

Admiración del mundo

Actas selectas del XIV Coloquio Internacional
de la Asociación de Cervantistas

editado por Adrián J. Sáez

El arte de la novela de Cervantes a Zayas

Emre Özmen

Universidad de Córdoba, España

Abstract The claim of a Cervantes' effect in Zayas's narrative might be regarded as contradictory, especially considering the formal differences in their novelistic structure. At first, one might argue that the absence of a frame in *Exemplary Novels* places the novel in the opposite category to *Honesto y entretenido sarao's* Boccaccian use of a frame tale. However, after a more detailed analysis, I will argue that these works are two sides of the same coin in their way of dealing with narrative problems. In Zayas, the interrelation between the frame story and inserted novels reveals a novelty. Zayas aligns with Cervantes in the rejection of the conventional use of narrative formula, although Zayas opts for the extreme opposite to the omission of the framework. Considering the Cervantine lesson about the internal ties of the novels, Zayas creates a structure where unity is established by the frame story.

Keywords María de Zayas. Cervantes. Narratology. Narrative frame. *Honesto y entretenido sarao*.

Índice 1 Introducción. – 2 Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas. – 3 Rearticulación del marco u omitir «las colas del pulpo». – 4 Conclusión.

1 Introducción

En el *Viaje del Parnaso* Cervantes declara que ha «abierto [...] un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un

El presente trabajo forma parte del proyecto *SILEM: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21).



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 24

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-579-7 | ISBN [print] 978-88-6969-580-3

Peer review | Open access

Submitted 2021-02-08 | Accepted 2021-06-09 | Published 2021-12-01

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-579-7/013

desatino» (IV, vv. 25-27). El escritor alcalaíno se declara el inventor de la novela española en su prólogo de *Novelas ejemplares* y muestra su intención de alejarse de los modelos italianos, subrayando que su modo de novelar es «no hurtado ni imitado». Dentro de una tradición basada en la imitación y repetición de lugares y tópicos –la mayor parte de las veces convencionales, estrechamente vinculados con el gusto del lector–, Cervantes ofrece otro modelo de novelar donde la invención y la variedad (siempre en el umbral de la unidad) prometen «la verdadera eutrapelia» al lector. En su «Aprobación» Juan Bautista Capataz subraya la originalidad de ese estilo: «juzgo que la verdadera eutrapelia está en estas *Novelas* porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos [...], y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana...» (5).¹ Con estas palabras salen a luz las *Novelas ejemplares* de Cervantes en 1613. Y porque es el fruto de un género emergente y falto de un canon clásico para seguir, la coletilla ‘ejemplar’ no solo sirve para subrayar lo moral, sino también para presentar un «ejemplo», una respuesta a cómo Cervantes superó los problemas técnicos a la hora de narrar y, en concreto, para organizar su colección.

Después de la publicación de la obra cervantina, el adjetivo ‘ejemplar’ (siempre usado como sinónimo de ‘moral’) se convierte en una constante para rotular las novelas (Bonilla Cerezo 2010, 17). *Novelas Morales* (1620) de Agreda y Vargas, *Teatro popular. Novelas morales* (1622) de Francisco Lugo y Dávila, *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Céspedes y Meneses y los *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1625) de Pérez de Montalbán son algunas colecciones de novelas publicadas con el adjetivo ‘ejemplar’ en su rótulo entre 1620 y 1624, hasta que llegó la prohibición de publicar ‘novelas’ (Moll 1974; Cayuela 1993).

Sin embargo, no faltan las contradicciones. Mientras el impacto cervantino en el campo literario es innegable, por lo menos en el ámbito del título, al ofrecer, seguramente de forma involuntaria, uno paliativo a la mala fama de las novelas con el énfasis de escarmiento, la práctica cervantina fue criticada por los autores de su tiempo como Lope de Vega² o Tirso de Molina. De hecho, dentro de la emergente práctica de la novela corta el modelo que ofrece Cervantes en su novedosa omisión de marco³ para englobar la serie no tuvo prácticamen-

¹ Todas las citas de *Novelas ejemplares* corresponden a la edición de García López (Cervantes 2001).

² Remito, para un análisis de la recepción de la obra cervantina por parte del Fénix, al artículo de Jean Michel Laspéras (2000, 429) donde sostiene que Lope, con su manera de novelar ofrece «una inversión de la perspectiva narrativa seguida por Cervantes» y que se diferencia ideológicamente de las *Novelas ejemplares*.

³ Hay que tener en cuenta que la colección de novelas de Pedro de Salazar permanecía manuscrita y muy seguramente desconocida, por lo que, al margen de la prioridad

te continuadores. Según Tirso de Molina, publicar novelas «ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes»⁴ no era una buena práctica, y, desde luego, los narradores que eligieron el prototipo cervantino no fueron muchos. El estudio de Shifra Armon subraya que entre 1605 y 1685 se publicaron más de cincuenta libros, en la práctica totalidad de los cuales existe el relato marco para unir el material narrativo (2018, 279). Las fórmulas más comunes para enmarcar las novelas de diversas temáticas eran las reuniones y los viajes, pero también un prólogo o una dedicatoria en forma epistolar o la alabanza a las ciudades españolas en las que suceden las novelas pueden servir de *cornice* para las narraciones (Yllera 2009, 33), pero siempre se trata de un marco artificial y externo.

2 Lección y recepción de Cervantes en María de Zayas

Tres décadas después, cuando María de Zayas publicó el primer tomo de su colección, según Amezcua (1929, 94), ya el género estaba en decadencia, y el concepto de la novela se veía desgastado por la multiplicación de títulos y los ensayos de hibridación. En su intento de buscar su voz en el campo literario introduciendo un nuevo enfoque, Zayas declara que denominará a sus relatos «maravillas» y «desengaños» en lugar de «novelas», porque con este nombre quiere «desempalagar al vulgo de novelas: título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (22).⁵ Sin embargo, «entre la pluma de la autora y la estampa del impresor»,⁶ el título de su obra se somete a un cambio y se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* en lugar de la versión original, que era *Honesto y entretenido sarao*.⁷ Alicia Yllera (2009, 36) comentó que ese cambio se debe al deseo de «beneficiarse del éxito por las novelas cervantinas»; aunque resulta coherente y verosímil, no pasa de ser un juicio de intenciones, que ha de contrastarse con datos textuales. No se sabe, en cualquier ca-

cronológica en la escritura, no pone en cuestión la consciente originalidad cervantina. Y el autor quinientista concibió menos una colección de novelas que una compilación de «cuentos», como él mismo los rotula. Véase Pedro de Salazar 2014.

⁴ Tirso de Molina critica a Cervantes por no tener un marco integrador con en su *Cigarrales de Toledo* así: «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, Doce Novelas, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con su argumento que lo comprehenda todo» (108).

⁵ Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* corresponden a esta edición; a partir de ahora indico solo el número de la página entre paréntesis.

⁶ Es una alusión a Chartier (2016), quien explica detalladamente el proceso de la publicación de un libro entre los siglos XVI-XVIII.

⁷ Para más información sobre el cambio del título de las dos entregas de *Honesto y entretenido sarao* véase Olivares 2017a y la «Introducción» de Olivares (2017b) en Zayas 2017.

so, con certeza si eso es un acuerdo mutuo entre la escritora y el impresor o una manipulación del título en las manos de este último por razones comerciales, a las que María de Zayas no se pudo negar (y tampoco lo cambió en las siguientes ediciones, si respondieron a su voluntad). Y es de recordar que Zayas, aunque conocida en los círculos literarios de su tiempo, era una autora nueva para el lector, y el librero Pedro Esquer quiere «asegurarse de un rotundo éxito comercial» (Olivares 2017a, 153) con ese nombre, probablemente más atractivo al lector que el de *Honesto y entretenido sarao*. No obstante, ese cambio no solo afecta el éxito comercial del libro, sino que también impone un horizonte de recepción de la obra, porque esos dos títulos presentan al lector dos maneras diferentes de afrontar la problemática de narrar: mientras «ejemplar» sirve como la estampa de la novedad cervantina y alude a «mesa de trucos» y la variedad, *Honesto y entretenido sarao* entra en diálogo con el concepto de la novela con marco boccacciano, donde el «sarao» alude al típico ambiente de reunión y fiesta donde se narran relatos en un espacio interior, por lo tanto femenino (lo que puede ser de especial interés para el público al que se destinaba el volumen, considerando que los lectores de novelas son sobre todo las mujeres). Lo concluyente es que, por razones que nos son ajenas, la obra de Zayas se publicó con el rótulo *Novelas amorosas y ejemplares* para ponerlo en relación con la obra cervantina, y eso es lo que nos lleva a seguir el rastro de la ‘ejemplaridad’ en la obra Zayesca y compararla con la de Cervantes, aunque en cada una de ellas, esa ‘ejemplaridad’ existe de manera distinta.

A diferencia del modelo establecido en las colecciones de novelas barrocas, ligadas por el entretenimiento festivo, la obra de María de Zayas arranca con la manifestación dolorosa de la interioridad sentimental de Lisis, que por este conflicto acabará convirtiéndose en la protagonista. Un amor no correspondido le obliga a refugiarse en su cama para recuperarse. La dama está enamorada de don Juan, pero este se siente atraído por otra mujer, Lisarda, prima de Lisis, mientras que don Diego se enamora de Lisis en el transcurso de la historia-marco narrada. La madre de Lisis decide montar el sarao para entretenerla con relatos contados e invita a varios amigos de Lisis, además de a los participantes en la amorosa trama-marco, Lisarda, don Juan y don Diego. De este modo alrededor de Lisis se crea un espacio semiprivado -la fiesta se organiza en casa pero es abierta al público-, un escenario preparado para la eutrapelia producida por los relatos novelescos de los participantes en el sarao y, por medio de este recurso, lograr la curación de la destinataria. El procedimiento estructural no se diferencia a primera vista de un marco narrativo tradicional. Sin embargo, un análisis más detenido de las imbricaciones entre el relato que enmarca y los que se insertan en él revela una densidad que coincide con Cervantes en el rechazo de la convencionalidad de un procedimiento, aunque la solución que ofrece se sitúa

aparentemente en las antípodas de la omisión de la *cornice* en 1613, eso sí, tomando muy en cuenta la lección cervantina de trabazón interna de los relatos (Casalduero 1974; Güntert 1993).

Los relatos de amor narrados en este sarao entran en diálogo con el conflicto emocional en la trama Lisis-don Juan-Lisarda-don Diego. En otras palabras, además de ser los narradores de los relatos, los protagonistas del sarao desarrollan otra trama, viven su propia historia amorosa, lo que establece una densa red de relaciones y correspondencias. Eso enfatiza que para Zayas el marco no es sólo un pretexto para unir las novelas. Eso se ve desde el principio de la narración. El primer día del sarao; «Lisis aparece vestida de la color de sus celos» (24), mientras don Juan y Lisarda se visten del mismo color: «Habiendo don Juan mostrado en su gala un desengaño a Lisis de su amor, viendo a Lisarda favorecida hasta en las colores, la cual, dispuesta a disimular, se comió los suspiros y ahogó las lágrimas...» (25). Sin embargo conforme avanza la primera noche, Lisis se da cuenta del interés de don Diego y decide alejarse del papel de amante no deseada: «[Lisis], viendo a don Diego melancólico de verla inquieta, alegró el rostro y serenó el semblante...» (109). Así que ignorando a don Juan, dirige sus favores a don Diego, lo que causa los celos de don Juan y pide que los músicos cantasen el romance que él había traído porque, «temeroso don Juan de la indignación de Lisis, quiso con este segundo romance disculparse de los agravios que le hacía [...], aunque a costa de los enojos de Lisarda...» (153). El círculo de tensión entre Lisarda-Lisis y don Juan ahora se expande de una manera que lleva a don Diego a ese juego. Pero Lisis, «cansada de batallar con tantos desengaños y sinrazones» (153), decide aceptar casarse con don Diego quien -al final la noche segunda- «mientras duró la danza y el volverla a su asiento, le dio a entender su voluntad [a Lisis], y ella a él cuán agradecida estaba, juntamente con licencia para tratar con su madre y deudos su casamiento» (204). La noticia del futuro matrimonio entre Lisis y don Diego molesta a don Juan y éste amenaza a don Diego: «sepáis que si soy poeta con la pluma, soy caballero con la espada» (204). Mientras la tensión entre dos galanes les lleva a declarar desafío al final del sarao, Lisis, parece estar libre de las preocupaciones amorosas. Ella, con su nueva relación, cambia el tono de sus poemas y «como ya desengañada de don Juan y agradecida a don Diego» quiere «mudar el estilo en sus versos» (208). Ya, en apariencia, libre de agobios amorosos, primero canta un soneto sobre el rey Felipe (207) y luego, para introducir la sexta novela, unos «burlescos madrigales» (235). La última noche empieza con la noticia de que Lisis se queda «libre de sus enfadosas cuartanas» (359) causadas por su amor hacia don Juan.

Como hemos visto, los bailes, los poemas recitados o las novelas contadas dentro del sarao, enriquecen y complican la historia del amor que constituye el marco, otorgando a la misma una profundi-

dad que no está presente en otras novelas de la época. Las narraciones de relatos quedan perfecta y funcionalmente integradas en la fórmula narrativa y al final de la quinta noche la primera parte del sarao acaba con la promesa del matrimonio de Lisis con don Diego.

Sin embargo, el tono de las narraciones de la colección cambia en el paso de la primera a la segunda parte. Esta vez las novelas, llamadas por la propia Zayas «desengaños», obran el efecto contrario, porque todas las narradoras de la segunda parte enfatizan la situación problemática de la mujer en la sociedad y en sus relaciones amorosas. El conflicto que las damas manifiestan a través de sus intervenciones hace eco en el marco narrativo. Al interiorizar las situaciones dramáticas de las mujeres en las tramas secundarias, los relatos, en lugar de servir como una ventana para dejar salir el dolor, funcionan como un espejo. Podemos decir que estos relatos funcionan a modo de *exempla* para mujeres. Como resultado, junto con Lisis, otras damas del marco narrativo, o sea las damas participantes en el sarao, se mueven con estas narraciones e interiorizan el escarmiento de los relatos, hasta la decisión colectiva de retirarse al convento y crear un espacio de sororidad íntima al margen de una sociedad regida por los hombres.

Al apostar por la estrecha trabazón narrativa de los relatos intercalados con la historia amorosa en que se insertan, por un camino que aparece como justamente inverso a la renuncia cervantina al marco, María de Zayas está aprovechando la lección más profunda de las *Novelas ejemplares*, sobre todo en lo que se refiere a la organicidad que quedaba apuntada en el prólogo de 1613, cuando la irónica reticencia a mostrar «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar así de *todas juntas como de cada una de por sí*» (18; énfasis añadido) apunta a una conciencia de conjunto unido por algo más que por una azarosa agrupación dentro de un marco convencional y carente de significación narrativa.

El pasaje cervantino citado, y bien conocido, aparece cuando el autor se refiere a la ejemplaridad de sus novelas y la justifica con estas palabras: «Heles dado nombre de ejemplares» y se podría sacar, «el sabroso y *honesto* fruto» y afirma que el lector puede tener «un *honesto* y agradable» entretenimiento (18; énfasis añadido). Al editarse la colección de Zayas quien se responsabilizó del título mostró haber tomado buena nota de que estas palabras no eran banales, y así intentó sintetizar todos sus conceptos en el rótulo elegido para la portada de 1637. El eco de sus palabras revela que Cervantes ofrece lo útil, lo entretenido y lo honesto juntos en su colección.

No es ninguna novedad si consideramos que lo honesto y lo moral existía también en los cuentos tradicionales españoles o en las guías y avisos, fundamentalmente con un escarmiento didáctico más o menos explícito. Tampoco es de sorprender la promesa de ofrecer el entretenimiento al lector en sus relatos, porque, en la senda de la poética horaciana, la literatura tiene que ser al mismo tiempo provechosa

y entretenida. Y la verosimilitud de las narraciones es imprescindible para «mezclar lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que le instruye» (González Pérez 1982, 137). Es bastante parecida la manera en que Cervantes justifica la «ejemplaridad» de sus doce novelas: «Cada uno pueda llegar a entretenerse [...] sin daño de barras [...] porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» (18).

Zayas coincide con la postura de Cervantes en combinar *prodesse* y *delectare*, y, sin embargo, mientras las «maravillas» proponen una solución menos conflictiva a la mujer engañada, «los desengaños» dan cuenta explícita de todos los malos tratos que sufren las mujeres. Zayas busca la ejemplaridad en contar los engaños para desengañar a las mujeres,

porque desengañar y decir verdades está hoy tan mal aplaudido, [...] que había bien qué agradecerles; mas eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas. (583)

Hemos dicho que Zayas prefiere denominar sus relatos como «maravillas» y «desengaños». Por lo tanto, aquí el verbo ‘desengañar’ significa al mismo tiempo «sacar del engaño al que está en él» (*Tesoro*, s.v.) y narrar novelas, aun con lo que estas tienen de ficción, en otra muestra de la acertada lectura de la propuesta cervantina y sus juegos con la verosimilitud de lo fingido. Ese pasaje se puede leer en clave de la función de la literatura según Zayas, prestando especial atención a la referencia de la novedad como algo no siempre muy sabroso, pero, aun así, deseado por el público.

3 Re-articulación del marco u omitir «las colas del pulpo»

En su *Epistola* Horacio advierte de que «las ficciones inventadas para causar placer sean próximas a la verdad» y que «sean breves para que los espíritus dóciles capten las cosas de una forma concisa», porque «todo lo superabundante se escapa de un corazón demasiado lleno» (González Pérez 1982, 137). Y es la abundancia (propiamente de una colección de novelas) la que se traduce en problemas de articulación. Cervantes bien pudo tener en cuenta la recomendación horaciana. Cipión la traslada en sus reparos al relato de Berganza cuando le insta a omitir «las colas del pulpo», que entorpecen la marcha del relato más que lo adornan, y está nota metapoética que afecta al interior de la narración en la novela de cierre de la colección encuentra una equivalencia en su encaje externo cuando Cervantes opta por prescindir del marco en 1613, con una ausencia al comienzo del volumen que resultaría llamativa para los lectores formados en el modelo boccacciano y para quienes la unidad se vería oculta bajo la variedad.

El segundo volumen del *Quijote* apunta de manera latente algunas razones de la inconveniencia del marco narrativo, al señalar «que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote», pudiesen dejar de «darla a las novelas», pasando «por ellas, o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen» (II, prólogo). Según García López (2001, 46-7) este pasaje explica la razón por la que Cervantes en 1613 decide publicar sus novelas de forma independiente, sin buscar para ellas una fábula que les sirviera de marco, obligando al lector a centrar en ellas y en su juego interno toda la atención.

Por su parte, Zayas recoge la lección cervantina y busca la novedad por un procedimiento no menos extremoso, al proponer como marco un relato que subsume las narraciones situadas dentro de él y las integra de manera orgánica en el desarrollo del argumento que se despliega en el sarao, otorgándole, junto con una alta dosis de novedad, un valor narrativo que llega a imponerse sobre el de sus piezas. Con esa finalidad construye una estructura en la que cada novela se usa para dar mensajes implícitos a los oyentes del marco, mientras la reacción del receptor afecta el contenido de la siguiente novela, porque esta surge de una situación alterada en el sarao por los cambios en sus participantes, en un encadenamiento que se intensifica hasta su desenlace, en una trama interactiva que tiene algo de juego para los personajes y, sin duda, para el lector. Como señala, acertadamente, Sierra (2016) haciendo alusión al trabajo de Anne J. Cruz (2008):

Zayas' novellas are 'metonymic' and 'carefully juxtaposed to each other and all are subsumed under the frame tale's master plot' wherein the individual narrators as well as the readers are aware 'that the messages are conveyed by their tales simultaneously affect and are affected by amorous relations of the aristocratic young men and women'. (Sierra 2016, 117-18)

Conforme avanza, la obra, sobre todo en el paso a la segunda parte, descubre bajo la convencionalidad del sarao (juego de sociedad y tópicos recurrente en la agrupación de novelas) una realidad más compleja, pues las «maravillas» y «desengaños» contados mueven la acción de los participantes en el sarao a partir de las oscilaciones anímicas que les producen y por las que los convierten en los verdaderos protagonistas del universo narrativo encerrado en los dos volúmenes, articulados en una unidad compuesta por la que sería la novela vigesimoprimer, sostenida entre 1637 y 1647 en su función, más que de marco, de relato central. Las relaciones entre ambos niveles ya habían sido problematizada en el *Quijote* en el arranque de una segunda parte en la que se resuelve en otro modo la interrelación entre la historia del protagonista y las narraciones con un valor epistémico que se redefine de 1605 a 1615. Y la referencia no es baladí,

porque el paralelismo no parece casual en la escritura de Zayas. Sin poder detenerme en ello, me limitaré a apuntar cómo Zayas traslada la homología circunstancial del paréntesis de diez años entre sus respectivas entregas a una estructura profunda que repite el desplazamiento de las «maravillas» que guían al ilusionado protagonista en las primeras salidas hasta el «desengaño» que acaba imponiéndose (en gran medida por lo vivido y contemplado en el sarao ducal) en su salida final; también en un retorno a su «lugar» que supone el silencio del caballero, como en la retirada al convento de los personajes de Zayas, que también impide cualquier continuación. quede un análisis más detenido para otra ocasión, y volvamos a otros ecos cervantinos en la consideración del marco zayesco.

Por la incidencia de los relatos en su propia historia amorosa y en su decisión final, Lisis se convierte a la vez en protagonista novelesca y en una imagen de los efectos de lectura, con lo que Zayas, además de replantear la poética de la novela corta, propone una reflexión sobre su recepción, generalmente por un público femenino, y, por extensión, sobre el acto de la lectura y el modo en que una ficción más o menos ejemplar actúa sobre la intimidad, alterando los sentimientos y moviendo las decisiones. Las dos entregas enlazadas por el protagonista y su viaje metafórico desde las «maravillas» a los «desengaños» gracias a los relatos contados y el efecto de los relatos sobre la protagonista nos recuerdan de nuevo el ejemplo de Don Quijote.

Aun con direcciones divergentes en el modelo narrativo, Zayas se acerca en la dimensión más profunda al centro de la problemática cervantina: cómo construir un relato renovador respecto a los modelos establecidos. La convención del marco boccacciano agrupa formalmente los relatos, pero no evita el efecto de dispersión. El resultado en la lectura es la pérdida de interés respecto a la *cornice* y la impresión de que se trata de relatos sin otra conexión que la coyuntural. Con la omisión del marco las *Novelas ejemplares* invitan a una lectura detenida en busca de los hilos que enhebran las novelas. En clave muy cervantina, nuestra autora da una respuesta «ingeniosa» al enlazar el marco con las novelas narradas, convirtiendo en mutuamente imprescindible la existencia de uno y de otras con la demanda de una lectura más compleja.

Para cerrar esta primera aproximación traigo a colación un procedimiento formal con el que Zayas recicla la propuesta cervantina para adaptarla a su personal planteamiento. Es destacable el hecho de que dos mujeres que compiten por el amor de don Juan -Lisarda y Lisis- son las que abren el sarao y lo cierran. El paralelismo entre el primer y el último relato del sarao -aparte de la temática- presenta una suerte de unión, de vínculo entre dos primas, enlazadas no solo por sangre, sino también por un deseo amoroso con mismo hombre, y sirven en el marco para proponer el modo en que es posible interpretar las dos caras de la misma realidad. Mientras al principio

del sarao Lisarda propone el convento como una salida adecuada de ese triángulo de amor, Lisis en su relato en el último día lo propone como una escapada obligatoria de la irresponsabilidad, la sinrazón y violencia de los hombres. El hilo novelesco tan nítida y evidentemente preparado propone dos maneras de solucionar un problema cotidiano: en la primera parte las «maravillas» suponen la entrada en el convento como un final feliz, mientras que en la segunda parte Lisis, a la luz de los «desengaños» contados, interpreta esa solución como un mal menor frente a la violencia del sistema patriarcal:

Pues si una vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han sido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? (855)

La simetría estéticamente impecable, proponiendo la confrontación de Lisarda y Lisis a través de los relatos, es la manera de articular un discurso unitario, mostrando dos polos o formas de percibir el mundo, tal como propone Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. El estudio de Güntert (1993) explica la función del binomio compositivo de la obra cervantina, mientras que Casalduero ofrece una lectura de las *Novelas* basada en una simetría creada por los elementos opuestos, pero siempre complementarios:

El idealismo de *La gitanilla* y el mundo social del *Coloquio* se oponen y sostienen mutuamente, se sostienen oponiéndose. La generosidad y esfuerzo moral de *El amante* se contrapesa con el egoísmo y avaricia de *El casamiento engañoso*. La plebeyez y bajeza de *Rinconete* se contrabalancea con la nobleza de *La señora Cornelia*. La unión mística, con su peregrinación a Roma, de *La española inglesa*, equilibra su elevación con la unión social y la peregrinación a Santiago de *Las dos doncellas*. El pecado original de la inteligencia en *El licenciado Vidriera* se completa con el pecado original de los sentidos en *La fuerza de la sangre*. Por último, el claustro de *El celoso extremeño* muestra su trágica inanidad unido a la libertad de *La ilustre fregona*. (1974, 26-7)

Según el estudioso, «novelas como un todo orgánico [...] sólo adquieren verdadero sentido en el entronque de unas con otras dentro de una armónica visión de conjunto» (1974, solapa). Ese acercamiento puede arrojar una visión orgánica sobre el conjunto de veinte (veintiuna, considerando el marco como otra novela) novelas de Zayas.

De manera parecida, se puede interpretar la polaridad entre las novelas de Lisarda y Lisis como la de las «maravillas» del primer capítulo frente a los «desengaños» del segundo: el diálogo «entre un mundo ideal y un mundo real» está en constante relación en las dos

partes de la obra. Diríamos que Zayas opta en las «maravillas» por una solución lúdica: por ejemplo, hacerse pasar por hombre para buscar el amante, poder escapar de los padres enfadados gracias a un descuido, tener una relación fuera del matrimonio y hacerlo felizmente...; en resumen, se trata de abordar conflictos que no se resuelven fácilmente en la vida práctica, y para los que se esbozan soluciones en un mundo ideal. Cabe recordar que gracias al efecto curativo de las «maravillas» Lisis también cree que puede ser feliz casándose con don Diego. En cambio, en los «desengaños» cambia el «ideal» que está sobre «la mesa de trucos» con la dura realidad, y se suceden los asesinatos de mujeres a manos de hombres; con el último relato de «desengaños», contado por la propia Lisis, viene la declaración del propósito de escapar de esa realidad, al precio de la reclusión en el convento, ahora sí real y definitiva, con toda la ambigüedad de su significado, también en una perspectiva moral.⁸

Antes de volver al principio y retomar la cuestión de la ejemplaridad de la obra resultante de las dos partes, hemos de recuperar la lección cervantina y recordar una vez más que el deleite que se alcanza a través de la habilidad del narrador (o narradora) para desarrollar una trama que causa admiración y sorpresa al lector, también tiene un valor ejemplar, incluso cuando la moralidad queda en suspenso en su formulación convencional. Zayas demuestra su habilidad para llevar narrativamente a sus protagonistas a un desenlace completamente ajeno a la tradición del género y más propio de las obras de moralidad, por medio de un entramado argumental en que los relatos intercalados introducen sutiles desplazamientos, estos se van orientando en una dirección cada vez más precisas, y las recurrencias y simetrías, al tiempo que avisan al lector, se convierten en base de una verosimilitud de carácter artístico. Y esta es la que permite sacar a la vez deleite y utilidad «así de todas juntas como de cada una de por sí». O, mejor dicho, del modo en que cada una se articula en una unidad que las integra a todas. Guardando un decoro tan ingenioso, Zayas supera el pretexto que usa la novela barroca para saltar las prohibiciones, «contar malos ejemplos para escarmentar», y presenta un problema real (la situación de las mujeres) que se puede tratar no solo con el binomio de mal ejemplo/buen ejemplo, sino desde una amplitud de opiniones, y en eso consiste su valor artístico y su interpretación del legado cervantino.

8 Merece desarrollarse con más espacio el paralelismo perceptible entre la retirada al convento tras la experiencia del sarao y la propuesta de paseo del licenciado Peralta al cierre de las *Novelas ejemplares* y, en particular, del engarce entre *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*.

4 Conclusión

Con el uso de algunas prácticas narrativas que acabamos de señalar Zayas crea una estructura narrativa nueva, un nuevo discurso dentro del campo literario. Zayas no abandona el marco narrativo en absoluto; antes bien, lo transforma en la novela que podemos considerar la 21 de la colección para englobar todas las historias contadas. En otras palabras, casi treinta años después de la publicación de las *Novelas ejemplares*, donde no hay marco, Zayas propone una forma de novelar con un marco inclusivo en el que los relatos contados tienen el poder de cambiar el curso del conflicto amoroso de lo que es más una novela que un simple marco.

La poética de Cervantes implica un juego con los preceptos clásicos y neorristotélicos, en tanto que las novedades que introduce en el campo literario suponen una aproximación renovadora respecto a los modelos tradicionales, acentuando y tematizando toda su problemática, tanto semántica como formal, en su propuesta narrativa, que explora las borrosas fronteras entre verdad y ficción, entre moralidad y entretenimiento y, a mi juicio lo más importante, entre materia del relato y formas de narrar. Por lo tanto la ejemplaridad puede residir tanto en el honesto fruto como en el deleite de su modo artístico.

Tras sus pasos, mientras Cervantes corta las «colas de pulpo» (*Coloquio de los perros*, 568) para no fastidiar al lector con digresiones, Zayas transforma el marco narrativo en una parte viva de la estructura. Aunque el título de *Novelas amorosas y ejemplares* apunta a esta relación, sea o no sea elección de la autora, es más profunda la naturaleza del diálogo directo con el «raro inventor» en el tratamiento del sarao y su resolución del problema ya enunciado en el preliminar de 1613.

Bibliografía

- Amezúa, A. Gonzáles de (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Armon, S. (2018). «Novelas y Narraciones». Baranda Leturio, N.; Cruz, A. J. (eds), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*. Madrid: UNED, 273-300.
- Bonilla Cerezo, R. (ed.) (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Casalduero, J. (1974). *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*. Madrid: Gredos.
- Cayuela, A. (1993). «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2, 51-76.
- Cervantes, M. de (2001). *Novelas ejemplares*. Ed. de J. García López. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de F. Rico. Madrid: RAE.
- Cervantes, M. de (2016). *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Ed. de J. Montero Reguera. Madrid: RAE.
- Chartier, R. (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor: Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Katz.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- Cruz, A. (2008). «María de Zayas and Miguel de Cervantes: A Deceitful Marriage». Velasco, S. (ed.), *Studies in Memory of Carroll B. Johnson*. Newark (DL): Juan de la Cuesta Monographs, 89-106.
- García López, J. (2001). «Introducción». Cervantes 2001, 7-76.
- González Pérez, A. (ed.) (1982). *Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas*. Madrid: Editora Nacional.
- Güntert, G. (1993). *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*. Barcelona: Libros Puvill.
- Laspéras, J.M. (2000). «Lope de Vega y el novelar: 'un género de escritura'». *Bulletin Hispanique*, 102-2, 411-28.
- Molina, T. de (1996). *Cigarrales de Toledo*. Ed. de L. Vázquez Fernández. Barcelona: Castalia.
- Moll, J. (1974). «Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *Boletín de la Real Academia Española*, 54-201, 97-104.
- Olivares, J. (2017a). «The Socio-Editorial History of the Narrative Works of María de Zayas y Sotomayor». *eHumanista*, 35, 148-74.
- Olivares, J. (2017b). «Introducción». *Zayas y Sotomayor 2017*, xvii-xcvii.
- Salazar, P. de (2014). *Novelas*. Ed. de V. Núñez Rivera. Madrid: Cátedra.
- Sierra, H. (2016). *Sanctified Subversives: Nuns in Early Modern English and Spanish Literature*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Yllera, A. (2009). «Introducción». Yllera, A. (ed.), *María de Zayas y Sotomayor: Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra, 11-112.
- Zayas y Sotomayor, M. de (2017). *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*. Ed. de J. Olivares. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

