María de Zayas



Desengaños amorosos

Edición de
Alicia Yllera

CATEDRA
Letras Hispánicas

Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]

Letras Hispánicas

María de Zayas y Sotomayor

Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]

Edición de Alicia Yllera

Nueva edición corregida, revisada y con nuevo establecimiento del texto

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2021
www.catedra.com

Ilustración de cubierta: Antonio Zaya

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

© De la introducción y notas: Alicia Yllera, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
ISBN: 978-84-376-4231-4
Edición en versión digital 2021

Índice

Introducción 9

I. María de Zayas y Sotomayor 11
1. Biografía 11
2. Obra 27
II. La novela corta en la primera mitad del siglo xvii 30
III. Las novelas cortas de María de Zayas 48
1. Marco y novelas 48
2. «Maravillas» y «desengaños». Estética de la admiración 50
3. El «realismo» de María de Zayas 55
4. Pluralidad de acción 60
5. Relatos de desengaño 61
6. Novelas de amor 62
7. Una feminista pionera 65
8. Aristocratismo y añoranza del pasado 71
9. Huida del mundo 75
10. Ideas literarias 76
11. Conclusión 80
IV. Los *Desengaños amorosos*. Problemas textuales 80
V. Ediciones de sus novelas 85
1. Ediciones de la «Primera parte» 87
2. Ediciones de la «Parte segunda» 95
3. Ediciones de las dos partes juntas 99
4. Ediciones parciales 107

VI. Traducciones de sus novelas 125
1. Traducciones francesas 125
2. Traducciones inglesas 134
3. Traducciones a otras lenguas 143
VII. Imitaciones extranjeras 148

Esta edición 157

Bibliografía 165

Abreviaturas 180

Índice de las novelas de María de Zayas y Sotomayor 181

Desengaños amorosos 183

[[Noche primera]]. Introducción 193
Desengaño primero. La esclava de su amante 207
[Desengaño segundo] 261
Desengaño tercero 297
Desengaño cuarto 331
Noche *segunda* 369
[[Desengaño quinto]] 379
Desengaño sexto 415
Desengaño séptimo 469
Desengaño octavo 509
Noche *tercera* 551
[[Desengaño noveno]] 561
Desengaño décimo 635

Introducción

Entre los numerosos autores de novelas cortas de la primera mitad del siglo XVII, destaca, después de Cervantes, María de Zayas y Sotomayor, escritora que logra conferir a sus obras un sello personal, aun utilizando muchas de las convenciones de la novela de la época.

I. María de Zayas y Sotomayor

1. *Biografía*

Muy poco sabemos de la vida de María de Zayas y Sotomayor. A pesar de los numerosos estudios que se le han dedicado en las últimas décadas[1], muy poco se ha avanzado, en este aspecto, desde los tiempos de Serrano y Sanz[2]. Cuanto sabemos con seguridad de ella queda reducido a unos escasos datos: vivió en la primera mitad del siglo XVII y era madrileña, según se declara en las ediciones de sus *Novelas.* Publicó dos colecciones de novelas cortas[3], que

---

[1] Véase Bibliografía.

[2] Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833,* 2 vols., t. II, Madrid, Rivadeneyra, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1905, págs. 583-620. Reimpresión, Madrid, Atlas, 1975.

[3] *Novelas amorosas y ejemplares,* Zaragoza, en el Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, 1637; *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto,* Zaragoza, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías de Lizau (Lizao en el texto), 1647. Designaré a

tuvieron gran éxito. Dejó una obra dramática, titulada *La traición en la amistad,* que se conservó manuscrita y no fue publicada hasta principios del siglo xx[4]. Rimaba versos: unos aparecieron incluidos en sus novelas o en su obra dramática[5], otros eran poemas de circunstancias para celebrar la aparición de la obra de un amigo o conocido (para Miguel Botello en 1621[6] y en 1622[7], para Juan Pérez de Montalbán en 1624[8], para Francisco de las Cuevas, seudónimo de Francisco de Quintana, en 1626[9], y para Antonio

---

la primera colección con el nombre de *Novelas amorosas* o de Primera parte y a la segunda como Parte segunda, Segunda parte o *Desengaños*. Citaré las novelas de la primera colección por la edición de Julián Olivares, 2000, y las de la segunda por esta edición. Como se verá posteriormente, la quinta novela de la Parte segunda fue interpolada en tercer lugar en las ediciones, quebrando el proyecto de la autora. He restablecido el orden originario, pero, para evitar confusiones, añadiré, después de esta Introducción, una tabla de las novelas en esta y en otras ediciones. Los números romanos I y II designan la Primera o Segunda parte, las cifras árabes indican el lugar que ocupa la novela en cuestión, teniendo en cuenta que, en los *Desengaños,* es el lugar que ocupa en esta edición.

[4] La editó, por vez primera, Serrano y Sanz, *op. cit.,* II, págs. 590-620. No se volvió a reeditar hasta 1983, pero, entre esa fecha y 2019, se han realizado siete ediciones, una de ellas bilingüe, español-inglés, y dos electrónicas. Véase Bibliografía.

[5] En algún caso incluye versos de otro poeta (cfr. pág. 633). Una poesía satírica incluida en su comedia (María de Zayas, Feliciana Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, *Teatro de mujeres del barroco,* presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón, edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994, jornada III, vv. 2533-2628, págs. 157-161) es recogida, con importantes variantes y adiciones, en los *Desengaños* (II, 6, págs. 424-430).

[6] Miguel Botello, *La fábula de Píramo y Tisbe...,* en Madrid, por la viuda de Fernando Correa, 1621.

[7] Miguel Botello, *Prosas y versos del Pastor de Cleonarda...,* en Madrid, por la viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622.

[8] Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana...,* en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1624.

[9] Francisco de las Cuevas, *Experiencias de amor y fortuna,* en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1626.

del Castillo de Larzábal en 1632)[10] —como era costumbre en la época— o panegíricos a la defunción de poetas: participó en el homenaje a Lope de Vega en 1636[11] y en el de Montalbán en 1639[12]. En justa correspondencia, compusieron poemas para publicarlos al frente de sus *Novelas amorosas y ejemplares,* entre otros, Alonso de Castillo Solórzano, Ana[13] Caro de Mallén y Juan Pérez de Montalbán. Participó en certámenes poéticos y academias literarias madrileñas, según el decir de sus contemporáneos[14].

---

[10] Antonio del Castillo de Larzábal, *El Adonis,* Salamanca, Oficina de Jacinto Tarberniel, impresor de la Universidad, 1632.

[11] *Fama póstvma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*. Escritos por los más esclarecidos ingenios. Solicitados por el doctor Iván Pérez de Montalván..., en Madrid, en la Imprenta del Reino, 1636, a costa de Alonso Pérez de Montaluán, librero de su Magestad.

[12] *Lágrimas Panegíricas a la temprana muerte del gran poeta, i teólogo insignie, Doctor Iuán Pérez de Montalbán*... Lloradas y vertidas por los más Ilustres Ingenios de España. Recogidas i publicadas por la estudiosa diligencia del Licenciado don Pedro Grande de Tena..., en Madrid, en la Imprenta del Reino, 1639.

[13] En el texto figura como «María Caro de Mallén». En realidad, su nombre sería Ana María, como su madre adoptiva, Ana María de Torres. (Juana Escabias Toro, *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias,* Tesis doctoral, Madrid, UNED, 2012, págs. 144-177).

[14] Pérez de Montalbán declara que «ha escrito a los certámenes con grande acierto» *(Para todos. Exemplos Morales, hvmanos y divinos, en qve se tratan diversas ciencias, materias y facvltades...,* A Costa de Pedro Escver, Mercader de Libros..., en Huesca, por Pedro Bluson, 1633, núm. 246 del *Índice de los ingenios de Madrid)*. En el *Prólogo de un desapasionado,* publicado en la primera edición de sus *Novelas amorosas,* se dice: «(a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado)» (pág. 163). Al final de la quinta *novela amorosa,* Lisis canta unas liras burlescas y la autora dice de los oyentes que «conociendo, como era la verdad, ser hechas para algún certamen» (pág. 371), etc. Aunque su nombre no figura en ninguna lista de académicos, Willard F. King piensa que participó en la Academia madrileña de don Francisco de Mendoza (1623-probablemente 1637) y quizás también en la de Sebastián Francisco de Medrano *(ca.* 1617-1623) *(Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII,* Madrid, RAE, Anejo X, 1963, pág. 59, n. 81).

La alabaron Lope de Vega[15], Pérez de Montalbán *(Para todos)* y Castillo Solórzano[16]. En 1632, fecha de la publicación del *Para todos* de Montalbán, era ya conocida como poeta, había terminado una comedia y había redactado una primera versión de sus novelas que contenía únicamente ocho relatos[17]. Sus dos colecciones de novelas se publicaron en Zaragoza, en 1637 y 1647, respectivamente. En su segunda colección de novelas cortas habla de «mi señora la condesa de Lemos», refiriéndose a la IX condesa de este título e incluye un poema compuesto para ella[18]. Considera también «mi señora» a la condesa de Gálvez[19]. Alaba a Ana Caro, de la que fue amiga[20], y admira por encima de todos los autores de la época a Lope de Vega[21].

---

[15] Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, Silva octava, vv. 579-596, págs. 418-420.

[16] Alonso de Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*, en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano,* estudio y edición de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, Universidad de Navarra, Biblioteca Áurea Hispánica, 79, 2012, pág. 482.

[17] *Op. cit.,* núm. 246 del *Índice de los ingenios de Madrid*.

[18] II, págs. 372-375.

[19] II, 4, pág. 335. Probablemente se trata de la condesa de Galve, cfr. pág. 335, n. 12.

[20] Hace una calurosa alabanza de ella en *Desengaños,* 4, pág. 335. Se interpreta, en general, la afirmación de Castillo Solórzano como una prueba de amistad entre ambas escritoras («Acompáñala [a María de Zayas] en Madrid doña Ana Caro de Mallén», Castillo Solórzano, *op. cit.,* pág. 482), aunque Isabel Colón Calderón («Zayas y Sotomayor, María de», *Diccionario filológico de literatura española [siglo XVII],* dirección de Pablo Jauralde Pou, coordinación de Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, t. II, págs. 686-693, pág. 687) apunta que podría referirse al hecho de que hay una mujer que escribía en Sevilla, Ana Caro, al igual que hay otra que lo hace en Madrid, María de Zayas, prueba de que no solo los varones componen obras literarias. Sin embargo, la fórmula «acompáñala en Madrid» parece indicar una coincidencia de ambas escritoras en la capital.

[21] I, 3, pág. 277 y, sobre todo, II, 8, pág. 509.

De sus novelas podemos deducir también que vivió atenta a los acontecimientos de su época y que le impresionó vivamente el levantamiento de Cataluña.

A los datos anteriores pueden añadirse otros que perfilan su vida. Álvarez y Baena señaló que «según el tiempo en que floreció parece hija de don Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero del hábito de Santiago, capitán de Infantería, que nació en Madrid año de 1566...»[22]. Serrano y Sanz dio por segura esta atribución y publicó su partida de bautismo, extendida el 12 de septiembre de 1590, en la parroquia de San Sebastián de Madrid. Añadió que su padre, oriundo por línea paterna de familia extremeña, había recibido en 1628 el hábito de Santiago y en 1638 era nombrado corregidor de la encomienda de Jerez de los Caballeros, cargo que solo ocupó unos años, pues a fines de 1642 era nombrado para el cargo don Lorenzo Fernández de Villavicencio[23]. Su madre era María de Barasa[24].

En realidad, Serrano y Sanz cometió un error en la transcripción de la partida de bautismo de la escritora: el apellido de su madre no es «Barasa» sino «Carasa»[25]. María de

---

[22] Joseph Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y arte. Diccionario histórico, por orden alfabético de sus nombres,* t. IV, Madrid, Benito Cano, 1791, pág. 48. También Felipe Ximénez de Sandoval presenta esta filiación como meramente probable («Doña María de Zayas y Sotomayor, una escritora fantasma», en *Varia historia de ilustres mujeres [Veinticinco vidas de españolas],* Madrid, EPESA, 1949, págs. 207-215, pág. 208).

[23] Serrano y Sanz, *op. cit.,* II, págs. 584-585.

[24] Serrano y Sanz le da el nombre de Catalina *(ibíd.,* pág. 584), aunque en la partida de bautismo por él publicada figura María (pág. 585). Lena E. V. Sylvania observó ya este error *(Doña María de Zayas y Sotomayor: a contribution to the study of her works,* Nueva York, Columbia University Press, 1922. Reimpresión, Nueva York, Ams Press, 1966, pág. 2, n. 4).

[25] José Teruel, «El triunfo del desengaño. Marco y desengaño postrero de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto,* de María de Zayas», en *Edad de Oro,* 33 (2014), págs. 317-334, págs. 317-318; Alberto Rodríguez de Ramos, «La biografía de María de Zayas: una revisión y algunos hallazgos», en *Analecta Malacitana,* 37, 1-2 (2014), págs. 237-253,

Zayas sería así sobrina de Ana de Carasa, casada con Luis Sánchez, impresor del rey en Madrid entre 1579 y 1642, aunque tras su fallecimiento en 1627 regentase la imprenta primero su mujer y más tarde su hija Juana Isabel. Tenemos constancia de que las relaciones entre las dos hermanas y sus respectivos esposos eran buenas, por lo que la novelista se crio en un ambiente editorial, cultural y literario, lo que le permitió satisfacer fácilmente su afición por la lectura[26].

Una «María de Çayas» firmó, el 18 de octubre de 1617, en Madrid, entre el grupo de religiosos y seglares representantes del convento de la Concepción Jerónima que solicitaban el reconocimiento por el papa de la Inmaculada Concepción de María. María Isabel Barbeito Carneiro, que dio a conocer esta firma contenida en el ms. 8540 de la BNE, no duda de que se trata de la escritora, ya que este convento, donde residía su amiga María Barahona, aparece en repetidas ocasiones en su obra[27]. Sin embargo, Rodríguez de Ramos demostró que esta firma pertenecía a la misma persona que firmó una carta de pago el 7 de mayo

---

págs. 240-246. El nombre de la madre aparecía ya correctamente transcrito en Matías Fernández García, *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo,* Madrid, Caparrós Editores, 1995, pág. 69. Señala que una María de Zayas «Hija de D. Fernando de Zayas y de D.ª María de Caraza, fue bautizada el 12 de septiembre de 1590, siendo sus padrinos D. Diego de Santoyo y D.ª Juana de Cardona, su mujer (3 Baut. fol. 213)». Documenta también la existencia de una hermana, Isabel, nacida en la calle de la Cabeza y bautizada el 31 de marzo de 1594.

[26] Rodríguez de Ramos, *loc. cit.,* págs. 240-246.

[27] María Isabel Barbeito Carneiro, *Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico,* Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1986, 2 vols., págs. 832-833 y 871; «El amor barroco de María de Zayas», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 27 (1989), págs. 551-568, pág. 551; «Una incógnita, María de Zayas y Sotomayor», en *Mujeres del Madrid barroco: voces testimoniales,* Madrid, Horas y Horas, 1992, págs. 165-182, págs. 166-167; «María de Zayas y Sotomayor (1590-¿?)», en *Mujeres y literatura del Siglo de Oro: espacios profanos y espacios conventurales,* Madrid, Safekat, 2007, págs. 157-190, págs. 158-159.

de 1544, es decir, a la María de Zayas fallecida en 1661, casada con Juan de Valdés, quien, en 1617, firmaba junto a ella[28].

En 1987, Kenneth Brown publicó el *Vexamen* que el joven poeta barcelonés, Francesc Fontanella, muy francófilo y secesionista, presentó, el 15 de marzo de 1643, en un certamen organizado por la academia de Santo Tomás de Aquino de Barcelona, para celebrar la donación de una reliquia del santo por el convento de Santo Tomás de Tortosa. En él incluye una insultante descripción de la escritora madrileña[29]. De este retrato vejatorio, deduce rotundamente que: «Es seguro que Fontanella tenía mucha confianza con María de Zayas para ofenderla tan impunemente. Si lo contrario fuera verdad, tales conceptos serían de demasiado mal gusto»[30]. La rotundidad de las afirmaciones de Brown ha hecho que diversos críticos hayan dado por segura esta estancia de la escritora en Barcelona, en pleno conflicto bélico y relacionándose con ambientes abiertamente separatistas, a pesar de que Margaret Rich Greer señaló que la lógica de la deducción de Brown era cuestionable[31]. Parece muy difícil aceptar que María de Zayas, a tenor de las ideas expresadas en sus obras, participase en ambientes de marcado carácter secesionista.

Ignoramos la fecha de su muerte. El nombre de María de Zayas es frecuente en la época, por lo que se han encontrado varias partidas de defunción, extendidas en Madrid,

---

[28] *Loc. cit.,* págs. 250-251. Anteriormente, Isabel Colón había señalado que era difícil precisar si era o no la novelista («Zayas y Sotomayor», pág. 686, n. 2).

[29] «Context i text del *vexamen* d'acadèmia de Francesc Fontanella», en *Llengua & Literatura,* 2 (1987), págs. 173-252, vv. 725-740, pág. 231.

[30] «María de Zayas y Sotomayor: escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 11 (1993), págs. 355-360, pág. 359.

[31] *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men,* The Pennsylvania State University Press, University Park, 2000, pág. 30.

a este nombre. Serrano y Sanz publicó dos, una de 1661, otra de 1669[32]. Ninguna de las dos parece ser la de la escritora[33]. En 2018 Donatella Gagliardi publicó dos testamentos, otorgados respectivamente en 1656 y 1657, en Nápoles, por una española de clase acomodada, residente en la ciudad y viuda del capitán don Francisco de Vargas Ma-

---

[32] *Op. cit.,* II, págs. 585-587. Publicó también un poder otorgado por la primera de las dos María de Zayas y su testamento.

[33] La primera de ellas pertenece a la parroquia de San Sebastián, iglesia en la que había sido bautizada la novelista. Aparece como viuda de Juan de Valdés, pero en el poder se dice que «aunque savia escrivir, por la grave enfermedad que tenia y tener algo turbada la vista, rogo á un testigo lo firmase por ella» y en términos análogos se expresa en el testamento. Agustín G. de Amezúa consideró que esta expresión no parecía natural en la novelista (Prólogo a las *Novelas amorosas,* pág. IX, n. 7). El argumento no es definitivo, pues la otorgante fallecía ocho días después, por lo que podría deberse a su enfermedad. Documentos hallados posteriormente permiten no identificarla, de forma definitiva, con la escritora, aunque existen elementos convergentes entre ambas (Rodríguez de Ramos, *loc. cit.,* págs. 246-253). La segunda partida de defunción es de María de Zayas, viuda de Pedro de Valcázar y Alarcón. Según señala Serrano y Sanz *(op. cit.,* I, págs. 583-584), esta declara en su testamento, de fecha de 23 de septiembre del mismo año, y que el autor no reproduce, que era hija de Diego de Zayas y de doña Inés de Valdés, lo que no concuerda con los datos de la que se supone partida de bautismo de la novelista. Ya Serrano y Sanz sospechó que ninguna de las dos partidas le correspondía, lo que no podemos sino corroborar. Se ha señalado una tercera partida de defunción, del año 1653, en la parroquia de San Justo, en este caso a nombre de María de Zayas y Sotomayor (con los dos apellidos, mientras que en las anteriores únicamente figuraba un apellido); en ella se afirma que no pudo testar debido a que era pobre de solemnidad y fue enterrada de limosna en San Millán (Rodríguez de Ramos, *loc. cit.,* págs. 246-247). Por los mismos años en los que vivió probablemente en Madrid la novelista, vivió en la misma ciudad otra María de Zayas, distinta de todas las anteriores, hija del licenciado Álvaro Ortiz de Zayas o Álvaro de Zayas y casada con don Fernando García de Buitrago, que suscribió, el 30 de noviembre de 1636 y el 14 de febrero de 1637, sendas escrituras de obligación, que Felipe C. R. Maldonado encontró en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid («Otra María de Zayas... y van cuatro», en *La Estafeta Literaria,* 501.1 [1972], págs. 10-13).

chuca, llamada María de Zayas, quien fallecería allí el 9 de abril de 1658[34].

A partir de 1646, fecha consignada en su segunda colección de novelas, publicadas en 1647 (págs. 685-686), no volvemos a tener noticias de ella: pudo morir en cualquier momento después. Incluso tal vez no mucho después, lo que podría explicar el aspecto descuidado de la edición de su segunda colección y el que la autora no firmase su dedicatoria. Kenneth Brown supone o bien que María de Zayas regresó a Barcelona en 1647 o en 1648 para negociar la reedición de sus narraciones o bien que nunca abandonó la región a partir de 1643. Incluso se pregunta si, dada su amistad con el secesionista Francesc Fontanella, que moriría exiliado en Perpiñán, la escritora podría regresar a Castilla, por lo que considera «lógico suponer» que falleció en Barcelona[35]. Prescindiendo de que esta comprometedora amistad no está demostrada, Zayas no negoció la reedición de sus obras en 1647 o 1648 en Barcelona. La edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de Barcelona, 1646 (y no 1647), se hizo al margen de la escritora, pues se basó en la primera edición de 1637 y no en la segunda corregida por la autora, además de suprimirse los dos prólogos, las piezas introductorias e incluso la introducción, a pesar de que los personajes del marco reaparecen tras las novelas[36]. Habría

---

[34] «Dos testamentos inéditos de María de Zayas (Nápoles, 1656 y 1657)», en *eHumanista,* 40 (2018), págs. 561-586. Apunta que esta Zayas podría ser la novelista, lo que explicaría las alusiones a las costumbres napolitanas e incluso milanesas en sus novelas, ya que la autora de los testamentos declara poseer una casa y jardín en Alessandria de la Paglia, en el estado de Milán. Al no explicar esta supuesta estancia tardía de la novelista en Nápoles ciertos detalles de sus relatos, Gagliardi supone una estancia italiana anterior. Sería necesario, sin embargo, descubrir otros datos biográficos que corroborasen la identificación de esta Zayas con la novelista.

[35] *Loc. cit.,* págs. 359-360.

[36] Tampoco prueba la estancia de la novelista en Barcelona y su amistad con la familia Fontanella el que la edición de la Segunda parte, allí

que descartar, por falta de pruebas, una o varias estancias de María de Zayas en la capital catalana durante los años cuarenta.

Poco seguro puede afirmarse de lo que fue su vida. Incluso se ha llegado a negar recientemente su existencia[37]. Ni siquiera sabemos si fue casada o soltera. Para colmar este vacío se han hecho diversas conjeturas, apoyándose en las alusiones de sus novelas. Amezúa apuntó la posibilidad de que sus padres siguiesen a la Corte cuando Felipe III se trasladó a Valladolid (1601-1606)[38]. Nada se opone a esta posibilidad, pero en modo alguno puede afirmarse, ya que

---

publicada en 1649, lleve una aprobación realizada en esta ciudad y que la firme, además de fray Pío Vives, el hermano mayor de Francesc Fontanella, Josep Fontanella.

[37] Rosa Navarro Durán, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano,* Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, sostiene que la autora nunca existió. Su nombre no sería sino uno de los diversos heterónimos utilizados por el prolífico novelista Alonso de Castillo Solórzano, quien unas veces publicaría sus obras a su nombre, mientras que en otros casos se divertiría atribuyéndolas a supuestos autores como serían María de Zayas, Andrés Sanz del Castillo, Jacinto Abad de Ayala y Baptista Remiro de Navarra. Sin embargo, la ausencia o escasez de datos biográficos sobre estos autores, las coincidencias en detalles de marcos, argumentos o recursos narrativos (nunca exclusivos de estos autores) con obras de Castillo Solórzano no permiten deducir que María de Zayas nunca existió y que es un mero heterónimo de Castillo Solórzano, ni siquiera teniendo en cuenta su declaración, al final de los *Desengaños,* «me conocéis por lo escrito, mas no por la vista» (pág. 683). Por otra parte, parece poco probable que no solo Lope de Vega, sino también Pérez de Montalbán, Ana Caro de Mallén y cuantos compusieron poemas preliminares para la edición de su primera colección de novelas aceptasen el juego de Castillo Solórzano *(op. cit.,* pág. 38). En ausencia de pruebas concluyentes, seguiremos considerando que existió una novelista madrileña llamada María de Zayas y Sotomayor, aunque sean pocos los datos biográficos seguros que sobre ella poseamos.

[38] Prólogo a las *Novelas amorosas,* pág. IX. También lo sostiene José Hesse (María de Zayas, *Novelas. La burlada Aminta y venganza del honor. El prevenido engañado,* Presentación y selección de—, Madrid, Taurus, 1965, pág. 8).

el argumento en el que se basa Amezúa para apuntarla es muy endeble[39].

Si la estancia de su familia en Valladolid no ha sido, en general, aceptada por cuantos se han ocupado posteriormente de su vida[40], es frecuente considerar, como mera conjetura o como resuelta afirmación, que residió en Nápoles en su juventud, pues su padre se trasladaría a esta ciudad siguiendo al VII conde de Lemos durante su mandato como virrey (1610-1616)[41]. Se apoya esta suposición en las relaciones que parece haber tenido la escritora con la familia del conde de Lemos y en las alusiones a las costumbres o geografía de Nápoles que aparecen en sus novelas. Elogia entusiásticamente a don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos[42], que fue un gran protector de las

---

[39] Señala que, en *Al fin se paga todo* (I, 7), la acción transcurre en Valladolid y el narrador declara que tuvo conocimiento de ella, por los mismos a quienes sucedió. Pero, como ya vio Salvador Montesa Peydro *(Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas,* Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981, págs. 21-22), esta afirmación se repite en casi todos sus relatos. Tiene por objeto dar impresión de veracidad al texto, por lo que no puede utilizarse como prueba. Por otra parte, recordemos que no es doña María la que habla sino don Miguel, el narrador de la historia (I, 7, pág. 44).

[40] Irma V. Vasileski reproduce, sin embargo, la opinión de Amezúa sin comentario *(María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra,* Madrid, Plaza Mayor, 1973, pág. 12).

[41] La hipótesis fue presentada, con más seguridad que la anterior, por Amezúa (Prólogo a *Novelas amorosas,* págs. IX-X, pero cita como fecha de inicio del virreinato del conde de Lemos la de 1616, lo que reproduce Vasileski *[op. cit.,* pág. 12], siendo así que duró de 1610 a 1616). María Martínez del Portal acepta esta estancia como dato seguro y añade: «La estancia de doña María de Zayas en Nápoles fue decisiva para su obra» (Estudio preliminar a su edición de las *Novelas completas* de María de Zayas, Barcelona, Bruguera, 1973, pág. 9). Montesa piensa que esta creencia tiene muchos visos de realidad *(op. cit.,* págs. 22-24).

[42] «... nobilísimo, sabio y piadoso príncipe, cuyas raras virtudes y excelencias no son para escritas en papeles, sino en láminas de bronce y en las lenguas de la fama» (I, 5, pág. 368).

letras españolas, celebrado por Cervantes, Lope de Vega, los Argensola, Góngora, Mira de Amescua, Vicente Espinel, Quevedo, etc. Es posible, aunque no seguro, que su familia lo siguiese a Nápoles, puesto que su padre fue mayordomo suyo. En todo caso, cuando compuso los *Desengaños,* mantenía cierta relación con la familia del IX conde de Lemos, sobrino del anterior, pues llama a su mujer «mi señora». El situar diversos relatos en Nápoles no asegura su estancia napolitana[43]. El *desengaño décimo* transcurre durante el viaje de Felipe III a Lisboa, en 1619, sin que ningún crítico haya aventurado una estancia de la autora en Portugal. Su descripción de Nápoles, en *La fuerza del amor* (I, 5, pág. 345), es tan convencional, que nada puede deducirse de ella[44]. Las referencias a costumbres napolitanas[45] e incluso la descripción más detallada del humilladero[46] podrían tener una fuente indirecta. En *La perseguida triunfante* (II, 9), señala que vio el relato manuscrito de la historia de la reina Beatriz de Hungría en Italia «estando allá con mis padres»[47]. No es doña María, en principio, quien habla, sino doña Estefanía, pero parece que la autora se introduce, en este caso, en su relato[48]. No existen, en resumen, pruebas seguras de su estancia en Nápoles, aunque es posible que viviese un tiempo

---

[43] *La fuerza del amor* (I, 5) y la segunda parte de *El traidor contra su sangre* (II, 8) transcurren en Nápoles durante los tiempos del virreinato del conde de Lemos.

[44] Como ya apuntó Montesa, *op. cit.,* pág. 23.

[45] I, 5, pág. 345. Existen también alusiones a costumbres de otras regiones italianas: Milán, II, 2, pág. 263; Génova, II, 8, pág. 544, etc.

[46] I, 5, págs. 365-366.

[47] Pág. 632.

[48] Corrobora esto la afirmación siguiente: «Y advierte esto, porque si alguno hubiese oído algo de esta reina, será como digo, mas no impresa, ni manoseada de otros ingenios» *(ibíd.).* La autora está preocupada por las críticas de falta de originalidad que parece haber recibido la Primera parte de sus novelas.

en esta ciudad con su familia, acaso durante el virreinato del VII conde de Lemos[49].

Entre 1621 y 1637, compone poemas preliminares para diversos autores, muchos de ellos de los círculos literarios madrileños, lo que hace probable una estancia prolongada durante estos años en la capital.

En 1637, aparece en Zaragoza la primera parte de sus novelas, bajo el título de *Novelas amorosas y ejemplares.* La segunda, tercera y cuarta edición de las mismas se publicaron en la misma ciudad, el mismo año y un año después, con la indicación «De nuevo corretas y enmendadas por su misma Autora»[50]. En esta misma ciudad, en 1647, apareció la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Esto ha llevado a suponer que acaso la autora viviese por esos años en Zaragoza. Eustaquio Fernández de Navarrete planteó la duda[51] y años después Amezúa aceptó la posibilidad de su cambio de residencia[52]. Sylvania, en cambio, juzgaba insu-

---

[49] Sería posible también que residiese sus últimos años en esta ciudad, si se acepta (lo que, de momento, no está probado) la identificación de la María de Zayas que otorgó en ella dos testamentos conservados con la novelista.

[50] Se ha apuntado que alguna de estas ediciones pudo ser una falsificación. Cfr. posteriormente «ediciones de sus novelas».

[51] «¿Residía en ella DOÑA MARÍA, y había en ella contraído uno de esos dulces lazos que fijan la suerte de las criaturas?», en «Bosquejo histórico sobre la Novela Española», introducción a *Novelistas posteriores a Cervantes,* t. II, BAE, t. 33, Madrid, M. Rivadeneyra, 1854, págs. V-C, pág. XCVII.

[52] Prólogo a *Novelas amorosas,* pág. XI. Lo supone acaecido hacia 1636, mientras que María Martínez del Portal *(op. cit.,* pág. 12) lo adelanta hacia 1635, pensando que allí pudo conocer a Alonso de Castillo Solórzano, que residió en esta ciudad entre 1635 y 1637, y que la licencia firmada por Juan Domingo Briz, fechada en Zaragoza en 1635, dice que su obra es «digna de tal dama», lo que hace pensar que ya fuese conocida en Zaragoza. El firmante de la licencia es, en realidad, Pedro Aguilón, por comisión de Juan Domingo Briz, y su afirmación puede ser un mero tópico. En cuanto al primer argumento esgrimido, se ha indicado que sin duda conoció a Castillo Solórzano anteriormente en Madrid (Montesa, *op. cit.,* pág. 26).

ficiente el dato para suponer su traslado, ya que era frecuente en la época que los autores recurriesen a editores de provincia, pues las prensas de la capital, agobiadas por la abundancia de originales y las publicaciones oficiales, no lograban cubrir la demanda en plazos breves[53]. Además, numerosas obras de entretenimiento aparecieron, por esos años, en Zaragoza. Por otra parte, entre 1625 y 1634, el Consejo de Castilla aprobó la suspensión de licencias para imprimir libros de comedias y novelas y otros de este género[54], lo que pudo favorecer que el manuscrito marchase a Zaragoza. En 1639, María de Zayas publica en Madrid un poema a la muerte de Pérez de Montalbán, pero tampoco este dato basta para asegurar su permanencia ininterrumpida en la capital. También en este caso hay que concluir que su estancia en Zaragoza es posible, pero en modo alguno segura.

Después de 1639, no vuelve a aparecer en ninguna publicación de homenaje o panegírico. Tal vez la muerte de Pérez de Montalbán y otros autores la alejase de los círculos literarios madrileños, si es que no había abandonado la capital. Durante ocho años, nada sabemos de ella y, como su «portavoz» Lisis declara en su obra siguiente, es muy probable que guardase silencio[55]. Los *Desengaños,* aparecidos en 1647, contienen notas más pesimistas que las primeras novelas. Para explicarlo, se ha supuesto que la autora sufrió en estos años un revés amoroso que endureció su

---

[53] *Op. cit.,* págs. 2-3.

[54] Jaime Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», en *Boletín de la Real Academia Española,* 54 (1974), págs. 97-103, y en *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro,* Madrid, Arco/libros, 2011, págs. 177-183; «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor», en *Dicenda,* 1 (1982), págs. 177-179. Añade que la negativa a conceder licencias no fue total en el caso de las novelas.

[55] «Y como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada...» (II, 10, pág. 683).

postura frente a los hombres[56]. Si aceptamos que la autora nació en 1590, parece poco verosímil que este pesimismo fuese fruto de un percance amoroso sufrido entre la publicación de sus dos colecciones de novelas[57], aunque pudo sufrir desengaños masculinos de otra índole. También es posible suponer un endurecimiento progresivo de sus posturas anteriores con la edad. Creo también probable que influyesen en su ánimo los acontecimientos contemporáneos (como el levantamiento de Cataluña), además de otras razones que, sin duda, se nos escapan.

María de Zayas quiebra la convención de la novela breve española, rehuyendo sistemáticamente el final feliz en boda, sobre todo en la Segunda parte. La protagonista de su marco, y en cierta medida su portavoz, Lisis, renuncia al propósito de casarse con don Diego, anunciado en la Primera parte, y opta al final de los *Desengaños* por recluirse en un convento, donde vivirá como seglar. La autora añade, al final de su obra, dirigiéndose al «ilustrísimo Fabio», que le había pedido que acabasen bien sus historias: «No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar, pues codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno» (pág. 688). Cuatro de sus narradoras parecen dirigirse al convento de las concepcionistas, como también algunos de los personajes de sus novelas[58]. Esto ha hecho suponer que acaso la

---

[56] Hesse, *op. cit.,* pág. 16; María Martínez del Portal, *op. cit.,* pág. 29. En cambio, Ángel Valbuena Prat cree que debió de sufrir un duro desengaño, que explique su rencor hacia los hombres, pero, para él, esto justifica el tono de toda su obra y no exclusivamente el de la Segunda parte (María de Zayas, *Aventurarse perdiendo. Estragos que causa el vicio,* Barcelona, Apolo, 1940, págs. 10-11).

[57] La inverosimilitud de esta hipótesis fue señalada por Montesa, *op. cit.,* págs. 27-28.

[58] Doña Estefanía es monja concepcionista y Lisis, Isabel y Laura ingresan en su convento, como monjas o seglares. Entre sus personajes femeninos, eligen el convento de la Concepción doña Juana (I, 6, pág. 389) y Laura (I, 5, pág. 369). Otras optan también por el convento, pero sin especificar cuál.

autora adoptase una postura análoga[59]. Que entrase en este convento (o en otro) después de 1647 es posible, pero nada puede probarlo. Que lo estuviese ya en 1647 solo podría aceptarse suponiendo que permaneciese allí como seglar, como Lisis, pues de lo contrario se habría indicado en la edición de sus obras, como figura en otros autores. Tampoco las aprobaciones contienen ninguna alusión en este sentido. Si suponemos que entró después de 1647, pierde fuerza el testimonio de su obra para demostrarlo. Únicamente a título de hipótesis indemostrable puede hablarse de que terminase sus días en un convento, como seglar o como monja.

Si su vida nos es casi totalmente desconocida, podemos, por el contrario, deducir de sus obras algunas de sus ideas e incluso algunos rasgos de su carácter. Orgullosa de su pertenencia a la nobleza, cuando, después de 1640, comprueba la decadencia de su país, vuelve los ojos al pasado, añorando los tiempos gloriosos de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II. Cree firmemente en la capacidad intelectual de las mujeres, defiende su derecho a la cultura y a desempeñar cargos de responsabilidad, y escribe, sobre todo sus *Desengaños,* movida por el deseo de defender el buen nombre de las mujeres y advertirlas de los engaños masculinos.

---

[59] Amezúa apuntó la hipótesis de que tal vez la autora ingresase en un convento (sin especificar), pero después de 1647, para explicar la ausencia de noticias posteriores sobre ella (Prólogo a su edición de los *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto,* Madrid, RAE, 1950, pág. XXII). Eduardo Rincón recoge la idea de Amezúa, pero añade que es más un artificio literario que un sentimiento auténtico, «por el carácter que podemos intuir a través de sus obras» (Prólogo a María de Zayas y Sotomayor, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español,* Madrid, Alianza, 1980^2, págs. 19-20). Montesa desarrolla esta hipótesis, basándose en la actitud de las protagonistas de sus novelas, que eligen el convento como lugar de descanso, y en el largo silencio de la autora. Añade la posibilidad de que estuviese en las concepcionistas, como sus personajes del marco y algunas de sus protagonistas *(op. cit.,* págs. 28-31).

Hoy María de Zayas es esencialmente apreciada como voz transgresora de mujer en el Siglo de Oro, capaz de tratar el erotismo femenino con seriedad, de dejar impune el adulterio femenino y de denunciar que se den a las mujeres ruecas y almohadillas en lugar de letras y armas[60], pues tras esta educación, a la que tilda de «castradora», se manifiesta el temor de los hombres a la competencia del otro sexo (II, 4, pág. 336).

Sin embargo, el interés de su pensamiento o la fuerza de su defensa del buen nombre de las mujeres o de su derecho a la cultura y al renombre literario han hecho olvidar, con frecuencia, que María de Zayas es, ante todo, una gran novelista, que narra con extraordinaria habilidad y que ensarta motivos de origen diverso, muchas veces utilizados, con los que logra construir una historia nueva e interesante. Maneja con soltura los distintos tonos, presenta diálogos de gran vivacidad y, en general, escribe en un lenguaje sencillo y llano, no rehuyendo la expresión popular. Conforme a las tendencias de la novela corta de la época, sus personajes están sometidos a la acción y los describre someramente, pero a veces capta con particular perspicacia sus estados anímicos, adentrándose incluso en su mundo onírico.

2. *Obra*

Compuso diversos poemas que le dieron cierta celebridad antes de la aparición de sus *Novelas*. Algunos fueron versos de alabanza de sus contemporáneos, otros poemas amorosos o satíricos, que incluyó en sus novelas o en su obra dramática. Celebró en un soneto a Felipe IV[61] y re-

---

[60] «Al que leyere» y I, 5, págs. 160 y 364, respectivamente; II, 1, pág. 220.

[61] Que incluye en la «Introducción» a la «Noche Tercera» de las *Novelas amorosas,* pág. 343.

dactó una composición para la IX condesa de Lemos, lamentando la ausencia de su marido[62]. También participó con sus versos en certámenes. Es posible que buena parte de sus poemas no se haya conservado, puesto que nunca hizo de ellos una edición independiente.

Admiradora de Lope, amiga de Montalbán y de Ana Caro, no es extraño que, como tantos autores de la época, se ensayase en el teatro. Se ha conservado una comedia suya, en manuscrito, *La traición en la amistad,* posiblemente la misma de la que Montalbán alabó las «excelentes coplas»[63], y se ha supuesto que compuso otras muchas perdidas o conservadas anónimamente[64], aunque nada lo prueba. Los críticos que se han ocupado de esta obra han emitido sobre ella juicios muy dispares[65].

Es una comedia de enredo, cuyo argumento gira en torno al conflicto entre el amor y la amistad. La trama se construye en torno a varias intrigas amorosas entre cuatro damas (Fenisa, Marcia, Belisa y Laura) y tres galanes (Gerardo, Juan y Liseo). Presenta un tema grato a María de Zayas: el de la solidaridad femenina, pues tres muchachas se unen para lograr recuperar a los amantes de dos de ellas, que les ha arrebatado una amiga coqueta, Fenisa.

Destacan las figuras femeninas, decididas, resueltas y enérgicas para solucionar los conflictos, mucho más activas

---

[62] Cfr. anteriormente, n. 18.

[63] *Op. cit.,* núm. 246 del *Índice de los ingenios de Madrid*.

[64] Edwin B. Place, *María de Zayas, an outstanding woman short story writer of seventeenth century Spain,* Boulder, Colorado, The University of Colorado Studies, vol. 13, 1923, págs. 53-55; Vasileski, *op. cit.,* pág. 33, siguiendo a Place. También lo supone Hesse, *op. cit.,* pág. 22.

[65] Place la juzgaba de gran calidad, sobre todo por su poder de creación de caracteres y por su estilo con escasa influencia culterana. Cree la declaración de Zayas de que la historia es verdadera *(María de Zayas,* pág. 55). Vasileski reproduce la opinión de Place *(op. cit.,* pág. 33). Para Ximénez de Sandoval, en cambio, es «confusa, torpe, lenta y desmañada, aunque escrita —como decía Montalbán— *en excelentes coplas» (op. cit.,* pág. 211).

que todos los personajes masculinos. Fenisa es, sin duda, el carácter más interesante de la obra. Es la gran seductora de hombres, disfruta multiplicando sus conquistas amorosas y es capaz de amar a varios galanes a la vez. Es una incorregible coqueta que declara tener un corazón capaz de albergar a «un millón de amadores»[66], pues añade: «tantos quiero cuantos miro»[67]. No vacila en traicionar a su amiga Marcia, que ha cometido la imprudencia de enseñarle un retrato de su enamorado Liseo.

La original Fenisa declara que con su proceder venga los engaños masculinos[68]. Es posible que, a través de este personaje, María de Zayas censure el comportamiento donjuanesco masculino. En todo caso, si la comedia se cierra con la soledad final de Fenisa, abandonada por todos sus amantes, y las insólitas palabras del criado León, ofreciendo a todos los hombres del público que acudan a acompañarla, Fenisa es castigada no como seductora de hombres, sino por haber faltado a la solidaridad femenina tan apreciada por la novelista.

La obra es singular por la extraordinaria libertad con la que viven sus amores los personajes femeninos, en total ausencia de padres, hermanos y otras autoridades que coarten a las muchachas. Son las mujeres las que se encargan de recuperar su honor cuando lo han perdido. María de Zayas sigue las convenciones de la comedia de la época, pero introduce un punto de vista femenino que cuestiona indirectamente la representación de la mujer de su tiempo, a la vez que demuestra el ingenio de la misma para solucionar los problemas que le atañen.

La comedia contiene escenas divertidas. Sobresale el gracioso, el lenguaraz criado León, que introduce diversas notas picantes en la obra, como al ironizar sobre la libertad de

---

[66] Ed. cit., v. 192, pág. 56.
[67] *Ibíd.,* v. 440, pág. 67.
[68] «Hombres, así vuestros engaños vengo», *ibíd.,* v. 1467, pág. 111.

costumbres de las fregonas gallegas de la Corte, al recordar las hazañas amorosas de su abuelo, cura que competía con el obispo del lugar en multiplicar los hijos naturales, o al proponer matrimonio a Lucía, criada de Fenisa, previendo vivir del provecho que le proporcionará ser un marido cornudo y consentidor. El desarrollo de la pieza es, sin embargo, monótono.

No tenemos constancia de que fuese representada hasta el siglo xxi[69].

II. La novela corta en la primera mitad del siglo xvii

María de Zayas debe su celebridad a la novela corta de tipo amoroso[70]. El género cobra particular importancia en España entre 1620 y 1665, pero sus orígenes son muy antiguos. Si el cuento didáctico floreció en la antigua India y se divulgó en la España medieval a través de las traducciones del árabe, de las que proceden, entre otros textos, las conocidas colecciones de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso o, en castellano, el *Calila e Dimna* (h. 1251), casi todas las literaturas antiguas nos han dejado breves relatos amorosos. En el mundo occidental se ha señalado, como

---

[69] Se representó en el XXVI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, en 2003, bajo la dirección de Mariano de Paco Serrano, autor también de la versión del texto. La Compañía Nacional de Teatro Clásico presentó, el 9 de febrero de 2015, en el Teatro Pavón de Madrid, una dramatización de la misma obra, en versión y dirección de Jesús Cracio. Bajo el título de *Desengaños amorosos,* Nando López dio una versión muy libre, creada a partir de las novelas de la Segunda parte, según declara, y estrenada el 24 de junio de 2018 en el Festival de Teatro Clásico de Cáceres y publicada ese mismo año (Madrid, Antígona). Se volvió a representar, bajo dirección de Ainhoa Amestoy, en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, el 22 y 23 de junio de 2019.

[70] Evidentemente, la denominación «novela corta» es moderna.

novela corta más antigua[71], la historia de Afrodita y Ares narrada en la *Odisea* (canto VIII). La *Historia de Psiqué,* contenida en el *Asno de oro* de Apuleyo, es el más claro precedente de la intercalación, en relatos de índole diversa (en este caso, satírico), de pequeñas novelas amorosas, como encontramos en la España de los siglos XVI y XVII.

El uso de *nova* o *novella* (originariamente «novedad», «noticia») para designar un relato breve es antiguo: está ya documentado en Raimon Vidal (primera mitad del siglo XIII) e incluso anteriormente en antiguo francés. Los escritores italianos, y en particular Boccaccio, lo toman del provenzal[72]. El *Decamerón* hizo triunfar el término, para designar un relato breve, en las restantes lenguas occidentales, aunque pronto variase el contenido de las obras así designadas. En Italia y en Francia, el término se impuso muy pronto (en Francia aparece ya en las *Cent nouvelles nouvelles,* terminadas con toda probabilidad en 1461 y no publicadas hasta 1486), pero encontró mayor resistencia en Inglaterra y en España. Cuando se conocieron en la Península las colecciones de novelas italianas, se siguieron utilizando los viejos términos tradicionales de *ejemplo, cuento* o *historia*[73]. El término *novela* contenía cierto matiz peyora-

---

[71] Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas,* versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972, pág. 29, n. 10.

[72] Acerca del significado de la palabra «novella» en los autores italianos, Pabst, *op. cit.,* pág. 93.

[73] A pesar de que ya el marqués de Santillana empleaba el italianismo *novela (Comedieta de Ponza,* 1436, v. 353), así como Juan Rodríguez del Padrón lo utiliza, alternando con «estoria», para designar la *Estoria de dos amadores,* relato breve insertado en el *Siervo libre de amor* (1439). Mita Valvassori, «El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia», en *Edad de Oro,* 33 (2014), págs. 21-34, pág. 27, considera que posiblemente uno de los testimonios más tempranos del término en castellano sea el del códice escurialense de la traducción parcial de la obra de Boccaccio. Cfr. también Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or,* Publications de la Re-

tivo, que hizo que se ensayaran otras denominaciones, como la de *patraña,* utilizada por Timoneda (1567). Cervantes funde la antigua y la nueva denominación al dar el título de *Novelas ejemplares* a su colección (1613). Pero el término no se impuso definitivamente: Céspedes y Meneses prefiere llamar *historias* a sus novelas *(Historias peregrinas y ejemplares,* 1623). Si aparece en el título de la primera colección de María de Zayas (probablemente por imposición del librero), la escritora opta por el término *maravillas* en el interior del texto y por *desengaños* en su segunda obra. Lope de Vega rehúsa toda diferencia entre las novelas de su época y los viejos cuentos, tal vez desdeñando la novedad cervantina: «En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos»[74].

La novela italiana contó con precedentes provenzales, desde los escasos relatos en verso, a las *vidas* y *razós* de los trovadores. Pero solo con Boccaccio (1313-1375) se prescindió totalmente de toda intención didáctica y la novela se convirtió en un relato construido en torno a un elemento cumbre, en el que la elaboración estética y el entretenimiento son fines por sí mismos del narrar. El cuidado en la expresión y en la elaboración distingue las novelas del *Decamerón* —de dispar procedencia— de relatos breves medievales como los antiguos *fabliaux*. Pero la novela posboccacciana no conservó las características del *Decamerón*. La mayoría de sus más tempranos imitadores franceses, con la excepción de Margarita de Navarra ya a mitad del siglo XVI, sacrificaron la elaboración cuidadosa, atentos especialmente a narrar casos sorprendentes y jocosos. A esta misma ten-

---

cherche, Université de Montpellier, Éditions du Castillet, 1987, págs. 21-25.

[74] Dedicatoria *A Marcia Leonarda* de *Las fortunas de Diana,* en Lope de Vega, *Obras poéticas,* t. I, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1974[2], pág. 659.

dencia responde el *Patrañuelo* de Timoneda (1567). En Italia, se creó una doble tendencia, a la anécdota breve, al estilo del *Liber Facetiarum* de Poggio (1380-1459), o a la historia ampliamente desarrollada, que incorpora elementos procedentes de la novela bizantina. Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464), cuya *Historia de duobus amantibus,* compuesta en latín, ejercería gran influencia, y Matteo Bandello (1484-1561) son los principales representantes de esta tendencia. Entre los imitadores directos de Boccaccio, pocos autores lograron alcanzar una gran categoría estética, a excepción de Chaucer.

Frente a la legión de imitadores que en otros países tuvo Boccaccio en los siglos xv y xvi (en Italia y en Francia principalmente, en este último país a partir de la segunda mitad del siglo xv), en España son muy escasas las colecciones de relatos breves anteriores a Cervantes. La lista se reduce al *Patrañuelo* (1567) de Timoneda y a las *Noches de invierno* de Eslava (1609)[75], puesto que las *Novelas* enmarcadas (h. 1563-1566) de Pedro de Salazar, historiador de Carlos V y de Felipe II, y las *novelas en verso,* no enmarcadas, de Cristóbal de Tamariz permanecieron manuscritas[76]. Las restantes novelas cortas son historias intercaladas en novelas largas o en colecciones misceláneas[77]. Sin embargo, la primera traduc-

---

[75] Sin embargo, más que una colección de novelas enmarcadas, la obra de Eslava es un libro de divulgación del saber, amenizado por diez «historias».

[76] Valentín Núñez Rivera editó, en 2014 (Madrid, Cátedra), las *Novelas* de Pedro de Salazar. Por otra parte, los *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas carnestolendas de Castilla* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605; ed. de Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal, Valencia, Universitat de València, 2010) no es propiamente una colección de novelas, sino un conjunto de cuentecillos muy breves, chistes, anécdotas divertidas, historias de mayor extensión, etc.

[77] Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela,* ed. preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander; Madrid, Aldus; CSIC, t. III, 1943, págs. 3-217.

ción española del *Decamerón* había aparecido en Sevilla, en 1496, y contó con cuatro reediciones antes de ser incluida en el Índice de Paulo IV (1559) y, en España, en el de Valdés de igual fecha[78]. Posteriormente, se autorizó en Italia una edición expurgada que se publicó en 1573; el Índice de Quiroga (1583) permitió en España esta edición castigada[79]. Francisco Truchado tradujo *Le piacevoli notti* de Straparola: la primera parte, con el título de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes,* se publicó en Bilbao, en 1580, y contó con una nueva edición en Granada, 1582 (1583 en el colofón); la *Segunda parte del honesto y agradable entretenimiento* apareció en Baeza, en 1581, y se reeditó en 1582 y 1583. La primera edición de las dos partes juntas se publicó en Madrid, en 1598, a costa de Luis Sánchez, tío de María de Zayas. A juzgar por el número de reediciones, fue el novelista italiano que alcanzó un mayor éxito a fines del siglo XVI y principios del XVII. Se tradujeron posteriormente catorce *Historias trágicas ejemplares* de Bandello (Salamanca, 1589; reediciones: Madrid, 1596 y Valladolid, 1601), a través de la versión francesa de Pierre Boaistuau y François de Belleforest, acentuando el aspecto moralizante de la obra, como habían hecho los traductores franceses. La traducción es anónima, pero es probable que su autor sea Vicente de Millis Godínez, quien unos años antes había realizado una traducción, también parcial, de *L'hore de recreatione* de Lodovico Guicciardini, con el título de *Horas de recreación* (Bilbao, 1586)[80]. Luis Gaitán de Vozmediano tradujo parcialmente los *Ecatommiti* de Giovan Battista Giraldi

---

[78] Caroline Brown Bourland, *Boccaccio and the «Decameron» in Castilian and Catalan Literature,* Nueva York; París, Macon, Protat Frères Imprimeurs, 1905, pág. 59.

[79] Menéndez Pelayo, *op. cit.,* III, págs. 23-24.

[80] Dos años después apareció en Zaragoza una nueva traducción de la misma obra, realizada por Jerónimo de Mondragón, con el título de *Primera parte de los ratos de recreación.*

Cinzio y la obra se publicó en Toledo, en 1590, con el título de *Primera parte de las cien novelas*[81]. Esto supone un mayor número de traducciones a fines del siglo XVI. El género se desarrolló en España esencialmente en el siglo siguiente.

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes inician la larga serie de colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII. Con Cervantes la novela corta se ha convertido en un género muy distinto al boccacciano: ha aumentado su extensión, hasta el punto de que cada novela cobra entidad e independencia, por lo que el autor prescinde del marco introductorio. Desaparece la noción de relato construido en torno a un único suceso. Se incorporan elementos y técnicas procedentes de otros géneros, como la novela bizantina y picaresca, etc. Cervantes innova en unas obras que tendrán una indudable influencia en su país y en el extranjero[82], pero no hay que olvidar el camino recorrido por la novela italiana desde los tiempos de Boccaccio: la tendencia a la amplificación aparecía ya en autores italianos como Piccolomini y Bandello, y mucho más en los adaptadores

---

[81] David González Ramírez, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», en *Arbor,* 187.752 (2011), págs. 1221-1243.

[82] Han destacado, por ejemplo, su influencia en la evolución del género en Francia, G. Hainsworth, *Les «Novelas Ejemplares» de Cervantes en France au XVII^e siècle: contribution à l'étude de la nouvelle en France,* París, Champion, 1933, págs. 99-233; Frédéric Deloffre, *La nouvelle en France à l'âge classique,* París, Didier, 1967, págs. 17-32; René Godenne, *Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles,* Ginebra, Droz, 1970, págs. 27-39; Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français,* Ginebra, Droz, 1983, págs. 439-483; Guiomar Hautcœur Pérez-Espejo, *Parentés franco-espagnoles au XVII^e siècle: poétique de la nouvelle de Cervantès à Challe,* París, Honoré Champion, 2005. La novela cervantina y poscervantina llega a Francia en un momento de agotamiento de la vieja novela corta renacentista, imitada de Boccaccio y sus sucesores, y logra revitalizar el género, dándole un sesgo distinto.

franceses de este último, Boaistuau y Belleforest. En realidad, la novela cervantina está más cerca de los novelistas italianos de los siglos xv y xvi que del *Decamerón.*

Tras Cervantes, se multiplican las ediciones de novelas cortas españolas, en ocasiones llamadas modernamente *novelas cortesanas*[83], denominación que, además de no ser totalmente exacta, tiene el inconveniente de desvincular el género de corrientes análogas en otros países europeos. Sin desaparecer las novelas cortas intercaladas en obras diversas, género floreciente en la época anterior, se publican un cierto número de colecciones de novelas, en general enmarcadas. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Diego de Ágreda y Vargas, Antonio Liñán y Verdugo, Lope de Vega, Francisco de Lugo y Dávila, Tirso de Molina, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano y otros publican colecciones de novelas cortas.

La novela corta surge tardíamente en España[84], pero, durante varias décadas, cobra gran importancia[85]. Son mu-

---

[83] La denominación de *novela cortesana* fue acuñada por Amezúa: «Por *novela cortesana* comprendo yo, y así lo entenderé durante este discurso, una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres,* locución esta a mi parecer impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las costumbres de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo xvii; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata; conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar por entonces» *(Formación y elementos de la novela cortesana: discursos leídos ante la Real Academia Española,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, págs. 11-12).

[84] Antes existieron probablemente, además de las novelas italianizantes incluidas en extensos relatos, y los cuentos de raigambre medieval, relatos orales, como atestigua la *Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda que, más que verdaderas novelas elaboradas, recoge esquemas argumentales para un relato oral (Pabst, *op. cit.,* págs. 54-55). Lope de Vega dice, hablando de los cuentos del pasado: «Estos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos» (ed. cit., pág. 659).

[85] Amezúa considera que, salvo María de Zayas, entra en decadencia después de 1635, fecha de la muerte de Salas Barbadillo *(Novela cortesa-*

chas las colecciones publicadas en estos años. Todavía en la segunda mitad del siglo XVII siguen apareciendo obras originales, aunque son ya más escasos los relatos de interés. Algunos de estos autores contarán con numerosas ediciones en el siglo XVIII y traducciones extranjeras, sobre todo al francés y en menor medida al inglés. La novela corta logra gran divulgación, pero muy pronto se muestra como un género estereotipado: así, ya en *Las fortunas de Diana,* obra aparecida en 1621, Lope de Vega puede tratar irónicamente muchos de sus tópicos.

---

na, págs. 94-95). Jean-Michel Laspéras detiene su investigación sobre la novela corta española del Siglo de Oro en 1637, fecha de la publicación de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, consideradas el apogeo del género; las obras posteriores no serían sino repeticiones o pálidos reflejos de los grandes textos anteriores *(op. cit.,* págs. 21-25). Arsenio Pacheco-Rasanz retrasa la decadencia del género hasta 1665 («Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 10.3 [1985-1986], págs. 407-421, pág. 411). Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés rebaten la opinión de Amezúa y consideran que el género se prolonga «incluso hasta finales del siglo» («Introducción» a María de Zayas, Leonor Meneses y Mariana de Carvajal, *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el barroco,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, págs. 16-17). Isabel Colón Calderón no acepta tampoco que la decadencia del género comenzase en fecha temprana y señala que, conforme avanza el siglo, se buscan mecanismos de innovación, como la supresión de una vocal *(La novela corta en el siglo XVII,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, págs. 22-23). Es difícil hablar de rápida decadencia. Existen escritores de escaso talento en los años veinte (como Juan Cortés de Tolosa) y novelistas de gran interés en la segunda mitad del siglo (Cristóbal Lozano, Mariana de Carvajal, etc.). El mayor número de publicaciones de novelas cortas se sitúa en los años veinte del siglo; a partir de 1650 decrece el número de obras originales, pero siguen publicándose nuevas novelas cortas hasta casi finales del siglo, aunque, después de Mariana de Carvajal y de Andrés del Prado, desaparecen las colecciones enmarcadas e incluso se suprimen los marcos en reediciones de colecciones anteriores (Alicia Yllera, «Novela cortesana», en *Gran enciclopedia cervantina,* t. IX, Universidad de Alcalá de Henares, Instituto Universitario de Investigación Miguel Cervantes, 2015, págs. 8701-8715, págs. 8713-8714).

El éxito alcanzado por la novela no conllevó su total revalorización. Ya entre los provenzales parece haber sido un género poco apreciado. Siguiendo un viejo tópico, los autores recurrían a su utilidad didáctica para lograr una mayor aceptación por parte de un público algo más escrupuloso. Al extenderse, a partir del Renacimiento, el preceptismo y fundirse, en los comentaristas italianos de Aristóteles, las teorías del Estagirita con las nociones horacianas, predominó el principio de la necesaria utilidad moral de la literatura[86], lo que se avenía plenamente con el espíritu de la Contrarreforma. La novela carecía de grandes precedentes en la Antigüedad por lo que no tenía cabida en el preceptismo clásico. Pero si los más severos moralistas y los más cultos humanistas no veían el género con buenos ojos, el arte de relatar historias parece haberse convertido en uno de los pasatiempos favoritos de los cortesanos, según atestigua *El Cortesano* (1528), de Baltasar de Castiglione (libro II, caps. IV-VII), quien elabora una teoría del género inspirándose en Cicerón. Los consejos sobre el arte del buen narrar en una reunión reaparecen en el *Galateo español* (1599), adaptación hecha por Lucas Gracián Lantisco del *Galateo* de Giovanni della Casa. Años después, el portugués Francisco Rodrigues Lobo, en los diálogos 11 y 12 de *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619), inspirándose en Castiglione, establece una distinción entre los *contos,* de índole popular, y las *historias* construidas al estilo de las *novelle* italianas[87]. En otros casos, se intentó crear una auténtica teoría poética del género, como hizo Francesco Bonciani, en sus *Lezione sopra il comporre delle novelle,* leídas en 1574

[86] De hecho, la *Poética* de Aristóteles prescribía como fin de la literatura el agrado, pero, en cambio, Horacio imponía su utilidad, lo que triunfa en la mayoría de los preceptistas italianos del Renacimiento y en los de los restantes países europeos.

[87] Menéndez Pelayo, *op. cit.,* III, págs. 150-152; Pabst, *op. cit.,* págs. 197-198.

en la Academia florentina «degli Alterati», en las que intentaba deducir las normas del género de Boccaccio, como Aristóteles deducía de Homero las de la épica[88]. El primer intento español en este sentido es el de Francisco de Lugo y Dávila, contenido en el marco de su *Teatro popular* (1622); en él se exige la utilidad didáctica del relato, la verosimilitud de la fábula y el decoro de los personajes, y se cita como modelo a Boccaccio[89]. Poco después Lope diría que sus reglas son las mismas de la comedia, es decir agradar al público, «aunque se ahorque el arte»[90].

La ausencia de valoración de la novela, así como las teorías de la época, explican algunas de sus características. Buscando una dignificación del género, los autores apelan a su intención moralizante —viejo tópico ya presente en las colecciones de cuentos medievales, desde Pedro Alfonso, pero ni siquiera fielmente cumplido en la *Disciplina clericalis*— o encubren la ficción bajo equívocas declaraciones de veracidad y autenticidad de los hechos narrados. Persistió el principio de *enseñar deleitando,* aunque el fin primordial de estas obras no fuera sino el entretenimiento y muchas veces su didactismo estuviese meramente superpuesto al relato, como en el *Teatro popular* de Lugo y Dávila o en las primeras colecciones de Castillo Solórzano[91].

De los diversos tipos de novelas incluidos en el *Decamerón,* predomina en España uno de los menos frecuentes en esta obra, pero ampliamente desarrollado por los sucesores

---

[88] Cfr. Gerard Gillespie, «Novella, nouvelle, novella *(sic),* short novel? A review of terms», en *Neophilologus,* 55 (1967), págs. 117-127 y 225-230, pág. 121.

[89] *Teatro popular (novelas),* introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, 1906, págs. 21-27.

[90] Dedicatoria *A la señora Marcia Leonarda* de *La desdicha por la honra,* ed. cit., pág. 1085.

[91] Acerca de Castillo Solórzano, Peter N. Dunn, *Castillo Solórzano and the decline of the Spanish novel,* Oxford, Blackwell, 1952, págs. 75-86.

de Boccaccio: la novela amorosa, en general de aventuras. El relato picaresco está también representado, pero es menos frecuente. La novela no es ya un relato orientado en torno a un suceso, al estilo de Boccaccio, sino que tiende a multiplicar los incidentes. Por lo tanto, sus dimensiones son relativamente elevadas. Se adoptan elementos de la novela larga, como en ocasiones el comienzo *in medias res* o el relato directo de la propia vida por parte del protagonista. Incorpora otros elementos de la novela bizantina, como son la multiplicación de viajes, tempestades o cautiverios. No es extraña esta utilización de elementos bizantinos, si recordamos la enorme admiración de la época por el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, descubierto en el saco de la librería del rey Matías de Hungría y editado en Basilea en 1534; el Pinciano consideraba esta obra como verdadera epopeya en prosa[92]. En ocasiones se recurre también a rasgos de la novela pastoril.

El elemento esencial de estas novelas es la acción: los personajes están supeditados a ella y, por lo tanto, son someramente trazados. La aventura amorosa y los obstáculos que se oponen a la pasión ocupan, en general, el escenario. Al contar con mayor desarrollo, el diálogo cobra una mayor importancia. No existe interés descriptivo; en general se sitúa la historia en ciudades españolas, en Nápoles o en Flandes, y en un tiempo relativamente reciente. Con frecuencia los protagonistas viajan de unos lugares a otros de los territorios europeos de la Corona española. La novela recoge pequeños detalles de la vida de la época, lo que ha llevado a algunos autores a hablar de «costumbrismo»[93], a

---

[92] Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética,* 3 vols., ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973², II, pág. 85; III, págs. 155, 165, 167, 180 y 224.

[93] Para Carolina B. Bourland constituye este retrato de las costumbres contemporáneas el aspecto más atractivo para el lector moderno *(The short story in Spain in the seventeenth century with a bibliography of the*

pesar del carácter impreciso y convencional de sus descripciones. Se prescinde del viejo tono jocoso y a veces licencioso boccacciano y la historia se trata en general (salvo los relatos de tipo picaresco) en tono serio, aunque no falten en ocasiones pequeños detalles irónicos. Los personajes son, por lo general, nobles y los autores proclaman con frecuencia la veracidad de sus relatos, incluso cuando los toman de novelistas italianos. En el fondo, esta tendencia a situar las historias —aunque tengan origen literario— en un marco familiar para el lector es un viejo procedimiento de la narrativa breve medieval, que aparece, por ejemplo, en los *fabliaux* (y que no olvidarán los novelistas extranjeros del Renacimiento), mientras que la novela larga cortés medieval (de la que es heredera la novela de caballería) desarrolla sus acciones en un pasado lejano y ambiguo, y en una geografía fantástica. El relato caballeresco busca deliberadamente distanciarse del mundo cotidiano del lector, la novela corta intenta entroncarse con la realidad. En ambos casos, se trata de la herencia de dos tipos de relatos, ya claramente delimitados en la Edad Media. Cervantes comprendió este principio al situar las aventuras de *Don Quijote* en un ambiente familiar, con lo que las hazañas del hidalgo manchego no podían sino tratarse en un plano irónico.

Al transcurrir la acción de las novelas en un ambiente cotidiano, algunos autores han hablado del realismo de estas obras[94]. Sin duda lo son, comparadas con la novela larga de tipo bizantino y la novela de caballería. Pero aplicar el

---

novela from 1576 to 1700, Northampton, Massachusetts, impreso para Smith College, 1927. Reimpresión, Nueva York, Burt Franklin, 1973, pág. 23). También Joaquín del Val señala el costumbrismo de muchas de estas novelas («La novela española en el siglo XVII», en *Historia general de las literaturas hispánicas,* Guillermo Díaz-Plaja [ed.], t. III, Barcelona, Barna, 1953, págs. XLIII-LXXX, pág. XLVI).

[94] Amezúa destaca su observación de la vida *(Novela cortesana,* págs. 60-62), también Del Val *(loc. cit.,* pág. XLVI). Acerca del «realismo» de Zayas véase posteriormente.

término «realista», en sentido moderno, a estas obras es caer en el anacronismo. No es intención de los autores pintar la realidad. Este presupuesto es desconocido en la noción del arte de la época. El objetivo del arte no es copiar a la naturaleza, sino recrearla, fabricar una armonía superior. Lo trivial y lo cotidiano carecen de interés. Solo lo admirable, lo extraordinario o lo sorprendente pueden merecer la atención. La relación de la novela corta con el mundo de su época es indirecta. Refleja los gustos, aficiones, e incluso aspiraciones de sus contemporáneos. Nos muestra un estado de opinión más que la vida del momento.

Es literatura de evasión, pero muestra ciertas tendencias y aspiraciones de su tiempo. Atestigua, por ejemplo, la pérdida de los viejos ideales. Pervive el espíritu aristocrático que vincula la virtud a la nobleza, pero nos presenta a una joven nobleza ocupada esencialmente en la aventura amorosa, en la galantería. Su gran interés es el amor. La conquista se reduce a la conquista de la dama. La guerra ocupa un lugar secundario. Solo recurre a ella el noble que debe huir tras una acción comprometida (duelo, homicidio, etc.) o que ha sufrido un revés amoroso, real o aparente. La novela refleja una nobleza que ha perdido su vieja afición a las armas. Es cierto que el tema amoroso era una convención de la novela desde la época bizantina y que su público era con frecuencia femenino, pero la novela indica también cierto cambio en los ideales de vida de la nobleza.

La novela del siglo XVII no pretendía reflejar la realidad, lo que a ningún contemporáneo habría parecido digno de interés. Pero muestra numerosos aspectos de la vida de la época. Así, el sorprendente dinamismo de la novela guarda cierta relación con el de muchos españoles de entonces[95]. El peregrinar de muchos de sus héroes por la Península,

[95] Amezúa, *Novela cortesana,* pág. 17.

Italia y Flandes se correspondía con la existencia de muchos jóvenes del momento, segundones de familias nobles o pobres aventureros, que acudían a las guerras en espera de futuras recompensas. En cambio, el mundo americano está casi totalmente ausente de estas obras.

Los autores adoptan elementos de dispar procedencia y, buscando suscitar la admiración del lector, no rehúsan recurrir a lo maravilloso, a la magia o al milagro. La credulidad de la época era superior a la nuestra, pero, de nuevo, era también una convención del género novelesco del pasado. Esto no impide que, en algunos casos, se adaptasen en la novela anécdotas reales[96] o que algunos acontecimientos de la época, que nos han transmitido los cronistas de sucesos diversos (Pellicer, Barrionuevo o las cartas de jesuitas, etc.), puedan parecer tan novelescos como las mismas novelas.

El autor se introduce a menudo en el relato para enjuiciar la conducta de sus personajes, lamentar sus errores o exponer las enseñanzas deducibles de su novela. El relato se quiebra de este modo a beneficio de una digresión, sorprendente para el lector moderno, acostumbrado a una mayor objetividad e impasibilidad del novelista. En la época, las digresiones eran, en general, apreciadas. Respondían al didactismo exigido a la obra. Incluso algunos autores, como Suárez de Figueroa, sostenían que sin tales digresiones una novela no podía ser digna de elogio[97]. Lope deseaba que las novelas fuesen obra de «hombres científicos, o por lo menos grandes cortesa-

---

[96] Como hizo Cervantes con *La historia del capitán cautivo* insertada en la primera parte del *Quijote,* según mostró Jaime Oliver Asín («La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», en *BRAE,* 27 [1948], págs. 245-339, págs. 293-339).

[97] Agustín G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes creador de la novela corta española: introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas Ejemplares»,* 2 vols., t. I, Madrid, CSIC, 1956, pág. 385; W. F. King, *op. cit.,* pág. 110.

nos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos»[98].

La concepción de los personajes que predominó en la Antigüedad, en la Edad Media, en el Renacimiento y en el siglo XVII difícilmente puede compararse con las nociones modernas, surgidas a partir del siglo XIX. Además de exigir el decoro que cada personaje actuase según la clase social a la que pertenecía, los contemporáneos tenían una noción muy esquemática de los caracteres, que se reducían por lo general a prototipos, encarnación de un defecto (el avaro) o de un grupo social (el joven enamorado, el padre autoritario). Carece de sentido buscar las nociones modernas de individualidad en la literatura del pasado y los tipos minuciosamente perfilados de la novela del siglo XIX. Como en la Edad Media, se busca lo general, antes que lo particular, en los personajes. En el mejor de los casos, basta conferir al personaje unos rasgos someros que den una apariencia de familiaridad a su figura, por esquemática que sea.

A esta somera caracterización, fácilmente explicable por las ideas psicológicas de la época, se añade que, en la novela corta española, el personaje ocupa un lugar secundario frente a la acción, lo que explica que en ocasiones se le someta a un comportamiento incoherente para plegarse a las exigencias de la intriga, sobre todo si se trata de un personaje secundario. El predominio de la acción sobre los caracteres no es exclusivo de la novela corta española, sino una característica bastante general de la novela corta europea de la época[99].

---

[98] Ed. cit., pág. 660.

[99] No hay que olvidar que la preceptiva clásica sometía a los personajes a la acción. A propósio de la tragedia, Aristóteles decía, en su *Poética,* que la imitación de la acción o fábula es «el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres» *(Poética de Aristóteles,* edición trilingüe por Valentín García Yebra, 2.ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1992, § 1450.ª, págs. 146-149).

Contemporánea de la comedia, la novela presenta un cierto número de rasgos comunes con las obras dramáticas del momento. No es extraño, pues ambos géneros buscaban la aceptación de un amplio público. Por otra parte, las influencias son mutuas, puesto que los dramaturgos de la época pusieron en escena numerosos argumentos de novela corta italiana[100]. Como la comedia, la novela corta busca la variación, en este caso, intercalando composiciones líricas, siguiendo una tradición muy antigua y particularmente frecuente en la literatura oriental[101], aunque en este caso heredada de la novela pastoril.

Al utilizar Boccaccio el marco narrativo (de origen oriental y ya presente en colecciones medievales como el *Calila e Dimna)* y darle una nueva función, creó el procedimiento más usual para establecer una unidad entre los diversos relatos narrados. Contar historietas era uno de los entretenimientos del cortesano, por lo que el marco podía reproducir la reunión misma en la que las novelas se narraban. Son muchos los seguidores de Boccaccio que imitan su marco, reproduciéndolo incluso a veces de modo mecánico. Se ensayaron también otros procedimientos, como el de Eneas Silvio Piccolomini, que sustituye el marco por la dedicatoria en la que declara escribir por mandato del hu-

---

[100] Así, por ejemplo, Bourland señaló la existencia de comedias de Lope de Vega y otros autores cuyos argumentos procedían del *Decamerón (Boccaccio,* págs. 70-193). La influencia de Bandello en el autor es también importante. Diana Berruezo Sánchez analizó la huella de *Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope de Vega, relacionándolas con otras de diversos dramaturgos, como Rojas Zorrilla o Calderón (Il Novellino *de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro,* Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 182-209).

[101] María Rosa Lida de Malkiel, «Perduración de la literatura antigua en Occidente (A propósito de E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittealter)»,* reproducido en *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975, págs. 269-338, pág. 293.

manista Sozzini, o el de Bandello, que proporciona a cada relato un marco epistolar independiente.

En España prescinde del marco Timoneda, pero recurre a él Pedro de Salazar. El diálogo es la manera de vincular los cuentecillos, anécdotas o chistes, etc. que incluye Gaspar Lucas Hidalgo en sus *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas carnestolendas de Castilla*[102], y el mismo procedimiento reaparece en Antonio de Eslava. Cervantes prescinde de nuevo de esta convención italianizante, pero en el prólogo a las *Novelas ejemplares* promete publicar, en el futuro, si la vida no le deja, los *Trabajos de Persiles* y «luego las *Semanas del Jardín*»[103]. La obra nunca apareció, pero se ha pensado que debía de ser un conjunto de novelas cortas enmarcadas, con lo que también él se propondría utilizar el marco[104].

La mayoría de los sucesores de Cervantes recurren de nuevo al marco (Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Francisco de Lugo y Dávila, Alonso de Castillo Solórzano, Pedro de Castro y Añaya, María de Zayas, Mariana de Carvajal, etc.). Tirso de Molina incluso critica abiertamente la omisión cervantina[105]. Céspedes y Meneses prescinde de toda *cornice,* pero la sustituye por una alabanza de España

---

[102] El pretexto de amenizar una reunión de carnestolendas, ya utilizado en Italia por autores como Straparola, reaparece en diversas colecciones de novelas españolas posteriores.

[103] *Novelas ejemplares,* 2 vols., ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1981, t. I, pág. 53.

[104] Bourland, *Boccaccio,* pág. 194; Amezúa, prólogo a las *Novelas amorosas,* pág. XVII; Joaquín Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegno bibliografico-critico», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali,* Francesco Mazzoni (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1978, págs. 63-105, pág. 97.

[105] «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce novelas,* ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con un argumento que lo comprenda todo» *(Cigarrales de Toledo,* ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pág. 108).

y un prólogo apologético de las diversas ciudades españolas en las que sitúa cada una de sus «historias». Otros autores sustituyen el marco por una dedicatoria o epístola-dedicatoria independiente para cada novela (Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Alcalá y Herrera, Cristóbal Lozano, etc.). Algunos prescinden de toda introducción (Diego de Ágreda y Vargas, José Camerino, Juan Izquierdo de Piña, Andrés Sanz del Castillo y Luis de Guevara). Los pretextos más usuales para enmarcar las novelas son la reunión o el viaje. En algún caso, como en María de Zayas, cobra mayor interés el marco, al desarrollar una trama independiente de las novelas e incluso al crearse una interacción entre el marco y los relatos.

El marco de las colecciones castellanas procede directamente de las colecciones italianas o de las traducciones de Straparola y de Giraldi Cinzio: en Straparola los narradores huyen de Milán a Murano (Venecia) y se reúnen en las noches de carnaval para contar sus historias; en Giraldi Cinzio es el saco de Roma el que obliga a los personajes a huir hacia Marsella. No puede proceder de la traducción de Boccaccio publicada en 1496 y varias veces reeditada, ya que esta alteró notablemente la estructura del original, mutilando el marco y la mayor parte de los prólogos y epílogos, lo que no hicieron los traductores de Straparola y Giraldi Cinzio[106].

---

[106] Valentín Núñez Rivera, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII),* Valentín Núñez Rivera (ed.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 25-47; Manuel Rubio Árquez, «La *cornice boccacciana* en las adaptaciones de las *novelle* en la literatura áurea castellana», en *Levia Gravia,* 15-16 (2013-2014), págs. 477-486; Juan Ramón Muñoz Sánchez, «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», en *Anuario de Estudios Cervantinos,* 12 (2016), págs. 271-282; Manuel Piqueras Flores, «El nacimiento de las colecciones de novela corta en español», en *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca,* Mechthild

III. Las novelas cortas de María de Zayas

1. *Marco y novelas*

María de Zayas publica dos colecciones de novelas enmarcadas, cada una de ellas compuesta por diez novelas. El marco no ofrece, en principio, gran novedad: un grupo de amigos y amigas se reúne en casa de Lisis para acompañarla en su convalecencia de unas fiebres cuartanas y deciden entretenerse, durante cinco noches, narrando novelas. A los relatos se añaden bailes, músicas, canciones e incluso alguna representación dramática (no recogida, esta última, en la obra, a diferencia de otras colecciones de novelas cortas de la época). Pero la autora intenta conferir una mayor densidad al marco al introducir en él una pequeña trama que corre paralela al desarrollo de los saraos: los amores no correspondidos de Lisis y don Juan, la aparición de don Diego, pretendiente de Lisis, su discusión con don Juan —puesto que este, aunque prefiere a Lisarda, no desea perder el amor de Lisis— y finalmente la promesa de matrimonio de Lisis y don Diego. Los poemas incluidos al principio y al final de los relatos se refieren al marco. Existe, además, cierta relación entre el narrador y el tipo de novela contada: las damas cuentan historias que muestran la constancia en el amor de las mujeres y la necesidad de vengarse si han sido engañadas[107]. En cambio, las «maravillas» con-

---

Albert, Rafael Bonilla Cerezo y Ángela Favris, Berna, Peter Lang, 2016, págs. 77-91; Valvassori, *loc. cit*.

[107] Constancia en el amor de las mujeres: *Aventurarse perdiendo,* I, 1; *La fuerza del amor,* I, 5; *El desengaño amando,* I, 6. Necesidad de vengarse si han sido engañadas: *La burlada Aminta,* I, 2. Solo la novela de Laura (I, 10), cuya autenticidad no se garantiza, a diferencia de lo que la narradora suele hacer en los demás casos, presenta únicamente la pregunta de cuál de los tres fue más generoso, si el marido, el amante o el demo-

tadas por los caballeros son de tema y tono más variado e incluso en una de ellas la mujer engaña al hombre[108].

La vinculación entre marco y novelas es distinta en la Segunda parte. La relación entre la historia narrada y el carácter del personaje del marco que la cuenta es escasa, salvo en la primera novela[109] y tal vez en la novena, en la que la única religiosa del grupo, doña Estefanía, cuenta un desengaño que es un verdadero relato hagiográfico y un milagro mariano al estilo medieval. Se superpone a la moralidad primitiva de la historia (el mostrar el poder de la Virgen para defender a sus protegidos), un nuevo didactismo, que muestra las dificultades que puede tener una mujer para conservar su virtud y demostrar su inocencia. Pero, en cambio, la unión entre el marco y las novelas es mayor que en la Primera parte[110]. Se altera el final en ella prome-

---

nio, para resolverla a favor de este último, ya que son muy raros en él los ejemplos de bondad.

[108] *El castigo de la miseria,* I, 3. También queda burlado, aunque ingenuamente por parte de su esposa, el protagonista de *El prevenido engañado,* I, 4, por haber preferido una mujer boba a una inteligente. En *Al fin se paga todo,* I, 7, Hipólita se venga de su cuñado don Luis, pero su conducta es todo menos edificante y la autora se entretiene narrando los episodios (dignos de una farsa) de sus encuentros frustrados con su amante. La novela octava, *El imposible vencido,* recurre al viejo tema de la «difunta pleitada», estudiado por María Goyri de Menéndez Pidal *(«La difunta pleiteada»: estudio de literatura comparativa,* Madrid, Victoriano Suárez, 1909. No señaló, sin embargo, la versión de Zayas. La estudió Edwin S. Morby, «The *Difunta pleiteada* theme in María de Zayas», en *Hispanic Review,* 16 [1948], págs. 238-242). Muestra la fuerza del amor, pero sobre todo se presta a discutir el caso planteado: ¿a cuál de los dos hombres pertenece la mujer? *El juez de su causa* (I, 9) ilustra el triunfo de la constancia de Estela y su extraordinaria fuerza de ánimo, pero lo que destaca en ella son sus insólitas proezas militares y el actuar como juez de su propio enamorado.

[109] Puesto que es un personaje del marco, Isabel-Zelima, quien cuenta su propia historia.

[110] El hecho fue destacado por Pilar Palomo *(La novela cortesana [Forma y estructura],* Barcelona, Planeta; Universidad de Málaga, 1976,

tido[111], aumentan los comentarios a las novelas[112], pero, sobre todo, los relatos inciden en el comportamiento de los personajes del marco: los desengaños narrados deciden a Lisis a renunciar al matrimonio con don Diego y a optar por la vida seglar en un convento. Con ello, Zayas inaugura una interacción más estrecha entre los personajes del marco y los relatos, cuya utilización por parte de autores posteriores veremos más adelante, pero, además, convierte a los personajes del marco en primeros destinatarios del mensaje que desea transmitir a sus lectoras. El marco tradicional cobra un nuevo sentido en sus novelas.

2. *«Maravillas» y «desengaños». Estética de la admiración*

Zayas evita el término *novelas*. Solo aparece en el título de su primera colección, probablemente para beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas y tal vez por imposición del librero-editor. Pero, en el interior de esta obra, utiliza sistemáticamente el término *maravilla* y en la segunda llama a sus relatos *desengaños*. *Novela* le parece un nombre desprestigiado: «que con este nombre [de «maravillas»] quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen» (I, pág. 168). *Novela* designaba con frecuencia un relato falso, una inno-

---

págs. 68-73), por Sandra M. Foa *(Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor,* Valencia, Albatros, 1979, págs. 118-121) y por Montesa *(op. cit.,* págs. 345-350).

[111] Se anunciaba el castigo de la ingratitud de don Juan y la mudanza de Lisarda, lo que de verdad ocurre, pero también la boda de Lisis (pág. 534), que no tendrá lugar.

[112] Montesa destaca que con sus comentarios el marco se convierte en una forma de dirigismo *(op. cit.,* pág. 352). Es cierto, pero es anacrónico dar al término un sentido negativo. La autora buscaba precisamente inclinar la opinión del lector en una dirección determinada.