admirable ejemplo de la firmeza femenina: «Ya la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres, cifrada en las desdichas de Jacinta»<sup>21</sup>.
- 16 Por fin, el verbo *aventurarse* —junto con el verbo *determinarse*— también aparece en *Al fin se paga todo*, para evocar las tretas ideadas por Hipólita para engañar a su marido y verse con el hombre al que desea, don Gaspar: «Como fue tan desdichado mi amor en la primera ocasión, temía *aventurarme* en la segunda, mas eran los ruegos de mi amante tantos y con tantas veras que hube de *determinarme*»<sup>22</sup>.

### **Rostros y figuras de la osadía femenina**

- 17 ¿En qué consiste, entonces, esta osadía femenina, a la que tanto los personajes como las distintas voces narrativas hacen referencia en las *Novelas amorosas y ejemplares*? ¿Cómo se escenifica y se hace legible en la configuración narrativa?

## La expresión y satisfacción del deseo femenino

- 18 Una de las formas más evidentes que adquiere esta osadía femenina es la importancia concedida al deseo femenino<sup>23</sup>. Las mujeres de las *Novelas amorosas y ejemplares* son osadas en la medida en que expresan sus deseos, los viven y los satisfacen (o intentan satisfacerlos). El papel del deseo femenino es particularmente visible en la primera novela, *Aventurarse perdiendo*. En ella, Jacinta protagoniza un sueño erótico en el cual se expresa claramente un deseo que se configura como puro impulso sexual, como apetito físico por el cuerpo masculino. Todo el vocabulario (*galán, talle*) empleado remite al cuerpo, el cuerpo masculino, contemplado y deseado, y al goce sensual, al placer de los sentidos (*amenísimo bosque, agradada de su talle*):
- 19 «Diez y seis años tenía yo cuando una noche estando durmiendo, soñaba que iba por un bosque amenísimo, en cuya espesura hallé un hombre *tan galán* que me pareció [...] no haberle visto en mi vida tal. [...] Paréme a mirarle, *agradada de su talle*<sup>24</sup>.
- 20 Con un «atrevimiento airoso» Jacinta se acerca a este hombre que la atrae, le quita el rebozo y entonces este la apuñala. La significación erótica de esta imagen, de la daga masculina que perfora el cuerpo femenino, es evidente y ha sido ampliamente glosada por la crítica<sup>25</sup>. Poco después, Jacinta ve realizado su sueño pues, desde un balcón contempla al apuesto don Félix y se enamora perdidamente de él. Una vez más, el texto insiste en la dimensión física del deseo, con todo un vocabulario que remite a la apostura del cuerpo masculino y a la atracción física que la protagonista siente por él. Lo que suscita el vehemente deseo de Jacinta no son las cualidades morales de Félix, sino su cuerpo gallardo: «pude, dejando mis imaginaciones (que con ellas fuera imposible) *poner los ojos en las galas, criados y gentil presencia; y deteniéndome en ella más de lo justo, vi tal gallardía en él* que querértela significar fuera alargar esta historia y mi tormento»<sup>26</sup>. La misma escena se repite en la segunda parte de la novela cuando, tras la muerte de don Félix, Jacinta se enamora de Celio. De nuevo el texto insiste en la contemplación —que es, en cierta medida, una apropiación— del cuerpo masculino por la mirada femenina y en el deseo femenino, con la políptoton (*desear, deseo*): «De *mirar su gallardía*, renació en mi un poco de *deseo*, y con *desear* se empezaron a enjugar mis ojos»<sup>27</sup>.
- 21 Siguiendo el ejemplo y la estela de Jacinta, numerosas damas de la prosa zayesca —nos referimos aquí únicamente al primer volumen del *Honesto y entretenido sarao*— viven sus deseos en contra de las normas sociales y de las exigencias del honor: Hipólita, en *Al fin se paga todo*, idea múltiples tretas para verse con su amante, don Gaspar; en *El Imposible vencido*, doña Blanca, prendada de don Rodrigo y siguiendo el impulso de su deseo, se entrega a don Beltrán pensando entregarse a don Rodrigo. El mismo texto subraya la audacia y ausencia de temor de la dama —que es, también, una ausencia de recato y de vergüenza—, quien, voluntariamente, deja de cerrar con llave —como hasta entonces hacía—, la puerta de su aposento. El simbolismo erótico de esta puerta, que ya no se cierra con llave sino que se ofrece a la entrada masculina, es aquí evidente: «si bien la dama, que *como ya amaba no temía* no quiso cerrar con llave el retrete, pues más se estimaba el ver a don Rodrigo que el temor de lo que hasta allí había encarecido»<sup>28</sup>. Atrevida y ya no temerosa, doña Blanca vence dos temores: el temor al fantasma y el miedo a la deshonra, al entregarse, de noche, a un hombre fuera del marco legal y moral del matrimonio.



22 La novela *El prevenido engañado* ofrece al lector varios ejemplos de damas osadas y atrevidas, que viven y satisfacen sus deseos en contra de los moldes sociales y de las prescripciones del honor: Serafina —que tiene relaciones fuera del matrimonio con don Vicente, dando a luz a una niña—; doña Beatriz —representada como un verdadero súcubo, que agota a su esclavo negro con sus excesivas demandas sexuales—; doña Ana —dama pícara que idea diversas estrategias para engañar a su viejo marido con su amante, don Juan—, o doña Violante, dama ‘libre’ que se entrega físicamente a don Fadrique pero que rechaza el yugo del casamiento —objetivo de toda doncella en toda la literatura de la época, tanto doctrinal como novelesca. A propósito de este personaje es significativo el uso, repetido, de la palabra *libertad*, que en el Siglo de Oro tiene con frecuencia una significación bastante más peyorativa que en la actualidad, acercándose a las ideas de desvergüenza, atrevimiento, e incluso impudor: «Violante jamás trató nada acerca de esto, porque verdaderamente aborrecía el casarse, temerosa de perder la libertad que entonces gozaba»<sup>29</sup>. Doña Violante es una dama que rechaza los moldes sociales, el matrimonio y el ‘decoro’ para satisfacer su gusto. Más adelante, en la misma novela, el relato evoca el ejemplo de la duquesa valenciana que ve a don Fadrique desde el balcón y lo hace entrar en su casa. La narración del encuentro pone particular énfasis en la mirada femenina, la atracción física, el papel activo de la mujer que toma la iniciativa de acercarse al hombre y, en cierta medida, no hace sino duplicar un proceso ya observado en el sueño erótico de la primera novela, *Aventurarse perdiendo*. La duquesa mira a don Fadrique, siente atracción física hacia el cuerpo masculino —el texto bien subraya que lo que atrae a la duquesa es el «airoso talle» del caminante—, y lo hace llamar por un criado para invitarlo a entrar en su casa. La entrada del hombre en el espacio de la *domus*, del que la mujer es, normalmente, la fiel guardiana, es aquí totalmente simbólica y significativa del atrevimiento y libertad de la duquesa:

Al tiempo que don Fadrique pasó por este lugar, llevando propósito de sestear y comer en otro que estaba más adelante, estaba la hermosa duquesa en un balcón, y como viese a aquel caminante pasar algo de prisa y reparase en el airoso talle, llamó a un criado que fuese tras él y le dijese que ella le llamaba<sup>30</sup>.

23 Más adelante, la misma duquesa expresa sin reparos su deseo hacia don Fadrique, informándole asimismo sin rodeos de la ausencia de su marido:

haciéndole sentar, le preguntó con mucho agrado de dónde era y porqué caminaba tan aprisa, encareciéndole el gusto que tendría en saberlo, porque desde que le había visto, se había inclinado a amarle, y así había determinado que fuese su convidado porque el duque estaba en caza<sup>31</sup>.

24 Es significativo, aquí, el empleo del verbo *determinar* —que recuerda el atrevimiento y ‘determinación’ de otras damas, en otras novelas del mismo volumen—, el vocabulario del deseo físico y la entrada del hombre en el espacio sagrado de la *domus* e incluso, en este caso, en la ‘cámara’, es decir en el espacio más íntimo y privado de la casa.

25 Algunos personajes femeninos secundarios destacan asimismo por su osadía y atrevimiento, en particular en materia amorosa y sexual. *La fuerza del amor* muestra al personaje de Nise, amante de don Diego, dama «rematada de todo punto como mujer que ya no estimaba su fama ni temía caer en más bajeza que la que estaba»<sup>32</sup>. Nise es una dama totalmente falta de ‘recato’ —antónimo del atrevimiento y de la osadía— y el texto emplea asimismo a su propósito el adjetivo «resuelta», que remite a la idea de ‘determinación’. También es sumamente significativa la palabra «publicidad» que se opone al carácter íntimo y doméstico de los espacios normalmente adscritos a la mujer y que se relaciona, evidentemente, con las palabras del prólogo en que la voz autorial

subraya su «osadía» al «publicar» (es decir, hacer públicos) sus escritos. El texto dibuja aquí una oposición entre espacio privado —y respeto de las normas impuestas a las mujeres—, y espacio público, entre recato y atrevimiento. En efecto, a pesar del casamiento de su amante, Nise se encuentra «*más resuelta a seguir su amor con más publicidad*. Perdió de todo punto el respeto a Dios y al mundo y si hasta allí con recato enviaba a don Diego papeles, regalos u otras cosas, ya *sin él*, ella y sus criadas le buscaban»<sup>33</sup>. También es revelador aquí el papel activo atribuido a la mujer y el papel pasivo al que se ve reducido el hombre: Nise es sujeto verbal, sujeto activo de la búsqueda erótica mientras que don Diego se ve reducido al estatuto de mero complemento, de mero objeto —«ella y sus criadas *le buscaban*».

- 26 En *El Desengaño amando* don Fernando es amado por doña Juana y esta le corresponde en su amor, entregándose a él. Pero una amiga de doña Juana, llamada Lucrecia y natural de Roma, «mujer de más de cuarenta y ocho años, si bien muy traída y gallarda» se prenda de él y le escribe una carta en la que le declara abiertamente su deseo, con unos términos que remiten, una vez más, a la idea de ‘determinación’: «*un amor tan determinado como el mío no es menester decirle por rodeos*»<sup>34</sup>. A continuación, Lucrecia, que además es medio bruja, capta la voluntad de don Fernando y lo hechiza, sometiéndolo a su voluntad.
- 27 En *El Juez de su causa*, la prosa zayesca escenifica al personaje de Claudia, «una dama de más libres costumbres que a una mujer noble y medianamente rica convenía»<sup>35</sup>; de nuevo aparece la referencia a la «libertad» así como la idea de una ruptura de las normas, a través de la estructura comparativa (« más... que...convenía »), que recuerda directamente la misma ruptura de las reglas del decoro, en *Aventurarse perdiendo*, cuando la mirada de Jacinta contempla con fruición el cuerpo gallardo de don Félix, deteniéndose en él «más de lo justo». Claudia se disfraza de hombre y se convierte en paje de don Carlos, el hombre al que desea. Más adelante en la intriga, el moro Amete subraya la determinación de Claudia en seguir su ‘gusto’, es decir su deseo: «Mujer eres y dispuesta a cualquier acción como lo juzgo en haber dejado tu traje y opinión por seguir tu gusto»<sup>36</sup>.
- 28 Claudia, Lucrecia, Nise son tres figuras del atrevimiento, del desparpajo de las mujeres dispuestas a todo con tal de satisfacer sus deseos. Aunque son personajes que funcionan esencialmente en la intriga como oponentes a las protagonistas de cada novela, permitiendo la introducción de peripecias y obstáculos, las palabras que las definen (*libre, libertad, determinación, publicidad*) entran en resonancia con la acción de otras mujeres para dibujar, poco a poco, en el texto la figura de una mujer activa y atrevida, que toma la iniciativa en el deseo y la seducción.

### ***Mujeres que se apropian papeles y atributos masculinos***

- 29 La osadía femenina también se materializa en el espacio textual a través de figuras femeninas que se apropian papeles y atributos masculinos. Ya hemos considerado, a través de ejemplos como Nise, Claudia, Lucrecia o la Duquesa ejemplos de damas que toman un rol activo en la seducción, convirtiéndose en sujetos de deseo, sujetos —y ya no objetos— de la búsqueda erótica. Numerosas protagonistas cobran asimismo un papel activo, partiendo en busca del hombre al que aman. En *El Desengaño amando* y *premio de la virtud* doña Clara deja a sus hijas en un convento, abandona el espacio doméstico y su papel tradicional de madre, para salir en busca de su marido y sacarlo

de las garras de la hechicera Lucrecia. En la conclusión de la novela, el público interno subraya la «perseverancia» y «virtud» del personaje —*virtud* que debe entenderse no sólo como adecuación a unas normas de conducta ideales, sino también como arrojo, energía, fuerza, ánimo y vigor: «Dio Filis fin a su maravilla y gastaron tan gran rato de tiempo las damas y caballeros en alabarla, solemnizando ya el cuerdo desengaño de doña Juana [...], ya la virtud y perseverancia de dona Clara»<sup>37</sup>. Invirtiendo los tradicionales esquemas de conducta novelescos en que el caballero salva a la princesa en peligro, prisionera de una bruja, aquí es la mujer la que rescata al hombre de las garras de una hechicera.

- 30 Varias mujeres se apropian el traje masculino y el atributo masculino por excelencia: las armas. La prosa zayesca escenifica en varias ocasiones mujeres que hacen uso de las armas, como Estela (en *El juez de su causa*), Aminta (en *La burlada Aminta*) o Hipólita (en *Al fin se paga todo*). Las tres desempeñan, asimismo, un papel activo. Aminta e Hipólita vengan ellas mismas su honor, matando a su ofensor, e invierten el esquema tradicional según el cual son los hombres los que deben lavar el manchado honor de las mujeres. En cuanto a Estela, se disfraza de hombre, toma el nombre de don Fernando, y se pone al servicio del Emperador Carlos Quinto, realizando diversas hazañas guerreras. El texto subraya su intrepidez y osadía, en particular en el momento en que Estela salva al mismo Emperador en una batalla:

[...] hallándose [el Emperador] en una refriega a pie, por haberle muerto el caballo, nuestra valiente dama, que con nombre de don Fernando era tenida en diferente opinión, le dio su caballo y le acompañó y defendió hasta ponerlo a salvo<sup>38</sup>.

- 31 De nuevo, el texto narrativo invierte la tradicional polaridad de los sexos y de los papeles salvador/salvado —aquí es la mujer la que salva al hombre—, al mismo tiempo que la sintaxis invierte las categorías de sujeto y objeto: en la frase citada, Estela es sujeto de los verbos de acción, siendo el Emperador reducido al papel de pronombre objeto de estas acciones —*le dio su caballo, le acompañó y defendió, hasta ponerlo a salvo*—. Por fin, bajo el nombre de don Fernando y bajo una identidad masculina, Estela ejerce el cargo de virrey de Valencia, siendo don Carlos su secretario: el texto de María de Zayas subvierte entonces las jerarquías tradicionales que subordinan la mujer al hombre, escenificando a una mujer que ejerce un importante cargo de dirección política y relegando el hombre a un papel de mero subordinado y adyuvante.
- 32 De la misma manera, en *La burlada Aminta*, el enamorado don Martín, que bien hubiera querido vengar el honor de Aminta, se ve relegado a un papel de acompañante y adyuvante. El texto subraya la «determinación»<sup>39</sup> de Aminta frente a don Martín, y la dama reivindica su derecho a actuar, a lavar ella misma su honor. El fragmento emplea, repetidamente, el pronombre sujeto 'yo', que expresa el papel activo, el papel de protagonista que la dama asume aquí. Don Martín se ve reducido a un mero papel de oyente, testigo y acompañante de una acción de venganza que es, enteramente y desde el principio, conducida por la mujer. El verbo 'acompañéis' bien muestra este papel secundario del hombre:

No ha de ser así mi venganza —dijo Aminta— porque supuesto que *yo he sido* la ofendida, y no vos, *yo sola he de vengarme*, pues no quedaré contenta si mis manos no restauran lo que perdió mi locura. Y así, aunque os doy palabra de esposa, no se ha de conseguir vuestro deseo hasta que *yo quite* la vida a este traidor, para lo cual no quiero otra cosa sino que me acompañéis para la seguridad de mi persona<sup>40</sup>.

### ***Audacia y ocupación del espacio: espacio público vs. espacio privado***

- 33 La audacia femenina se hace particularmente perceptible en la gestión y ocupación del espacio. Los esquemas tradicionales adscriben la mujer al espacio interior, al espacio de la *domus*, reservando el espacio exterior, el espacio público, al hombre<sup>41</sup>. El tratado *La perfecta casada* de Fray Luis de León formaliza estas ideas reduciendo la mujer al espacio doméstico y al silencio. Es bien conocido el fragmento en que Fray Luis expone que las mujeres, tanto doncellas como casadas, deben permanecer en casa y calladas. De esta manera se dibuja una equivalencia entre virtud femenina y clausura —encerramiento en la casa y clausura de la boca, que debe permanecer cerrada y callada:
- porque así como la naturaleza como dijimos y diremos hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación que son las muchas pláticas y palabras<sup>42</sup>.
- 34 Nada más ajeno a la mujer virtuosa que el ‘comercio’, es decir el trato con el mundo exterior. Juan Luis Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana*, también insiste en estos aspectos: el destino de la mujer es criar a los hijos y ocuparse de su marido, en un espacio que se define como exclusivamente doméstico e interior<sup>43</sup>. En su *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, el jesuita Gaspar de Astete también insiste en estos aspectos, comparando a la mujer virtuosa con la tortuga:
- para dar a entender que los pies de la mujer han de ser muy tardos para salir fuera de casa y que, así como la tortuga está metida y pegada en su concha, así la mujer ha de estar encerrada y pegada con las paredes de su casa<sup>44</sup>.
- 35 Las puertas y ventanas, espacio de comunicación entre el mundo interior y el mundo exterior aparecen como posibles amenazas para la virtud femenina, como lo demuestran los numerosos proverbios y dichos peyorativos sobre la ‘mujer ventanera’. Gaspar de Astete insiste asimismo en estos aspectos: «cuiden sus padres puertas y ventanas para que no sean la perdición de sus hijas»<sup>45</sup>.
- 36 De manera significativa, Juan de la Cerda hace derivar la palabra *doncella* del latín *domus* y *cella*, subrayando la natural adscripción de la doncella al espacio doméstico: «*doncella* es un vocablo latino y quiere decir tanto como damisela que es habitación y casa de Dios. Así lo dice Policarpo y otro doctor que como la doncella comúnmente está encerrada en su casa, no conviene que traiga el corazón derramado a las cosas malas del mundo»<sup>46</sup>.
- 37 De esta manera se construye un auténtico dispositivo disciplinario que condena a las mujeres que se apropian la palabra y el espacio público, celebrando al contrario un modelo de mujer que permanece callada, encerrada en su casa, al margen de la sociedad, y, sobre todo, alejada de los espacios de decisión, de la *polis*<sup>47</sup>. A la polaridad de los sexos corresponde una polaridad de los espacios (espacio interior/espacio exterior, espacio doméstico/espacio público) y una polaridad en el uso de la palabra (silencio femenino/palabra masculina).
- 38 En contradicción total con estos modelos morales y sociales, numerosas mujeres, en las *Novelas Ejemplares y amorosas* se eximen de los límites del espacio doméstico. Ventanas y balcones son el puente, el punto de conexión entre el espacio público —la calle— y el espacio privado —la casa—, y desde ellos, muchas mujeres entran en contacto, de manera activa, con los hombres: en *Aventurarse perdiendo*, Jacinta contempla a don Félix desde su balcón<sup>48</sup>. De la misma manera, en el *Prevenido engañado*, el encuentro entre don

Fadrique y la pícara duquesa se inicia cuando esta, estando en su balcón, ve a don Fadrique pasar delante de su casa<sup>49</sup>. En la misma novela, don Fadrique galantea a Serafina, cuando esta se encuentra en el balcón o en la ventana<sup>50</sup>. Por fin, *Al fin se paga todo* Hipólita cita a don Gaspar en la ventana, con el propósito de ser infiel a su marido.

- 39 Más aún, la prosa de María de Zayas escenifica mujeres que abandonan el espacio doméstico para apropiarse el espacio público y actuar como hombres: sus protagonistas abandonan la *domus* —paterna o conyugal—, viajan, participan en batallas, lavan su propio honor en la sangre o salvan al hombre al que aman. En *Aventurarse perdiendo*, Jacinta huye de su casa con don Félix. Tras la muerte de este, enamorada de Celio, abandona de nuevo su casa para seguirlo hasta Salamanca, pero es engañada y robada por un gentilhomme que en realidad la conduce hacia Barcelona; finalmente, se refugia en Montserrat donde, disfrazada de hombre, vive y trabaja como pastor. En *La Burlada Aminta y venganza del honor*, Aminta, firmemente decidida a vengar su honor, se disfraza de hombre, sale de Segovia acompañada por don Martín, pasa por Madrid y llega a una «ciudad sin nombre» donde se encuentra don Jacinto (alias don Francisco): allí, haciéndose pasar por un criado que busca empleo, entra al servicio de don Jacinto y Flora, y los mata, lavando así su honor. En *El Desengaño amando y premio de la virtud*, doña Clara, la protagonista de la segunda parte de esta novela, abandona el espacio doméstico y su papel de madre, para partir a Sevilla, en busca de su esposo, y liberarlo de los sortilegios de una hechicera que lo tiene como esclavo de sus deseos. En *El juez de su causa*, dos mujeres se apropian espacios, trajes y papeles masculinos. Claudia se disfraza de hombre y entra al servicio de don Carlos, el hombre al que ama: de esta manera, Claudia se convierte en verdadera protagonista activa, viaja, y busca de manera activa al hombre, objeto de su deseo. En la misma novela, Estela se disfraza de hombre y combate en las tropas de Carlos Quinto bajo el nombre de don Fernando, logrando numerosas victorias, siendo al final recompensada por el Emperador, que la nombra virrey. En cierta medida, la escritura de María de Zayas aplica lo que se anunciaba, de manera programática, en el prólogo, *Al que leyere*, en que condena con vehemencia el encerramiento de las mujeres: «¿Qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podamos serlo? Esto no tiene más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros»<sup>51</sup>. En coherencia con un prólogo que afirma que encerrar a las mujeres es «impiedad y tiranía», la escritura narrativa de Zayas libera a las mujeres y les concede los mismos papeles, atributos y espacios que los hombres.
- 40 Esta apropiación de los espacios exteriores, de los espacios públicos, tradicionalmente reservados a los hombres, entra en resonancia con otra palabra, la palabra ‘publicar’ — es decir ‘hacer público’—, que aparece en el mismo prólogo, como esplendorosa encarnación de la «virtuosa osadía» femenina. Tanto la voz autorial como los personajes femeninos reivindican una osadía que consiste en *publicar* es decir adquirir una dimensión pública, saliendo de su espacio y de su papel doméstico para apropiarse espacios y papeles tradicionalmente reservados al hombre.
- 41 La mujer que ocupa el espacio público —actuando en el exterior, publicando sus escritos, exponiéndose a las miradas— era entonces el contramodelo absoluto, pues ello la convierte, en cierta medida, en ‘mujer pública’, con todas las connotaciones negativas que ello supone. Tomar la palabra, para contar su propia vida —como lo hacen Jacinta en *Aventurarse perdiendo* e Hipólita en *Al fin se paga todo*— también era una ruptura de la norma, relacionado precisamente con la prostitución, pues hasta

entonces, la mujer que se expresa y cuenta su propia vida correspondía en parte al prototipo de la pícaro<sup>52</sup>. La ruptura de los moldes, morales y sociales, se hace entonces a todos los niveles: al nivel del espacio, de los atributos —con mujeres que se apropian las armas, el traje masculino—, de la acción —con inversión de los esquemas salvador/salvado, mujeres activas, hombres reducidos a un papel de objeto o de acompañante—, de la sexualidad —con mujeres que expresan y viven sus deseos—, de la pluma y de la palabra.

### **Los límites de la osadía femenina**

- 42 Sin embargo, esta ‘osadía’ que impregna el texto de las *Novelas amorosas y ejemplares* y la construcción de sus personajes femeninos se ve confrontada, asimismo, a numerosos límites. Para empezar, el honor, el recato, la fidelidad son asimismo presentados como valores, por ejemplo, a través del personaje de doña Clara (en *El desengaño amando y premio de la virtud*), dama virtuosa que a pesar del abandono de su marido vive recogidamente sin ceder a las sollicitaciones del marqués, don Sancho. El texto emplea respecto a ella palabras como ‘virtud’, ‘recogimiento’ —que se opone precisamente a la idea de salida y apropiación de los espacios públicos— y ‘vergüenza’ —antónimo de la osadía y atrevimiento<sup>53</sup>. En *La Burlada Aminta*, el resorte que guía a la protagonista es el deseo de vengar su propio honor.
- 43 Por otra parte, el móvil que impele a los personajes femeninos a abandonar el espacio doméstico tradicionalmente adscrito a la mujer es, en muchos casos, la *fides*, la fe o fidelidad debida al marido o al hombre al que aman. La recogida y virtuosa doña Clara deja a sus hijas y abandona su casa con el objetivo de ir a Sevilla para liberar a su marido y conseguir que éste regrese al hogar. De la misma manera, en *La Fuerza del amor*, Laura, cuyo «atrevimiento» es celebrado al final del relato por las damas y caballeros presentes en casa de Lisis, aparece como un ejemplo de fidelidad y firmeza en el amor a su marido, ilustrando así el título de la novela: cuando Laura sale de su casa, en plena noche, para buscar en el humilladero cabellos y dientes de ahorcado, lo hace con el propósito de recuperar a su marido mediante un hechizo. Si Estela abandona su casa con rumbo a Barcelona es con el objetivo de encontrarse allí con su amado don Carlos y casarse con él —«concertaron que de ahí a ocho días, previniendo don Carlos lo necesario, la sacase y llevase a Barcelona, donde se casarían; de suerte que cuando sus padres la hallasen, fuese con su marido, y tan noble y rico como pudieran desear»<sup>54</sup>—. En *Aventurarse perdiendo*, los desplazamientos de Jacinta son motivados por el deseo de encontrar al hombre al que ama, primero don Félix, luego don Celio. En *El imposible vencido*, Leonor es asimismo ejemplo de perfecta firmeza amorosa y fidelidad, hasta la muerte, a su amado don Rodrigo. El mismo texto subraya, en varias ocasiones, la «firmeza» de las mujeres<sup>55</sup>, que es firmeza en su amor hacia un hombre.
- 44 Por fin, un estudio sistemático de los desenlaces marca los límites de la osadía y atrevimiento femeninos. En efecto, la mayoría de las novelas —como *La burlada Aminta*, *El juez de su causa*, *El imposible vencido*, *Al fin se paga todo*, *El desengaño amando y premio de la virtud*, *El jardín engañoso*—, acaban con un matrimonio, es decir el regreso al espacio doméstico y a un papel femenino tradicional, o con una entrada en el convento —Jacinta en *Aventurarse perdiendo*, Serafina y Gracia en *El Prevenido engañado*, doña Juana en el *Desengaño amando y premio de la virtud*, y Laura, en *La fuerza del amor*—, es decir un abandono de la esfera pública y el ingreso en un espacio de recogimiento, clausura, y

silencio. Todo lo contrario del papel activo y de la palabra que las mujeres han estado ejerciendo y reivindicando a lo largo de la intriga.

- 45 Las damas más valientes, las que encarnan de manera más evidente la *virtù* femenina acaban regresando a un papel femenino tradicional, reincorporándose a lo que se consideraba como el destino normal de una mujer: casarse, ser madres, criar a los hijos. Los dos ejemplos más llamativos son los de Aminta en *La burlada Aminta*, y Estela en *El juez de su causa*. Ambas, tras haberse disfrazado de hombres, haber manejado las armas y reducido a los hombres a un papel secundario —don Martín acompaña a Aminta y don Carlos es secretario de Estela, cuando esta, bajo el nombre y traje de don Fernando, es nombrada virrey de Valencia— se casan y vuelven a un papel doméstico. Al revelarse la identidad femenina de Estela, esta abandona inmediatamente el cargo de virrey a favor de su amado don Carlos, se casa con él y asume un papel doméstico de esposa y madre de familia, en un desenlace presentado como un *happy end*:

Con que los nuevos amantes, ricos y honrados, hechas todas las ceremonias y cosas acostumbradas de la iglesia, celebraron sus bodas, dando a la ciudad nuevo contento, a su estado hermosos herederos, y á los historiadores motivo para escribir esta maravilla<sup>56</sup>.

- 46 Al final de *La burlada Aminta*, la valiente protagonista, que ha salido de su casa y vengado su honor con sus propias manos, matando a su burlador y a Flora, se casa con don Martín. El desenlace narrativo nos notifica que vive en Madrid «la más querida y contenta de su esposo don Martín, que solo le falta a esta buena señora tener hijos, para ser del todo dichosa»<sup>57</sup>. La mujer vuelve a su papel tradicional de esposa y madre.
- 47 En las *Novelas amorosas y ejemplares*, los desenlaces no ofrecen a las mujeres sino las tradicionales alternativas del matrimonio o del convento. *In fine*, las mujeres vuelven a su tradicional encerramiento en una *domus*, *domus* profana (la casa en que ejercen como esposas y madres de familia) o *domus* sagrada (el convento). El análisis de estos desenlaces rebate los argumentos de todos los que pretenden ver en la escritura de María de Zayas una intención feminista.

## Conclusiones

### *La novela como tiempo suspendido*

- 48 A la luz de este análisis de las redes semánticas que se constituyen en el texto en torno a la idea de «osadía», de los personajes, de la acción y de los desenlaces, la prosa novelesca aparece como un paréntesis, un tiempo suspendido en que la magia de la palabra y el acto de narrar hacen salir al lector y a los personajes del tiempo social y de sus normas para entrar en un tiempo ficticio e imaginario, que se exime de las normas que imperan en el mundo social. El texto narrativo se erige entonces, más que nunca como *fábula*, como cuento o ficción narrativa que suspende, por un tiempo, las rigurosas pautas que rigen la realidad social. Es significativa, a este propósito, al final de cada novela, la insistencia en el estado de suspensión en que se encuentran los oyentes, oyentes que no son sino una proyección o desdoblamiento en el interior mismo del texto, del mismo lector. Todos escuchan «suspendidos» la narración y parecen despertar, al final del relato, como si de un sueño se tratara. Al final de cada novela, se emplea un abundante vocabulario de la «suspensión», en el sentido más

pleno de la palabra, es decir que la narración, la ficción, ponen entre paréntesis las leyes sociales:

- 49 Con tanto donaire y agrado conto la hermosa Lisarda su maravilla que, colgados los oyentes de sus dulces razones y prodigiosa historia, quisieran que durara toda la noche<sup>58</sup>.

### ¿Y los Desengaños amorosos?

- 50 También cabe interrogarse acerca del devenir de este atrevimiento femenino en el segundo volumen de novelas, titulado *Desengaños amorosos*: en él, la osadía que caracteriza a muchos personajes femeninos de las *Novelas amorosas y ejemplares* desaparece en aras de una victimización de la mujer. En los *Desengaños amorosos*, la mujer deja de ser sujeto de la acción para convertirse en objeto del maltrato masculino, abandonando definitivamente la polisémica osadía que habita las *Novelas amorosas y ejemplares*, con la notable excepción del acto de tomar la palabra para contar la propia historia y luego publicarla, hacerla pública en una escena literaria esencialmente dominada por hombres.

### La osadía como resorte narrativo

- 51 Finalmente, la osadía femenina que caracteriza el primer volumen de novelas aparece esencialmente como un resorte de la acción: permite el paso de los personajes femeninos de un estado pasivo liminar a un estatuto activo y es fuente de múltiples peripecias que complican la acción, para mayor gusto del lector. Pero los desenlaces marcan todos, sin ninguna excepción, el regreso de la mujer a los espacios interiores tradicionalmente atribuidos a la mujer y a un destino doméstico: esposas de un hombre o esposas de Cristo.

## BIBLIOGRAFÍA

AGRIPPA, Heinrich Cornelius, *Declaration on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, ed. Albert Rabil Jr, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

ASTETE, Gaspar de, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos, Juan Baptista Varesio, 1603.

BENSON, Pamela, *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.

CANDAU CHACÓN, M<sup>a</sup> Luisa, *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*, Huelva, Universidad de Huelva, 2014.



- CERDA, Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres, en el cual se dan muy provechosos y cristianos documentos y avisos para criarse y conservarse debidamente las mujeres en sus estados*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1599.
- DOMENICHI, Lodovico, *La nobiltà delle donne*, Venecia, Gabriel Giolito, 1549.
- DUBY, Georges, y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 3: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1991.
- FERNÁNDEZ ARRILLAGA, Inmaculada (coord.), *Al margen y calladas: mujeres en la modernidad*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2017.
- GOYTISOLO, Juan, «El mundo erótico de María de Zayas», en *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1997, pp. 63-115.
- GREER, Margaret Rich, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, State Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- JORDAN, Constance, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- LANGLE DE PAZ, Teresa, *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*, tesis doctoral, Providence, Brown University, 1997.
- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Buenos Aires, Bureau Editor, 1999.
- MALPEZZI PRICE, Paola, y Christine RISTAINO, *Lucrezia Marinella and the «Querelle des Femmes» in Seventeenth-century Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- MARINELLA, Lucrezia, *La nobiltà, et eccellenze delle donne: et i diffetti, e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucretia Marinella. In due parti diuiso*, Venecia, Giouan Battista Ciotti Senese, 1600.
- MCCLEAN, Ian, *The Renaissance notion of woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 (publicación en línea en 2011, consultable en <https://doi.org/10.1017/CBO9780511562471>).
- MONTAUBAN, Janine, *El ajuar de la vida picaresca. Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Madrid, Visor, 2003.
- MORÁN BREÑA, Carmen, «María de Zayas y el 'feminismo' que nació en España en el Siglo de Oro», [https://elpais.com/cultura/2018/05/21/actualidad/1526929661\\_230351.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/21/actualidad/1526929661_230351.html)
- MORANT, Isabel, *Discursos de la buena vida. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 2019.
- OLIVARES, Julián, «Introducción» a su ed. de María de Zayas, *Novelas ejemplares y amorosas*, Madrid, Cátedra, 2020 (9ª edición), pp. 9-138.
- ÖZMEN, Emre, y Pedro RUIZ PÉREZ, «Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas», *Criticón*, 128, 2016, pp. 37-51.
- RAMÍREZ ALMAZÁN, Dolores, Milagros MARTÍN CLAVIJO, Juan AGUILAR GONZÁLEZ y Daniele CERRATO, *La querella de las mujeres en Europa e Hispanoamérica*, Sevilla, Arcibel Editores, 2011.
- ROSS, Sarah G., *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009.

TILLY, Eva, *María de Zayas: une conscience féminine dans l'Espagne du Siècle d'or*, tesis doctoral, Caen, Université de Caen, 2008.

VARGAS MARTÍNEZ, Ana, *La querrela de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2016.

VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, México/Buenos Aires, Espasa Calpe/Edición Austral, 1944.

ZAFRA, Enriqueta, *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*, West Lafayette, Purdue University, 2009.

ZAYAS, María de, *Novelas ejemplares y amorosas*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2020 (3ª ed).

## NOTAS

1. Tilly, 2008.
2. Navarro Durán, 2019.
3. Moran Breña, 2018.
4. Sobre este tema véanse Jordan, 1990; Benson, 1992; Agrippa, *Declaration on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* (en la introducción de la ed. de 1996, ver el capítulo dedicado a «Agrippa and the feminist tradition»); Malpezzi Price y Ristaino 2008; Ross, 2009; Ramírez Almazán, 2011.
5. Vargas Martínez, 2016.
6. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 159.
7. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 180.
8. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 183. En esta cita, como en todas las que se evocan en este artículo, la cursiva es mía.
9. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 365. Ver también, p. 366: «con ánimo increíble, que se lo daba amor, entró dentro, tan olvidada del peligro».
10. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 369.
11. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 369.
12. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 397.
13. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 403.
14. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 235 y 236.
15. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 436.
16. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 499 y 502.
17. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 439.
18. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 443.
19. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 440.
20. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 173.
21. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 212.
22. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 426.
23. Sobre la presencia del deseo femenino en la prosa de María de Zayas, véanse por ejemplo, Goytisolo (1997); Langle de Paz (1997) p. 244 y 249; sobre *Aventurarse perdiendo*, Özmen y Ruiz Pérez, 2016, y Olivares, 2020, pp. 67-69.
24. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 180.
25. Greer, 2000, pp. 102-104; Olivares, 2020, p. 64.
26. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 183.
27. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 202.

28. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 454.
29. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 321-322. Ver también p. 327: «y más Violante, que, ya enseñada a su libertad, no quería tener a quien guardar el decoro».
30. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 329.
31. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 329-330 y 330-331: «yo estoy tan aficionada a vuestro talle y entendimiento que he de hacer por vos lo que jamás creí de mi [...]. Y diciendo esto se entró con él a su cámara».
32. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 355.
33. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 355.
34. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 379 y 380.
35. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 488.
36. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 492.
37. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 408.
38. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 502.
39. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 235.
40. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 236.
41. Mc Lean, 1980; DUBY y Perrot, 1991; Morant, 2002.
42. Fray Luis de León, *La perfecta casada*, cap. XVI, p. 71-72.
43. Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 10-11.
44. Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, p. 163.
45. Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, p. 191.
46. Juan de la Cerda, *Vida política de todos los estados de mujeres*, p. 121.
47. Fernández Arrillaga, 2017. Véase en particular su capítulo «Silenciar la lengua de las mujeres», pp. 73-82. Ver también Candau Chacón, 2014.
48. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 183.
49. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 329-330.
50. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 296: «... una noche que las criadas habían prometido tener a su dama en el balcón, cantó [don Fadrique] al son de un laúd este soneto». También p. 297: «Serafina tal vez se ponía a la ventana dando con su hermosura aliento a las esperanzas de su amante».
51. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 159.
52. Zafra, 2009; Montauban, 2003; Özmen y Ruiz Pérez, 2016.
53. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 392: «... era tanto su recogimiento y virtud que jamás podía alcanzar de ella que ni recibiese un papel ni una joya, con ser su necesidad bien grande». Cuando doña Clara pregunta por un posible empleo de criada lo hace «con una honesta vergüenza», p. 398.
54. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 391.
55. Por ejemplo, al final de *Aventurarse perdiendo*, p. 212: «Ya la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres cifrada en las desdichas de Jacinta».
56. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 511.
57. Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*, p. 246.
58. Zayas, *Novelas*, p. 210. Véase también p. 247: «Apenas dio la bella y discreta Matilde fin a su maravilla, dicha con tanto donaire y discreción, que a todos los caballeros y damas que la escuchaban tenía elevados y absortos» y p. 340: «A los últimos acentos estaba don Alonso de su entretenida y gustosa maravilla, y todos absortos y elevados en ella, cuando los despertó de este sabroso éxtasis el son de muchos y muy acordados instrumentos».

---

## RESÚMENES

Tomando como punto de partida la expresión ‘virtuosa osadía’ que aparece en el prólogo *Al que leyere*, el presente estudio propone considerar la temática del atrevimiento femenino como una posible clave de lectura de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. En efecto, la ‘virtuosa osadía’ que la voz autorial femenina reivindica en el paratexto entra en resonancia con una red de palabras en el interior del texto (*atrevimiento, locura, libertad, determinación, ánimo, arrojarse, aventurarse*) que conforman los contornos de un “atrevimiento femenino” que habita verdaderamente el texto zayesco. La segunda parte de nuestro estudio analiza las diferentes figuras del atrevimiento femenino, estudiando, en particular, la expresión del deseo femenino, las mujeres que se apropian roles y atributos masculinos (las armas, la palabra, la pluma), y por fin, su incidencia en el espacio. Por fin, el estudio analiza los límites de este atrevimiento femenino, en particular a través de un estudio sistemático de los desenlaces.

Prenant comme point de départ l’expression ‘virtuosa osadía’ qui apparaît dans le prologue *Al que leyere*, cette étude propose de considérer le thème de l’audace féminine comme une possible clé de lecture des *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. En effet, la « vertueuse audace » que la voix d’auteur féminine revendique dans le paratexte entre en résonance avec un réseau de mots au sein même du texte (*atrevimiento, locura, libertad, determinación, ánimo, arrojarse, aventurarse*) qui dessinent les contours d’une « audace féminine » qui habite véritablement le texte de María de Zayas. La deuxième partie de notre étude analyse les différentes figures de l’audace féminine, en étudiant notamment l’expression du désir féminin, les femmes qui s’approprient des rôles et des attributs masculins (les armes, la parole, la plume), et enfin, l’incidence de cette audace féminine sur l’espace. Enfin, l’étude examine les limites de cette audace féminine, notamment à travers une analyse systématique des dénouements.

Taking as a starting point the expression ‘virtuosa osadía’ that appears in the prologue *Al que leyere*, this study proposes to consider the theme of feminine boldness as a possible key for reading María de Zayas’s *Novelas amorosas y ejemplares*. Indeed, the ‘virtuosa osadía’ that the feminine authorial voice claims in the paratext resonates with a network of words in the text (*atrevimiento, locura, libertad, determinación, ánimo, arrojarse, aventurarse*) that form the contours of a «feminine boldness» that truly inhabits Zayas’s text. The second part of our study analyses the different figures of feminine boldness, studying in particular the expression of female desire, the women who appropriate male roles and attributes (weapons, the act of speaking and writing in a culture where the models offered to women are models of silence), and finally, their impact on space. Finally, the study analyses the limits of this feminine boldness, in particular through a systematic study of the resolutions (or denouements) of the plots in the fiction.

## ÍNDICE

**Keywords:** Baroque literature, short novel, Zayas María de, female boldness, intrigue, space, female characters, women's history, female role models, normative and normative-breaking

**oeuvre** Novelas amorosas y ejemplares (María de Zayas)

**Palabras claves:** literatura barroca, novela corta, Zayas María de, osadía femenina, intriga, espacio, personajes femeninos, historia de la mujer, modelos femeninos, normas y ruptura de las normas

**Mots-clés:** littérature baroque, nouvelle, Zayas María de, audace féminine, intrigue, espace, personnages féminins, histoire des femmes, modèles féminins, normes et transgression des normes

## AUTOR

### CHRISTINE OROBITG

Antigua alumna de la École Normale Supérieure (Fontenay-Saint Cloud), Christine Orobítg es catedrática de civilización y literatura española en la Universidad de Aix Marseille (AMU) y miembro del equipo de investigación interdisciplinar TELEMME (UMR 7303 Temps, Espace, Langages, Europe méridionale-Méditerranée). Sus temas de investigación son la historia cultural, los textos doctrinales y la literatura (principalmente, aunque no exclusivamente) del Siglo de Oro. Ha publicado tres libros y más de ochenta artículos o capítulos de libros sobre estos temas. [christine.orobitg@gmail.com](mailto:christine.orobitg@gmail.com)