

University of Montana

ScholarWorks at University of Montana

Graduate Student Theses, Dissertations, &
Professional Papers

Graduate School

2006

Didactismo en las novelas de Maria de Zayas y Sotomayor

Sonia Llacer-Arrastia

The University of Montana

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/etd>

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Llacer-Arrastia, Sonia, "Didactismo en las novelas de Maria de Zayas y Sotomayor" (2006). *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 2068.
<https://scholarworks.umt.edu/etd/2068>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact scholarworks@mso.umt.edu.

EL DIDACTISMO EN LAS NOVELAS DE
MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

by

Sonia Llácer-Arrastia

B.A. Shawnee State University, 2002

presented in partial fulfillment of the requirements

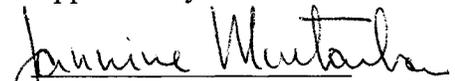
for the degree of

Master of Arts

The University of Montana

May 2006

Approved by:


Chairperson


Dean, Graduate School

6-23-06
Date

UMI Number: EP36007

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI EP36007

Published by ProQuest LLC (2012). Copyright in the Dissertation held by the Author.

Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code



ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

El didactismo en las novelas de María de Zayas y Sotomayor.

Chairperson: Montauban, Jannine JM.

This thesis investigates the exemplary and pedagogical message in María de Zayas's narrative: *Las novelas amorosas y ejemplares* (1637) and *Los desengaños amorosos* (1647). Since most criticism on Zayas's work has concentrated on the author's gender and on the violence of her stories, this thesis analyzes a basic element in her narrative that has surprisingly remained unexplored. The purpose of this investigation is to place the *Novelas* and the *Desengaños* within the tradition of Medieval and Golden Age Spanish didactic literature. María de Zayas's pedagogical goal is shown in the structure and the thematic elements of both collections. Most of these elements, along with the author's rhetorical strategies, can only be understood by analyzing how Zayas validates her work by inserting herself within consecrated tradition with the intention of making it serve her pedagogical purpose.

The pedagogical message is conveyed through the structure of framing tales in both collections. The stories told by the participants in the *sarao* provide examples of the women's steadiness, and the need to avoid love relationships with men because of their unnecessary cruelty. Since the stories' advice is later followed by the female characters of the frame narrative, there is the expectation that female readers will follow the advice and imitate the behavior.

There are two principal pedagogical exemplars. The first one has the moral purpose of opening women's eyes to the impossibility of establishing love relationships with men and inviting them to join the convent as the only secure place for women. The second exemplar provides a model of the female as a writer. Most of the rhetorical strategies used by the author in the prologue of the first collection are used by the characters in the second part of the *sarao*. The female writer's example parallels the moral lesson as the characters within the frame narrative invite female readers to participate in literary creation.

CONTENIDO

Introducción	1 – 7.
Capítulo primero	
María de Zayas en la tradición literaria española.....	8 – 32.
Capítulo segundo	
La función didáctica en <i>Las novelas amorosas y ejemplares</i>	33 – 53.
Capítulo tercero	
Las enseñanzas de la <i>Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto</i>	54 – 74.
Conclusiones.....	75 – 76.
Obras citadas.....	77 – 80.

El didactismo en las novelas de María de Zayas y Sotomayor

Introducción

Normalmente, cuando se habla del Siglo de Oro español, salen a relucir los nombres de Miguel de Cervantes, Mateo Alemán, Tirso Molina, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora y un puñado más. A través del tiempo, la abundancia y la prosperidad de la literatura española de los siglos XVI y XVII se ha limitado a esa lista que privilegian los estudios escolares y universitarios hasta el punto de relegar a un segundo plano (cuando no a un olvido desdeñoso) la producción literaria femenina.

Mi caso es bastante particular, pues la escuela –lejos de ampliar el registro de los autores del Siglo de Oro –se limitó a insistir en el listado convencional, el mismo que consideraba definitivo y cerrado cuando empecé a cursar los estudios superiores. Precisamente en un curso de literatura española de postgrado, los estudiantes tuvimos la oportunidad de leer a diferentes escritoras importantes del periodo más fecundo de la historia literaria de mi país. Nombres como los de Ana Caro, María de Zayas y otros más, eran absolutamente novedosos para mí. Estas escritoras se abrieron camino dentro de la sociedad patriarcal española de los siglos XVI y XVII que situaba al hombre en el espacio público mientras relegaba a la mujer al espacio privado. Dentro de este pequeño grupo de escritoras, María de Zayas llamó mi atención por su breve pero intensa producción literaria y por su individualismo como escritora.

De acuerdo con Wilson y Warnke, el siglo XVII fue testigo de una gran actividad literaria por parte de las mujeres, quienes decidieron escribir polémicamente sobre la condición del género femenino y participaron en los debates filosóficos y teológicos sobre la igualdad espiritual de los sexos (xi). La *querelle des femmes* tan

popular entre las mujeres humanistas del renacimiento italiano cobró nuevo vigor luego de la publicación del *Alfabeto de la imperfección y malicia de las mujeres* de Jacques Olivier en 1615. Entre las escritoras más destacadas están Marie de Gournay y Madame de Sévigné en Francia, Bathsua Makin y Margaret Lucas Cavendish en Inglaterra, la Reina Cristina de Suecia, y en el caso de España, Mariana de Carvajal, Ana Caro y María de Zayas y Sotomayor.

Se conocen pocos datos biográficos de María de Zayas y Sotomayor, sólo especulaciones de su vida y tres de sus obras. Supuestamente nació en 1590 aunque no se conocen detalles de su vida privada ni la fecha de su defunción. De su escasa creación literaria se conservan dos colecciones de novelas cortesananas, *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos*, y una obra de teatro que sigue el modelo lopesco titulada *La traición en la amistad*.

Las *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos* están conectadas por un mismo marco narrativo que encuadra diez novelas con finalidad didáctica en cada colección. María de Zayas propone su enseñanza mediante la narración de novelas cortas y su impacto en los personajes del marco narrativo y en las lectoras de las novelas. El marco narrativo está protagonizado por Lisis quien concierta un sarao nocturno en su casa donde el principal entretenimiento de los presentes es escuchar y contar historias amorosas. En la primera colección la autora utiliza el término “maravillas” para evitar el significado peyorativo que había adquirido la palabra *novela* en la España del siglo XVII: “con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (Zayas 170). Estas historias cortas narradas durante la noche deben causar admiración en los participantes

del sarao. Cada narrador induce a los oyentes a tener por cierto lo que se cuenta, valiéndose de referencias para probar la veracidad de su relato. Tanto hombres como mujeres participan en la narración, pero las maravillas presentadas por mujeres tienen en común “la constancia de las mujeres en el amor y la necesidad de vengarse si han sido engañadas” (Yllera 34) mientras que las contadas por hombres son más variadas.

Al finalizar la primera colección, María de Zayas promete una segunda parte a sus lectores, pero desafortunadamente, la decisión del Consejo de Castilla de denegar licencias para publicar novelas y comedias entre 1625 y 1634 afectó la producción literaria de Zayas (Olivares 116). Así pues, la publicación de ambas colecciones está separada por más de veinte años. Las *Novelas amorosas y ejemplares* fueron publicadas en 1626 tras haber obtenido su licencia con anterioridad, mientras que los *Desengaños amorosos* recién salieron a la luz en 1647.

La segunda colección de novelas presenta el mismo marco narrativo que enmarca esta vez diez desengaños contados exclusivamente por mujeres a plena luz del día. Los relatos tienen la función de desengañar, es decir, de “hacer conocer el engaño o el error” (DRAE 501) respecto del tema del amor y las relaciones entre hombres y mujeres; es decir, pretenden desengañar a las mujeres, “para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres” (Zayas 124).

Resulta imprescindible acudir a la definición de las palabras *ejemplar* y *didáctico* para entender estas obras. Por un lado, el *Diccionario de la Lengua Española* define la palabra *ejemplar* como “original, prototipo” primer modelo para otras cosas, pero también significa “cada uno de los escritos, impresos, dibujos, grabados, reproducciones, etc., sacados de un mismo original o modelo” (560). Es en la aparente

contradicción de los términos “copia” y “original” que debe buscarse la ejemplaridad de las novelas de Zayas. Algunos críticos consideran las *Novelas ejemplares y amorosas* como una copia que sigue el modelo de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Por otro lado, la enseñanza y el impacto de cada novela corta convierten la obra de Zayas en un “modelo” o “prototipo” a seguir, un modelo a ser imitado por sus lectoras. El impacto de las novelas cortas dentro del marco narrativo presenta la ejemplaridad como “el primer modelo para otras cosas” (Corominas 679), como un modelo de conducta digno de ser imitado por las narratarias dentro del marco narrativo y las lectoras fuera de la ficción. La palabra *didáctico* es definida por la Real Academia Española como “propio, adecuado para enseñar o instruir” (527). Desde el prólogo hasta el final de las novelas, el didactismo en Zayas es obvio, pues intenta concienciar a las mujeres sobre el amor y los hombres presentando su enseñanza con ejemplos contenidos en historias supuestamente verídicas.

Las dos colecciones de María de Zayas presentan ambos componentes, ejemplaridad y didactismo, elementos que han sido evadidos o mencionados superficialmente por los estudios literarios. Entre ellos destacan críticos de principio del siglo XIX como Marcelino Menéndez Pelayo y Ludwig Pfandl; y críticas contemporáneas como Marina S. Brownlee y Margaret Rich Greer que abordan la obra de Zayas desde una perspectiva feminista. Los primeros no recomendaron la lectura de Zayas, cuya obra describieron como ordinaria, grosera, repulsiva, e inestética y las historias como sádicas, inmorales y lascivas (Pfandl 369). Desde el punto de vista de tales críticos, la mujer no debería escribir con tanta crueldad, violencia y vulgaridad (Pfandl 369). Las críticas contemporáneas como Sandra Foa, Susan Griswold y Alicia

Yllera aprecian y valoran la producción literaria de María de Zayas, proclamando a dicha escritora como la primera feminista española (Olivares 28). Como es discutible la aplicación de este concepto moderno para clasificar la obra de Zayas, muchas críticas prefieren centrar sus estudios en otros aspectos de sus obras. Por un lado, Marina S. Brownlee en *The Cultural Labyrinth of María de Zayas* estudia el multiperspectivismo creado por los diversos niveles narrativos y la correlación entre el barroco y el postmodernismo. Por otro lado, Margaret Rich Greer en *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men* centra su estudio en la violencia y subordinación de la mujer en la España del Siglo de Oro. Sin ánimo de entrar en la discusión del supuesto feminismo de Zayas, se puede afirmar que Zayas critica la sociedad patriarcal de su época desde un punto de vista femenino, es decir, a través de los ojos de una mujer.

Ante el silencio de los críticos decimonónicos y el entusiasmo de la crítica contemporánea ante los aspectos de género y “el feminismo” de María de Zayas, se hace necesario un estudio que sitúe su obra dentro de la tradición de la ejemplaridad. Más allá de señalar una característica evidente de las *Novelas ejemplares y amorosas* y de los *Desengaños amorosos*, este trabajo estudia la obra de Zayas dentro de la tradición didáctica de la literatura española desde la Edad Media. Por otro lado analiza las estrategias retóricas de Zayas para entroncarse y a la vez desmarcarse de la tradición literaria.

El capítulo I de este estudio ofrece, en primer lugar una recapitulación de la tradición de la ejemplaridad desde la “Antigüedad” hasta el Siglo de Oro, remarcando los significados diversos que acompañan a la palabra *ejemplar* dentro de la tradición

literaria. En segundo lugar, analiza la tradición didáctica de la Edad Media en España, y la ejemplaridad de Berceo, el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel y Miguel de Cervantes para vincular a María de Zayas en la tradición del didactismo literario y determinar de este modo la ejemplaridad de su obra.

El segundo capítulo estudia el didactismo de las *Novelas ejemplares y amorosas*. La presencia de consejos, avisos, modelos de conducta, y lecciones amorosas encierran un aspecto pedagógico dentro de la primera obra publicada de la autora. María de Zayas sabiamente presenta las técnicas retóricas de la *captatio benevolentiae*, la modestia afectada y la continuación de la tradición de mujeres en el mundo de la literatura para legitimar su escritura dentro de una sociedad patriarcal donde la mujer no pertenecía al espacio público.

El capítulo III analiza la ejemplaridad en los *Desengaños amorosos* donde la autora intenta enseñar a las lectoras a través de relatos más violentos y agresivos. Si bien el didactismo continúa siendo el principal foco de interés de la autora, el desengaño de la mujer es el tema central de estos cuentos. La presentación del tema del amor, cumple la función de abrir los ojos de las mujeres ante la crueldad de los hombres y los peligros que acechan a la mujer en el espacio privado para brindar a las lectoras la oportunidad de aprender de los errores cometidos por otras mujeres.

Por último, quiero señalar que con este estudio, presento una aportación al diálogo crítico sobre las *Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. Al centrarse en la ejemplaridad de Zayas, en su lugar en la tradición de la literatura didáctica y en su modelo de especificidad ejemplar, este trabajo cubre el

vacío dejado por la crítica, que ha pretendido ignorar la obra de Zayas o solamente resaltar el género femenino de su autora.

Las obras de Zayas se entroncan con la tradición de la ejemplaridad porque recopilan estrategias tradicionales provenientes de diferentes estilos narrativos para incorporarlas de forma original y desde un punto de vista completamente nuevo: el de una mujer. Estructuralmente, las novelas son ejemplares por el uso de un marco narrativo funcional. Por otro lado, su ejemplaridad también está presente en el mensaje moral que ofrecen personajes virtuosos dignos de ser imitados por las lectoras. Consciente de la influencia que ejercen sus textos sobre los lectores, Zayas escribe una obra que tiene la capacidad de influenciar en los lectores incitándolos a una acción pública, a un cambio de actitud.

Capítulo I: María de Zayas en la tradición literaria española

Para desarrollar en forma específica la presencia de la pedagogía y de la ejemplaridad de la obra de María de Zayas es necesaria una breve recapitulación del didactismo y la ejemplaridad desde la Edad Media. Para esto se hace necesario contestar preguntas como: ¿Qué se entendía por ejemplar en la Edad Media y en el Siglo de Oro? ¿Qué autores y obras literarias, anteriores al Siglo de Oro, son considerados ejemplares y por qué? ¿Es la ejemplaridad de las *Novelas ejemplares* de Cervantes similar a la de las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas? ¿Bajo qué técnicas retóricas María de Zayas logra introducirse en la tradición literaria de su época? Y por último, ¿cómo legitima su escritura dentro de una sociedad patriarcal?

Resulta imprescindible la definición de la palabra *ejemplar* para entender la ejemplaridad de las obras de Zayas. Por un lado, el *Diccionario de la Lengua Española* define la palabra ejemplar como “original, prototipo,” pero también significa “cada uno de los escritos, impresos, dibujos, grabados, reproducciones, etc., sacados de un mismo original o modelo” (560). Si bien “copia” y “original” parecen significados opuestos, la relación entre literatura y enseñanza proveniente de la Antigüedad aporta una explicación coherente de cómo un modelo se convierte en copia. Una obra literaria novedosa en formas y estilo es considerada un modelo, una obra original que puede establecer un género literario nuevo. La creación a partir de este ejemplar, de este modelo literario crea otro original al que se considera copia por seguir las características más importantes y el estilo del modelo establecido. La producción y la reproducción literaria han creado este doble significado de la palabra *ejemplar*, pues el uso de textos

literarios en las escuelas crea una cadena de reproducción basada en el original. De acuerdo con Ernst Robert Curtius en su estudio *Literatura Europea y Edad Media Latina* “la literatura forma parte del *curriculum* de enseñanza, y la continuación de la literatura europea depende de la escuela. La enseñanza se hace portadora de la tradición literaria” (62). Al incorporarse en el sistema educativo las obras literarias se convierten en modelos originales que los aprendices siguen para crear una copia. Curtius ofrece el ejemplo de los poemas de Homero, que se usaron como textos escolares durante el siglo VI. Al ser Homero un modelo literario digno de ser imitado por las nuevas generaciones, éstas utilizan su obra para crear su propia poesía, que se convierte en copia de un original, del original de Homero. “La dignidad, la independencia y la función pedagógica de la literatura se deben a Homero y a su influencia” afirma Curtius (62). Se trata, entonces, de un sistema cultural que entiende la literatura como la sucesiva imitación de textos previamente existentes, donde la imitación es una forma de copiar que aporta particularidades del autor, creando así nuevos modelos literarios.

Uno de los dichos más antiguos mencionado por Curtius es que “lo que los griegos iniciaron lo imitaron los romanos” (62), este sistema de imitación se prolonga hasta nuestros días, es decir, la originalidad de los escritores se basa en el uso de una tradición capaz de incorporar ciertos aspectos completamente nuevos para poder continuar la tradición y ser aceptados por el público. No es extraño que un autor que presenta un texto literario completamente original, es decir, que no incorpora estrategias o géneros conocidos, sea difícilmente aceptado por los lectores. De ahí la necesidad de copiar modelos incorporando nuevas estrategias, convirtiendo la copia de un modelo en una copia ejemplar por la originalidad aportada por el autor de la obra literaria.

La ampliación de géneros literarios está ligada a la enseñanza. Durante la Edad Media, la lista de autores leídos en las escuelas aumenta. Entre los más destacados se encuentran Donato, Catón, Esopo, Ateneo, Sedulio, Juvenco, Próspero de Aquitania, Teodulo, Arator, Prudencio, Cicerón, Salustio, Boecio, Lucano, Horacio, Ovidio, Juvenal, Homero, Perseo, Estacio, Virgilio. La aportación más destacada de esta lista de autores es “la cátedra de latín y el aprovechamiento moral de los poetas” (Curtius 93). La literatura de la Edad Media aporta “lecciones merecedoras de aprovechamiento moral” por lo que la tradición literaria de escritura moralizante marca la producción de esta época. Es entonces cuando las obras ejemplares están estrictamente relacionadas con el mensaje moral y didáctico.

Es en este periodo que la publicación de sentencias y ejemplos se hace cada vez más popular. Curtius afirma que

Lo mismo que las sentencias, edificaron a la Edad Media los casos ejemplares de virtudes y debilidades humanas (*exempla*) que se hallaban en los autores antiguos. *Exemplum (parádeigma)* es término técnico de la antigua retórica, a partir de Aristóteles, y significa “historia que se inserta a manera de testimonio”. A esto se añade más tarde (desde *ca.* 100 a. C) una nueva forma del ejemplo retórico, que tendría gran importancia en el futuro: el personaje ejemplar, esto es, la “encarnación de cierta cualidad en una figura” (94).

La función principal de las colecciones de ejemplos es la enseñanza que se logra por medio del mensaje moral transmitido a través de la moraleja y de personajes destacados por sus grandes virtudes. Este mensaje moral y la presencia de personajes

virtuosos sirven para categorizar una obra literaria como ejemplar. En el siglo XI, los textos literarios se convierten en modelos a ser imitados por su retórica, convirtiéndose así en ejemplares no sólo por las virtudes de los personajes o por el mensaje pedagógico, sino también por la estructura retórica utilizada digna de imitación (Curtius 117).

El didactismo de la literatura medieval (la enseñanza mediante modelos de conducta y ejemplos que dan importancia a la religión y a las normas sociales de la época) influye en el desarrollo literario de los siglos posteriores y ofrece diversos sistemas de creación literaria. Con la aparición del humanismo en el siglo XII, se intensifica la tradición de tomar modelos o ejemplos de acciones virtuosas, afirma Timothy Hampton (2). Los textos medievales escritos por humanistas intentan enseñar al lector virtudes y valores morales prácticos, incitando al lector a la acción pública. Hampton explica que la ejemplaridad de la literatura renacentista pretende afectar al lector de forma positiva frente a la realidad en la que vive. Los humanistas intentan cambiar las actitudes de los lectores en temas morales y políticos invitándoles a actuar en su realidad. Mediante la creación literaria intentan incitar y animar al lector de sus obras a actuar y cambiar para conseguir una sociedad utópica que creían posible (4-5).

Las obras literarias pueden ser ejemplares por dos razones. La primera, porque la ejemplaridad está basada en una enseñanza moral: las obras incluyen personajes virtuosos que destacan algún aspecto moral importante, contienen una moraleja y animan a los lectores a la acción pública. La segunda razón es la enseñanza de modelos literarios, de recursos literarios o incluso del uso de una lengua como el latín o el

griego: un texto que establece un género literario determinado es considerado como una obra ejemplar.

Teniendo en cuenta que la producción literaria hasta el siglo XII se basaba en el uso de lenguas clásicas como el latín, en España se impuso la necesidad de crear textos ejemplares en lengua vulgar para incitar o animar al lector a actuar públicamente mediante las enseñanzas implícitas en textos ejemplares. En los siglos XII y XIII, la producción literaria en España estaba reservada a las clases altas por ser el latín la lengua usada para la difusión literaria. Algunos clérigos, como Gonzalo de Berceo, se dedicaron a componer obras en lengua castellana durante este periodo para difundir sapiencia entre las clases iletradas de la sociedad. Estas obras se caracterizan por su “dignidad formal” en romance y su función moralizadora. Debe tenerse en cuenta que “el público iletrado sólo podía conocer por la predicación” (Beltrán XVII).

Los *Milagros de Nuestra Señora* no sólo son la obra mariana más extensa e importante de Gonzalo de Berceo sino también la más popular ya que “estaba destinada a la lectura pública, en voz alta, para un grupo de oyentes” (Beltrán XXIII). En la Edad Media, la lectura pública fue una forma habitual de difusión literaria. Los *Milagros*, por su propia difusión en castellano, estaban destinados a un público laico, sin preparación teológica, por lo que en alguna medida debieron plegarse a formas y concepciones populares de la religiosidad. Por otra parte este tipo de obras es ante todo didáctica: “no son obras de ascética [...], ni siquiera de piedad, sino de devoción, por lo que están ancladas a su época y a los gustos y prejuicios que fomentaron tan peculiar literatura” (Beltrán XXIX). No se trata tanto de divulgar las verdades de la fe, sino de difundir y exaltar el culto a María.

Berceo copia el modelo de “las colecciones de los milagros marianos” que “empiezan a divulgarse en el siglo VI con función religiosa usada por predicadores cristianos” (Beltrán XXIV). Pero la copia de Berceo se enriquece, se actualiza y se intensifica al perfeccionar el modelo. Los personajes y la coherencia de las historias narradas marcan “la superioridad de los *Milagros* sobre su modelo, sin contar aún con el efecto enriquecedor de su estilo” (Beltrán XXXII). La ejemplaridad de Berceo se basa en ser copia de un modelo, en ser una obra destinada a la enseñanza de la religiosidad, y en ser modelo por haber incorporado elementos originales en la tradición.

La colección de los milagros marianos de Berceo presenta el formato característico de este tipo de narraciones y mantiene la idea central doctrinal. Berceo presenta personajes llevados por el vicio que, gracias a la intervención de la Virgen María, cambian de costumbres y terminan alabando a Nuestra Señora quien evita su perdición espiritual. La idea central, tal y como especifica Carmelo Gariano en su *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, es la “exaltación de la madre de Cristo. ...Berceo hace constante hincapié en el tema principal de su obra: consiste éste en el amor, pero en un amor que redime” (47). “Desde el punto de vista doctrinal” afirma Vicente Beltrán en la introducción de *Gonzalo de Berceo; Milagros de Nuestra Señora*, que “Berceo plantea la salvación eterna como un problema entre los hombres, peregrinos de la vida, y la Virgen, que asume el papel de la divinidad [...], ella es la que ruega por los pecadores, la que hace milagros” (LII). Esta idea central aparece en toda la obra literaria.

La organización y la unidad de los *Milagros* son prácticas. Respecto a la organización “las colecciones de los milagros y de *exempla* se usaban a menudo como

repertorios para predicadores, de ahí la necesidad de una organización práctica que facilitara su localización” (Beltrán XLVIII). En este periodo se percibía la unidad de una obra “como adición de partes, cada una de las cuales era merecedora de recibir la misma atención como en un retablo” (Beltrán XLVIII). Referente a la unidad de la obra se pueden destacar cinco rasgos de unidad: un mismo personaje central, un motivo dinámico fijo, unidad de estilo, el simbolismo numérico y la introducción.

Por un lado los *Milagros de Nuestra Señora* es una obra que se convierte en ejemplar principalmente por ser una obra moral. Incorpora un mensaje didáctico específico y aporta una colección de historias testimoniales para enseñar al lector sobre los vicios y las virtudes. Por otro lado, desde un enfoque retórico es la copia de un ejemplar, de un género literario ya existente (obras marianas), pero mediante la imitación y la aplicación de un estilo propio y un enriquecimiento de la narración, la copia se convierte a su vez en modelo literario. En resumen, esta obra destaca por su doble didactismo, es decir, la enseñanza al culto de la Virgen María y la aportación de un modelo literario dirigido al público iletrado. Finalmente, los *Milagros de Berceo* son ejemplares por ser historias testimoniales con función didáctica.

En la Edad Media, tal y como se ha comentado, destaca la literatura de tipo didáctico. Todo relato ejemplar depende de su sentido y del impacto del mensaje sobre el lector. La moraleja del mensaje se convierte en el “‘centro’ unificador, cuya misión consistirá en operar una síntesis coherente de los relatos de la tradición a su alcance e imponerles a los suyos un *sentido* determinado.” (Biglieri 210). El lector mantiene una participación más activa en la decodificación del mensaje. La pluralidad de los mensajes didácticos implícitos en las obras literarias abre posibilidades de

interpretación de mensajes. Normalmente, el narrador aporta abiertamente la interpretación más adecuada para el receptor, “o bien guía al lector en la correcta interpretación del mensaje” (Biglieri 213) para no ser malinterpretado. Los autores, conscientes de la existencia de una audiencia, se dirigen al lector mediante una introducción donde aportan información sobre la obra y mencionan la función principal de su trabajo.

La importancia del lector activo se intensifica con Juan Ruiz Arcipreste de Hita y la publicación del *Libro de Buen Amor* que aparece en pleno siglo XIV. Esta obra es ejemplar por diversas razones. El *Libro del Buen Amor* es una obra ejemplar por el mensaje didáctico y por la originalidad aportada por el autor quien mejora las fuentes y los modelos predecesores.

El libro sigue el patrón de las obras didácticas de la época donde la narración se presenta en primera persona y la moraleja se especifica para que el lector escarmiente en experiencias ajenas (Brey 9). Su método didáctico involucra el entretenimiento del lector y las enseñanzas morales. “El Arcipreste” dice Marina Brey “cree que se consigue más haciendo reír que haciendo llorar, por eso escribe su libro en tono divertido; sabe que para hacerse entender de la gente es necesario hablar su idioma” (15). Las teorizaciones didácticas del Arcipreste se presentan en el texto no sólo para enseñar sino también para entretener al lector. Su obra no se centra en un único mensaje moral, crea un abanico del ser humano e invita al lector a identificarse con alguno de los personajes y aprender de ellos. Juan Ruiz “no cantó un amor único e indivisible” (Gariano 55). Su mensaje moral es el arte de amar, es “una lección de humanidad” (Gariano 126).

En su estudio, *The Imagery of the Libro de Buen Amor*, Gail Phillips explica cómo Juan Ruiz era consciente de la importancia de la participación activa del lector para que el mensaje didáctico fuese efectivo. Presenta a los personajes de acuerdo a sus atributos morales: aparecen personajes buenos y morales, y personajes viciosos e inmorales. No se distrae en la definición de los personajes para no distraer al lector del punto central de la argumentación. El punto moral que intenta presentar con claridad es la maldad del vicio terrenal que lleva a la muerte y a la perdición del ser humano frente a la bondad y la virtud que prometen la salvación del alma y la vida eterna (204). Esta salvación se consigue mediante el arte del amor, el buen amor, que “es agente catalizador que embellece las acciones humanas” (Gariano 53), que potencia en el ser humano “gentileza, cortesía, galanura, donaire y hasta inteligencia” (Gariano 51).

La ejemplaridad del Arcipreste de Hita también se centra en la originalidad que aporta el autor en su obra, perfeccionando las fuentes y creando un modelo literario original y diferente con función didáctica. Juan Ruiz intercala en su narración principal cuentos, fábulas y mensajes morales típicos de la época. El aspecto más destacado de su obra es el uso de las fábulas. En su artículo “The function of the popular tale in the *Libro de Buen Amor*”, Ian Michael explica que hay treinta y siete fábulas intercaladas en la obra. Michael señala la originalidad del Arcipreste en el uso del mensaje moral ya que en el *Libro del Buen Amor* la moraleja es un elemento funcional, que cambia según el interés del hablante, quien modifica el mensaje didáctico de las fábulas para beneficiar su narración y enfatizar un punto de la argumentación.

Juan Ruiz usa diversas fuentes para crear un texto didáctico en la tradición literaria medieval. Así entre las fuentes encontramos referencias bíblicas como

oraciones a Dios y gozos a la Virgen; referencias clásicas como el poema de Ovidio *Ars Amandi*, una comedia de la literatura latina medieval, *Pamphilus*; el relato de Andrés el Capellán sobre la enseñanza del amor, *De Amore*; diversas fábulas y ejemplos como *Isopete*, *Romulus* y *Calila e Dimna* entre otras. Es la primera vez que se incorporan todos estos géneros literarios en una misma obra, de ahí que se considere ejemplar. La originalidad del relato didáctico de Juan Ruiz es la incorporación de todas estas fuentes en su narración, el uso del humor para enseñar, el empleo de un lenguaje apropiado para dirigirse a una parte de la sociedad específica y, por último, porque “invierte los presupuestos de la tradición literaria” para crear una obra ejemplar (Gariano 126).

Don Juan Manuel, uno de los autores medievales más importantes en la literatura didáctica, escribe principalmente sobre doctrina religiosa y sobre normas caballerescas. La ejemplaridad se clarifica por el análisis del contenido del *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Esta es una obra de educación popular dirigida a todos los sectores de la sociedad. Juan Manuel es considerado un moralista filósofo que está interesado en propagar consejos prácticos para beneficiar al lector de las enseñanzas de su obra. En la introducción de la obra, Juan Manuel expresa abiertamente el propósito didáctico del texto al decir que escribió

deseando que los homes fiziessen en este mundo tales obras que les fuessen provechosas de las honras, et de las faziendas, et de sus estados, et fuessen más allegados a la carrera por que pudiessen salvar las almas. Et puso en él los enxiemplos más provechosos que él sopo de las cosas que acaescieron, por que los homes puedan fazer esto que dicho es (13).

En el prólogo explica más detenidamente que el lector encontrará diversas enseñanzas útiles en la narración. Utiliza ejemplos, es decir, historias testimoniales con función didáctica que pueden ser provechosas para los receptores del mensaje. En la introducción del *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, se enuncia el propósito principal de la obra y se remarca la pedagogía implícita por el propio autor.

La ejemplaridad de esta obra de Don Juan Manuel coincide con la de Gonzalo de Berceo, en que es copia y modelo. El autor usa las estrategias retóricas tradicionales de su época y sigue un modelo existente, pero las aportaciones personales del autor crean a su vez un original que se considera ejemplar por el didactismo y por la novedad integrada en la obra. El *Libro de ejemplos* se convierte en ejemplar por la originalidad del estilo de Don Juan Manuel, quien es considerado el primer escritor de la Edad Media española que “tuvo estilo en prosa”. Pero el principal aporte del autor es un recurso de origen árabe, el encuadre narrativo.

El *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* presenta a Don Juan Manuel como “un gran partidario del sistema didáctico platónico de la enseñanza mediante el diálogo” según expresa José Ramón Araluce en su estudio sobre el *Libro de los Estados* (48). Por este motivo, Don Juan Manuel hace uso del diálogo entre maestro y aprendiz para exponer los temas principales y las ideas centrales. Mediante una pregunta ingenua, se desarrolla una conversación amistosa, es decir, una conversación sin grandes discrepancias porque el autor intenta mantener la atención del lector en la línea del pensamiento (Araluce 48).

La obra de Don Juan Manuel es ejemplar porque intenta enseñar mediante el uso de historias testimoniales con función pedagógica. Las enseñanzas implícitas de la obra

intentan instruir a todos los miembros de la sociedad sobre la salvación del alma y la vida eterna. El *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio* es también considerado ejemplar por las innovaciones que presenta en la tradición literaria, específicamente el marco narrativo y el diálogo platónico didáctico.

A partir del siglo XV, las obras didácticas presentan un giro importante relacionado con el mensaje moralizador, los autores aportan la posibilidad de acción pública por parte del lector en la vida real. En el renacimiento europeo se desarrolla la cultura humanista gracias a la extensa obra de Erasmo de Rotterdam. Su aportación práctica de la enseñanza incluye la escritura, la imitación de obras clásicas y la adaptación de personajes dignos de ser imitados. El precepto de la pedagogía humanista relaciona el estudio del pasado con la imitación de modelos para incitar acciones públicas en el presente. En el estudio de Hampton se explica claramente que “The exemplar makes a claim on the reader’s action in the world” y continua con “The exemplar can be seen as a kind of textual node or point of juncture, where a given author’s interpretation of the past overlaps with the desire to form and fashion readers” (3). La representación de figuras ejemplares en el renacimiento adopta textos del pasado incorporando las técnicas retóricas necesarias para llegar al lector de su época y desarrolla el proceso de imitación de modelos textual clásicos. Hampton señala la cercana relación entre el humanismo del renacimiento y la ejemplaridad porque los humanistas promovieron ideales relacionados con las virtudes públicas, y difundieron la pedagogía a los confines de Europa (Hampton 6-7).

Erasmo de Rotterdam perteneció a la primera generación de humanistas europeos que se benefició de la imprenta que permitió la extensa divulgación de sus

obras. La aparición del arte de imprimir fortaleció el uso del latín como lengua de cultura en Europa y a su vez permitió la difusión de las obras humanistas. Como explica Johan Huizinga en su obra *Erasmus de Rotterdam*: “Esa fue su fuerza y su debilidad. Lo capacitó para ejercer sobre el público lector de Europa una influencia incomparablemente superior a la de todos sus predecesores, y a convertirse en un foco de cultura, en una estación intelectual central, una piedra de toque del espíritu del tiempo” (LVI).

Las obras de Erasmo transmutaron la estructura tradicional de expresión y argumentación. Su aprecio por el sistema didáctico platónico mediante el diálogo le llevan a perfeccionarlo. En su estudio *Erasmus of Europe*, Schoeck comenta el deleite de Erasmo por el sistema conversacional, “There is always in Erasmus an appreciation of conversation as the appropriate expression of friendship, and a growing appreciation of the dialogue as a genre” (238). Claro está que para perfeccionar este género, el autor debía tener un amplio conocimiento del diálogo y como humanista estaba familiarizado con la tradición clásica. Críticos como Huizinga, Schoeck, y Smith coinciden al afirmar que este perfeccionamiento destaca en los *Coloquios*.

Como humanista Erasmo tenía una gran necesidad de enseñar, “siempre sugería una cantidad superflua de argumentos, casos, citas y ejemplos” (Huizinga CLII). El mensaje moral de sus obras muestra “su imagen de esa sociedad cristiana que tan apasionadamente deseaba, pura, moral, dotada de una ferviente fe, de sencillez, de moderación, de amabilidad, tolerancia y paz” (CXXVIII). El mensaje didáctico influyó no sólo en la educación moral de los lectores de su tiempo, sino también en los de futuras generaciones. Las obras de Erasmo tuvieron una amplia e inmensa impresión en

la juventud de su época: de él brotó un ancho río de cultura que ha influido hasta nuestros días, pues “en la medida en que la gente cree todavía en el ideal de que la educación moral y la tolerancia general pueden hacer más feliz a la humanidad, la humanidad debe mucho a Erasmo” (Huizinga CLV).

Una de las obras ejemplares de Erasmo es los *Coloquios*, considerados por Schoeck uno de los libros más importantes y populares del renacimiento. Esta obra es ejemplar por las mismas razones que lo son las de Berceo, Juan Ruiz y Juan Manuel: por su mensaje didáctico y por las novedades agregadas a la tradición literaria de la época. En esta obra, Erasmo presenta un método de aprendizaje diferente donde el novicio aprende el latín mediante entretenimiento. Convencido de que el juego hace más placentera la enseñanza, el autor asegura a sus lectores que no hay nada indecente o inmoral en su obra (Smith 299). Según Schoeck, la obra está dividida en tres planos: el religioso, el literario y el pedagógico. El plano religioso proclama una reforma y critica los abusos de la sociedad convirtiéndose en una guía espiritual cristiana que convierte a Erasmo en reformador. El plano literario presenta perfeccionado un viejo género, el diálogo, que le permite acentuar su imagen de conversacionalista. Finalmente, el plano pedagógico incorpora un método de enseñanza práctico para el aprendizaje del latín en forma hablada y escrita, categorizando al autor como gran letrado y humanista (240).

Esta obra se convierte en ejemplar por ser modelo retórico digno de ser imitado por alumnos, además de entrelazar mensajes pedagógicos y deleite. Entre las novedades incorporadas a la tradición encontramos varios aspectos interesantes: el uso del diálogo platónico didáctico y la incitación a la acción pública. Las enseñanzas de Erasmo intentan cambiar la realidad, convertir al mundo en un lugar mejor. Así la mayoría de

las obras erasmistas, *Parabolae*, *Coloquios*, *Enrichiridion militis christiani*, e *Institutio principis christiani* entre otras, contienen mensajes pedagógicos implícitos que invitan al lector a actuar. Además, sigue obras modélicas clásicas en su creación literaria con la finalidad de promover cambios en los lectores del momento creando personajes virtuosos que merecen ser observados e imitados.

En resumen, la ejemplaridad de los *Coloquios* de Erasmo se basa en el mensaje didáctico y en el perfeccionamiento del género utilizado. Mediante un nuevo concepto de enseñanza, según el cual el aprendizaje es más efectivo si proporciona entretenimiento y deleite, los *Coloquios* invitan al lector a actuar y a cambiar la sociedad en la que vive. Erasmo perfecciona del género utilizado, el diálogo platónico didáctico, y convierte su obra en un modelo digno de ser imitado.

No se puede abordar el tema de la ejemplaridad sin examinar a uno de los autores españoles más destacados del panorama literario español del siglo XVII, Miguel de Cervantes. La mayoría de críticos centra la ejemplaridad cervantina en *Don Quijote de la Mancha*, pero el punto de enfoque de este estudio se dirige más bien a las *Novelas ejemplares* por los paralelismos entre estas novelas y las de Zayas: el título, el uso de un mismo género (la novela corta), el didactismo de las obras y el papel del lector como partícipe de la obra literaria.

En *Cervantes's Theory of the Novel*, E.C.Riley explica que si en la Edad Media la ejemplaridad y el didactismo estaban implícitos en la estructura artística de la obra, en la segunda mitad del siglo XVI la obra literaria había de ser ejemplar (94- 99). Recordemos que una obra ejemplar puede ser considerada como tal por su función didáctica y por la aportación de algún tipo de novedad en la tradición literaria del

momento. La ejemplaridad en el mensaje didáctico se logra incorporando historias testimoniales que pretenden educar al lector, personajes virtuosos dignos de ser imitados, una moraleja o una lección literaria. La ejemplaridad en la innovación de la tradición ofrece un cambio en las características genéricas que afectará positivamente la creación literaria futura. En mi opinión, la obra cervantina es ejemplar por ambas razones. Cervantes usa un nuevo género literario que aporta una doble enseñanza en el terreno de lo moral y lo literario.

La ejemplaridad de las *Novelas* de Cervantes ha sido muy discutida por los críticos. Por un lado, algunos críticos conectan la ejemplaridad de las novelas con el mensaje didáctico porque Cervantes especifica en el Prólogo la función pedagógica de las novelas. Por otro lado, otros críticos la relacionan con el estilo, la estructura y la originalidad porque Cervantes aporta con las *Novelas* un nuevo género literario digno de ser imitado por futuras generaciones.

Los primeros afirman que las *Novelas ejemplares* aportan mensajes didácticos de conducta sexual con diálogos implícitos o explícitos en todas las novelas. La ejemplaridad moral aparece simultáneamente en sus obras para el deleite y la enseñanza del lector siguiendo los pasos establecidos en las obras erasmistas. Cervantes se dirige al lector sobre la enseñanza de las novelas en el prólogo al decir que “los requiebros que en ellas hallarás, son honestos y tan movidos con la razón, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que los leyere” (16). Desde el prólogo el autor nos comunica la honestidad implícita en cada una de las novelas y explica la razón por la que las llama ejemplares: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si fuera por no alargar este

sujeto, quizás te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí” (16). La moralidad cervantina es reconocida por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla al escribir en la introducción de las *Novelas ejemplares* que “no falta la cosabida moraleja en la cual se vitupera el visio, se premia a los buenos, y se premia la hermosura, la virtud y la discreción” (405). Julio Rodríguez Luis, Agustín Amezúa y Riley acentúan la honestidad literaria del autor y resaltan los mensajes didácticos incorporados en los relatos.

El segundo campo de estudios sobre la ejemplaridad de las *Novelas* basa su argumento en la originalidad y el perfeccionamiento de la novela corta por parte del autor. Harry Sieber afirma que “ejemplar en este sentido es lección literaria” (15). De este modo la obra de Cervantes es una obra original, ejemplar, que funciona como modelo para otras obras. “Son *ejemplares*, evidentemente, porque pueden servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas” afirma Juan Bautista Avalle-Arce en su introducción a las *Novelas ejemplares*. Efectivamente, Cervantes aporta un nuevo género a la tradición literaria española, pues hasta este momento toda novela corta publicada en lengua castellana era traducción de obras extranjeras que omitían el mensaje didáctico y se centraban en el entretenimiento del lector. Cervantes crea de su propia pluma novelas originales, a las que da validez afirmando que “mi ingenio las engendró y las parió mi pluma” (17). La gran diferencia entre las novelas cortas de origen italiano introducidas en España y las creadas por Cervantes es que las italianas dedicaban gran atención a la estética de la obra alejándose del mensaje didáctico que fue tan importante durante la Edad Media.

Ambas corrientes explican la ejemplaridad de Cervantes y la conectan con la enseñanza y el uso de un nuevo género literario, pero este estudio se concentra en otro aspecto de la ejemplaridad cervantina: en el de la recepción por parte del lector. Cervantes era consciente de los efectos que la escritura puede causar en el lector y muestra un “sentido de responsabilidad moral y una conciencia clara” (Amezúa 254). Por lo tanto, la parte del prólogo tan comentada por algunos críticos podría tomarse como una seria declaración del autor. “Una cosa me atreveré a decirte: que si por algún modo alcanzara que la lección de estas novelas pudiera inducir a quien las leyere a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí que sacarlas en público” (16-17). Aunque con cierto sarcasmo, Cervantes asegura que la participación del lector es esencial para hallar el beneficio de las novelas ya que unas veces el mensaje moral está claramente especificado, mientras en otras historias, el lector debe encontrarlo por sí mismo. Algunos críticos cuestionan la ejemplaridad didáctica de esta obra por la dificultad de señalar la lección moral en algunas novelas, pero se debe tener en cuenta que Cervantes convierte al lector en un participante activo del proceso de lectura. El lector puede beneficiarse del modelo de conducta provechoso o indigno de ser imitado pero, a diferencia de Berceo, Juan Manuel y Erasmo, Cervantes no señala el “honesto fruto” delegando esa tarea al lector.

En las *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes crea un paralelo entre la reproducción sexual y la reproducción textual. Cervantes se proclama como padre de la novela corta al decir “yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana” y confirma su autenticidad al comentar “mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma” (17). De acuerdo a la teoría de reproducción de la época, los hombres engendraban a los

hijos insertando la semilla en el cuerpo de la mujer donde el pequeño crecía y la mujer lo paría. De este modo, Cervantes afirma que su ingenio masculino engendra la obra y la pluma femenina la pare (Montauban 19). Si mediante este paralelismo, Cervantes se convierte en el “padre” de la novela corta española, ¿quién es la madre? Si Montauban ve el proceso de creación literaria en términos del ingenio que engendra y la pluma que pare, se puede dar un paso más y usar esta imagen para referirse al proceso de recepción del texto, es decir, del engendramiento de una lectura. Si el autor es el padre, el receptor/lector es la madre que actualiza/pare el texto. Cervantes invita al lector a formar parte de la creación literaria, pues una obra sin lectores no es nada. Como contemporáneamente afirma Eagleton “Para que la literatura suceda, la importancia del lector es tan vital como la del autor” (84).

Desde un principio la intervención del lector es esencial. El lector participa, “hace conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus pensamientos” (Eagleton 85). El texto es un mensaje dirigido al receptor, quien crea el significado de la obra. Las *Novelas ejemplares* agrupan doce novelas cortas tal y como afirma el autor en el prólogo, pero el número de las historias puede reducirse a once por estar una de ellas incorporada dentro de la otra (“El coloquio de los perros” es parte de “El casamiento engañoso”) y ser imposible su separación. Desde un principio el lector cree que leerá doce novelas, pero en el desarrollo de la obra, el lector observa cómo uno de los cuentos se integra indisolublemente con otro. El lector activo reflexiona sobre el número de novelas cortas incorporadas en la obra y adquiere conocimientos sobre la creación literaria. Stanislav Zimic comenta que quizás “Cervantes se proponga ilustrar de modo concreto, persuasivo e ingenioso el notorio fenómeno de la creación artística

de que el contexto o pre-texto de la obra literaria, escrita, es siempre un palpitante, fascinante, íntegro texto en sí mismo” (XV).

Consecuentemente, la ejemplaridad de las *Novelas* de Cervantes incorpora la participación activa del lector para descubrir los diferentes “frutos” ofrecidos en los relatos como: personajes dignos de ser imitados, lecciones morales y sociales, el uso de un nuevo modelo literario y la participación activa del lector en el nacimiento de la obra literaria.

En el caso de las *Novelas ejemplares y amorosas* y en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, algunos críticos sostienen que la ejemplaridad está relacionada con el género femenino de su autora. Esta tesis vincula la obra de Zayas con la tradición didáctica española para determinar la ejemplaridad de su obra. Para establecerse en la tradición literaria, María de Zayas adopta estrategias retóricas de obras ejemplares aportando su cuño personal y original. De este modo sus obras son originales por ser “copia” y “modelo”. La ejemplaridad de Zayas es doble como la de los autores analizados anteriormente: si por un lado las colecciones amorosas incorporan la ejemplaridad didáctica, encierran enseñanzas moralizantes (historias testimoniales, personajes dignos de ser imitados y moralejas) que invitan al lector a actuar y cambiar algunos aspectos sociales y morales, por el otro Zayas perfecciona el modelo en que basa sus colecciones al ser la primera autora en incorporar un marco narrativo funcional.

Entre las estrategias adquiridas de la tradición literaria destacan las siguientes: acoge el encuadre de diversas historias con un motivo dinámico fijo, como lo hace Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*; incorpora el tema del amor humano, como

Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*; utiliza el marco narrativo introducido en la creación literaria española por Juan Manuel en el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*; muestra la influencia erasmista al crear su obra con la doble intención de entretener y de enseñar; y por último, tiene importantes paralelismos con las *Novelas ejemplares* de Cervantes como el título, la función didáctica, y la participación del lector en la creación literaria.

En este estudio se ha señalado cómo Berceo agrupa una serie de historias en los *Milagros de Nuestra Señora* con el único propósito de resaltar el culto a María. Tanto las *Novelas amorosas y ejemplares* como los *Desengaños amorosos* establecen paralelismos con la obra de Berceo porque ambos autores hacen uso de la lengua vulgar para facilitar la divulgación del texto y la posibilidad de ser leído en voz alta. Se debe añadir que los cinco rasgos de unidad (un mismo protagonista central, un motivo dinámico fijo, unidad de estilo, el simbolismo numérico y la introducción) de la obra de Berceo aparecen en las obras de Zayas. En las novelas de Zayas encontramos un personaje central, Lisis, quien gracias al motivo dinámico fijo de las narraciones aprende lecciones valiosas sobre el amor y los hombres. Tanto Berceo como Zayas comparten un estilo sencillo. El simbolismo numérico en Zayas está directamente conectado con la introducción a la obra, *Al que leyere*, donde se proclama la igualdad entre hombres y mujeres, la igualdad de almas y el mismo derecho a la educación. Este simbolismo numérico se refuerza en las *Novelas* al introducir en el marco narrativo cinco hombres y cinco mujeres que cuentan maravillas para entretener y enseñar a los oyentes sobre el amor. La igualdad numérica de los narradores masculinos y femeninos propone una relación igualitaria y una igualdad simbólica entre los sexos: ambos tienen

aparentemente un punto de vista válido respecto de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres.

El tópico principal de la obra de Zayas, el aprendizaje amoroso, coincide con el de Juan Ruiz Arcipreste de Hita. El Arcipreste enseña al lector sobre el amor al volver a contar fábulas y cuentos que enseñan al lector con ejemplos ajenos. El tema del amor aparece en la obra de Zayas pero el didactismo implícito no pretende educar sobre el buen amor sino sobre el amor loco y sus consecuencias. Zayas intenta enseñar a las mujeres sobre la realidad amorosa, sobre las relaciones entre un hombre y una mujer en el espacio privado de su relación sentimental y la crueldad a la que puede llegar el hombre por mantener el honor de la familia. Alicia Redondo y Julián Olivares entre otros coinciden al afirmar que el mensaje didáctico de la obra de Zayas va dirigido a una audiencia femenina: “El didactismo que se propone va dirigido fundamentalmente a cambiar las actitudes de las mujeres frente al amor y a los hombres, a los que considera unos grandes embaucadores y la causa de la mayoría de las desgracias de las mujeres” (Redondo 33).

Zayas utiliza el marco narrativo introducido en la tradición literaria española por Juan Manuel en el *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. La principal aportación de esta autora es el perfeccionamiento del marco narrativo. A diferencia del esquema rígido de los ejemplos de don Juan Manuel, por primera vez se crea un marco narrativo funcional. Peter Cocozzella explica que “Zayas exploits this device masterfully, not only to present and characterize her various narrators but also to describe the circumstances in which they tell their tales” (190). Hasta este momento, “el marco suele carecer de verdadera función estructural, siendo nada más que un resorte

para poner en juego la narración de las novelas” afirma Julián Olivares, y continúa diciendo que “el marco es indispensable para avanzar el feminismo de la autora, asentar el propósito didáctico y terminarla con una estructura cerrada , es decir, dar clausura a su estructura” (54). Zayas crea un marco narrativo apropiado para el tipo de historias narradas que influyen a los personajes del marco principal exponiendo así el tipo de reacción que la autora espera en las lectoras de sus novelas.

Con Erasmo, el discurso didáctico incorpora la practicidad de la enseñanza de la obra mediante el entretenimiento del receptor del mensaje. Esta misma noción aparece en la obra de María de Zayas: en una reunión de amigos las narraciones de los participantes del sarao deben enseñar una importante lección sobre las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, además de entretener. La recepción de las historias está dramatizada dentro de la obra, ya que se espera que los lectores tengan la misma reacción que los participantes y que aprendan de lo escuchado y actúen en la realidad. Zayas defiende las funciones de su obra: la enseñanza, la diversión y el promover cambios en la vida real para lograr transformar la vida de sus lectoras. Mediante la sorpresa, las lectoras presentan un cambio de actitud en el mismo marco narrativo incitándolas a seguir los pasos de la protagonista. “Esto nos sitúa más ante una escritora moralista que ante una escritora ‘realista’” afirma Redondo. “La decisión del personaje principal y la ejemplaridad de la obra serían mermadas si dependiesen de relatos ficticios, de ahí que los narradores insistan en la veracidad de sus historias” (Olivares 55). En la “Introducción” a las *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares explica que la tesis principal de Zayas es “provocar una concienciación de la mujer y del hombre: de la mujer para avisarla de los engaños de los hombres y para

eludir, en cuanto fuera posible, su victimización; del hombre para advertirle que su *mal dezir* y abusos de la mujer son las causas de su propia degradación, y, en fin, un mal social” (45).

Por último, Zayas sigue el modelo establecido por Cervantes y las similitudes entre las obras de estos autores incluyen el título, la finalidad didáctica de la obra y el papel del lector en la creación literaria. Referente al paralelismo en el título, tanto Cervantes como María de Zayas evitan el uso de la palabra *novela* debido al sentido peyorativo que la palabra “novela” había adquirida en años precedentes a las publicaciones de sus obras. Añaden a su título la palabra “ejemplares” para promover una reacción positiva por parte de la audiencia. Cervantes utiliza el término de cuento (en la dedicatoria al Conde de Lemos), mientras Zayas hace uso de *maravillas* o *desengaños* en su obra. En los capítulos posteriores se analiza con más detenimiento el uso de dichos términos en las obras de Zayas.

Una gran mayoría de críticos literarios relaciona las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas con el *Decameron* de Boccaccio, donde un grupo de diez personas, tres hombres y siete mujeres, se escapan por un periodo de diez días de la plaga que amenaza Florencia y, como entretenimiento, cuentan diez historias en cada jornada. La influencia de la literatura italiana en Zayas es obvia, aunque el uso de la novela corta en su obra se acerca más a la de Cervantes que a la de Boccaccio. Las novelas italianas “tenían muy poca finalidad ejemplar, siendo primordialmente literatura de diversión y evasión” (Olivares 35). Las novelas cortas cervantinas son más extensas, incorporan un mensaje moralizador, y a la vez tienen función de entretener al lector. María de Zayas altera ambos modelos “by adding to the frame a plot that is important to the didactic or

polemical purpose of her collection” afirma Margaret Greer en *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*.

Zayas, como Cervantes, es consciente de la importancia del lector en la creación literaria, por eso adopta un género literario familiar para el lector, motivos narrativos conocidos, temas populares, etcétera. Pero su ejemplaridad aparece por su aportación única en el desarrollo de la estructura y el contenido de la narración (Greer 37). Por otro lado Peter Cocozzella señala el aporte de Zayas al género de novela corta afirmando que consigue poner una estampa personal a su obra, tal como lo hicieron los grandes ingenios del Siglo de Oro, Miguel de Cervantes y Lope de Vega. Los tres dan a la novela corta italiana un nuevo espacio dentro de las letras hispánicas.

Para concluir, la ejemplaridad de Zayas no sólo es debida al mensaje moralizador de las novelas que intenta cambiar la realidad de sus lectores, sino también al uso magistral de un marco narrativo funcional (nunca utilizado en las letras hispánicas hasta el momento) y la aportación de una perspectiva femenina en una tradición literaria dominada por la perspectiva masculina.

Capítulo II: La función didáctica de las *Novelas amorosas y ejemplares*

Las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas aparecieron publicadas por primera vez en Zaragoza en 1637 a costa de un mercader de libros, Pedro Esquer, quien popularizó la obra. En los siglos XVII y XVIII aparecen más de diez ediciones de las *Novelas* e incluso “se hicieron un par de traducciones al francés de algunas de estas novelas” afirma Begoña Ripoll (157). A pesar de las numerosas publicaciones, actualmente, no se tiene ninguna información sobre la recepción de las *Novelas* en el Siglo de Oro, pero se puede suponer que era óptima por la aparición de una continuación, los *Desengaños amorosos*.

Este capítulo se centra en la primera colección de novelas cortas de Zayas, las *Novelas amorosas y ejemplares*, para especificar las estrategias retóricas que permiten a la autora publicar una obra literaria en el espacio masculino y divulgar de las lecciones pedagógicas de las novelas. Esta primera colección se trata de un conjunto de diez novelas cortas intercaladas en un marco narrativo funcional donde un grupo de jóvenes cortesanos (cinco hombres y cinco mujeres), encabezado por la hermosa Lisis, se reúne en vísperas de Noche Buena para entretenerse contando historias didácticas sobre las relaciones entre los hombres y las mujeres.

Debido a una enfermedad, la protagonista del marco narrativo permite que su madre, Laura, organice el sarao, cuya función principal es el entretenimiento de los participantes con bailes, poesía, música e historias maravillosas contadas por los propios invitados. Durante las cinco noches se cuentan un total de diez novelas cortas o como explica Zayas “maravillas, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (168). Julián

Olivares explica en su Introducción a las *Novelas* las cuatro posibles razones por las que Zayas evita el término *novela* y lo sustituye por *maravilla*. En primer lugar, una *maravilla* aportaba el significado propio para la difusión de la obra porque la obra “ha de admirar, asombrar; en fin, maravillarse al lector” (51). En segundo lugar, la autora “designa[r] un discurso femenino, dentro del género de la novela, que, ante el desprestigio del término novela, volviese por la fama de la mujer y que presentase una perspectiva femenina” (52). En tercer lugar, Zayas establece nuevos sujetos de acción, personajes heroicos femeninos impulsados por el amor quienes se enfrentan a las normas de una sociedad patriarcal. Por último, el uso de *maravilla* pretende “realzar la ejemplaridad de las narraciones y mover a las destinatarias del marco, y a las lectoras de las *Novelas*, a que reclamasen el derecho a la cultura y tomaran las medidas necesarias para defender su nombre y su vida” (54).

Zayas hace uso de temas populares propios de la tradición literaria, el amor, “sentimiento que mueve a desear que la realidad amada, otra persona, un grupo humano o alguna cosa, alcance lo que se juzga su bien, o procurar que ese deseo se cumpla y a gozar como bien propio el hecho de haberlo cumplido” (DRAE 91), pero el amor está relacionado con el engaño, es decir, la acción de “inducir a otro a tener por cierto lo que no lo es, valiéndose de palabras o de obras aparentes y fingidas” (589). Zayas presenta maravillas en las que el amor y el engaño llevan a la admiración de los participantes en cada una de las novelas al mismo tiempo que se desarrolla un triángulo amoroso entre Lisis, Lisarda y don Juan, al que se incorporará más adelante don Diego.

Cada noche se cuentan un total de dos maravillas. En la primera víspera del sarao, Lisarda cuenta “Aventurarse perdiendo” y Matilde “La burlada Aminta y

venganza del honor”. La segunda noche don Álvaro y don Alonso narran “El castigo de la miseria” y “El prevenido engañado” respectivamente. En la noche siguiente los participantes se maravillan por “La fuerza del amor” de Nise y “El desengaño amando y premio de la virtud” de Filis. “Al fin se paga todo” es la maravilla de don Miguel seguida por “El imposible vencido” de don Lope, ambas contadas en la cuarta noche. En la última víspera, don Juan presenta una novela titulada “El juez de su causa” y para finalizar el entretenimiento Laura admira a los invitados con “El jardín engañoso”. Como se puede observar, curiosamente Lisis, la protagonista principal, se excusa de la narración de una maravilla, pero se encarga de las poesías recitadas en el sarao.

Para explicar la función didáctica de esta primera colección es necesario plantearse preguntas como: ¿Qué técnicas retóricas utiliza para hacer efectiva la función didáctica de la obra siendo mujer? ¿Cómo justifica el hecho de que una mujer enseñe mediante la expresión literaria en este periodo en el que el discurso masculino era el predominante? ¿Qué enseña con esta colección de novelas? Y finalmente, ¿cómo transmite el mensaje didáctico a los lectores de sus obras? En este capítulo se analizan las técnicas retóricas presentes en todos los niveles narrativos de las *Novelas*. El análisis de las técnicas retóricas, de la estructura del texto y de las novelas demuestra el ingenio de la autora para justificar su escritura y promover su mensaje pedagógico implícito.

2.1. “Al que leyere” y “Prólogo de un desapasionado”

De acuerdo con Ernst Robert Curtius en su estudio *Literatura europea y edad media latina* “todo autor debía tratar de crear en el lector un estado de ánimo favorable; con este fin se le recomendaba – y se le siguió recomendando hasta la revolución literaria del siglo XVIII – presentarse con términos de modestia” (122-123). La

modestia afectada consiste en presentar un asunto de forma moderada para poder controlar las acciones de los lectores de forma conveniente. Curtius explica que tras el uso de la modestia afectada “el autor debía atraer al lector hacia el tema” (123) en la introducción con la técnica de la *captatio benevolentiae*, que implica “argumentos que se dirijan al entendimiento o al corazón” (108) del lector para ganar la atención, la benevolencia y la docilidad del oyente. En la Edad Media era tradicional comentar la incapacidad de escribir del autor y alabar la grandeza de escritores anteriores en términos de falsa humildad para poder atraer al lector y mantenerlo dócil frente a la obra literaria.

En su estudio “Theresa of Avila and the Rethoric of Femininity”, Alison Weber comenta sobre las estrategias retóricas en las obras escritas por mujeres entre las que destacan no sólo la modestia afectada y la *captatio benevolentiae*, sino también el uso de la estrategia de persuasión y de las narrativas alternadas en las obras de autoría femenina. Muchas mujeres, como Teresa de Ávila, incorporan estrategias persuasivas en las que, mediante argumentos, inducen al lector a creer en las ideas expuestas. Normalmente refuerzan sus argumentos persuasivos con información conocida, como el uso de fuentes religiosas para apoyar sus ideas. Weber menciona también la importancia de las narraciones alternadas en el *Libro de la vida* donde Santa Teresa expresa “a covert message of protest directed to her father” (56), de este modo la estructura empleada en las narraciones alternadas posibilita un mensaje de protesta.

Las *Novelas* se inician con una introducción que se llama “Al que leyere” en la que Zayas presenta su obra y a sí misma como autora. Al analizar esta presentación se descubren muchas de las técnicas retóricas utilizadas en la tradición de la Edad Media

como la modestia afectada y la *captatio benevolentiae* y la técnica retórica de la feminidad como la estrategia de persuasión.

“Al que leyere” es una aglomeración de las estrategias mencionadas por Curtius. La modestia afectada se emplea en la introducción mediante “una actitud humilde y suplicante” (Curtius 127), para interesar a la audiencia. De este modo, Zayas alude a su propia debilidad, el hecho de ser mujer, para captar la benevolencia del lector cuando dice que “te causará admiración que una mujer tenga despojo no sólo de escribir un libro, sino para darle a la estampa” (159). De la misma manera en que Santa Teresa trata de justificar su escritura y evitar toda posible crítica por parte de sus censores al llamar a su *Libro de la vida* “menudencias” (“No sé si hago bien de escribir tantas menudencias”(400)), Zayas presenta cierta modestia afectada al llamar a sus novelas “borrones” de mujer, término que sustituirá más adelante por “libro”.

Además de captar la benevolencia del lector y aludir a su condición femenina, otro de los argumentos de Zayas para justificar su escritura es recurrir a la noción de la teología patristica de que “las almas ni son hombres ni mujeres” (Zayas 159). Para convencer al lector de lo erróneo de su concepción afirma que la desigualdad de los sexos en el plano social no se debe a una condición de nacimiento sino de educación: “la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación” (160). Zayas sostiene que la superioridad del hombre se debe a que las mujeres no reciben la educación apropiada “porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres” (160).

Para demostrar su argumento, Zayas usa las mismas estrategias que Sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a Sor Filotea*. Ambas justifican su posición como escritoras haciendo alusión a una genealogía femenina. Zayas menciona a “mujeres que trataron de buena letras” (160) como Argentaria, Diotima y Cornelia. Para poder incluirse en la tradición de escritura femenina Zayas nombra de forma estructurada y funcional a mujeres doctas y dignas de reconocimiento popular por sus aportaciones literarias. Primero, nombra a la autora; después la relaciona con un hombre docto y honorado; y finalmente comenta su aportación literaria como se observa a continuación:

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada por Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias (160).

Anticipando que esta estrategia persuasiva podría causar controversia entre los lectores, la autora intenta mantener el buen ánimo de sus posibles lectores masculinos recordándoles su condición de caballeros y diciéndoles que “no ha[n] de ser descortés[es], necio[s], villano[s] ni desagradecido[s]” (161). Para cerrar su argumento, Zayas, le da la vuelta a su propia argumentación y escribe: “Te ofrezco este libro muy segura de tu bizarría y en confianza de que si te desagradare, podrás disculparme con que nací mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas, sino con muchos deseos de acertar a servirte” (161). Esta irónica referencia a su género femenino intenta

suavizar los argumentos persuasivos anteriores y ofrecer, al menos formalmente, un sometimiento a las normas sociales.

Para reforzar los argumentos presentados en “Al que leyere”, la edición de las *Novelas* incluye una sección que se llama “Prólogo de un desapasionado”. La palabra *desapasionado* alude a un lector masculino y esta sección del texto cumple con la función de mostrar el apoyo de una audiencia varonil. El autor del prólogo exalta las *Novelas* y su didactismo al decir: “la moralidad que encierran, el artificio que tienen y la gracia con que están escritas, son rasgos de su vivo ingenio” (163). Es aquí donde el “supuesto padrino” de Zayas, autor desapasionado aboga por el pago de la obra para que la autora pueda beneficiarse del fruto de su ingenio. Muchos críticos creen que este *desapasionado* lector no es otro que la propia Zayas o su amiga la dramaturga Ana Caro. No importa si se trata de un hombre real o ficticio, lo importante es que más allá de sus propios argumentos racionales Zayas debe recurrir a la figura de un hombre para dar validez a su obra.

2.2. El marco narrativo

En el estudio de la obra de Zayas, la mayoría de los críticos se ha detenido en las abiertas declaraciones de la autora en el prólogo o en los modelos ofrecidos por las protagonistas de las maravillas. El marco narrativo cumple, sin embargo, una función primordial en la transmisión del mensaje didáctico de Zayas al presentar una igualdad aparente entre los narradores de las maravillas, al permitir la intervención de la autora en los tres niveles narrativos y al utilizar elementos propios del espectáculo teatral.

En el marco del sarao organizado por Lisis, cinco hombres y cinco mujeres cuentan diez maravillas a lo largo de las cinco noches de entretenimiento. La

organización del sarao establece un equilibrio *aparente* entre los géneros puesto que el número de narradores masculinos y femeninos coincide, pero la estrategia de narraciones alternadas (es decir de alternar narradores femeninos y masculinos) refleja el conflicto social existente respecto a la desigualdad entre hombres y mujeres. Esta estrategia permite divulgar un mensaje de protesta hacia el género masculino ya que la autora reconoce que los hombres y las mujeres no comparten una igualdad social.

En la *Escritura como teatralidad*, Jenaro Talens explica por qué esta igualdad es solo aparente. De acuerdo a su lectura, Laura organiza el sarao escogiendo a Lisarda y don Juan, “los dos personajes que motivan la crisis de su hija”, “como polos de referencia” (164). Lisis, enferma de amor, experimenta el engaño de don Juan por la interferencia de su prima Lisarda, quien responde afectuosamente al caballero. Talens propone que si eliminamos de la secuencia de narradores a don Juan y Lisarda, los dos polos de referencia, los narradores quedan simétricamente distribuidos (mujer, hombre, hombre, mujer) alrededor de “los versos de LISIS en la tercera noche, los únicos de tipo burlesco de los que se recitan” (164). Según Talens, con la extracción de las maravillas de Lisarda y don Juan, las mujeres dominan el sarao y esto “demuestra por vía estructural la intencionalidad feminista de doña María” (164) que no solo alcanza el contenido sino también su estructura.

La intencionalidad feminista de Zayas se aprecia no solo en la organización del sarao sino también en la utilización de tres niveles narrativos. En su artículo “Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas’s *Novelas amorosas y ejemplares*”, Ruth El Saffar explica detalladamente los tres niveles ficcionales en las *Novelas* y la influencia mutua entre los tres niveles. La creación de

diversos niveles narrativos está estrechamente relacionada con el distanciamiento voluntario del autor de su obra. En el primer nivel, encontramos a María de Zayas dirigiéndose a los lectores y ofreciéndoles su obra. El segundo nivel consiste en el marco narrativo, en el que se encuentran los participantes del sarao, mientras que el tercer nivel es el creado con cada maravilla. Esta narrativa en tres niveles permite a la autora distanciarse de su propio texto para establecer su autoridad y transmitir su mensaje didáctico, pero no le impide hacer exactamente lo contrario, es decir, alzar su voz en cualquiera de los niveles narrativos. Este doble gesto de distanciarse, pero al mismo tiempo hacerse presente en los tres niveles, ha sido apreciado por Ruth El Saffar, quien explica cómo las denuncias sociales de Zayas aparecen en los tres niveles ficcionales: primero en “Al que leyere”, luego a través de Lisis, y finalmente mediante la voz de Ana, protagonista de la última maravilla contada por Laura.

Otra de las estrategias para transmitir su mensaje didáctico dentro de las convenciones sociales de la época se aprecia en la presencia de elementos teatrales en la narrativa de Zayas. Es un hecho conocido que los orígenes de la comedia popular española se encuentran en la adaptación de comedias o *novellas* italianas a la lengua castellana. De acuerdo con Othón Arróniz la generación de Lope de Rueda (1510? – 1565) y Timoneda (1520? – 1583), descubre en las novelas una “cantera propicia” para la creación de sus comedias (292). En el caso específico de Timoneda, Arróniz explica que “vuelca la novela en comedia, y, lo que es más extraordinario aún, vuelca la comedia en novela” (292). La *novella* y la comedia coinciden en su ubicación temporal y espacial específica de una acción que puede narrarse o escenificarse y comparten temas similares para cumplir las exigencias de un público profano.

Emilio Orozco utiliza el término teatralidad para referirse a la “penetración del sentido teatral en todas las manifestaciones artísticas y en las formas públicas – civiles y religiosas – de la vida de todas las gentes” (15). Tal como lo reconoce Helen H. Reed aunque la noción de teatralidad es bastante amplia, alude en todo caso a aquellos textos donde prevalece un modo de representación dramática debido a la predominancia del diálogo, la descripción externa, cambios de escena y un tratamiento *espectacular* de los eventos (72).

No es difícil advertir entonces en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas la teatralidad del marco narrativo, en el que un grupo de cortesanos se reúne en vísperas de Noche Buena para entretenerse contando historias. El carácter escénico del marco narrativo está estrechamente relacionado con las comedias del agrado del público profano, con las grandes aventuras que tratan de temas amorosos y con la doble función de entretener y enseñar. La influencia mutua entre comedia y novela marca un proceso importante en los siglos XVI y XVII: el desplazamiento de la literatura del espacio público al espacio privado. Es decir el desplazamiento de la tradición literaria oral a la escrita. La teatralidad de María de Zayas se podría explicar como un rezago de oralidad en la nueva tradición novelística, pero en realidad cumple un papel esencial en el diseño y en el propósito didáctico de sus colecciones.

Entre los elementos teatrales más importantes de las *Novelas* se cuentan la escenificación, la inserción de intermedios entre las historias, el uso de una introducción para establecer verosimilitud, la adaptación de un lenguaje sencillo, los temas del amor y el engaño, y la doble función de entretener y enseñar.

El marco narrativo de las *Novelas* cumple la función de presentar a los actores y las circunstancias de la *representación*. Como ya sabemos, Lisis concierta un sarao en el que sus amigos contarán “maravillas” que no solo los entretendrán sino que les ofrecerán mensajes didácticos. Es así que en la primera novela, “Aventurarse perdiendo”, Lisarda empieza su historia anunciando de antemano la moraleja de su relato, el cual consiste en avisar a las mujeres de los engaños de los hombres “cuyos engaños es razón que se teman, como se verá en mi maravilla” (173). Los relatos deben producir admiración (maravilla) en sus oyentes a la vez que impartir una enseñanza.

En la obra de Zayas, el escenario donde se comparten los relatos es la casa de Lisis, en una estancia amplia donde los amigos se acomodan para escuchar las “maravillas” contadas por los participantes:

Coronaba la sala un rico estrado [...]. Estaba ya la sala cercada de muchas sillas de terciopelo verde y de infinitos taburetes pequeños para que, sentados en ellos, los caballeros pudiesen gozar de un brasero de plata que [...] cogía el estrado de parte a parte (169-170).

No es difícil ver las semejanzas entre el estrado, las sillas y los taburetes con los elementos necesarios para la escenificación de una pieza teatral en un recinto cortesano. Esta distribución del espacio acoge, en palabras de Zayas, un “ilustre auditorio” donde los participantes, ya acomodados, “aguardaban que empezase” la primera maravilla (172). Los lectores de las novelas de Zayas podemos apreciar entonces la organización de la sala, los preparativos de la escenificación y la reacción de los espectadores.

La organización de las historias se establece y se respeta como en una representación teatral donde los comediantes actúan cuando les corresponde: “Juntos,

pues, todos en un mismo acuerdo, dieron a la bella Lisis la presidencia de este gustoso entretenimiento, pidiéndole que ordenase y repartiase a cada uno lo que se había de hacer” (168). Lisis se excusa de planear el sarao por su enfermedad y Laura, su madre, reparte los papeles a cada participante del sarao. En el centro de la sala, el hablante toma el lugar central para contar una maravilla, que los oyentes disfrutaban como si se tratase de una comedia. Laura, la encargada de la escenificación, organiza los “intermedios”, provee la fiesta con músicos “y para que fuese más gustosa, mandó expresamente que les diesen las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar” (168). Una vez organizado el sarao para cinco noches de entretenimiento, se establece que cada noche dos participantes contarán “maravillas”, preparadas con antelación para no afectar el desarrollo de la jornada.

Cada narrador inicia su relato con una introducción en la que remarca la “maravilla” como verdadera, introduce a los personajes, y la espacialidad y temporalidad del relato. En el caso de la primera “maravilla”, Lisarda inicia su relato explicando el título, “Aventurarse perdiendo”, y continúa con el mensaje moral de la historia. Aún tratándose de una narración, Lisarda inserta el elemento visual y auditivo del teatro al decir que “en el discurso de ella *veréis*” el mensaje didáctico y “si bien serviría el *oír* de aviso” (173 el énfasis es mío). Para reforzar la verosimilitud de la “maravilla”, la narradora finaliza su historia con la ubicación temporal de los hechos al decir que la protagonista, Jacinta, “hoy vive en un monasterio” y comenta para enfatizar su credibilidad, que la fuente de su historia es uno de los personajes, Doña Guiomar: “de quien supe esta historia [...], y suceso tan verdadero porque a no ser los nombres de todos supuestos, fueron de muchos conocidos, pues viven todos” (210).

Entre las maravillas se incorporan intermedios como en el teatro para facilitar la transición de narradores y entretener a los partícipes mientras el narrador de turno se acomoda en el estrado. En el caso de Lisarda, tras recibir las alabanzas de la audiencia y de “darle las gracias por el favor tan señalado” de contar una “prodigiosa historia” (210), prosigue un soneto acompañado por los músicos de la sala mientras Matilde “habiendo trucado con Lisarda el lugar” empieza su “maravilla” (212). Aunque la estructura del espectáculo teatral es bastante más compleja puesto que incluye la loa inicial; entremeses entre las jornadas; y la mojiganga y el baile al final de la representación. La organización del sarao guarda estrechas semejanzas con la representación de las comedias: los relatos equivalen a las jornadas y los intermedios a las diversas piezas menores que acompañaban la representación de la comedia.

En la Edad Media, la mayoría de la población no practicaba la lectura silenciosa y la recepción de textos literarios necesitaba un mediador. Los cantares de gesta, las fábulas y las obras teatrales eran la fuente principal de conocimiento literario ya que contaban con mediadores entre ellos y el público plebeyo. Este hecho “muestra con claridad que la aprehensión de la literatura no se concibe todavía como acto estrictamente individual” (Svenbro 373). Pero los cambios en el sistema educativo y la eficacia de la imprenta llevan a la población lectora a conocer por ellos mismos, mediante la lectura silenciosa, textos literarios sin la necesidad de un mediador (Svenbro 94). Carroll Johnson explica que “mientras el teatro [...] transforma el texto literario en otra cosa,” es decir, en escritura oral, “y siembra la enajenación entre poeta, autor, actor y público,” el texto impreso otorga “una relación directa [...] entre el

producto del trabajo del poeta y su consumidor, entre visión poética y lector, entre una humanidad y otra” (102).

El espectador percibe la comedia en el escenario contemplando y escuchando una “escritura vocal” (Svenbro 94). Zayas, por su parte, escribe para la imprenta y necesita introducir su texto en el espacio privado de las lectoras debido a la mentalidad de la época que relacionaba a la mujer con el espacio privado y al hombre con el espacio público. Aunque el entretenimiento del lector de las *Novelas* se basa en el disfrute del texto literario sin mediadores, Zayas escribe una narrativa en la que los lectores somos observadores de una situación teatral. No sólo gozamos de las “maravillas” y del mensaje moral sino también disfrutamos de la preparación, representación y recepción de las historias en los personajes del relato marco.

Se podría pensar que la teatralidad de la obra de Zayas es un rezago de la cultura oral en textos que se van a transmitir por escrito. Por otro lado, es curioso que Zayas haya recurrido al modelo de Cervantes salvo en la inclusión del relato marco que es precisamente donde mejor se aprecia la teatralidad. La teatralidad es una de las estrategias retóricas de Zayas porque cumple el propósito de establecer distancia entre la autora y los lectores y así evitar suspicacias ante la anómala situación de una mujer que escribe y enseña a través del uso de la novela corta. Por otro lado, aunque no se tiene información sobre la recepción de los textos de Zayas en el Siglo de Oro, la teatralidad y la estructura de las *Novelas* se prestan tanto a la lectura comunitaria en voz alta como a la lectura privada. La teatralidad tiene entonces un rol importantísimo en la difusión de los mensajes didácticos de las colecciones de Zayas.

Al nivel del marco narrativo se observa que Zayas usa las narraciones alternadas, los diversos niveles narrativos y los elementos teatrales para distanciarse de su propia obra y poder transmitir más eficazmente su mensaje didáctico.

2.3. Las maravillas

En las *Novelas amorosas y ejemplares*, cada historia tiene una enseñanza o moraleja y presenta personajes ejemplares. Cada maravilla puede ser considerada una “historia testimonial” que, tal como nos lo recuerda Curtius, incorpora personajes ejemplares con virtudes dignas de ser imitadas (94). Las acciones y las virtudes de los personajes de las maravillas influyen en las decisiones y los comentarios de los participantes del sarao. De ahí que se considere como una obra ejemplar por su didactismo y por reunir diversos ejemplos que impactan a los miembros del sarao. Esta influencia entre niveles también puede llevarse un poco más allá y pensar que la obra completa puede afectar a las lectoras de la obra en los temas principales: el amor y el engaño.

Si se observan detenidamente las maravillas de cada noche, el lector puede clasificar los mensajes morales según el personaje/narrador y el género de éste. En la primera víspera, las narradoras son mujeres, Lisarda y Matilde, quienes enfatizan la firmeza y la virtud de las mujeres. En su novela “Aventurarse perdiendo” Lisarda prueba “la firmeza de las mujeres cifrada en las desdichas de Jacinta” (212). En esta misma velada, Matilde cuenta la historia de “La burlada Aminta y venganza del honor” en la que informa “a lo que estamos obligadas” las mujeres “que es a no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres, o ya que como flacas mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor sólo con

sangre del que la ofendió sale” (212). La firmeza del amor de Jacinta y la venganza de Aminta aportan el mensaje didáctico más importante exaltado por los participantes tras la conclusión de las maravillas. De este modo el didactismo de la primera noche del sarao se centra en la firmeza de las mujeres, en sus virtudes y en los engaños de los hombres. Aunque Matilde también incorpora un pequeño detalle más, la posibilidad de venganza por parte de una mujer si es cuestión de su honra.

Los narradores de la segunda noche son don Álvaro y don Alonso quienes comunican en sus historias la existencia de hombres míseros y necios por “la astucia, discreción y liberación sexual” (Olivares 91) de las mujeres. Por un lado, don Álvaro afirma en “El castigo de la miseria” que “la miseria [es] la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre, pues en siendo miserable, luego es necio, enfadoso y cansado, y tan aborrecible a todos, sin que haya ninguno que no guste de atropellarle, y con razón” (251). Por otro lado, don Alonso en “El prevenido engañado” introduce su maravilla al decir que:

Ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisados y que van más en los estribos de una malía, caer en lo mismo que temen, como lo veréis en mi maravilla, para que ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres, sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues, al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, ni una necia empleo de un discreto; y para certificación de esto digo así (292-293).

Con estas dos maravillas, don Álvaro y don Alonso advierten que con frecuencia las malas conductas de las mujeres se deben a defectos masculinos: la avaricia de don

Marcos en “El castigo de la miseria” lo lleva a casarse con una mujer más mísera que él y la desconfianza de don Fadrique en “El prevenido engañado” lo lleva a casarse con una joven tan inocente que termina engañándolo.

En la tercera víspera, Nise y Filis cuentan “La fuerza del amor” y “El desengaño amando y premio de la virtud” respectivamente. Tanto Nise como Filis siguen la moralidad establecida por las mujeres-narradoras de la primera noche y centran su didactismo en la fuerza del amor verdadero y de las virtudes. Una mujer enamorada mantendrá el sentimiento para siempre y se hará servir de sus virtudes para mantener su amor con fuerza. Así, Nise afirma al inicio de su maravilla que “la fuerza del amor ninguno hay quien la ignore, y más si se apodera de nobles pechos, porque amor es como el sol, que hace los efectos conforme por do pasa.” (344). Más adelante Filis, siguiendo el modelo establecido por su amiga, cuenta la maravilla de “El desengaño amando y premio de la virtud” y la presenta con el siguiente comentario en el que incluye la moraleja de su novela: “cuánta es la fuerza de la virtud, dando premio a una dama a quien el desengaño de otra dio méritos para merecerle; para que los hombres entiendan que hay mujeres virtuosas, y que no es razón que por las malas pierdan las buenas, pues no todas merecen un lugar ni una opinión” (371).

Los narradores de la cuarta noche, como es de esperar con el uso de las narraciones alternadas entre hombres y mujeres, son don Miguel y don Lope. Sus maravillas comparten un mismo mensaje implícito: “el mal jamás deja de tener castigo ni el bien premio, pues cuando el mundo no le dé, le da el Cielo” (411). En “Al fin se paga todo” de don Miguel, los engañadores reciben su castigo y los engañados reciben la bendición celestial. Don Lope, en cambio, comenta que el rasgo más importante de su

novela, “El imposible vencido”, es la veracidad e invita al espectador a buscar por sí mismo el mensaje moral de su historia:

No quiero, noble auditorio, encareceros de la maravilla que he de contar, ni la traza ni los versos ni la moralidad, porque, de lo más que en todas las que se han referido estas alegres noches se ha preciado quien las compuso, es de un estilo llano y una prosa humilde, huyendo la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos. Lo que de esta que os quiero decir habéis de estimar es que no os diré más que la verdad, porque en ella no se quita ni se pone cosa ninguna de cómo sucedió, y asegurándoos que vive hoy en Salamanca un hijo de los héroes de ella (445).

El emparejamiento de narradores por el mismo género llega hasta la última noche, momento en el que un hombre y una mujer intercambian posiciones en el centro del escenario. Don Juan y Laura rompen con los modelos establecidos por sus amigos en las noches anteriores. En primer lugar, don Juan cuenta la maravilla de “El juez de su causa” en la que aparecen “nuevas alabanzas al valor de la hermosa Estela, cuya prudencia y disimulación la hizo severo juez, siéndolo de su misma causa” (511). La enseñanza de su maravilla es “que haya quien sepa juzgarse a sí mismo, en mal ni en bien, porque todos juzgamos faltas ajenas y no las nuestras propias” (511). Este mensaje didáctico intensifica la admiración que debe producir la maravilla en los participantes del sarao pues irónicamente la cuenta aquel personaje que más injusto ha sido al engañar a Lisis en el amor.

Tras concluir la última maravilla contada por participantes masculinos, Laura toma su turno al presentar “El jardín engañoso”, en el que intenta advertir a los hombres de los engaños del demonio. El propósito de contar esta maravilla es “dar ejemplos y prevenir que se guarden de las ocasiones” (513) en el que el demonio “con apariencias falsas dé a entender que gusta de hacer lo que los hombres desean. Lo que más es de admirar que haya en él ninguna obra buena, como en mi maravilla se verá” (512). Pero en el desarrollo de esta última novela se enfatiza la firmeza del amor femenino, que es capaz de luchar contra lo terrestre (la sociedad, la religión y el engaño) y lo no terrestre (el demonio).

Con el análisis individual de cada maravilla es posible agrupar los mensajes morales según el género del narrador. En las novelas narradas por personajes masculinos ocurre lo contrario a lo usual, esta vez una mujer se traviste de voz masculina para denunciar los actos de crueldad de los hombres por boca de personajes como don Álvaro y don Alonso. En las maravillas contadas por mujeres, Zayas enseña que las verdades del amor y los engaños de los hombres no dependen de la conducta femenina ya que las relaciones entre los sexos están marcadas por la violencia. Se trata de que las lectoras aprendan de los errores ajenos y sigan los ejemplos de las maravillas y de los personajes del sarao.

Las receptoras implícitas del mensaje didáctico de las *Novelas* son las mujeres. Tanto Alicia Redondo (33) como Julián Olivares (45) coinciden al afirmar que el didactismo de las *Novelas* se propone cambiar las actitudes idealizadas de las mujeres frente al amor para prevenirlas de los engaños de los hombres. En ese sentido el mensaje de las *Novelas* se refleja en el marco narrativo donde Lisis presenta una

enfermedad relacionada con los celos producidos por los engaños amorosos de don Juan.

Aunque la meta principal de Zayas es promover cambios en la vida de las lectoras, los efectos de los relatos no se ven al final de las *Novelas* sino al final de la continuación, los *Desengaños*. Parte de la ejemplaridad de las maravillas y de los modelos propuestos surge de la insistencia de los narradores en la veracidad de sus historias y sus protagonistas. De acuerdo con Julián Olivares “la decisión del personaje principal y la ejemplaridad de la obra serían mermadas si dependiesen de relatos ficticios” (55). Olivares resume las lecciones pedagógicas de las colecciones de Zayas en un intento de concienciar tanto a las mujeres como a los hombres de las relaciones entre los sexos, de los engaños injustos de los hombres que victimizan a las mujeres y de sus consecuencias. También advierte a las lectoras de los abusos y obligaciones, de la degradación y la supresión, y de la crueldad y *mal dezir* (45).

En el desarrollo de este capítulo sobre el didactismo de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas se ha comprobado que el uso de las estrategias retóricas, en los diversos niveles de la narración (prólogo, relato marco, maravillas) favorecen la función didáctica de las novelas de Zayas. Al nivel del prólogo, Zayas recurre a la modestia afectada y a la *captatio benevolentiae* para atraer la benevolencia del lector masculino y establecer las condiciones de lectura. La estructura misma de la obra contribuye al mensaje pedagógico: por un lado incita a las mujeres a imitar a las participantes del sarao, a aprender de las moralejas de las maravillas; por otro aporta un modelo de escritura nuevo en el que el marco narrativo y la estructuración de la novela facilita la difusión de los mensajes didácticos. El marco narrativo funcional permite la

creación de varios niveles ficcionales entre los que Zayas puede insertar sus propios pensamientos sobre la sociedad, las relaciones entre hombres y mujeres y los cambios propicios para mejorar la situación de una mujer en una sociedad patriarcal.

La teatralidad de las *Novelas* ayuda en la transmisión escrita de lecciones pedagógicas como un rezago de la cultura oral. Las estrategias teatrales permiten que Zayas pueda exponer su didactismo sobre los lectores y distanciarse de la obra al mismo tiempo. Los receptores no sólo disfrutaban de las maravillas sino también de la escenificación y reacción de los espectadores del sarao. Si la mayoría de las obras teatrales tenían como función principal el cambiar las actitudes de su audiencia, Zayas presenta estos cambios en los personajes del marco narrativo y con ello su didactismo se vuelve más poderoso ya que las lectoras reciben información no solo sobre los cambios esperados sino cómo han de cambiar.

Capítulo III: Las enseñanzas de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*

La segunda parte de las colecciones de María de Zayas se conocen con el título de los *Desengaños amorosos* siendo su título original *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* que se publicó por primera vez en 1647, diez años después de la aparición de su primera parte, en Zaragoza. Esta segunda parte popularizó la obra de Zayas que gozó de más de diez publicaciones de la obra completa entre los siglos XVII y XVIII (Ripoll 154-157). Alicia Yllera explica en su Introducción a los *Desengaños amorosos* que el único título original es el de la primera novela mientras que el resto adquiere el nombre de Desengaño y el número cardinal correspondiente de la novela: Desengaño Segundo, Desengaño Tercero, etcétera. Margaret Greer coincide con Yllera al señalar que en la primera edición de los *Desengaños*, Zayas incorpora solo cuatro subdivisiones estructurales: Introducción, “La Esclava de su Amante”, Noche Segunda y Noche Tercera (344). Por lo cual los títulos que aparecen en las ediciones actuales no son originales de Zayas ya que recién aparecen en la edición de 1734 de Barcelona. Este capítulo explica cómo la estructura, la disposición de los *Desengaños* y la ausencia de títulos se unen a los contenidos ideológicos para reforzar el didactismo de esta colección.

Al analizar esta segunda parte de las colecciones narrativas de María de Zayas es necesario plantearse ciertas preguntas como: ¿Cómo conecta la autora las *Novelas amorosas y ejemplares* con la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*? ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias que promueven la enseñanza moral? ¿Cuáles son los cambios más significativos en el marco narrativo? ¿Qué técnicas retóricas aparecen y dónde? ¿Cuál es el mensaje moralizador de esta segunda parte? ¿Por qué

prefiere llamar a los relatos “desengaños” en vez de “maravillas” en esta colección? ¿Qué efecto tienen los desengaños en los personajes del marco narrativo? ¿Cuál es la reacción deseada de Zayas en las lectoras y en los lectores de su obra? Y finalmente para explicar la función didáctica de la obra en su totalidad ¿Cómo influencia la estructura de la obra en el desarrollo de la enseñanza de la mujer? ¿Qué alternativa propone Zayas para las receptoras de su mensaje?

No es difícil ver en los *Desengaños* la influencia del barroco, que como dice Luis Rosales es “una etapa multívoca y desengañadora” (64) marcada por el sentimiento del desengaño. Rosales describe cómo este sentimiento “llenó casi completamente el ámbito del nuevo siglo. Instituciones, formas de vida, costumbres y temas literarios lo reflejan de manera inequívoca. El sentimiento religioso, el sentimiento del amor, el sentimiento del honor se hacen más rígidos y al mismo tiempo se van tiñendo de escepticismo” (65). El desengaño se aprecia en las novelas cortas de Zayas, quien decidió impartir sus enseñanzas para desengañar a las mujeres sobre la realidad social que les espera si comparten su vida con el enemigo, es decir, con un hombre. Rosales afirma que en la literatura barroca el enfrentamiento entre enemigos “por el predominio de ideales contrapuestos qued[a]n ambos atenuados y teñidos por la postura del adversario” (73). Así Zayas se enfrenta textualmente en los *Desengaños*: si no para ganar la batalla al menos para exponer sus pensamientos e influenciar al enemigo con sus ideales. Si tenemos en cuenta que “El espíritu más fuerte, vencedor o vencido, prevalecerá pero no quedará indemne” (73) podemos comprender el intento de Zayas, quien como mujer dentro de una sociedad patriarcal sabe que tiene pocas probabilidades de salir vencedora en su intento pero que será respetada por su lucha ya que “[e]s ley

también, si no de vida, de hidalguía, la estimación y comprensión del valor del contrario” (Rosales 73). Pero dentro de la ficción, los *Desengaños* logran la victoria de las mujeres. Lisis anuncia esta victoria antes de narrar su historia al decir: “¡Ánimo, hermosas damas, que hemos de salir vencedoras! ¡Paciencia, discretos caballeros, que habéis de quedar vencidos y habéis de juzgar a favor que las damas os venzan! Éste es desafío de una a todos; y de cortesía, por lo menos, me habéis de dar la victoria, pues tal vencimiento es quedar más vencedores” (470).

Este capítulo estudia la segunda colección narrativa de María de Zayas, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, para establecer las semejanzas y las diferencias entre las dos partes y analizar su función en el efecto del mensaje didáctico en los lectores de las obras. Los elementos conectores de las dos partes coinciden con las semejanzas estructurales de la obra: los tres niveles narrativos, los personajes del relato marco, la continuidad temporal y espacial de la obra y el motivo del sarao. Las diferencias más significativas son la inexistencia de un prólogo, las condiciones de las narraciones, los narradores, y el impacto de las novelas cortas en las participantes del sarao.

En esta segunda colección, Zayas presenta el mismo marco narrativo y los mismos personajes de las *Novelas* pero un año después de su primer encuentro. Un grupo de amigos se reúne en casa de Lisis para entretenerse en los días precedentes a su enlace matrimonial con don Diego ya que “se allegaban los alegres días de las carnestolendas, y en ellos se habían de celebrar sus bodas, que tenía gusto de que se mantuviese otro entretenido recreo como el pasado” (118). No es casual que el entretenimiento ocurra durante los carnavales. Como lo recuerda Bajtin, el carnaval era

concebido como “una huída provisional de los moldes de la vida ordinaria” (13) y consiste en “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (15). El carnaval permite entonces un intercambio de roles, e incluso de identidades, entre los participantes que sirve como válvula de escape respecto de las imposiciones sociales y políticas. El que las mujeres de los *Desengaños* puedan tomar el control del entretenimiento al monopolizar la narración de historias puede ser visto como “una variante ‘positiva’ del *mundo al revés*” o una “venganza discursiva” (Bosse 259). El cambio de identidades aparece también dentro de las novelas narradas por los personajes del relato marco: en ellas un personaje, generalmente femenino, cambia su traje por el del género opuesto para ampliar su capacidad de actuar en la sociedad. Basta recordar el caso de Catalina de Erauso para darse cuenta de que en el siglo XVII una mujer en atuendo de hombre tenía más libertad que si vistiera su propio traje. Pero como dice Greer, Zayas utiliza el “cross-dressing to elaborate and personify the interrogation of binary and essentialist gender categories” (200).

Al igual que en el primer encuentro, en este sarao se cuentan diez novelas cortas pero las condiciones y la organización cambian. Esta vez Lisis no se excusa de la organización y establece dos condiciones antes del encuentro “en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen [...]; y en segundo que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de desengaños” (118). Lisis desea que solo sean mujeres quienes cuenten historias verídicas para desengañar a las otras mujeres sobre los engaños de los hombres. De acuerdo con el Diccionario de la RAE,

engaño es “la falta de verdad en lo que se dice, hace, cree, piensa o discurre” (589) y *desengañar* significa revelar el “conocimiento de la verdad” (DRAE 501). Las historias que se cuentan deben revelar la verdad sobre las relaciones entre hombres y mujeres. La segunda parte entonces no se trata de cinco noches seguidas con dos maravillas por noche, ni de mantener un equilibrio entre narradores femeninos y masculinos; sino de tres días consecutivos en los que sólo las mujeres pueden narrar historias. En cada uno de los dos primeros días cuatro damas cuentan desengaños mientras que en el último solo dos desengañarán a los presentes. En el primer día, todas las narradoras son jóvenes y no muy experimentadas en desengaños: Zelima es la primera “desengañadora” y, tras ella, Lisarda, Nise y Filis intercambian el puesto en el estrado. En la segunda jornada del sarao destacan las viudas y las mujeres con cierta autoridad: Laura, Matilde, doña Luisa y doña Francisca. El último día cuentan sus historias las mujeres relacionadas con las instituciones religiosas, doña Estefanía, religiosa de la Concepción, y Lisis, quien al final del sarao anunciará su decisión de entrar al convento.

El principal motivo para exigir estas condiciones de los relatos es el “volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)” (118) aunque también se pretende entretener y enseñar con sucesos verídicos que muestren la realidad de la vida privada entre los hombres y las mujeres. Para estimular esta pretensión, la narradora del relato marco comenta la igualdad en las faltas de los hombres y de las mujeres y se dirige a los hombres que no son cuerdos ni bien intencionados, ni practican sus obligaciones ni son justos con las mujeres. La narradora compara a este tipo de hombres con “monstruos” y añade que “y si todos lo son, con todos hablo” para luego advertirles que las mujeres protagonistas de los

desengaños y del marco narrativo “no son mujeres comunes” ni “merecedoras de desdichados sucesos” (118-119). Se trata más bien de mujeres educadas y virtuosas como las que conciertan saraos en busca de entretenimiento y distracción. Boose afirma que el sarao es “una tradición española más o menos ‘popular’ de entretenimiento, elaborada en esos círculos [cortesianos] dedicados a los ‘honestos’ placeres estéticos y comunicativos” (251). Pero el sarao no es solo un espacio propicio para el entretenimiento sino además cumple la función de ofrecer un ambiente amable para la creatividad femenina y la propagación de mensajes pedagógicos .

La *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* incorpora grandes diferencias con la primera parte para intensificar el mensaje didáctico de la obra: primero, Zayas elimina el prólogo tan importante para justificar su escritura, dirige su mensaje didáctico tanto a los hombres como a las mujeres, desplaza las técnicas retóricas hacia las desengañadoras, sustituye las novelas amorosas por desengaños e intensifica los efectos de las historias en el marco narrativo. Paralelamente a estos cambios se aprecia la introducción de nuevos elementos como la organización del entretenimiento durante el día y el uso de la oscuridad y de la luz para mostrar el proceso de engaño y desengaño de las participantes.

Si se tiene en mente que los *Desengaños* son la continuación de las *Novelas amorosas y ejemplares*, — donde Zayas promete “si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ella el castigo de la ingratitud de don Juan, mudanza de Lisarda y bodas de Lisis” (534)— es razonable que la autora evadiera un prólogo. El no incorporar un prólogo facilita que las dos obras sean consideradas como una sola y permite una mayor fluidez en la lectura de la obra.

En esta segunda colección el mensaje didáctico no solo va dirigido a las mujeres para motivar su desengaño respecto de los hombres, sino también a los hombres para que aprendan de la crítica y cambien sus actitudes hacia las damas. Los receptores del mensaje didáctico son las mujeres en general y los hombres “monstruos”. La narradora y las desengañadoras afirman que existen tanto bestias (mujeres) como monstruos (hombres) que no merecen el nombre de mujer ni de hombre si no son virtuosos y honestos seres humanos. La moraleja se incorpora en la introducción de cada una de las narradoras para justificar su acción, señalar al receptor e imitar los elementos retóricos incorporados en la primera colección por la autora.

Las técnicas retóricas tan destacables en “Al que leyere” y en el Prólogo de su primera colección aparecerán ahora en boca de las propias narradoras del relato marco para justificar su acción ante el auditorio. Las desengañadoras emplean la modestia afectada y la *captatio benevolentiae* para producir un estado de ánimo favorable en los participantes del sarao y presentar argumentos persuasivos que justifiquen su acción de novelar. A continuación se muestran las técnicas de tres desengañadoras diferentes, las tres jóvenes que ocupan el segundo lugar de cada jornada: Lisarda que cuenta su desengaño en el primer día del sarao; Matilde que desengaña con un ejemplo testimonial en la segunda jornada; y Lisis quien pone fin al sarao con la narración de un suceso verídico. Estas tres damas presentan tres reacciones diferentes al conocimiento adquirido en el desarrollo del entretenimiento: Lisarda engañada contrae matrimonio con un hombre; Matilde como mujer de buenas ciencias, se mantiene desengañada fuera del alcance de los hombres y su crueldad; y finalmente, Lisis sigue los pasos de la

protagonista del primer desengaño, es decir, decide recluirse en un convento para evitar el trato inapropiado de los hombres.

En el primer día del sarao, Lisarda mediante el uso de modestia afectada comenta que la razón de contar un desengaño es satisfacer las órdenes de su prima Lisis, al decir “Mandásteme” (171). Y remarca una de las condiciones establecidas para captar la benevolencia de los presentes: las narraciones “deben escarmentar en sucesos ajenos, para no dejarse engañar de los hombres” pero “aún no ha llegado a tiempo de desengañarme a mí, pues aún apenas sé si estoy engañada, y mal puede quien no sabe un arte, sea el que fuere, hablar de él, y tengo por civilidad decir mal de quien no me ha hecho mal” (171). Poco después alaba a doña Isabel, la desengañadora que le ha precedido al argumentar que ningún desengaño puede llegar a desengañar a las damas mejor que el de doña Isabel por haber “escarmentado a todas con su mismo suceso” (172). Reconoce que para enseñar se debe conocer por ciencia o experiencia la materia que se explica, pero debido a su juventud e inexperiencia afirma que su conocimiento no es lo suficientemente elevado aunque intentará lograr su propósito lo mejor posible y humildemente pide al auditorio “perdonéis las faltas” antes de empezar su desengaño.

En el desengaño de Lisarda, la virtuosa y hermosa Octavia, pierde la vida en manos de su amado don Carlos, a causa de los celos. Como comenta Lisis al final del relato: “La fineza del amor es la confianza: que aunque algunos ignorantes dicen que no es sino los celos, lo tengo por engaño, que el celoso no porque ama más guarda la dama, sino por temor de perderla” (196). La conclusión de este desengaño podría considerarse como el destino de la desengañadora, por ser la única de las participantes que contraerá matrimonio con un extranjero al finalizar el entretenimiento: “A pocos meses, se casó

Lisarda con un caballero forastero, y muy rico, dejando mal contento a don Juan” por su mudanza (510). Debido a que varios desengaños tratan sobre mujeres separadas de su entorno familiar por un extranjero para luego ser engañadas o maltratadas, se puede imaginar cuál será el destino de Lisarda. Por formar parte de la primera noche, por afirmar su inexperiencia y por casarse con un extranjero como muchas de las protagonistas de las historias, es posible que Lisarda se convierta en víctima de la crueldad de los hombres. Sufrirá el engaño, como afirman los versos de doña Isabel que siguen el desengaño:

Dame un día más de vida.

¡Ay, ojos, cuáles estáis!

Pero si os falta luz,

Gozad de mi oscuridad (198).

Estos versos implican que Lisarda sufrirá el engaño y el desengaño en carne propia como la protagonista de este poema. La oscuridad es el engaño que bloquea la luz del desengaño. Lisarda vivirá del engaño voluntariamente. Recordemos el refrán que dice “es más feliz el ignorante que el sabio” ya que no conoce la verdad; así Lisarda descubrirá por sí misma que su amado no es sólo la persona que la llenará de gozo sino también “el cuchillo” que pondrá fin a su engaño con la llegada de su muerte (197).

En la segunda jornada del entretenimiento, Matilde, la segunda desengañadora del día, incorpora las mismas técnicas retóricas alternadamente para abrir paso a su narración. Explica con un toque de modestia afectada que “el decir verdad es lo mismo que desengañar” (293) y teme la reacción del auditorio por decir verdades: “Pues si hoy las que estamos señaladas para desengañar, hemos de decir verdades y queremos ser

maestras de ellas, ¿qué esperamos sino odios y rencillas?” (294). Para captar la benevolencia del auditorio compara su desengaño con una satirilla y pide a los presentes ser corteses, “supuesto que yo no atropello ni digo mal de los trabajos ajenos, mereceré de cortesía que se diga bien de los míos” (295). Según Luis Rosales, en su estudio *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, “la sátira . . . [es] filial del desengaño” (65). Y Maravall afirma que en esta época se intensifica “la general condición de satisfacerse de todo artificio, de toda ingeniosa invención del arte humano que aparezca como novedad” (470), pero esta novedad debe incorporar elementos tradicionales.

Matilde astutamente evita entrar en el ámbito masculino de creación literaria al afirmar que su desengaño es una “satirilla”. Al señalar la novedosa situación de una mujer narradora, Matilde evade la crítica para impartir el mensaje didáctico al que está obligada.

Esta narradora presenta un desengaño novedoso para la audiencia del marco narrativo y para los lectores de la obra de Zayas. Aunque sigue una estructura ya conocida y transmite un mismo mensaje didáctico para cubrir la visión conservadora de Zayas, esta narradora presenta el ideal de una sociedad en la que los hombres respetan y mantienen sus obligaciones hacia el género femenino. Esta desengañadora mantiene un alto nivel de entretenimiento para esclarecer el trato de los hombres en esos tiempos y reforzar el ideal clásico del amor.

Matilde introduce argumentos persuasivos para probar el daño que los hombres causan al engañar y al decir mal de las mujeres, arruinando su reputación y creyendo que todas las mujeres son iguales. Afirma que muchas mujeres se quitan la vida por no perderla en manos de sus enemigos: “Ellas, por no morir a manos de los engaños de los

hombres, desengañan y quieren más morir a las suyas, que bien cruel muerte es la mala opinión en que las tienen” (294). Gracias a esta explicación, podemos pensar que Matilde por sus conocimientos y por su situación en la organización de la novela empleará su conocimiento en su futuro amoroso. Se debe tener en cuenta que en la segunda jornada del entretenimiento, las mujeres elegidas para desengañar son mujeres que conocen desengaños y engaños por ciencia no por experiencia. Laura afirma que “más lo que por ciencia alcanzo, que de experiencia estoy muy ajena, me parece que hoy hay de todo, engañadas y engañados, y pocos o ningunos que acierten a desengañarse” (262). Por lo tanto, Matilde se convierte en una candidata idónea para seguir este destino.

La segunda y última desengañadora de la tercera jornada que pone fin al honesto entretenimiento es la protagonista del marco narrativo, la hermosa Lisis, quien incorpora todas las técnicas retóricas utilizadas por las anteriores de forma más intensa y persuasiva para captar la benevolencia de los hombres, criticar los engaños, diferenciar las buenas personas de las malas e intensificar el efecto del entretenimiento en las participantes del sarao con su propio ejemplo.

Lisis presenta su desengaño con un toque de modestia afectada excusándose de emplear un lenguaje sencillo al afirmar que “no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas” (469) ya que “querría que me entendiesen todos, el culto y el lego; porque todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado la guerra” (470). Su verdadero propósito es el “desengañar a las damas” y “persuadir a los caballeros para que no las engañen” (470)

pues afirma con argumentos persuasivos que “yo misma he de ser el mayor desengaño, porque sería morir del engaño y no vivir del aviso, si desengañando a todas, me dejase yo engañar” (470). Con este comentario anticipa información sobre su decisión de romper su compromiso y entrar a un convento, decisión que se desvela poco a poco desde el comienzo de la obra.

Desde las primeras páginas de la Introducción hasta la descripción de los atuendos de Lisis, la narradora del marco narrativo incorpora algunas pistas sobre esta decisión. Recordemos que en la conclusión de las *Novelas amorosas y ejemplares* Zayas promete una continuación en la que Lisis contraerá matrimonio con don Diego. Desde el comienzo de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* se cuestiona el matrimonio de Lisis con don Diego y se anticipa discretamente su futura decisión de entrar en un convento. Por un lado, la casa de Lisis se describe como un lugar celestial “la sala no parecía sino abreviado cielo” (120) mientras que a Lisis se la describe como “divina”, un adjetivo relacionado con la religión cristiana (120). A pesar de tratarse de un sarao que antecede la boda de la protagonista, Lisis destaca por el color que viste, “de negro, con muchos botones de oro” (120). El negro marca el entristecimiento de Lisis respecto al amor de don Diego porque “cuando las cosas no están otorgadas del Cielo, poco sirven que las gentes concierten, si Dios no lo otorga” (115) y el dorado anuncia la firmeza de un amor puro, cándido y casto como el de una religiosa a Dios. Más adelante, en la descripción de la tercera jornada, la narradora aporta más información sobre la alternativa de elegir una vida religiosa. Primero se describe a doña Estefanía, la prima religiosa de Lisis, quien viste “con sus hábitos blancos y escapulario azul, como religiosa de la Concepción” (404) y a continuación se

informa que doña Isabel y Lisis “venían las hermosas damas con sayas enteras de raso blanco” y con muchas joyas (405). Así el blanco y el dorado son los colores predominantes de sus atuendos que pueden relacionarse con el amor divino. Según Matilde el color del amor solo puede ser blanco y dorado: “el blanco puro, cándido y casto, y el dorado, por la firmeza que en esto ha de tener. Este es el verdadero amor, el que no es delito tenerle ni merece castigo”(334). De todas las mujeres presentes, Estefanía es la única que se siente afortunada con su divino esposo al decir:

¡Ay, divino Esposo mío! Y si vos, todas las veces que os ofendemos, nos castigarais así, ¿qué fuera de nosotros? Mas soy necia en hacer comparación de vos, piadoso Dios, a los esposos del mundo. Jamás me arrepentí cuanto ha que me consagré a vos de ser esposa vuestra; y hoy menos lo hago ni lo haré, pues aunque os agraviase, que a la más mínima lágrima me habéis de perdonar y recibirme con los brazos abiertos (289).

Y no entiende como las mujeres “tenéis ánimos para entregaros con nombre de marido a un enemigo” (289), a un hombre que “no sólo se ofende de las obras, sino de los pensamientos” (289) ya que en los desengaños ni las virtuosas ni las engañadoras consiguen librarse de ser víctimas de su crueldad.

Zayas tiene en cuenta la disposición de las novelas y el punto medio del entretenimiento. Así en la mitad de la segunda reunión, doña Isabel incorpora unos versos que explican la decisión de la primera y última desengañadora al recitar estos versos:

Su cruel tiranía

Huir pienso animada;

No he de ser de sus giros mariposa.
En sólo un hombre creo,
cuya verdad estimo por empleo.
Y éste no está en la tierra,
Porque es un hombre Dios, que el cielo encierra.
Éste si que no engaña;
Éste es hermoso y sabio,
Y que jamás hizo a ninguna agravio (335-336).

Como se ha observado, tanto la descripción inicial de la protagonista, como el atuendo final y los poemas centrales anticipan la decisión de la protagonista a llevar una vida religiosa junto a su amiga doña Isabel, quien anuncia su decisión de entrar en un convento tras su desengaño, y junto a su prima, la única narradora favorecida por su decisión de renunciar a las relaciones amorosas al entrar a monja.

Este análisis de las estrategias retóricas de Lisarda, Matilde y Lisis no sólo aportan ejemplos de imitación de las técnicas usadas por Zayas en su primera colección sino que implican un destino diferente para cada una de las desengañadoras de acuerdo a cómo hayan asimilado las enseñanzas de los relatos. Lisarda vivirá engañada y sufrirá por su decisión, Matilde se guardará de los engaños de los hombres gracias a sus conocimientos y Lisis se recluirá en una institución religiosa.

En el desarrollo temporal de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* Zayas muestra la evolución del desengaño de las participantes mediante el uso de la luz: cuanto más se esclarece la verdad más aumenta la luz del día. Aunque Zayas divide la obra en tres noches, ella misma se contradice al afirmar que el sarao se celebra

durante el día. En cada jornada los participantes se reúnen cada vez más temprano hasta narrar los últimos desengaños en plena luz del día:

A la última hora de su jornada iba por las cristalinas esferas el rubicundo Apolo, recogiendo sus flamígeros cabellos por llegar ya con su carro cerca del occidente, para dar lugar a su mudable hermana a visitar la tierra, cuando los caballeros y las damas que la pasada noche se habían hallado en casa de la bien entendida Lisis . . . Y no era pequeño favor haber acudido tan temprano (257).

La tercera jornada se celebra más temprano aún, para concluir de día. La extensión temporal de la jornada disminuye ya que solo dos desengañadoras entretienen a los participantes: “Las cuatro de la tarde serían, cuando empezaron a salir las damas” (404). Por lo tanto, se finaliza el sarao antes de que el carro de Apolo termine su ruta para mostrar la eficacia del mensaje didáctico. En este día, Lisis anuncia el miedo que experimenta ante la idea de contraer matrimonio, temor que deja evidenciar desde el primer día del sarao y por eso dice que “estoy tan cobarde, que, como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso. . . ver lo que sucede a las demás. Y así, con mi querida doña Isabel, . . . me voy a salvar de los engaños de los hombres” (509). La protagonista del marco narrativo actúa ante las enseñanzas de las narraciones y para evitar caer en las deshonestidades de los hombres toma esta decisión.

Tanto en las narraciones de las *Novelas amorosas y ejemplares* como en las de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, se relacionan la oscuridad y la luminosidad con el engaño y con el desengaño respectivamente. Por un lado, en la

primera colección de novelas, todas las maravillas se narran en la noche, en la oscuridad. La falta de conocimientos relacionados con el amor y los hombres llevan a las protagonistas de estas historias a caer en los engaños del género masculino. Por otro, en la segunda colección, las jornadas de los desengaños se conciertan cada vez más temprano. La luz del día es como la sabiduría. El aprendizaje del mensaje didáctico de los desengaños logra desvelar los ojos ciegos de las mujeres mostrándoles la realidad de las relaciones amorosas y aconsejando la elección religiosa para prevenir el mal decir y la victimización.

Una de las diferencias más significativas entre las *Novelas amorosas y ejemplares* y la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* es la sustitución de las *maravillas* por los *desengaños* para intensificar el mensaje moral de la obra. Todos los desengaños presentan el mismo mensaje didáctico: la imposibilidad de establecer entre hombres y mujeres sin que estén marcadas por la violencia y el engaño. El didactismo de esta segunda parte se dirige tanto a las mujeres como a los hombres, pero se presenta enmascarado para complacer el gusto del auditorio. Como afirma Nise “nuestra intención no es sólo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman con tantas libertades como el día de hoy profesan, no les sucedan lo que a las que han oído” (200). El propósito de la narración entonces es que las mujeres escarmienten en sucesos ajenos y tomen decisiones razonables tras ser desengañadas, es decir, tras conocer la verdad sobre el trato de los hombres. La autora enfatiza que “[h]ay mujer que es como el ladrón obstinado, que aunque ve que están ahorcando al compañero, está él hurtando. Ven a las otras lamentarse de engañadas y mal pagadas, y sin tomar escarmiento, se engañan ellas mismas” (370). La decisión de doña Isabel y de

Lisis de entrar al convento y el testimonio de doña Estefanía confirman que las enseñanzas de las narraciones afectan a los personajes del marco narrativo que han aprendido de la experiencia de mujeres “que han padecido y padecen en la crueldad de los hombres, sin culpa” (371). De este modo se aprecia la funcionalidad didáctica del marco narrativo: no solo agrupa historias que ofrecen virtudes y valores morales prácticos sino que éstas influyen las acciones de los partícipes del sarao y de los lectores de las *Novelas* y los *Desengaños*.

Zayas desea convencer a los hombres de su culpabilidad por la existencia de mujeres deshonestas, en su mal decir y en su control extremo. “[P]or traer a una mujer a vuestra voluntad, y si esto fuese para perseverar amándola y estimándola, no fuera culpable; mas, para engañarla y deshonorarla . . . vosotros hacéis a las mujeres malas” (332). Se les culpa, también, de arruinar la reputación de las mujeres “hablando y escribiendo” (200): “Pues ya que sois los hombres los instrumentos de que lo sean [malas], dejadlas, no las deshonréis, que sus delitos y el castigo de ellos cuenta del Cielo están; mas no sé sí vosotros os libraréis también de ellos, pues los habéis causado” (333). Y así al ser maestros de engaños controlan a las mujeres de su familia por temor a la posibilidad de superación en el espacio masculino, privándolas del conocimiento en las armas y en las letras. Como afirma Filis:

[E]n empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no

lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo (228).

Se recomienda a los hombres que no molesten a las doncellas, ni busquen a las casadas, ni inquieten a las viudas, pues existen mujeres “que tratan de vivir con libertad” para su entretenimiento y el beneficio económico de ella (201). Todas estas advertencias dirigidas a los hombres tienen como función principal la concienciación del género masculino. Dentro de la ficción esto se consigue en la segunda jornada cuando los hombres “o rendidos a la verdad, o agradecidos a la cortesía, dieron el voto por las damas, confesando haber habido y haber muchas mujeres buenas, y que han padecido y padecen la crueldad de los engaños de los hombres” (399). De la misma manera que se espera que las lectoras sigan el ejemplo de Lisis y de las otras protagonistas, se espera que esta rendición ante la verdad sea imitada por los lectores masculinos.

En la conclusión del entretenimiento Lisis afirma haber logrado su propósito: desengañar a las damas y devolverles su reputación al decir que “[b]ien ventilada me parece que queda [...] la defensa de las mujeres, por lo que me dispuse a hacer esta segunda parte de mi entretenido y honesto sarao” (503). Lisis argumenta las razones del nuevo vicio varonil, del noble y del plebeyo, de hablar negativamente de las mujeres de forma general a causa de los cambios socio-políticos (se aprecia el sentimiento de desengaño de Zayas en su realidad). Los caballeros ya no defienden a las mujeres ante un enemigo común y aburridos dedican el tiempo “ajando galas y criando cabellos, hollando coches y paseando prados, y que en lugar de defendernos, nos quitéis la opinión y el honor, contando cuentos que os suceden con damas, que creo que son más

invenciones de malicia que verdades” (505-506). Consecuentemente, se intenta concienciar a los hombres de sus vicios pues “para sí nadie es buen juez a los ojos ajenos” (337).

Alicia Redondo afirma que las funciones de las *Novelas ejemplares y amorosas* y de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* son “divertir, enseñar y hacer cambiar” (33). No es difícil ver en esta afirmación las relaciones entre la obra de Zayas y la tradición de la literatura didáctica medieval, que tenía la función de incitar al lector a la acción pública. Por un lado, tanto los participantes del sarao como los lectores disfrutaban de la representación del sarao y de las historias contadas. Las enseñanzas de los desengaños coinciden en su mensaje moral sobre el amor y los hombres para influenciar no solo a las participantes del sarao sino también para concienciar a los lectores de las obras de Zayas y motivar cambios de conducta en la vida real.

El didactismo de los desengaños promueve cambios a niveles diferentes: en el marco narrativo y en la realidad de los lectores. Una vez desengañadas, doña Isabel y Lisis cambian su destino negándose a todo contacto con los hombres y recluyéndose en un espacio enteramente femenino, el convento. Esta acción como lo afirma la autora al final de la colección “[n]o es un fin trágico, sino el más felice que se puede dar” (510). Si Lisis ha actuado e imitado las acciones de doña Isabel (primero, siguiendo su modelo como desengañadora y luego, copiando las acciones de su amiga) Zayas espera influenciar la vida de las lectoras de la misma manera. Intenta que las damas sigan las acciones de Lisis y consideren la vida religiosa como una alternativa.

El mensaje pedagógico más destacado es el de la imitación. Si se proponen modelos de conducta dignos de ser imitados, Zayas propone también modelos literarios. Debemos recordar que en la estructura original de la *Parte Segunda*, el único título original de la colección es “La Esclava de su Amante” y que el resto de novelas tiene como título la palabra “desengaño” y el número cardinal que corresponde con el orden de las narraciones. Zayas funde el segundo desengaño con el primero y agrupa el resto bajo la indicación de Noche Segunda o Noche Tercera (Yllera 61). Esta organización estructural intensifica la importancia de la novela de doña Isabel porque es ésta la que establece un modelo a seguir. Margaret Greer explica que “Zayas presents the succeeding tales as modulations of the first, an iterative example of the fate of woman who enslave themselves to love” (344). Pero el primer desengaño no solo es un modelo de historias “en las que una mujer se esclaviza por amor” como señala Greer, la narración de Zelima se convierte en un modelo literario de acuerdo al cual las siguientes “desengañadoras” organizan su relato. Es decir, el texto de Zayas incluye historias que presentan modelos de conductas femeninas dignas de ser imitados primero por los personajes del relato marco y luego por las lectoras. Pero las narraciones mismas son también modelos a imitar. Esto se hace más evidente en los *Desengaños* en donde las desengañadoras siguen el modelo narrativo establecido por Zelima/ doña Isabel. Si el siguiente paso es “cambiar la realidad”, se puede pensar que Zayas espera la misma reacción por parte de las lectoras de su obra, que participen de la creación literaria siguiendo modelos ya establecidos. La propia autora ofrece un ejemplo de este proceso de creación al seguir el formato de la primera parte en la segunda.

En el desarrollo de este capítulo se han establecido las diferencias y similitudes entre las dos colecciones de novelas de María de Zayas. Ambas colecciones tienen diversas funciones: entretener a una audiencia, impartir mensajes didácticos y estimular a los lectores para cambiar su realidad. En esta segunda parte, Zayas tiene dos propósitos: influenciar las vidas de los lectores, tanto hombres como mujeres, para mejorar sus relaciones amorosas; y establecer modelos de creación literaria dignos de ser imitados por las lectoras.

CONCLUSIONES

Este trabajo sitúa la obra de María de Zayas dentro de la tradición de la literatura ejemplar y didáctica de la Edad Media y el Siglo de Oro. Este trabajo llena un vacío en los estudios dedicados a esta autora que se concentran en su mayoría en el género femenino de esta autora. La ejemplaridad de Zayas está relacionada con la de autores como Berceo, el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel, Erasmo y, por supuesto, Cervantes. Como se ha apreciado a lo largo de este estudio, Zayas recurre a diversos elementos de esta tradición para incorporarlos de una manera original: la agrupación de diversas narraciones con un motivo dinámico fijo se vincula con Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora*; el tema del amor humano conecta con el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita; el uso del marco narrativo, introducido en la literatura española por Juan Manuel en su *Libro de los ejemplos*, es utilizado por Zayas quien le añade funcionalidad; el doble propósito erasmista de entretener y enseñar es seguido por Zayas para transmitir consejos a las lectoras; y por último, el uso del género de la novela corta muestra influencia de las *Novelas ejemplares* de Cervantes con las que las *Novelas* y los *Desengaños* comparten desde el título hasta la participación del lector en la creación literaria.

Estas influencias nos muestran la manera en que Zayas concibe la creación literaria. En el caso de Zayas, la ejemplaridad no sólo está directamente relacionada con el mensaje moralizador de las historias narradas por los personajes del relato marco, que ofrecen modelos de conducta y situaciones de las que se pueden sacar algún provecho. Zayas ofrece también un modelo para otras mujeres escritoras al seguir patrones establecidos anteriormente en la literatura española e incorporar elementos nuevos.

Estos hacen que la obra sea modélica, es decir, digna de ser imitada por futuras generaciones.

Los elementos más novedosos de la narrativa de Zayas son el uso del marco narrativo funcional para intensificar el didactismo y la aportación de una perspectiva femenina en la literatura. El marco narrativo cumple la función de ofrecer un ambiente en el que los consejos didácticos de las narraciones ya han sido probados con resultados positivos. Zayas presenta los efectos de la literatura didáctica en los protagonistas del relato marco a la espera de que los lectores cambien su realidad de acuerdo a lo que han aprendido.

En las *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas justifica la anómala situación de una mujer escritora con el uso de estrategias retóricas utilizadas en la Edad Media – como la *captatio benevolentiae* y la modestia afectada- a las que añade técnicas femeninas como las narraciones alternadas y los argumentos persuasivos. En la segunda colección vemos que todas estas técnicas pasan de la autora a las protagonistas del marco narrativo que imitan las técnicas literarias de Zayas dentro de la ficción. En la *Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto*, la autora no solo imparte un mensaje moral sobre el amor sino también una lección literaria. Así como Zayas sigue las pautas establecidas en su primera colección para crear la segunda, las narradoras del marco narrativo de la segunda colección imitan el modelo establecido por la primera desengañadora. De este modo, Zayas intenta inculcar no solo una enseñanza moral sino también una enseñanza literaria a las lectoras quienes pueden convertirse en autoras siguiendo el modelo de las desengañadoras o incluso el de Zayas.

Obras citadas

- Amezúa y Mayo, Agustín G., de. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1922- 1925.
- Araluce Cuenca, Jose Ramón. *El Libro de los Estados: Don Juan Manuel y la sociedad de su tiempo*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1976.
- Arróniz, Othón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. “Introducción”. *Novelas Ejemplares*. De Miguel de Cervantes. Madrid: Castalia, 1982.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1995.
- Beltrán, Vicente. Ed. *Gonzalo de Berceo. Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Biglieri, Aníbal A. *Hacia una poética de relato didáctico: Ocho estudios sobre El Conde Lucanor*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.
- Bosse, Monika. “El *Sarao* de María de Zayas y Sotomayor: Una razón (femenina) de contar el amor.” *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas – Isabel Rebeca Correa – Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll. Kassel: Ed. Reichenberger, 1999.
- Brey Mariño, María Ed. *Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia, 1971.
- Brownlee, Marina S. *The Cultural Labyrinth of Maris de Zayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. New York: Doubleday & Company, 1962.
- Cocozzella, Peter. "Writer of the Baroque 'Novela Ejemplar'". En Wilson, Katharina y Frank Warnke. *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens: The University of Georgia Press, 1989.
- Corominas, Joan Ed. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Gredos, 1967.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad media latina*. Mexico: Fundación de Cultura Económica, 1955.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Trans. José Esteban Calderón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- El Saffar, Ruth. "Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María De Zayas's *Novelas Amorasas y Ejemplares*." *María De Zayas: The Dynamics of Discourse*. Ed. Amy Williamsen and Judith Whitenack. Madison, NJ; London, England: Fairleigh Dickinson UP; Associated UP, 1995. 192-216.
- Gariano, Carmelo. *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*. Madrid: Gredos, 1965.
- Greer, Margaret R. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. Pennsylvania: The Pennsylvanis State University Press, 2000.
- Hampton, Timothy. *Writing from History: Rethoric of Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Huizinga, Johan. *Erasmus de Rotterdam*. Mexico: Porrúa, 1996.
- Jonson, Carroll. "El viejo arte de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI, 1981. 95 -102.

- Juan Manuel. *Libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1939.
- Michael, Ian. "The Function of the Popular Tale in the Libro de buen amor". *Libro de Buen Amor' Studies*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. London: Tamesis, 1970.
- Montauban, Jannine. *El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid: Visor Libros, 2003.
- Olivares, Julian. Ed. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Catedra, 2004.
- Orozco Díaz, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Jorge Rubió Balaguer trans. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933.
- Phillips, Gail. *The Imagery of the Libro de Buen Amor*. Wisconsin: Madison, 1983.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima Segunda Ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Redondo Goicoechea, Alicia. Ed. *Tres Novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos*. Madrid: Castalia, 1989.
- Reed, Helen H. "Theatricality in the Picaresque of Cervantes." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 7.2 (1987): 71 - 84.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Newark: Juan de la Cuesta, 1992.
- Ripoll, Begoña. *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico: 1620 - 1700*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1991.
- Rosales, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ed. Cultura Hispánica, 1966.
- Santa Teresa. *Libro de la vida*. Otger Steggink Ed. Madrid: Castalia, 1986.

- Schevill, Rodolfo y Adolfo Bonilla. *Novelas Exemplares*. Madrid: Graficas Reunidas, 1922- 1925.
- Schoeck, Richard. *Erasmus of Europe: the prince of humanists, 1501- 1536*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.
- Sieber, Harry. Ed. *Miguel de Cervantes: Novelas Ejemplares*. Madrid: Catedra, 1980.
- Smith, Preserved. *Erasmus, a study of his life, ideals and place in history*. New York: Harper & Brothers, 1923.
- Svenbro, Jesper. “La Gracia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa.” Ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001. 67 – 104.
- Talens, Jenaro. *La escritura como teatralidad*. Valencia: Universidad de Valencia, 1977.
- Weber, Alison. *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Yllera, Alicia. Ed. *Desengaños amorosos*. Madrid: Catedral, 2004.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares ed. Madrid: Catedra, 2004.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera ed. Madrid: Catedral, 2004.
- Zimic, Stanislav. *Novelas Ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- Wilson, Katharina y Frank J. Warnke. *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens: The University of Georgia Press, 1989.