

Aproximación a una poética de las “maravillas” de María de Zayas

René Aldo Vijarra*

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-05-2026 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2026

RESUMEN

La sociedad española del siglo XVII vio nacer y desarrollarse la denominada novela corta o barroca o cortesana. Este tipo de relato carecía de valor literario porque no encajaba en el sistema de géneros trazado por Aristóteles y, en general, las autoridades eclesiásticas y civiles consideraban mentirosas y peligrosas a las novelas. Los autores pretendieron admirar a sus lectores sin dejar de lado la verosimilitud de la ficción. Las cuestiones amorosas fueron la trama primordial y los anhelos de ejemplaridad estaban presentes en la portada de muchas de las publicaciones. La práctica escrituraria de María de Zayas da muestras de su posicionamiento frente al hecho literario. En el título, *Novelas amorosas y ejemplares*, los paratextos a la obra e, incluso, en los diferentes relatos se puede inferir el modo de concebir la novela en un momento de indefinición teórica. La escritora resuelve con “ingenio” el desafío de entretener y enseñar con ejemplos, “maravillar” sin dejar de lado la verdad poética y movilizar las pasiones de los lectores para obtener la adhesión a sus ideas.

PALABRAS CLAVE

novela barroca; ejemplaridad; admiración; verosimilitud; lector

An approach to the poetics of the “maravillas” by María de Zayas

ABSTRACT

In 17th-century Spanish society, the so-called short, Baroque, or courtly novel emerged and flourished. This type of narrative lacked literary value because it did not fit into the genre system established by Aristotle, and, in general, ecclesiastical and civil authorities considered novels to be liars and dangerous. Authors sought to captivate their readers without sacrificing the plausibility of the fiction. Romantic themes were the primary plot, and aspirations for exemplarity were evident on the covers of many of these publications. María de Zayas' writing practice reveals her stance on the literary phenomenon. From the title, *Novelas amorosas y ejemplares*, from the paratexts to the work, and even the various stories, it is possible to infer her approach to the novel at a time of theoretical uncertainty. With “ingenuity,” the writer overcomes the challenge of entertaining and teaching through examples, of “amazing” without neglecting poetic truth, and of engaging the readers’ passions to gain their support for her ideas.

KEYWORDS

Baroque novel; exemplarity; admiration; plausibility; reader

El nuevo gusto cortesano: la novela corta

Durante el siglo XVII se desarrolló en España un tipo de relato corto que cautivó a los lectores.¹ De la diversidad temática tratada en estas obras, las cuestiones amorosas adquirieron un rol preponderante: encuentros y desencuentros de amantes, infidelidades y celos, raptos por amor, conflictos de honor.² Tejeiro y Guijarro (2007) sostienen que el surgimiento de estos relatos –a los que denomina novelas cortesanas– coincide con el descubrimiento de la ciudad como escenario de la existencia humana y de sus pasiones, con un cambio en los modos de vivir y un amplio público lector u oyente consumidores de estas historias. Al respecto, las investigadoras Evangelina Rodríguez y Marta Haro aseveran que por aquel entonces surge una fuerte demanda de un público “ávido de un ocio alternativo al de la comedia” (33).³

Este tipo de novela ha recibido diversas denominaciones y, según se tenga en cuenta la extensión, el periodo o la temática se las denomina novela corta, novela barroca o novela cortesana. Ya en su época, las/os autoras/es o editores gustaron nombrarlas de distintos modos ya sea para variar, o para buscar cierta originalidad, tal vez como estrategia comercial, o para intentar atenuar la mirada censora de las autoridades civiles y eclesiásticas.⁴ Un testimonio del deseo de cambio se observa en la *Introducción* a las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, cuando Laura mandó que “contasen dos *maravillas*, que con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (22).⁵ Otros/as autores/as prefieren presentarlas como *historias* o *sucesos* y, en la mayoría de los casos se enfatiza la finalidad ejemplar.⁶ Rodríguez y Haro

¹ Estos relatos tuvieron su auge a partir de 1620, cuando aparecen un sinnúmero de publicaciones, y se suele hablar de su decadencia a partir de 1660, cuando se reduce el número de ediciones hasta finales del siglo.

² En aquellas historias, la expresión del sentimiento amoroso se encontraba condicionada por las pautas socioculturales y sujeta a los códigos amorosos impuestos, sin embargo; en muchas de esas novelas, las protagonistas manifiestan su rebeldía discrepando con las normas.

³ Las investigadoras sostienen que las novelas cortas del siglo XVII son una primera literatura de consumo, que nacen y se desarrollan “como género concreto pensado para un público consumidor de esa literatura” (Rodríguez y Haro 1999: 33).

⁴ En 1625 la Junta de Reформación (creada en 1621) impidió la impresión de novelas y comedias en el reino de Castilla. Con respecto a los textos narrativos, la proscripción se vulneró de distintas maneras: se hacían ediciones fraudulentas, se editaban fuera del reino, se evitaba el término “novela” en las colecciones, o se enmascaraba el contenido narrativo (cf. Colón Calderón 2001).

⁵ Citaré por la edición de Julián Olivares de 2017 de editorial Puzclásicos de la Universidad de Zaragoza.

⁶ Mariana de Carvajal en su obra *Navidades en Madrid* (1633) se refiere a sus novelas diciendo que “no por eso dejaré de servirte con los *sucesos* que en este pequeño libro te ofrezco (...)” (1993: 5). Alonso de Castillo Solórzano en 1625 presentó sus relatos con un título marco *Las Tardes entretenidas*. En 1613 Cervantes denominó a su

interpretan que la imprecisión terminológica es consecuencia de la carencia de una preceptiva del género lo que autorizó *devaneos terminológicos*.

La novela corta: un género sin reglas

En España a principios del siglo XVII, Miguel Garrido Gallardo (2012) sostiene que el horizonte de las ciencias del discurso se presentaba abierto a una producción genuina y, en aquel panorama de renovación, la poética, la retórica y la métrica mantenían una cierta confusión inevitable, derivada de la indefinición de fronteras.⁷ Esa impresión estimuló el debate en aquel ambiente cultural, en donde la poesía continuaba su tendencia renovadora, el teatro orientaba su rumbo y la novela pretendía abrirse camino. Por aquel entonces, no existía una sistematización teórica para la novela y como manifiesta Walter Pabst, “el vocablo español [novela] se asemejaba entonces a una vasija vacía, que cualquiera podía llenar con un contenido diferente, según su capricho” (1972: 214).

Las poéticas de la época no se interesaron por la novela corta porque carecía de una tradición prestigiosa, que permitiera encuadrarla en el sistema de géneros trazado por Aristóteles. Algunas observaciones teóricas podían recogerse en escritos críticos o morales, en prólogos e incluso en las novelas mismas (Riley 1966). Los problemas planteados por la narrativa eran patrimonio común de quienes incursionaban en el campo de las letras: poesía / historia, ficción / verdad, unidad / variedad, verosimilitud / maravilloso, deleite / doctrina constituyeron tópicos de discusión en la época.

La aparición de la influyente obra de Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética* (1596) permitió, no solo la sistematización de la teoría aristotélica, sino también ofreció algunas definiciones como punto de partida para futuras discusiones. Y si bien “Pinciano no tiene una teoría de la novela, pero allana el camino por el que transferir los preceptos de la teoría épica a una nueva forma literaria que él no pudo conocer” (Shepard 1962: 139).

María de Zayas, como hija de su tiempo, hizo suyos los preceptos en boga y, como tantos otros escritores, no teorizó sobre cuestiones literarias, no sistematizó sus ideas sobre un género en auge; sin embargo, su práctica escrituraria da muestras de su posicionamiento frente al hecho literario. En los paratextos e, incluso, en los diferentes

colección *Novelas ejemplares*. Alonso de Salas Barbadillo publicó en 1620 *La casa de placer honesto*.

⁷ “Las técnicas que la Retórica prescribe para hacer un discurso llamativo con vistas a la persuasión han de ser en parte las mismas que la Poética lleva a cabo con vistas a la fruición” (Garrido Gallardo 2012: 502). Y la Métrica (“arte del verso”) que se especializa en el estudio de las matrices rítmicas en las que puede codificarse una creación artística u otro tipo de discurso.

relatos se puede inferir el modo de concebir la novela en un momento de indefinición teórica. En su primera publicación de 1637, las *Novelas amorosas y ejemplares*, la escritora manifestó su parecer respecto a algunos principios del arte de novelar.

Los diversos cuestionamientos en torno a la novela no pasaron desapercibidos para la “Sibila mantuana”, quien desde el lugar de mujer escritora tuvo el “despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa (...)” (15), y por ese atrevimiento emerge su voz en la escritura.⁸ Esa voz, según el planteo de Laura Scarano, es la “articulación de un ‘lugar’ desde donde ese autor, su historia y su cultura, construye una voz contextualizada, con categoría semiótica e institucional” (2000:21). La voz de la escritora asoma en un ambiente poco propicio para las voces femeninas. El campo cultural se encuentra dominado por la presencia masculina y la vida social vigilada por las autoridades civiles y religiosas que imponen las normas a cumplir. En aquel entorno adverso, la pluma de María de Zayas manifiesta su concepción sobre el arte de narrar *maravillas* las que, sin dejar de lado la verdad poética, entretienen con casos ejemplares que pretenden movilizar las pasiones en los lectores. Las dos funciones exigidas a la literatura, enseñar y deleitar, se resignifican en manos de la autora, que se vale del entretenimiento para reflexionar sobre cuestiones concernientes a las mujeres procurando apelar a los afectos en los lectores a través de los efectos estéticos de la ficción.

Por razones de espacio solo tendré en cuenta algunas cuestiones como la ejemplaridad, la admiración y lo maravilloso, la verosimilitud en la primera producción de la autora madrileña.

Lo ejemplarzayesco o las ejemplares de Zayas

Es sabido que la escritora madrileña no fue la primera en utilizar el adjetivo *ejemplar* para encabezar su primera publicación. Un grande de las letras españolas ya se había proclamado el paladín de la ejemplaridad cuando en sus *Novelas ejemplares* de 1613 afirmaba: “Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso (...)” (Cervantes 2001:18).⁹ Tal vez, la autora o quizás su editor se vieran seducidos por la autoridad de esa *palabrita*, que tenía la capacidad de envolver relatos, muchas veces, disimiles entre sí.

⁸ “Sibila mantuana” es el tratamiento laudatorio ofrecido por Ana Caro en unas décimas, que preceden a la obra. Del mismo modo, Castillo Solórzano la llama “gran Sibila” en un soneto dedicado a Zayas.

⁹ Otros autores hacen suyo el término ejemplar para presentar sus relatos: Gonzalo de Céspedes y Meneses *Historias peregrinas y ejemplares* (1623). Diego de Ágreda y Vargas *Doce novelas morales y ejemplares* (1620). Juan de Piña *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624).

En 1637 aparecen en Zaragoza, las *Novelas amorosas y ejemplares compuestas por doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid* publicadas por Pedro Esquer (o Escuer). Sin embargo, algunas huellas textuales indicarían que este no fue el título original de la obra ya que la misma finaliza diciendo: “Y así, [los personajes] se fueron a las mesas que estaban puestas y cenaron con mucho gusto, dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao (...)” (411). Además, la aprobación expedida en Madrid en junio de 1636 por el Maestro Joseph de Valdivieso se refiere al texto como “este honesto y entretenido sarao” (5). Y días posteriores, el Vicario General doctor Juan de Mendieta da la licencia para imprimir “este libro, Tratado honesto y entretenido sarao” (6). Para el estudioso Julián Olivares “cabe poca duda de que el título original de la obra de Zayas fue *Honesto y entretenido sarao*” (2010: 116).¹⁰

Si la intención primera fue nombrar la obra como *Honesto y entretenido sarao* y, finalmente, la autora y/o el editor optaron por *Novelas amorosas y ejemplares*, se pudo deber a decisiones comerciales, o tal vez un modo de morigerar el contenido de la obra para obtener una pronta aprobación de las autoridades, o quizás a estrategias de captación de un público lector (no hay que olvidar la apelación a los lectores en el *Prólogo a un desapasionado*). Más allá de estas posibles causas, la insistencia en lo ejemplar se continúa en el texto laudatorio de Alonso de Castillo Solórzano, quien desde el afecto a doña María y, también, como agudo lector escribe: “Bien empleáis los favores / de la Delfica deidad; / venere en vos nuestra edad, / dejarla en tantos conceptos / ejemplos a los discretos / en reglas de urbanidad” (8).

En aquel entonces, el término “ejemplar” contaba con una larga trayectoria proveniente del *exemplum* medieval.¹¹ Este era un tipo de narración que contenía tres elementos esenciales: el relato, una enseñanza moral y una aplicación de esa lección. “Dicho de otro modo, -dice Leonardo Funes- el *exemplo* posee una dimensión narrativa, una dimensión doctrinal y una dimensión pragmática (2020: xxv). Para Eloísa Palafox, el *exemplum* no solo es una forma narrativa es, a su vez, un método de conocimiento y una estrategia discursiva “que consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o un conjunto de ideas” (1998: 18). Tanto el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) como el *Diccionario de Autoridades* (1726) definen *exemplo*

¹⁰ Cabe aclarar que la aprobación y licencia fechada en Zaragoza mayo 1635 y firmada por el doctor Pedro Aguilón se refiere a la obra como novelas: “(...) he visto y reconocido estas Novelas compuestas por doña María de Zayas, y nada he hallado contra nuestra Santa Fe ni buenas costumbres (...)” (7). E incluso en el prólogo “Al que leyere”, la autora utiliza el termino novela: “De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas novelas (...)” (17).

¹¹ Walter Pabst sostiene que “la tradición teórica de la novelística española, desde el siglo XII hasta Cervantes, tiene un nombre, y éste es *exemplum*” (1972:185).

como “la comparación que traemos de una cosa para apoyar otra” (Covarrubias 1995: 450). Y el *Diccionario de Autoridades* agrega: “Caso, suceso, o hecho que se propone y refiere, o para que se imite y siga, siendo bueno y honesto, o para que se huya y evite, siendo malo. Significa también exemplar y dechado de lo que se debe hacer o evitar” (Tomo III: 1732).

El *exemplo* fue perdiendo el sentido originario de relato breve con fin moralizante y en 1624 un decreto del Concilio de Burgos prohibía su utilización en los sermones debido a que “las preocupaciones estéticas y el factor del entretenimiento habían llegado a desplazar su componente didáctico-doctrinal” (Palafox 1998: 16). Para Palafox, la emancipación del *exemplum* de la función pastoral hacia cierta autonomía puede considerarse como un indicio del interés por “el aprovechamiento cada vez más sofisticado de sus posibilidades en tanto que estrategia discursiva útil en la formulación, transmisión e imposición de determinados moldes ideológicos” (1998:24).

Si bien el viejo *exemplum* iba cayendo en desuso, la idea de ejemplaridad estaba muy arraigada en la cultura hispánica. El fin redentor, que definió al relato durante la Edad Media, estaba desapareciendo para dar paso a un sentido más laxo. El término *ejemplar* / *ejemplo* se encontraba en tratados morales, en obras literarias y, en muchas ocasiones, el *exemplum* se convirtió en un recurso argumentativo y en una estrategia retórico/poética para probar en forma convincente determinado razonamiento.

En el caso de las *ejemplares* zayescas, cada participante pretende con la narración de su historia (muchas de ellas conocidas de primera mano) no solo entretener a la enferma Lisis, sino también, ilustrar con un caso particular un determinado suceso. En otras palabras, en el plano de la ficción, cada maravilla funciona como un ejemplo argumentativo con el cual el personaje narrador/a pretende advertir, prevenir, *aficionar* a ese público entusiasta despertando su admiración. Por ejemplo, Lisarda, la primera narradora del sarao, cree que su maravilla “serviría de aviso el oír la para que no se arrojen al mar de sus desenfrenados deseos” (27) ni los hombres ni las mujeres. A continuación, Matilde antes de iniciar su historia agrega: “Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres” (68).

Desde dechados de virtudes y buenas obras hasta un sinfín de inmoralidades y maldades conmueven a un auditorio expectante por lo novedoso en cada nuevo encuentro. “Ya febo se recogía debajo de las celestes cortinas (...)” (107), cuando don Álvaro tiene la intención de demostrar que “es la miseria la más perniciosa costumbre que se puede hallar en un hombre (...). Esto se verá claramente en mi maravilla (...)” (109) y al finalizar dice: “(...) yo me determiné a escribirla, para que vean los miserables el fin que tuvo este, y no hagan lo mismo, escarmentando en cabeza ajena” (151). Luego, don Alonso advirtiendo que a algunos hombres les acontece lo mismo que temen, refiere su maravilla “para

certificación” (154) de la necesidad de quienes no saben estimar a las mujeres.

En la tercera noche, también Nise se sirve de la maravilla para demostrar que “La fuerza del amor ninguno hay que la ignore” (208). Por otro lado, Filis pretende “probar cuánta es la fuerza de la virtud” (237) y promete no “apartarse de la verdad” (237), aunque en su narración presenta episodios sobrenaturales.

La cuarta jornada se engalana con la participación de don Miguel y don Lope. El primero asevera que “el mal jamás deja de tener castigo ni el bien premio” (281) y don Lope, a diferencia de sus contertulios, no desea auto elogiar las *moralidades* de su maravilla, solo promete decir la verdad con “un estilo llano y una prosa humilde, huyendo la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos” (318).

En la última noche, don Juan presenta su maravilla sin ningún ornamento previo, solamente unas palabras –que nos evocan las ya dichas en el prólogo– “(...) mas anoche el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borrones. Ellos son parto de mi poco entendimiento (...)” (261). Laura cierra la quinta velada del sarao diciendo “(...) pues el decirla yo no es más de para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones” (390).

Para cada personaje su maravilla funciona como un ejemplo para poder argumentar, demostrar o justificar su opinión referidas muchas veces a las injusticias padecidas por las mujeres y, otras tantas, defendiendo la igualdad entre hombre y la mujer. Para el autor/a del “Prólogo a un desapasionado” las maravillas no solo deleitan por ser un “plato tan sabroso”, sino también, útiles para la “reformación de las costumbres” (165). Y Para Castillo Solórzano son “ejemplos a los discretos / en reglas de urbanidad” (8).

La autora madrileña recupera del antiguo *exemplum* medieval la dimensión narrativa para “atreverse” a contar un caso, aprovecha el espacio dejado por la dimensión didáctico moral para transformarlo en una dimensión didáctica reflexiva y refuerza la dimensión pragmática interpellando afectivamente a los escuchas en el espacio ficcional y a los posibles lectores en el plano de la realidad para lograr la adhesión a sus ideas.

De la maravilla a la admiración

En la época de Zayas, poetas, dramaturgos y novelistas sabían que la clave del éxito consistía en admirar y deleitar a su público con situaciones novedosas, y para alcanzar ese cometido pusieron en

marcha una diversidad de mecanismos estratégicos no solo para entretener, sino también, estimular las pasiones.¹²

En la epístola V de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, Hugo manifiesta: “Vamos a la tercera condición de la fábula, que es: ha de ser admirable y verosímil. Ha de ser admirable, porque los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna (...), mas cuando es de cosa no oída, ni vista, admira mucho más y deleita” (2009: 165/66). De la admiración, el *Tesoro de la Lengua* dice: “es pasmarse y espantarse de algún efecto que ve extraordinario, cuya causa ignora” (1995: 19).¹³ Al respecto, Riley señala que la admiración consistía en “una especie excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas” (1966:149). Los autores pretendieron asombrar a aquel público ávido de entretenimiento para movilizar sus afectos que “propiamente son pasión del ánimo, que redundando en la voz, –dice Covarrubias– la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a venganza, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador (1995: 22). El autor del *Tesoro* enfatiza la relevancia de quien produce las pasiones y los efectos/afectos buscados en el receptor. Un modo de incitar las pasiones en los participantes del sarao zayesco consiste en referir maravillas durante las frías noches previas a la Navidad. Las maravillas narradas serán los ejemplos motivadores de la admiración en los participantes y el maravillarse consistirá en “admirarse viendo los efectos e ignorando las causas” (1995:736) según la definición de Covarrubias. La singularidad de las maravillas estriba en alejarse de lo excepcional y, en general, no conmueven por lo extraordinario o misterioso de los hechos, por el contrario, lo sorprendente se encuentra en lo ordinario, en lo habitual de la existencia de unos personajes que van develando los sucesos de sus vidas a lo largo del relato.¹⁴

Los asistentes a la velada experimentan una serie de pasiones suscitadas en cada narración.¹⁵ Finalizada la primera maravilla, la voz

¹² “Los escritores del siglo XVII intentaban sobrecojer e impresionar a sus lectores no solo porque esto fuera agradable, sino para atraer su atención y dotarles de un talante receptivo mediante el cual pudiera ser aceptada una lección de moral y fuera posible comunicarles una verdad universal” (Riley 1966: 152).

¹³ Además, el diccionario agrega: “Entre otras propiedades que se atribuyen al hombre, es ser admirativo” (Covarrubias, 1995: 19).

¹⁴ La sexta maravilla, *El desengaño amando y premio de la virtud*, la maravilla octava, *El imposible vencido* y la maravilla última, *El jardín engañoso* presentan hechos sobrenaturales.

¹⁵ Utilizo en término pasión y afecto indistintamente según el uso en la época. En la *Filosofía Antigua Poética*, Hugo dice: “(...) de manera que aquella perturbación del ánimo es la que se dice afecto y pasión (...)” (López Pinciano 2009: 42). La investigadora Rosa Medina Doménech se pregunta: “¿Cómo denominarlas? ¿Pasiones, emociones, sentimientos, afectos? No es un debate terminológico casual, sino indicativo de la diversidad histórica de las emociones y la falta de una versión

narradora agrega: “Con tanto donaire y agrado contó la hermosa Lisarda esta maravilla que, colgados los oyentes de sus dulces razones y prodigiosa historia, quisieran que durara toda la noche” (67). Afectos similares describe al terminar Matilde su maravilla: “(...) que a todos los caballeros y damas que la escuchaban, tenía elevados y absortos (...)” (105). Esta última expresión se repite en el cierre de la cuarta maravilla: “A los últimos acentos estaba don Alonso de su entretenida y gustosa maravilla, y todos absortos y elevados en ella, cuando los despertó de este sabroso éxtasis el son de mucho y acordados instrumentos (...)” (203). La tercera noche comienza: “Tenían tan picado el gusto todos aquellos señores y señoras (...)” (207). Para referirse a otros estados de ánimo de los oyentes, la voz narradora se sirve de expresiones afectivas del tipo: “con grandísimo gusto”, “con grandes admiraciones”, “gastaron tiempo en alabarla”, “la celebraron con mil alabanzas”.

La vivencia emocional de los contertulios solo puede expresarse por medio de las palabras de la voz narradora. Desde un punto de vista discursivo, Patrick Charaudeau propone tratar las emociones “como efectos posibles que un determinado acto de lenguaje puede producir en una situación dada” (2011: 111) y pone el foco de atención en la problemática de la influencia del sujeto hablante sobre su interlocutor para hacerlo entrar en su universo de discurso. “El *cómo conmover al otro* es el objetivo que se plantea el sujeto hablante para hacer que ese otro no piense y se deje llevar por los movimientos de su afecto” (2011: 112). La escritora madrileña pretende *mover* -en términos de López Pinciano- a los lectores como cada narrador/a del relato marco *mueve* a sus contertulios con unas *maravillas*, que exponen, a modo de ejemplo, las causas y los efectos de unos casos individuales. Servirse de las *maravillas* para *admirar* al lector es una estrategia de la autora, que pretende seducirlo con su propuesta ideológica.¹⁶

La valoración afectiva de cada maravilla relatada no solo otorga autoridad al relator/a, sino también, avala las ideas allí expresadas. En la concepción zayesca de *maravilla*, la expresión de lo pasional adquiere un valor primordial dado que, en última instancia, pretende *aficionar* al otro/a, es decir, ambiciona captar voluntades que adhieran a su posicionamiento político respecto a la mujer.¹⁷ Convertir cada maravilla en un caso ejemplar es una estrategia del discurso tendiente a provocar pasiones entre los interlocutores del sarao y en el público lector de la obra con la finalidad de sumarlo –en términos de Bárbara

uniforme y universal de las mismas. Las pasiones, con anterioridad al siglo XIX, conllevaban una concepción espacial que admitía su acción como fuerzas externas a las personas que producían efectos, en sus cuerpos y en sus percepciones” (2012: 164).

¹⁶ No es este el espacio para desarrollar el posicionamiento político de la autora con respecto a las cuestiones de género, patriarcado, igualdad de derecho, y otros temas.

¹⁷ “AFICIONAR. Ganar la voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo así las personas con quien trata (Covarrubias 1995: 22).

Rosenwein– a la “comunidad emocional”, es decir, incorporarlo al “grupo que comparte valores y expresiones afectivas comunes, y distintas de otros grupos en su mismo contexto histórico” (Medina Doménech 2012: 182).

De lo maravilloso a lo verosímil

Durante el Barroco, las viejas polémicas en torno a verdad y ficción, verosimilitud y admiración se reavivaron en el entorno cultural. “En el ambiente intelectual de la época en que fue creado el *Quijote*, la antigua credulidad y la capacidad de admiración coexistían con un naciente empirismo” (Riley 1966: 264). En muchas ocasiones, el público lector u oyente atribuía la misma veracidad a la historia que a la ficción. Esta situación no dejó de generar disputas y algunos autores sentaron su postura respecto a la *verdad* de lo relatado y con frecuencia debieron defenderse de la permanente desautorización proveniente no solo del estamento eclesial, sino también, de la descalificación entre pares.¹⁸

“Pero verdad y ficción no tienen por qué ser contrarios. Si consideramos que lo verdadero es lo real comprobable, la ficción no puede serlo, pero sí puede constituir lo verosímil” (Urrutia 1997: 39). Y esto lo sabían los escritores del periodo, entonces, la verosimilitud se convirtió en un principio esencial y, según dice don Fadrique: “adonde falta ella, falta el ánimo de la poética” (López Pinciano 2009:168).

María de Zayas no estuvo ajena a las controversias respecto a la verdad poética. La escritora madrileña se preocupó por los aspectos de veracidad en sus maravillas y apeló una y otra vez a la tradicional estrategia del *adtestatio rei visae*, con la que pretende hacer creer que los personajes narradores conocen la historia de primera mano. Por ejemplo; en la primera noche, Lisarda refiriéndose a doña Guiomar dice: “(...) de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla, que lo es y suceso tan verdadero (...)” (66). Matilde afirma: “El caso sucedió en esta Corte y empieza así (...)” (68) y al final agrega: “(...) que si ella misma no lo manifestara [Aminta], para que con nombres supuestos se escribiera, nadie lo supiera” (105). En la segunda jornada, Don Álvaro cuenta: “Doña Isidora se volvió a Madrid (...) la cual me contó más por entero esta maravilla, y yo me determiné a escribirla” (151). Don Alonso dice conocer la historia a través de una carta del propio protagonista, don Fadrique, dirigida a un primo, en donde “le envió escrita su historia de la manera que va aquí” (202). El resto de los contertulios se esfuerzan por demostrar que conocen el caso de fuentes

¹⁸ Se acusó a la novela corta de mentirosa, peligrosas, mal escrita, “propias de ignorantes, fuesen los autores o los lectores” (Colón Calderón 2001:18). Sin embargo, según señala Gimena Gamba, “desde los orígenes de los índices de libros prohibidos, la proporción de literatura de ficción presentes en estos catálogos fue mínima (...)” (2023: 245).

fidedignas, por lo tanto, se constituyen en voces autorizadas.¹⁹ Emre Özmen afirma que en la mayoría de las novelas “sus narradores enfatizan su veracidad, lo que permite potenciar su ‘maravilla’ y sustentar su función de *exemplum* a través de la experiencia de otros/as” (2022: 227).

Una situación diferente se genera en la última jornada, en donde las voces narradoras se presentan dubitativas y, frente a esa vacilación, el auditorio adopta su propia valoración de los sucesos. Don Juan, el penúltimo narrador, confiesa:

Por burla había tenido, discreto auditorio, el llegar yo a este puesto para contar alguna historia. Y así no me había prevenido de ninguna; mas anoche que el presidente hermoso de esta bellísima escuadra me mandó que lo hiciese, tomé la pluma y escribí unos borrones (361).

En el juego de creer y descreer, el narrador se presenta como un incauto participante, que nada tiene para contar, entonces debe crear una historia, *El juez de su causa*, la que, según su testimonio son unos “borrones” compuestos en menos de un día. Difícil de dar crédito a estas palabras, cuando al final se la define como “ingeniosa maravilla”, “recibió de todos mil alabanzas” y solo fue escrita en tan breve tiempo. El juego de la duda es llevado a la propia historia, donde la protagonista “mudando su traje mujeril en el de varón” (378), se convierte en soldado y llega a obtener el cargo de virrey durante el reinado del Emperador Carlos V. La identidad de Estela oscila entre la mujer enamorada y el hombre valiente y justiciero. Finalmente, hasta los personajes de la maravilla dudan: el Emperador “no acababa de creer que fuese así” (388).

Una situación similar se presenta en el último relato. Laura dice:

No quiero, discreto auditorio, venderos por verdades averiguadas los sucesos de esta historia; si bien todos son de calidad que lo pudieran ser (...). En esto no os obligo a creer más de lo que diere el gusto; pues el decirla yo no es más de para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones (390).

La narradora se sincera ante el público y confiesa que no tiene por “verdades averiguadas”, es decir, por verdad incuestionable los hechos a narrar, aunque “pudieran serlo”. Presentada de este modo la situación, permite una duda razonable en los oyentes del sarao y/o

¹⁹ Nise: “yo supe este caso de su misma boca [de Laura], y así le cuento por verdadero (...)” (235). Filis: “(...) y sin apartarme de la verdad empiezo así (...)” (237). Miguel: “Este suceso pasó en nuestros tiempos, del cual he tenido noticias de los mismos a quien sucedió, y yo me he animado a escribirle (...)” (317). Lope se presenta como un conocedor directo de los sucesos: “Esta relación supe de uno de los jueces de este mismo pleito (...)” (356).

lectores de las maravillas, marcando la diferencia entre verdad y verosimilitud. La estrategia de Laura radica en hacer creíble el suceso sin la veracidad de los hechos, solo acompañada por la verosimilitud de la narración. Laura ha jugado con su público ya que al final revela que “(...) cuando [Teodosia] murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla” (Zayas, 2017: 410). Laura no afirma la autenticidad de los sucesos, sin embargo, los avala un supuesto texto escrito por la protagonista de la maravilla. En el acuerdo tácito entre la narradora y sus oyentes y la autora y sus lectores, cada quien cree “lo que diere el gusto”.²⁰

No solo las estrategias mencionadas brindan verosimilitud a los relatos. Otras tantas técnicas ofrecen “la ilusión de realidad” -en términos de Julián Olivares (2010)- a las maravillas narradas: el relato marco y los diversos planos ficticios, ambientación en un espacio-tiempo conocido, alusión a personajes y acontecimientos históricos, la utilización de técnicas de oralidad, el uso de la autobiografía como en el caso de *Aventurarse perdiendo*. En cada maravilla, el desafío reside en hacer creíbles unos sucesos que aunados al efecto / afecto de la admiración no “salgan de los términos de la semejanza a verdad” (López Pinciano 2009: 168). El reto mayor se presenta en las maravillas donde aparecen hechos sobrenaturales que, según Alicia Yllera (2006), eran aceptables por los contemporáneos como el pacto con el diablo, la presencia de hechiceros, la creencia en agüeros y otros hechos prodigiosos. Esos hechos extraordinarios o portentosos formaban parte del mundo simbólico de la población por lo que no entraban en contradicción con la verdad poética de la ficción narrativa.

“Diez partos de su fecundo ingenio”

Para aprovechar las posibilidades que le brindaba un género en formación, María de Zayas desplegó todo su talento escribiendo con “(...) gracia singular en cuanto piensa, traza y ejecuta (...)” (18), como lo afirma el *Prólogo de un desapasionado*. Más allá de estas palabras de cortesía, el desconocido autor del paratexto no se equivoca cuando reconoce en la autora el atributo del raciocinio (ingenio), la disposición para creación (trazar/imaginar) y la habilidad para la escritura (ejecutar/saber hacer) y las *Novelas amorosas y ejemplares* o el *Honesto y entretenido sarao* dan testimonio de esa capacidad creadora.

²⁰Emre Özmen entiende que “En el acercamiento de Zayas al precepto de la verosimilitud se aprecia que no persigue el reflejo de la realidad, sino la dramatización de algunos conflictos de la vida desde el prisma de la ficción. Por eso pacta con el lector que, si ocurren acontecimientos fantásticos, este no tendrá la obligación de “creer más de lo que diere gusto”, y en este caso, la narradora (Laura) justifica su uso para “para dar ejemplo y prevenir que se guarden de las ocasiones” (2022: 231).

Quien escribe ese prólogo, además, refuerza su apreciación sobre la autora aseverando que: “La moralidad que encierran [las novelas], el artificio que tienen y la gracia con que están escritas, son rasgos de su vivo ingenio” (18). En síntesis, resalta los valores, la invención y la técnica de escritura en la obra. El término “moralidad” hay que apreciarlo en su contexto, y entenderlo como conjunto de cualidades útiles para la “reformación de las costumbres” –según el propio prólogo– o como ejemplos en “reglas de urbanidad” según Castillo Solórzano. Sin embargo, su uso está más próximo a una estrategia de seducción hacia los censores y lectores escrupulosos y, a su vez, una estrategia de solapamiento de alguna idea que pudiera ser interpretada o considerada contra la “santa fe y buenas costumbres”. Y como sustenta Pabst (1972), la utilidad moral debía vincularse con la práctica literaria en un ámbito cultural orientado por la teoría teológica del arte.

No olvidemos que el posible título original *Honesto y entretenido sarao* evidencia el aparente interés por conjugar virtudes y recreación y, como dice Olivares (2010), el uso de esos adjetivos indica que Zayas tuvo en cuenta el conocido concepto de la eutrapelia.²¹ Los/as personajes narradores/as no solo intentan, en el cronotopo del sarao, recrear con palabras entretenidas y de manera sana el cuerpo y el espíritu de la convaleciente Lisis, “a quien unas atrevidas cuartanas tenían rendidas sus hermosas prendas (...)” (21), sino también, pretenden ofrecer casos, que sirvan de ejemplos para reflexionar. Y la autora aspira a deleitar a los lectores sin dejar por ello de hacer una crítica a las concepciones misóginas y sentar su posición política.

En ese honesto sarao, cada quien cuenta su relato y por boca de don Lope, narrador de la cuarta noche, inferimos algunos aspectos poéticos de las maravillas: relatar con “un estilo llano y una prosa humilde” y con el compromiso de “decir verdades”. Cada historia es contada en forma sencilla, con lenguaje claro, con una prosa carente del rebuscamiento artificioso y apartado de las exuberancias barrocas “(...) dejándolas a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos” (318). De este modo, el personaje, alter ego de la escritora, presenta su modo de narrar “verdades”, entendidas como acontecimientos verosímiles que sirven de ejemplo para mostrar un enfoque social sobre problemáticas de las mujeres al público lector.

María de Zayas sabía que sus “borrones” estaban a la merced del lector, en un momento en que la práctica de la lectura en privado se hacía más habitual, entonces lo invoca llamándolo “lector mío” para congraciarse con quien la estima y con quien no, irónicamente le dice: “podrás disculparme con que nací mujer” (17). Además, la autora tenía

²¹ EUTRAPELIA. Un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio (Covarrubias 1995: 525). Y el *Diccionario de Autoridades* la define como: Virtud que modera el exceso y desenvoltura en las chanzas y juegos festivos, y hace que sean gustosos, entretenidos y no perjudiciales Tomo III (1732).

conciencia del poder de la escritura para afectar las pasiones: “te causará admiración” le dice. En el sarao, cada personaje narrador/a intenta seducir con las palabras y apelar a las pasiones de sus contertulios, así también, la autora pretende afectar a sus lectores movilizando sus pasiones con ejemplos “entretenidos y honestos”. Tanto los custodios de la moral y las buenas costumbres como los poetas, dramaturgos y novelistas reconocían en el arte la capacidad de afectar las pasiones del alma al ejercer un influjo sobre los afectos para producir efectos. Para unos esa influencia se tornó peligrosa, en cambio, para los/as autores/as se convirtió en la posibilidad mostrar al público otra perspectiva de la realidad.

Doña María de Zayas hizo suya la tradición literaria, prestó atención a los preceptos de actualidad, valoró la narrativa cervantina y defendió un modo de contar para representar en sus *ejemplares* algunas cuestiones referidas a las mujeres en la sociedad de su tiempo.

* **René Aldo Vijarra** es profesor y licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Doctor en Estudios de Género por la Facultad de Ciencias Sociales de UNC. Actualmente Profesor Titular regular en la Cátedra de Literatura Española I de la carrera de Letras Modernas. Autor, junto a Andréa Correa Paraíso Müller y Rosangela Schardong, del libro *Ler e escrever, sendo mulher* - Texto e contexto editora, Brasil, 2023. Autoría compartida del libro *Afectos y discursos como arena de lucha del género* - Glosario ilustrado - Editorial UNC, 2024. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras. Actual vicepresidente de la Asociación Argentina de Hispanista (2024/27) y Miembro del Comité Ejecutivo de la Red Internacional Multidisciplinar en Estudios de Género (RIMEG). En su trayectoria ha participado en más de 70 congresos nacionales e internacionales como expositor y conferencista. Ha dictado diversos seminarios de grado y posgrado sobre autores/as del Siglo de Oro.

Referencias bibliográficas

- Carvajal, Mariana de (1993). *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Catherine Soriano (ed.). Madrid: Comunidad de Madrid.
- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*, edición Jorge García López. Barcelona: Crítica.
- Charaudeau, Patrick (2011). “Las emociones como efectos de discurso”. Revista *Versión* 26 Universidad Autónoma de México. 97-118.
- Colón Calderón, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995). *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Edición Felipe Maldonado. Madrid: Castalia.
- Funes, Leonardo (2020). “Introducción”. En *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel. Buenos Aires: Colihue Clásica. 9-132.

- Gamba, Jimena (2023). “El libro de entretenimiento en el índice”. En *Malos libros. La censura en la España moderna*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. 244-261.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2012). “Una poética subliteraria en el siglo XVII”. *Revista Signa* 21. UNED. 501-524.
- López Pinciano, Alonso (2009). *Filosofía Antigua Poética*. Barcelona: Lingua ediciones.
- Medina Doménech, Rosa María, (2012). “Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones”. *Arenal*, 19:1; enero-junio 2012. 161-199.
- Olivares, Julián (2010). “Introducción”. En *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. Madrid: Cátedra. 11-135.
- Özmen, Emre (2022). *Sarao y campo literario en María de Zayas*. Universidad de Córdoba, España <https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>
- Pabst, Walter (1972). *La Novela corta en la teoría y la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- Palafox, Eloisa (1998). *Las éticas del exemplum. Los castigos del rey don Sancho, el conde Lucanor y el libro de buen amor*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Real Academia Española (1726/39). *Diccionario de Autoridades*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>
- Riley, Edward (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Haro Cortés, María (1999). “Introducción”. En *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva. 11-118.
- Rosenwein, Barbara (2010) “Problems and Methods in the History of Emotions”. *Passions In Context. International Journal for the History and Theory of Emotions*. 1-32. Disponible en: <http://www.passionsincontext.de/index.php?id=557>
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina editorial.
- Shepard, Sanford (1962) *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* Madrid: Gredos.
- Tejeiro Fuentes, Miguel y Guijarro Ceballos, Javier (2007). *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*. Universidad de Extremadura, Cáceres: Ediciones Eneida.
- Urrutia, Jorge (1997). *La verdad convenida. Literatura y comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Yllera, Alicia (2006). “Introducción”. En *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra. 11-99.
- Zayas y Sotomayor, María de (2017). *Honesto y entretenido sarao. (Primera y segunda parte)*. Estudio preliminar y notas Julián Olivares, Zaragoza: edición Puzclásicos.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons