UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

TRABAJO FINAL DE GRADO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

La construcción del hogar como un espacio de violencia en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas: *Al fin se paga todo*, *La inocencia castigada* y *Amar sólo por vencer*

Presentado por Marta Pérez Roig
Dirigido por Prof.ª Clara Monzó Ribes

Curso: 2023-2024

RESUMEN:

El panorama literario del Siglo de Oro español presentaba el espacio del hogar como un ambiente seguro e idílico para las mujeres, perpetuando así los modelos tradicionales expuestos en obras doctrinales como la *Perfecta casada* de fray Luis de León. Es por eso por lo que el presente trabajo tiene como fin analizar el modo en que María de Zayas, en su colección de *Novelas amorosas y ejemplares*, subvierte esta concepción del ámbito doméstico al exponerlo como un espacio de violencia e intranquilidad para las mujeres, víctimas de abusos y asesinatos. De este modo, el análisis se centra en la ruptura de la imagen tradicional de la casa en tres novelas, tanto de la primera como de la segunda parte de la colección de textos. Estas novelas son: *Al fin se paga todo, La inocencia castigada* y *Amar sólo por vencer.* En estas tres obras analizo los distintos métodos de subversión con los que María de Zayas corrompe la imagen del hogar, que se construye en el discurso social e institucional como el espacio propio de las mujeres, un refugio en comparación con los peligros de la calle. De hecho, Zayas aceptará en algunas de estas novelas el código calderoniano de obras como *Casa con dos puertas mala es de guardar* o *La dama duende*, e irrumpirá en él con violencia hasta transformar las coordenadas de un espacio percibido como familiar por los lectores en un infierno para sus protagonistas, en el que aflora la brutalidad ejercida hacia las mujeres desde su óptica más cruda y vil. Por tanto, Zayas plantea así una ruptura con el discurso hegemónico, que aboga por el encierro doméstico de las mujeres y por su sometimiento a los modelos clásicos del honor para preservar su seguridad, y para ello pone al descubierto los abusos y engaños que la casa esconde. Desde aquí, podremos rastrear los postulados de un posicionamiento en contra de esta reclusión de las mujeres en las casas que se formula en la esfera de la Querella de las mujeres y que se prolonga hacia la tradición artística literaria posterior, a través de autoras españolas como Emilia Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: María de Zayas, Siglos de Oro, casa, espacio doméstico, subversión, perfecta casada, violencia.

ÍNDICE

1. LA CASA DESDE UN PUNTO DE VISTA CANÓNICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN 3

2. INTRODUCCIÓN A MARÍA DE ZAYAS Y SUS *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES* 10

2.1. Justificación del corpus elegido 11

3. ANÁLISIS DE LAS NOVELAS 13

3.1. Una casa con dos puertas mala es de guardar: análisis de la primera novela 13

3.2. Emparedando a la perfecta casada: análisis de la segunda novela 18

3.3. Como Pedro por su casa: análisis de la tercera novela 23

4. CONCLUSIONES 28

5. AGRADECIMIENTOS 31

6. BIBLIOGRAFÍA 32

7. ANEXO 37

1. LA CASA DESDE UN PUNTO DE VISTA CANÓNICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

> Por donde dice bien un poeta que los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are y la mujer para que guarde
> (Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 34)

La historia de las mujeres siempre ha actuado desde la periferia, superando múltiples obstáculos que impedían su avance igualitario y en paralelo al del mundo masculino. En este análisis contextual pretendo trazar un recorrido a través de la historia de las mujeres, centrado en el espacio privado y, concretamente, en el espacio doméstico, característico del ámbito femenino. Puesto que mi trabajo aborda el estudio del espacio del hogar como un instrumento de violencia representado en las *Novelas ejemplares y amorosas* de María de Zayas (1590-1647 *post quem*), procuraré resumir en este apartado las ideas principales y la consideración del ámbito doméstico en el Antiguo Régimen a partir de distintas fuentes bibliográficas que dan cuenta del imaginario de la casa como un escenario puramente femenino. Cabe destacar que esta investigación aborda específicamente el sector femenino de clase alta[1], dado que María de Zayas, la escritora que es objeto de mi estudio, se movía en círculos nobles. En este sentido, no debemos olvidar cuán complicado era para una mujer, en tiempos de la autora, no solo publicar sus escritos, sino también recibir una buena educación al mismo nivel que la de los hombres.

Si recorremos superficialmente la historia más reciente de la vida de las mujeres, descubriremos el modo en que la idea de la mujer como ser inferior al hombre se divulga a lo largo de los tiempos hasta eclosionar en un conflicto literario a partir de la publicación de distintos alegatos de autoría femenina, que revindican la figura de la mujer en el siglo XV. Este conflicto adquiere forma en la llamada Querella de las mujeres[2], que no finaliza hasta el siglo XVIII, con la Revolución Francesa y los tratados de Olympe de Gouges[3] (1748-1793) sobre los

[1] Como explica Mariló Vigil en su estudio sobre la vida de las mujeres en el Antiguo Régimen: «Las pautas de comportamiento de estas mujeres generaban reacciones de imitación en las de los bajos estamentos; pero los modos de vida y las relaciones de subordinación y dependencia a las que estaban sometidas unas y otras eran muy distintos» (1986: 17).

[2] Debate intelectual que surge a finales del siglo XIV en Europa y que se manifiesta en un conjunto de publicaciones, mayoritariamente de autoría femenina, cuya función era la de defender la posición de las mujeres en la historia y la de combatir los discursos que las definían como el género débil y las culpables del pecado original. Algunas escritoras destacadas de esta *Querella* son: Christine de Pizán (1364-1431), Teresa Gómez de Cartagena (1425-ca. 1478), Abadesa Isabel de Villena (1430-1490), Moderata Fonte (1555-1552), Marie Le Jars de Gournay (1565-1645), María de Zayas (1590-1647), Anna María van Schurman (1607-1679) y Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695). Para más información sobre el tema, véase *La ciudad de las damas,* célebre obra de Christine de Pizán, traducido recientemente por Lemarchand (2000), y *Tiempo de Feminismo* de Celia Amorós (2000).

[3] Leo los tratados de De Gouges a partir de la edición de Cazes (2010 [1791]).

derechos de las mujeres. En España, puede considerarse que el debate continúa vigente en el siglo XIX, fundamentalmente con la figura de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)[4].

Si nos centramos en los siglos XVI y XVII, durante este debate, la vuelta al mundo clásico propia del Renacimiento, junto con la asunción de un discurso humanista, supone un punto de inflexión a la hora de establecer el papel que las mujeres habían de representar en la sociedad o, como explica Gloria Franco Rubio en su estudio sobre *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen* (2018), un punto de partida que sirve para resaltar el valor de la domesticidad y para reconducir a las mujeres de nuevo al ámbito doméstico, sustrayéndolas de los espacios públicos en los que habían desempeñado distintas tareas asistenciales durante la Edad Media. Es por eso por lo que, en esta época, la oposición al discurso apologético de las mujeres —que protagoniza los primeros relatos de la Querella— experimenta un cambio de rumbo y deja de lado su carácter misógino para empezar a producir modelos de comportamiento femeninos, con el fin de circunscribir a la mujer dentro de los estratos que configuraban la sociedad del momento: casadas, viudas, monjas o prostitutas. Tal y como explica Gloria Franco:

> La convergencia entre el sistema legal, reforzado por la recuperación del derecho romano y la pervivencia del derecho consuetudinario, junto a los cambios que acompañaron a los movimientos de la Reforma y Contrarreforma en materia religiosa, explican en gran parte la nervadura, y casuística, de dicho retroceso, y son las mujeres las principales receptoras de esos discursos que enfatizaban la bondad de lo doméstico (2018: 36).

Además, Mariló Vigil también habla, en su estudio dedicado a *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1986), del modo en que la moral eclesiástica del siglo XV elabora todo un modelo de estratificación social que clasifica a las mujeres como sujetos de apoyo afectivo, de producción doméstica y de reproducción biológica. Así, gracias al poder de la comedia, el drama y la novela, se configuran nuevos escaparates que recrean imágenes de la vida doméstica a las que se añade un componente pedagógico que pretende exponerlas como modelos del imaginario colectivo. Es decir, partiendo de la consideración de las mujeres como cuidadoras de la familia, relegadas a los espacios domésticos, se articula un discurso nuevo que las enseña a comportarse de acuerdo con su estrato social con el objetivo de mantener el *statu quo* y dejar que el espacio público se siga desarrollando en clave masculina. Por eso:

> Lo que sí está claro es que, a partir del siglo XVI, la mayoría de los moralistas optaron por dejar de lanzar improperios misóginos y se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas, para tratar de convencer a las mujeres de que se

[4] Así lo demuestra la encendida crítica que la novelista dedicó a la anquilosada educación de las mujeres en el siglo XIX, como ha analizado Mª de los Ángeles Ayala (2001). Pardo Bazán veía en el acceso a la educación la clave para la emancipación de la mujer.

> ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicados por el poder masculino (Vigil, 1986: 17).

Es el caso de obras como *El Corbacho* (1498) del Arcipreste de Talavera o también del ejemplo más destacado de estos modelos doctrinales, *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León, una reflexión de corte dogmático que da cuenta del papel que debía desempeñar una mujer para ser una buena esposa. En palabras de fray Luis: «ha de madrugar la casada, para que madrugue su familia. Porque ha de entender que su casa es su cuerpo y que ella es alma de él» (*La perfecta casada*, p. 59). Así pues, en estas obras, el arquetipo de mujer que se promulgaba pretendía ser el único modelo de comportamiento válido, cuyo interés se basaba en convencer a las mujeres de la época, mediante un ejercicio retórico, de permanecer en casa[5], pues en textos como *La perfecta casada*[6] el espacio doméstico existía como único escenario posible para su desarrollo[7].

Igualmente, tal y como expone Teresa Ferrer Valls (2006), los discursos moralistas de la época configuran el diseño de dos espacios sexuados, diferenciados para el hombre y para la mujer: el ámbito público de la calle y el privado de la casa. De hecho, también describe cómo esta literatura en clave moralista construye toda una mitología basada en el encierro doméstico, sustentada en dos argumentos básicos: por un lado, la labor doméstica de la mujer como eje principal de su vida sin necesidad de formarse en otros ámbitos; y, por otro lado, la configuración de una visión del ámbito público como un «campo minado» (2006: 2) de peligros que toda mujer debe evitar. A partir de este relato sobre el modelo de perfección femenina, se presentaba una visión de la casa como el espacio ideal para la mujer, bien para evitar los escollos morales de la calle, bien para potenciar al máximo su función de cuidadora del hogar.

Por otro lado, no debemos olvidar que la situación de la mujer en el Antiguo Régimen se caracteriza por una dependencia total a las figuras masculinas del círculo familiar, tanto en su infancia como en su vida adulta, dado que «el matrimonio supone para ella la única posibilidad

[5] Es más, en palabras de Mariló Vigil: «El hecho de que los moralistas y algunos escritores arrecien en sus diatribas contra las mujeres (a veces en tono apocalíptico), podría ser considerado como un síntoma de que la subversión femenina se expandía» (1986: 31).

[6] A partir de este texto, surgen una serie de reescrituras que se van adaptando a los distintos cambios sociales. Una de las más destacadas es la *Familia regulada* (1715) de fray Antonio Arbiol, donde se intenta difundir un modelo ideal del concepto de «familia», de acuerdo con los supuestos morales e ideológicos que promovía la Iglesia, poniendo como eje principal del desarrollo social la buena crianza de los hijos. Antonio Arbiol, *La familia regulada* (1715), disponible en red: https://www.rae.es/archivo-digital/la-familia-regulada-con-doctrina-de-la-sagrada-escritura-y-santos-padres-de-la#page/7/mode/2up

[7] M.ª Ángeles Rosales Cantero expone, en su estudio dedicado a los manuales de doctrina, el modo en que las características psicológicas y morales que describe fray Luis de León en la *Perfecta casada* se encuentran determinadas por su teoría de la subordinación de la mujer al hombre, por la que las mujeres, debido a su falta de inteligencia, no pueden dedicarse a ningún otro oficio que no sea el de casada, pues «las mujeres carecen de valor en la medida en que no se asemejan al varón» (2007: s.p.).

de representar un papel en la sociedad. Sin un marido carece de posición y de identidad» (Vigil, 1986: 92). De ahí que no sea casual que, en una sociedad basada en los valores religiosos de la castidad y el honor conyugal, en muchos de estos tratados moralizantes se utilice el discurso del temor para advertir a las mujeres sobre las amenazas que esconde la calle y justificar con ello su reclusión en casa, como hemos explicado antes: «Porque, a la verdad, una de las virtudes de la buena casada y mujer es el tener grande recato acerca de las personas que admite a su conversación y a quien da entrada en su casa» (Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 76). Es más, Deleito y Piñuela deja entrever, en su estudio sobre *La mujer, la casa y la moda* (1946), los tópicos que se extraen de estos textos literarios de la época, en los que se presentaban unas protagonistas cuyo honor siempre estaba en peligro y cuya responsabilidad máxima era preservarlo:

> Las doncellas y damas honestas solían vivir bajo la custodia de severos guardianes domésticos –esposos, padres o hermanos–, que no hallaban otro recurso para mantener su honor libre de asechanzas sino poner a sus pupilas bajo cancel y celosía, al uso de mujeres árabes y turcas, o hacerlas custodiar por escuderos o dueñas (1946: 18).

Todo este relato del encierro pone de manifiesto, en palabras de Teresa Ferrer, la insistencia en la utilización de mantos al salir a la calle, para, de este modo, invisibilizar a la mujer en el espacio público (2006: 6). Nos encontramos, por tanto, en un escenario en el que el hogar se configura por y para las mujeres.

Por consiguiente, a partir de esta serie de discursos moralizantes, se desarrolla paulatinamente toda una ideología, basada en la domesticidad y la relegación de las mujeres a la esfera privada, que eclosiona en su totalidad en el siglo XIX ante la conquista total del ámbito público por parte del sector masculino burgués[8]. Gloria Franco define la repercusión de una nueva domesticidad, propia de la Edad Moderna, que propicia un replanteamiento de los valores familiares, en los que ahora el hombre se encarga de aportar capital y abastecer el hogar, mientras que la mujer, madre y esposa, cuida de la casa (2018). Se produce, por ende, una feminización del espacio privado, ya que, «desde el punto de vista de la ideología dominante, no se concebían más posiciones femeninas que aquellas que cercaban a las mujeres dentro del ámbito familiar» (Vigil, 1986: 11).

[8] De acuerdo con su estudio sobre la domesticidad en el Antiguo Régimen, Gloria Franco expone que, a partir del siglo XIX, «la vivienda burguesa, transformada en hogar, quedaría en manos de las mujeres, reasignadas de nuevo por el patriarcado al ámbito doméstico; ese espacio natural que se mantuvo como tal gracias a la ayuda prestada por el Estado y por los credos religiosos» (2018: 185).

La casa se transforma en el centro del universo femenino, y la vida de las mujeres pasa a funcionar de acuerdo con el desarrollo del espacio doméstico. En palabras de Simonet:

> Por ello, la educación femenina se basa fundamentalmente en la doctrina cristiana y en las labores domésticas, pues este es el papel que van a desempeñar en la sociedad, el de las señoras de la casa. Solamente las afortunadas que podían permitírselo sus familias, pertenecientes a la aristocracia o a la alta burguesía, aprendían a leer y como mucho a escribir, aunque esto no estuviera bien visto (2017: 431).

De acuerdo con este análisis, observamos claramente un crecimiento de toda una corriente de pensamiento de corte tradicional que construye el retrato de una mujer ideal, partiendo del modelo de la perfecta casada, y que se gesta al mismo tiempo que se desarrolla la nueva economía moderna del siglo XIX, de la mano de la creación de conceptos tan característicos como el del *ángel del hogar*[9] y del abandono de las casas por parte de los trabajadores burgueses.

De forma análoga, si atendemos a nuestro panorama crítico del Antiguo Régimen, existen distintas posturas, que explicaré a continuación, que se posicionan frente a esta «feminización» del espacio doméstico. La más negativa considera el espacio privado como una cárcel que oprime a las mujeres y que les impide progresar socialmente:

> El poder que los hombres ejercían sobre ellas era social y económico; cada mujer dependía a este respecto de la buena voluntad de un hombre. Era un poder cultural y psicológico; las mujeres recibían una educación distinta a la de los hombres, lo cual las hacía incapaces para desenvolverse con seguridad en otro ámbito que no fuera el doméstico (Vigil, 1986: 104).

En el lado contrario, la más optimista —e incluso, a mi juicio, inocente— es aquella que analiza el espacio privado del hogar como algo externo a la sociedad, en el que las mujeres gobiernan felizmente y organizan su propio paraíso sin sufrir ningún tipo de opresión. Aquí la casa se construye a partir de las ideas mencionadas anteriormente, como un lugar de amparo y libertad, en comparación con el riesgo que entraña la calle:

> Ajenas a cuanto acaecía fuera de la zona de su murmuración, ocupadas sólo en labores o rezos, cuando no en amoríos furtivos, sin leer ordinariamente otro libro que el devocionario, sólo vivían las mujeres para el lujo, la vanidad, la chismografía y el galanteo *de ocultis* (Deleito y Piñuela, 1946: 19).

[9] El *ángel del hogar* es un concepto que surge a partir del siglo XIX basado en la ideología de la domesticidad. Defiende un modelo femenino fundamentado en el cuidado de la casa, pues es el refugio al que acuden los hombres modernos después de trabajar en el espacio público. Para más información, léase el primer tomo del estudio, publicado en el siglo XIX, *El ángel del hogar,* de María Pilar Sinués. Consúltese también el trabajo de Aldaraca (1991).

Finalmente, puede detectarse una posición intermedia, que considera el espacio privado como la esfera en que las mujeres quedan relegadas, pero que estas aprovechan para extraer aquello que las ayuda a crecer y que les permite progresar de acuerdo con un conjunto de parámetros, normas y objetivos propios, distintos a los que regían la vida de los hombres:

> Para las mujeres, la domesticidad se identifica con su forma de vida y lo doméstico será su habitual espacio de acción, su único horizonte vital; al carecer de capacidad de intervención en el espacio público y estar condenadas a permanecer en el doméstico, harán de este su universo, su oficio y el factor que delimita su posición en la sociedad (Franco, 2017: 203).

Por tal razón, nos encontramos en un contexto literario que elabora una serie de relatos a partir de la adscripción del espacio público a lo masculino, y del espacio doméstico a lo femenino; una adscripción fija por la que se insta a las mujeres a quedarse en casa, convenciéndolas de las ventajas del encierro, pues la calle se considera un lugar amenazante para la honra. Es por eso por lo que la concepción de la casa se genera, precisamente, al negar la definición de la calle: lejos de constituir un lugar de peligro, la casa funciona, tras sus muros, como salvaguarda de la virtud. En este sentido, de acuerdo con Candia: «el hogar se considera un espacio seguro en el que la dama no puede ser juzgada por sus flaquezas. El exterior, en cambio, es un lugar donde reinan las críticas y las situaciones que pueden provocar la perdida de la honra y el recato» (2020: 114). De este modo, en la literatura de la época observaremos la perpetuación de la calle como escenario en el que los personajes masculinos hablan y actúan libremente, volviendo a sus casas para descansar tras un duro día de trabajo. Las mujeres, en cambio, la mayor parte del tiempo se presentarán en estas obras dentro sus hogares, y solo saldrán al exterior gracias a tres mecanismos: el manto, el disfraz o el atuendo masculino[10], y la compañía de un hombre. Por este motivo, tal y como explica Ferrer Valls, de acuerdo con esta tensión latente entre los modelos imperantes y la situación real de las escritoras, los personajes femeninos de la época, aunque aparentan «asumir las pautas de un comportamiento fundado en esa división de espacios (público/privado) para el hombre y la mujer, al mismo tiempo oponen una soterrada resistencia a las directrices morales que reclaman su encierro» (2006: 3).

[10] Carmen Bravo Villasante revela, en su trabajo *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, los antecedentes de este recurso, así como los distintos ejemplos representados en obras de autores como Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina. De acuerdo con sus palabras: «Existe en la literatura española, especialmente en el teatro del siglo XVII, una multitud de mujeres atrevidas que, bien por un motivo o por otro, adoptan el indumento varonil y se lanzan a una aventura arriesgada en busca de su felicidad» (Carmen Bravo, 1988: 15). Véase también el artículo de Teresa Ferrer Valls «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», disponible en red:
https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998601

Un ejemplo muy claro es el de *La viuda valenciana* de Lope de Vega (1562-1635)[11], pues su protagonista, la viuda Leonarda, adopta en la calle —ataviada con el manto— una actitud mucho más recatada y temerosa de la opinión ajena de la que mostrará en casa. De vuelta al hogar, en cambio, se despoja del manto y se transforma en la gobernante de su espacio, donde puede actuar libremente, lejos de los murmullos de la ciudad y de los ojos que juzgan. Es por eso por lo que, mediante un personaje fuerte y rompedor, se representa esa idea de la mujer que, dueña del espacio privado, dirige la casa, y que sabe «nadar y guardar la ropa» (Ferrer Valls, 2001: 35) en lo que respecta a su vida pública. En esta línea, en las escenas de *La traición en la amistad* de María de Zayas[12], gran parte del motor de la acción tiene lugar en los balcones o en el interior de la casa principal. La obra está protagonizada por distintas mujeres, todas con un carácter fuerte que les permite ir manipulando a sus pretendientes para conseguir aquello que desean; todo desde el interior de la casa, en el que ellas pueden *ser* sin temor a romper con los códigos de la época, ayudándose entre ellas y exponiendo unas relaciones sociales basadas en la sororidad y el respeto mutuo.

Observamos en definitiva cómo una parte de la literatura se encarga, en este momento, de ofrecer la esfera doméstica como el escenario en el que las mujeres pueden vivir dentro de su propio universo, con ninguna otra preocupación más allá de la organización del salón. Como hemos visto, en el seno de la crítica, esta visión es la más inocente —acaso paternalista—, pues no debemos dejar de lado que las mujeres quedan desterradas al reducto de la intimidad ante la conquista del ámbito público por parte del hombre. En un contexto como el del Antiguo Régimen, las mujeres solo podían adecuarse a las exigencias sociales y morales e ir avanzando gracias a lo que les permitían sus circunstancias personales. María de Zayas, en sus *Desengaños amorosos*[13], romperá con este pretendido *locus amoenus* y arrastrará hasta el interior del hogar esa violencia de la calle que servía como justificación del encierro femenino. Realizará así un cambio fundamental, al demostrar que la atención no debe centrarse en las mujeres o en el espacio, sino en un sistema que perpetúa la violencia y de cuyos agentes las mujeres son víctimas.

[11] Sigo la edición de Ferrer Valls (2001).
[12] Sigo la edición digital, dirigida por Ferrer Valls (2015), disponible en red: https://dicat.uv.es/latraicionenlaamistad
[13] En cuanto a las fuentes primarias utilizadas en el corpus de este trabajo, los títulos se abreviarán en adelante de acuerdo con la siguiente lista: *Novelas amorosas y ejemplares*, se citará como *Novelas ejemplares*; *Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto*, como *Desengaños*; y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, como *Casa con dos puertas.*

2. INTRODUCCIÓN A MARÍA DE ZAYAS Y SUS *NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES*

Por lo que respecta al panorama autorial de los Siglos de Oro, María de Zayas (1590- 1647 *post quem*) está considerada por la crítica como una de las mejores escritoras en prosa de su tiempo, después de Miguel de Cervantes (Yllera, 1983: 11). Poco se conoce de la vida personal de la autora de *La traición en la amistad*; no obstante, gracias a la presencia de personajes femeninos rompedores[14], que aportan una nueva visión al contexto literario del siglo XVII, está reconocida fundamentalmente por su postura reivindicativa a favor de la educación de las mujeres y en contra de la violencia ejercida hacia ellas por parte de los hombres. Por todo esto, al igual que sucedía con Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Ana Caro (1590-1646). Zayas presenta obras críticas que cuestionan la realidad imperante, y que le sirven para apoyar su tesis.

Su obra literaria más destacada es el volumen de *Novelas amorosas y ejemplares*[15], publicadas en 1638. Estas novelas, como su nombre indica, beben de la tradición común de los *novellieri* italianos al más puro estilo del *Decamerón*[16], pues presentan una historia marco cuya función es dar pie a la narración de distintas novelas dentro de esta misma. En el caso de Zayas, la historia que engloba la narración de las diferentes «maravillas»[17] tiene lugar en la casa de Lisis, protagonista de la novela marco o *cornice* —siguiendo la terminología italiana—, gracias al baile organizado por su madre, quien busca animar a su hija enferma. Zayas recrea un ambiente de entretenimiento y tranquilidad en el interior del espacio doméstico, donde los asistentes al baile, hombres y mujeres[18], se dedican a narrar distintos casos de honra cuyo fin es entretener al público. No obstante, a medida que avanza la celebración, estos casos afectan directamente al desarrollo de la historia principal, pues Lisis, quien realmente está enamorada de uno de los asistentes al baile, termina por aceptar la mano de otro pretendiente, en vistas del

[14] Como sostiene Solana: «Las protagonistas zayescas presentan transgresiones en clave de reescritura de algunos motivos y tópicos como sostiene Albers, pero lo cierto es que en el ámbito patriarcal en el que ven la luz destacan por sus actuaciones autónomas, la libre expresión de sus deseos y ciertas conductas varoniles. Sin embargo, en lugar de quedar ensombrecidas por los adulterios o vicisitudes amorosas salen engrandecidas por su capacidad de determinación y la retauración del honor por sí mismas» (2010: 33).

[15] Sigo la edición de Cátedra de ambas obras: las *Novelas amorosas y ejemplares* (2010), editadas por Julián Olivares y los *Desengaños amorosos* (1983), a cargo de Alicia Yllera.

[16] El *Decamerón*, escrito por Boccaccio, destaca por narrar una serie de novelas encuadradas en una historia marco. Para más información, léase el trabajo de María Hernández (2007).

[17] En palabras de Alicia Yllera, María de Zayas «evita el término *novelas.* Sólo lo utiliza en el título de su primera colección, probablemente para beneficiarse del éxito alcanzado por las novelas cervantinas. Pero en el interior de esta obra utiliza sistemáticamente el término *maravilla* y en la segunda llama a sus relatos *desengaños*» (1983: 36).

[18] De acuerdo con el estudio de Yllera sobre los *Desengaños amorosos*: «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. En cambio, las "maravillas" contadas por los caballeros son de tema y tono más variado e incluso en una de ellas la mujer engaña al hombre» (1983: 34).

desengaño sufrido con el primero. En cierta forma, María de Zayas consigue que la narración de sus «maravillas» transgreda la función didáctica que se había definido en la propia novela marco[19].

De hecho, casi diez años más tarde, decide publicar la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* o, como se la conoce habitualmente, *Desengaños amorosos*. Aquí, a diferencia del planteamiento de las *Novelas amorosas y ejemplares*, Lisis —enferma de amor por culpa del desengaño sufrido en la primera parte— planea una nueva reunión en su casa, a pocos días de celebrar sus nupcias. Esta vez las damas serán las narradoras únicas de los distintos relatos, y perseguirán el objetivo de desengañar a todas las presentes, advirtiéndolas sobre los peligros de los hombres a través de narraciones crudas y desgarradoras sobre crímenes marcados por la violencia ejercida contra las mujeres. Consecuentemente, los desengaños están caracterizados por una profunda crítica social hacia los hombres, y rompen, además, como explica Alicia Yllera, con «la convención de la novela breve española, rehuyendo sistemáticamente el final feliz en boda» (1983: 19). Igualmente, el marco narrativo terminará por reflejar ante los lectores los efectos que los desengaños expuestos han provocado, dado que, si en las *Novelas amorosas* Lisis había cambiado de pretendiente, ahora terminará por rechazar el matrimonio para retirarse a un convento.

Por tal razón, estas novelas, como enseguida tendremos ocasión de comprobar, nos revelan a una María de Zayas, que, en pleno Barroco, aboga en sus textos por la igualdad de sexos, la sororidad y el derecho de las mujeres a recibir una educación. Zayas enaltece así los discursos expuestos en la famosa Querella de las mujeres, que construirán las bases del movimiento feminista.

2.1. Justificación del corpus elegido

En la narrativa de Zayas, la visión del hogar como *locus amoenus* puede subvertirse en un sentido literario cuando se trata de denunciar una injusticia o expresar la realidad social de las mujeres. De acuerdo con Robin Ann Rice, «los investigadores consideran la ficción de De Zayas como una de las primeras crónicas de la violencia doméstica en la época temprana moderna» (2015: 6), ya que, en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, tanto en la primera parte

[19] Alicia Yllera expone en su estudio crítico las diferencias entre la relación de la *cornice* con las historias narradas en la primera y la segunda parte de las novelas de Zayas, concluyendo que la unión entre estas aumenta considerablemente en los desengaños. De acuerdo con Yllera, 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» (1983: 36).

como en la segunda, elabora todo un compendio de historias en las que el ámbito doméstico se transforma en escenario de violencia y agresión contra las mujeres. No solo eso, Zayas también rompe con la tradicional excusa que aboga por el encierro en casa bajo el pretexto de evitar la violencia inherente al ámbito público, pues en sus novelas la violencia sucede en el interior de esos espacios prototípicamente seguros. Como explica Julián Olivares en su estudio crítico sobre las *Novelas amorosas y ejemplares*:

> El «oficio» de la mujer casada es el de «gobernar la casa». Pero en este *espacio femenino* la mujer no puede sentirse segura puesto que este espacio doméstico puede convertirse en el de la violencia contra las mujeres. Zayas representa la casa como un lugar de violencia, donde la mujer es golpeada, violada, envenenada, desangrada y ahorcada por maridos, cuñados, suegros y hermanos (2010: 25).

De este modo, en el siguiente análisis pretendo estudiar la representación del hogar como un espacio de violencia para las mujeres en la obra narrativa de María de Zayas. Como justificación de mi tesis, he decidido analizar desde tres perspectivas distintas esta subversión de la imagen doméstica: primero, desde la construcción del espacio en la novela *Al fin se paga todo*, pues aquí María de Zayas recoge elementos escénicos de la tradición dramática de la época para propiciar la violencia en la novela; segundo, a partir del análisis de la protagonista de la novela *La inocencia castigada*, quien, a pesar de cumplir con el modelo arquetípico de mujer perfecta, difundido en los tratados morales, no puede impedir la violencia de su hogar; y, finalmente, trazando un análisis centrado en el agente de violencia de *Amar sólo por vencer*, pues, para poder engañar y abusar de la protagonista, hará uso del disfraz de mujer, beneficiándose de esos discursos que impedían el acceso de los hombres al espacio doméstico.

En suma, mi propósito es reflejar la manera en la que María de Zayas recogía aquellos elementos de la tradición literaria reconocidos fácilmente por sus lectores —desde el espacio y los personajes hasta el uso del disfraz femenino—, para así componer un conjunto de novelas que no solo sirvieran de advertencia para las mujeres, sino que también pusieran de relieve la violencia que muchos hombres ejercían sobre ellas en el interior de las casas del Antiguo Régimen.

3. ANÁLISIS DE LAS NOVELAS

3.1. Una casa con dos puertas mala es de guardar: análisis de la primera novela

> Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas
>
> (María de Zayas, *Novelas ejemplares*, p. 364)

Como se ha adelantado en el estado de la cuestión, la tradición doctrinal contraria a la Querella de las mujeres juzgaba la casa como el espacio más conveniente para amparar el desarrollo y el progreso social de las mujeres. Múltiples comedias de la literatura áurea presentan espacios domésticos en cuyo interior las mujeres actúan libremente, lejos de las ataduras de la esfera pública, reforzando esta idea de la casa como cobijo femenino. En estas obras, además, el espacio doméstico deviene en escenario de comedias y aventuras, donde los elementos que configuran la casa contribuyen al enriquecimiento del argumento y también al entretenimiento de su público, muchas veces con un fin puramente cómico. Esto se ejemplifica en el uso o bien de cortinas que sirven de escondite para los actores o incluso habitaciones escondidas a la vista de los personajes.

De este modo, como voy a analizar a continuación, si la tradición establecía distintos modelos de la casa en un sentido positivo, dentro de las *Novelas amorosas y ejemplares* observamos un cambio consciente en los elementos del decorado que participan activamente en la acción violenta y cuya función es generar tensión en el desarrollo de la trama. Este es el caso de *Al fin se paga todo*, que pertenece a la séptima novela de la primera parte de las *Novelas amorosas y ejemplares*. Esta «maravilla[20]» se sitúa en Valladolid y transcurre mayoritariamente en el interior de la casa de Hipólita, protagonista de la historia.

Por lo que respecta a este relato narrado por don Miguel, personaje de la *cornice*, se fragmenta en dos planos diegéticos: se sitúa, por un lado, en el presente de la narración, el de don García, un joven que llega a Valladolid y se encuentra por la calle a una joven magullada en busca de asilo, a quien ayuda y resguarda en su posada; por otro lado, la acción se traslada a la analepsis narrada por Hipólita, protagonista de la novela, la joven magullada a quien salva don García y que ha sufrido una serie de infortunios que la han llevado a estar en busca y captura. Por todo esto, antes de adentrarme en el análisis de la novela, voy a presentar el argumento general de la historia, concretamente el que atañe al plano diegético de Hipólita.

[20] Véase la nota número 17.

Nuestra protagonista se presenta al inicio de la obra y cuenta que fue obligada a casarse muy joven con don Pedro. Durante los primeros meses, la joven es feliz en su matrimonio, a pesar del constante acoso de su cuñado, don Luis, quien también deseaba casarse con ella. Sin embargo, todo se complica cuando Hipólita se enamora de otro hombre y, debido a un imprevisto, debe confiar en don Luis para que la ayude. A partir de entonces, su cuñado le hace la vida imposible, y, finalmente, a través de una puerta que comunica con la casa de la joven, se cuela en su dormitorio y abusa sexualmente de ella. Hipólita, despojada de su honra, urde un plan para vengarse y asesinarlo mientras duerme. Así pues, el ingrediente necesario para que se dé la violencia en esta historia se condensa en un elemento característico del espacio doméstico: la puerta que comunica las dos casas.

En este sentido, como ya venía anticipando, *Al fin se paga todo* destaca por seleccionar el escenario de la casa con dos puertas, reconocido por la tradición dramática áurea, y transformarlo en motor de violencia. Las comedias de capa y espada eran muy famosas durante los Siglos de Oro[21]; por eso, Zayas se encarga de reunir el modelo teatral conocido y reinterpretarlo, de acuerdo con su mirada crítica, para demostrar el carácter violento de un escenario doméstico que ha permitido que el abusador entre en la casa de la víctima y actúe con total libertad sobre ella: «Ya os dije que su casa y la mía estaban tan juntas que sólo una pared las decidía. Pues sabréis que por un desván que estaba junto con otro mío, […] en un tabique que le dividía abrió una puertecilla pequeña cuanto podía entrar una persona» (*Novelas ejemplares*, p. 436).

Olivares (2010: 78) sostiene que Zayas acepta el código calderoniano de honor para reescribirlo y exponer las consecuencias de un rigor exacerbado que mantenía a las mujeres encerradas en sus casas. Además, si hacemos un recorrido por la tradición teatral de Pedro Calderón de la Barca, reconocido dramaturgo del Siglo de Oro, encontramos distintas obras donde el juego de las dos puertas que comunican un espacio con otro se utiliza como ingrediente cómico de la acción. Un ejemplo muy destacado de esta relación entre elementos espaciales de la tradición calderoniana que Zayas maneja para exaltar el sentido violento de la construcción del espacio es la comedia *Casa con dos puertas mala es de guardar*[22]. Esta pieza teatral narra la historia de Laura y Marcela, amigas cercanas, que utilizan una segunda puerta en su casa para poder dejar entrar y salir a sus respectivos pretendientes y satisfacer sus deseos amorosos

[21] De acuerdo con la definición que recoge el *Diccionario de Autoridades*: «la que tiene varios lances y empeños, y es representada y compuesta entre damas y galanes, figurados en personas no reales, sino en la esfera de nobles y caballeros».
[22] Sigo la edición de Juan Manuel Escudero Baztán (2021).

sin la mirada crítica del exterior. Aquí, el motivo de la casa con dos puertas tiene un fin positivo, como he mencionado anteriormente, pues sirve como nexo entre las parejas, permitiendo así el encuentro amoroso:

CELIA ¡Mi señor viene!
LAURA Vete por aquesa puerta
de esotro cuarto, pues tiene
puerta a la calle.

(*Casa con dos puertas*, vv. 1004-1007).

A diferencia de lo que sucede en María de Zayas, Calderón de la Barca presenta dos espacios conectados por una puerta que buscan provocar enredo y activar la acción, así como también generar escenas revestidas de un sentido más cómico:

FÉLIX ¡Ay, Laura, cuánto te engañas!
LAURA ¡Ay, cuánto me agravias, Félix!
CELIA ¡Ay, cuánto nos sirve una
casa que dos puertas tiene!

(*Casa con dos puertas*, vv. 1013-1016).

Calderón establece en su obra un escenario habitado por personajes femeninos menos arquetípicos, pues, si bien se encuentran cercados por la seguridad de una estancia que les permite cumplir con sus deseos más profundos, continúan reproduciendo aquellos modelos tradicionales del hogar que servían para justificar el encierro de las mujeres. Por consiguiente, en esta comedia, las puertas que acercan el mundo masculino y femenino y que propician los encuentros furtivos entre las parejas, funcionan en María de Zayas como germen de la discordia en el tradicional hogar seguro. Así, en palabras de M.ª Teresa Julio:

> Esos pequeños escollos lúdicos que alientan celos y dan color a la comedia de enredo costumbrista o de capa y espada, adquieren tintes trágicos en el drama de honor, especialmente en el drama de honor conyugal, donde la más leve sospecha es motivo suficiente para acabar con la vida de la esposa (2006: s.p).

Otra obra de Calderón de la Barca que se inscribe en esta misma tradición de espacios conectados es *La dama duende*[23], cuyo argumento se basa en el plan de doña Ángela para satisfacer sus deseos con don Manuel, burlando la vigilancia que sobre ella ejercen sus dos hermanos. Con este objetivo, Ángela se cuela a través de una alacena escondida en su casa y se hace pasar por un ser misterioso y fantástico, una identidad que le permite actuar libremente sin la mirada crítica de los varones del hogar:

ISABEL ¿No has oído que labró

[23] Véase, a este respecto, el estudio introductorio de Fausta Antonucci para su edición de *La dama duende* (2024).

en la puerta una alacena
tu hermano?
DOÑA ÁNGELA Ya lo que ordena
tu ingenio he entendido yo:
dirás que, pues es de tabla,
algún agujero hagamos
por donde al huésped veamos.

(*La dama duende*, vv. 577-583).

En cierto sentido, tal y como he expuesto en el ejemplo de *Casa con dos puertas*, Calderón presenta un modelo de mujer que quiebra los arquetipos femeninos tradicionales, pues la casa sirve como apoyo para que la protagonista satisfaga sus deseos, rompiendo los moldes que impedían que las mujeres hablaran de su sexualidad. Sin embargo, Zayas da un paso más allá al introducir en el ámbito doméstico de *Al fin se paga todo* la inseguridad y falta de protección, debido a que la protagonista no consiente el paso del hombre a la casa, sino que su dormitorio, el espacio más íntimo y vulnerable, queda corrompido por la presencia de Luis: «Don Luis, que desnudo en camisa estaba en parte que lo pudo ver salir, aguardó un poco, y luego se vino a la cama donde yo estaba, y fingiendo ser mi esposo se entró en ella, llegándose a mí con muchos amores y ternezas» (*Novelas ejemplares*, p. 437).

Además, para conectar con el análisis de la próxima novela, esta obra no solo destaca por el uso innovador del elemento escenográfico que ejerce de motor de la acción, sino también porque la casa, que en otras novelas de Zayas sirve únicamente como arma contra las mujeres[24], aquí se convierte en un arma de doble filo, de la que se puede aprovechar la joven para recuperar su honra[25]. Como ella misma dice:

> Viendo pues, a mi esposo dormido me levanté y vestí, y tomando su daga y una luz, me subí al desván, y entrando por la pequeña puerta, llegué hasta el mismo aposento de don Luis, al cual hallé dormido, […]. Y apuntándole al corazón, de la primera herida dio el alma, […]; y luego tras esto, le di otras cinco o seis puñaladas, con tanta rabia y crueldad como si con cada una le hubiera de quitar la infame vida (*Novelas ejemplares*, p. 439).

Zayas no solo se encarga de articular un espacio doméstico similar al de la tradición dramática de su época —que a lo largo de la narración se corrompe a través de la violencia que ejerce don Luis—, sino que, al mostrarnos una Hipólita que busca activamente la venganza ante

[24] Es el caso de Inés de la *Inocencia castigada*, ya que es emparedada en su propia casa. En *Amar solo por vencer* la protagonista muere aplastada por una pared que derrumban sobre ella, y, en el *Desengaño cuarto*, Elena vive encadenada a su casa y muere de inanición, por culpa de su marido.

[25] En esta novela María de Zayas presenta la venganza de la protagonista, pero en la mayoría de las otras, la casa sirve como arma hacia las inocentes doncellas. En el caso de la novela *Amar solo por vencer*, uno de los espacios que sirven como elemento de violencia hacia la protagonista es el estrado, considerado un lugar de descanso para las mujeres. Esto también sucede en el *Desengaño séptimo*, donde se nos presentan distintos asesinatos realizados durante el descanso de las pobres damas, pues una de ellas es asesinada mientras se lava el pelo.

el agravio hacia su persona, añade al componente subversivo de la novela la transformación del modelo de mujer serena y sin mácula que promovía fray Luis en su *Perfecta casada*[26].

Concluimos, por tanto, que la adopción del código teatral calderoniano[27] que María de Zayas realiza con fines subversivos se refleja en el juego de espacios escondidos. A diferencia de *Casa con dos puertas mala es de guardar,* aquí no se recurre al acto de pasar de una casa a otra para generar comicidad, sino para agravar la tensión ya latente en el relato. Por otro lado, en el caso de *La dama duende*, la protagonista juega con el espacio doméstico para cumplir con sus deseos sexuales, mientras que, en *Al fin se paga todo,* Hipólita utiliza la casa para vengarse de su cuñado y recuperar su honor. Zayas emplea todas estas reminiscencias a los clásicos del momento para así mostrar, desde su óptica, una versión que acaba con aquellos discursos que justificaban el enclaustramiento de las mujeres en el reducto del hogar. La autora presenta su particular Rosaura[28], a la que el lector podía identificar con facilidad, que busca activamente recuperar su honra, traspasando los modelos impuestos que caracterizaban a su género. Y no solo eso, puesto que Hipólita no rompe únicamente con esos ideales tradicionales, sino que, a diferencia de personajes como Rosaura, recupera aquello que le ha sido arrebatado mediante la misma herramienta que la condenó: la casa con dos puertas. Se produce, así, una instrumentalización del código teatral en *Al fin se paga todo*, ya que Zayas se encarga de reformular en forma de crítica el motivo de la casa con dos puertas; un motivo que conecta directamente con una tradición reconocible para sus lectores, y que logra arremeter contra la apología del encierro de las mujeres y, al mismo tiempo, con la visión canónica de la casa como espacio de seguridad.

---

[26] *Al fin se paga todo* no es la única novela que presenta la recuperación de la honra perdida en manos de la propia víctima, ya que, dentro de la primera parte de las *Novelas amorosas y ejemplares*, otra novela trata el tema, *La burlada Aminta y la venganza del honor.* Al igual que Hipólita, Aminta dice: «–No ha de ser así mi venganza –dijo Aminta– porque supuesto que yo he sido la ofendida, y no vos, yo sola he de vengarme, pues no quedaré contenta si mis manos no restauran lo que perdió mi locura» (*Novelas ejemplares*, p. 236).

[27] Cabe destacar que María de Zayas no solo está influenciada por obras como las de Calderón de la Barca, sino por otros dramaturgos del Siglo de Oro. En este sentido, Daniel Fernández Rodríguez (2018) ha detectado la fuerte influencia de *Virtud, pobreza y mujer*, pieza de Lope de Vega, en la novela *La esclava de su amante* —cuyo resumen se incluye en el anexo—, y analiza además el vínculo entre la producción de Zayas y otros títulos del dramaturgo como *El juez de su causa,* resaltando los cambios presentados por Zayas en contraposición a las obras originales del Fénix, que se sustentan en la ardiente denuncia que promulgaba la autora en sus textos sobre las atrocidades cometidas por los hombres hacia las mujeres. También existe un desengaño notablemente marcado por *La viuda valenciana* de Lope de Vega (Muguruza Roca 2020).

[28] Rosaura es uno de los personajes principales de la pieza teatral *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Destacamos su similitud con Hipólita, pues ambas buscan recuperar su honra, una mediante el disfraz y el matrimonio y la otra mediante la venganza. Leáse el trabajo de referencia de Michele Gendreau Massaloux (1983) sobre Rosaura para obtener más información respecto a este personaje. Para trazar un panorama general de la obra, también recomiendo el portal bibliográfico disponible en línea en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes por Evangelina Rodríguez Cuadros sobre *La vida es sueño*, pues presenta contenido divulgativo sobre distintos aspectos de esta obra clásica de la tradición áurea:
https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/#aportaciones

3.2. Emparedando a la perfecta casada: análisis de la segunda novela

> No son todas las mujeres las malas, ni todos los hombres los buenos
> (María de Zayas, *Desengaños*, p. 290)

He mencionado anteriormente cómo, durante los Siglos de oro existía un modelo doctrinal predominante que clasificaba a las mujeres dentro de los moldes de las perfectas casadas y que les exigía un comportamiento adecuado para poder mantener la estabilidad en la sociedad católica que predicaban estos documentos, así como también imponerles su sometimiento, tanto social como económicamente, al género masculino. Como pretendo explicar a continuación, en el caso de María de Zayas, la autora desarticula en sus novelas estos discursos patriarcales que incentivaban a las mujeres a ajustarse a un modelo de conducta sumiso y estricto, presentando esposas serviciales, maltratadas y torturadas por la voluntad de diferentes hombres, debido a malentendidos[29] o, en muchos casos, sin razón aparente.

Un ejemplo de esto se observa claramente en el desengaño quinto o, como se titula a partir de la edición de Barcelona de 1734, de acuerdo con Alicia Yllera (1983: 74), *La inocencia castigada*. Esta novela destaca por presentarnos una perfecta casada[30], doña Inés, a quien todos en el pueblo admiran e incluso envidian, no solo por su hermosura, sino también por sus buenos modales y su naturaleza sumisa respecto a su marido. Como Zayas explica: «gozaba la bella dama una vida gustosa y descansada, como quien entró en tan florida hacienda con un marido de lindo talle y mejor condición si le durara» (*Desengaños*, p. 266). Lo que sucede con este desengaño es una muestra de las estrategias narrativas con las que María de Zayas rompe la justificación del encierro de las mujeres o las excusas de sobreprotección que impedían que estas pudieran actuar libremente, pues su protagonista, a pesar de seguir todas las indicaciones necesarias destinadas a convertirla en una perfecta casada, sufre continuos ataques y es incluso emparedada por sus propios familiares. Como ella misma dice en un momento determinado de la obra: «pues si a las inocentes les sucede esto, ¿qué esperan las culpadas?» (*Desengaños*, p. 288).

[29] Otro desengaño producido por un malentendido es el cuarto, *Tarde llega el desengaño*, pues Elena, la protagonista, es torturada y recluida en su casa durante años a manos de su marido, quien cree que su esposa lo ha engañado con otro hombre y pretende castigarla por ello hasta matarla. Sin embargo, al final de la novela, el esposo descubre la verdad cuando ya es demasiado tarde: «–¡Ay, Elena mía, y cómo me has dejado! ¿Por qué, señora, no aguardabas a tomar venganza de este traidor, que quiso dar crédito más a una falsedad que a tus virtudes? Pídesela a Dios, que cualquiera castigo merezco» (*Desengaños*, p. 253).

[30] Como asevera Mariló Vigil: «El modelo de doncella que predicaban los moralistas incluía la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento, etc. Dicho modelo no ofrece variaciones del siglo XVI al XVII, y en el XVI fue defendido incluso por los escritores españoles más tolerantes y abiertos, como Vives, Guevara y Cervantes» (1986: 18).

El propósito que persigo al abordar el análisis de este desengaño es demostrar el modo en que la casa, tal y como se la ha conocido tradicionalmente, y el arquetipo de la perfecta casada en las *Novelas ejemplares* de Zayas no sirven para proteger a la mujer, pues sus personajes femeninos son agredidos de todas las formas posibles, a pesar de cumplir con las normas sociales impuestas. Concretamente en esta obra, la protagonista solo consigue su libertad al final, cuando es enclaustrada en un convento.

Por lo que respecta al argumento de este desengaño, en un pueblo cercano a Sevilla, doña Inés decide casarse en un intento por escapar de la casa en la que vivía con su hermano y su cuñada, quienes le hacían la vida imposible. Inés vive un matrimonio feliz y tranquilo hasta que un nuevo ciudadano llamado don Diego se enamora de ella y empieza a acosarla. La joven, rechazando en todo momento sus insinuaciones, es engañada por una vecina del pueblo, que la envidia por ser demasiado perfecta y le hace creer a don Diego que Inés ha accedido a mantener relaciones sexuales con él. No obstante, don Diego descubre eventualmente el engaño y, furioso, urde un plan para hechizarla[31] y lograr su propósito, recurriendo a un hechicero del pueblo que le da un muñeco vudú para que pueda controlar a Inés durante las noches y así conseguir que ella se someta a sus deseos. Sin embargo, cuando su marido descubre lo que sucede, a pesar de saber que no es culpa de Inés, con la participación de la cuñada y el hermano de ella, conduce a la joven a una nueva casa, donde la emparedan durante seis años, con una única ventanita por la que le hacen llegar la comida. Finalmente, un buen día, cuando la vecina la escucha, consiguen rescatarla, e Inés termina viviendo en un convento.

En cuanto al análisis de la obra, siguiendo el planteamiento inicial sobre la ruptura de los discursos moralistas, Ann Rice explica cómo dentro de *La inocencia castigada* «el hilo conductor es el estado de la mujer en cautiverio, enclaustrada y encerrada por situaciones socioculturales representadas novelísticamente» (2009: 98). En cierto sentido, el encierro de la protagonista sirve para demostrar que los tratados moralistas no evitaban la violencia en estos espacios, pues solo se centraban en el comportamiento de las jóvenes. De forma que, a partir de los pasajes de violencia expuestos en el argumento, encontramos tres espacios domésticos prototípicamente seguros según la tradición doctrinal, que se transforman en escenas del crimen en la obra de Zayas: la casa de su hermano, su casa y la casa en la que es emparedada en Sevilla.

Primero, la casa familiar, en la que se supone que el padre de familia y los hombres del hogar son los encargados de proteger y velar por la seguridad de las mujeres, de acuerdo con los modelos patriarcales que hemos visto, termina por ser una cárcel para ella, debido a los

[31] Cabe destacar el modo en que María de Zayas incluye el componente fantástico en sus obras; al respecto, ha escrito Ann Rice Robin (2010).

malos tratos de su hermano y su cuñada. La joven se ve obligada a escapar a través del matrimonio, ya que, aparte del convento, esa era la única salida que le ofrecía cierta libertad[32], «de manera que antes de dos meses se halló, por salir de un cautiverio, puesta en otro martirio» (María de Zayas, *Desengaños*, p. 265).

Después, una vez casada, aunque ella no faltaba a ninguna de sus obligaciones, continúa sufriendo violencia, pues en la calle estaba sometida a los hombres que la acosaban. Como expone María de Zayas, «fue vista de todos» (*Desengaños*, p. 266); algunos para amarla honradamente y otros con intenciones deshonestas. Pero, incluso recluida en su propio hogar, espacio pretendidamente seguro, es obligada a salir mediante la brujería, porque, como dice el propio don Diego, no importa que doña Inés se encierre en su casa, ya que «a la noche yo os obligaré a que me busquéis» (*Desengaños*, p. 279). En cierta forma, aunque Inés seguía las normas morales y huía del peligro del exterior, no pudo impedir ser víctima de abuso.

Sin embargo, una vez quebrantado el espacio familiar, como se ha comentado en el resumen de la novela, su hermano y su cuñada, quienes no creen en la inocencia de Inés, la llevan, con la connivencia de su marido, a una nueva casa, con la excusa de empezar de cero. Sin embargo, allí la torturarán y la emparedarán durante más de seis años[33]: «Llegados a Sevilla, tomaron casa a su cómodo, sin más vecindad que ellos dos, y luego despidieron todos los criados y criadas que habían traído, para hacer sin testigos la crueldad que ahora diré» (*Desengaños*, p. 283). Por tanto, el tercer espacio, que en otros textos de carácter doctrinal significaría el cambio y la posibilidad de una nueva vida, aquí se transforma en una tortura para la protagonista. María de Zayas desarticula los argumentos que se esgrimen para justificar el encierro de las mujeres en sus casas, a través de la subversión de estos tres espacios, que acostumbrábamos a considerar refugio ante el peligro.

Asimismo, la autora expone todas las cualidades positivas de doña Inés, la presenta como un modelo de mujer virtuosa que ha aceptado su papel dentro de la sociedad y que estoicamente acepta cada obstáculo que se le interpone en el camino. De hecho, ella misma le suplica al corregidor que la asesine cuando descubre que ha sido hechizada y que ha perdido la honra y

[32] Valentina Fernández Vargas, que propone una mirada al ordenamiento jurídico de las mujeres en el Antiguo Régimen, afirma que «contraer matrimonio y tener hijos era su destino; si esto no era posible por falta de dote o por no encontrar un marido acorde con su estado, el convento era la segunda gran alternativa, que como hemos dicho con frecuencia quedaba también frustrada por falta de dote. Las que quedaban solteras, a partir de una determinada edad, no solían tener casa propia. Su alternativa era vivir con familiares, el beaterio o, en último término, la casa pública» (Fernández, 1994: 37).

[33] De acuerdo con Ellen G. Friedman: «La legislación civil sobre delitos sexuales trató con más severidad a las mujeres que los varones. El adulterio se entiende exclusivamente como un crimen femenino. En el caso de las mancebas, los castigos fueron para ellas más severos que para los hombres que las mantenían» (1994: 51). De este modo, los crímenes de honor afectaban mayoritariamente a mujeres, ya que, debido a su falta de independencia económica, se las castigaba vilmente en comparación con los hombres.

manchado, con ello, el honor de su marido: «alcanzándose un desmayo a otro, y una congoja a otra, que como vio al Corregidor y a su hermano, se arrojó a sus pies pidiéndole que la matase, pues había sido mala, que, aunque sin su voluntad, había manchado su honor» (*Desengaños*, p. 281). La mujer es religiosa e inteligente, buena esposa y bondadosa, de acuerdo con los modelos doctrinales expuestos anteriormente[34]. Sin embargo, Zayas se encarga de describir con detalle cada uno de los crímenes cometidos hacia la joven Inés, demostrando así que la violencia hacia las mujeres no depende de su comportamiento, sino de aquellos que cometen el crimen. Así, al más puro estilo del Barroco, se recrea minuciosamente en el relato del proceso de emparedamiento de la inocente Inés:

> En un aposento, el último de toda la casa, donde, aunque hubiese gente de servicio, ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron, […] pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, […] dejando sólo una ventanilla como medio pliegue de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, porque no muriese tan presto, sin que sus lágrimas ni protestas los enterneciese (*Desengaños*, p. 283).

De esta suerte, el personaje de Inés se utiliza como ejemplo de una situación que sufrían muchas mujeres, a pesar de intentar por todos los medios posibles seguir con obediencia los discursos que deberían haber prevenido estos agravios. Como explica Drinkwater: «Paradójicamente, la mujer, a la vez que excluida y fuera de las estructuras sociales, "extramuros" por así decirlo, experimenta su falta de poder como encarcelamiento, tanto dentro del núcleo familiar como dentro de la casa u otro lugar de reclusión» (1993: 157). Así, María de Zayas deja claro que el camino para evitar la violencia no es señalar a sus víctimas, sino que debe buscarse la raíz del problema en los perpetradores. La novelista se aprovecha expresamente de estos arquetipos femeninos para condenar la violencia hacia las mujeres; una actitud que no resulta arbitraria, pues, de acuerdo con Teresa Ferrer, las escritoras de la época de Zayas eran plenamente conscientes del modo en que adaptaban sus escritos a los modelos impuestos, como un medio que les permitía hablar de aquello que les afectaba directamente como mujeres. A fin de cuentas: «tomar la pluma desde la condición de mujer en el siglo XVII significaba, en definitiva, tomar plena conciencia de la batalla que se había de librar por ganar la aceptación y el respeto como poeta» (1998: 30). Es por eso por lo que la cena de la novela

[34] Como bien expone fray Luis de León en su manual para las mujeres: «Lo que aquí decimos mujer de valor; y pudiéramos decir mujer varonil, como Sócrates acerca de Jenofón, llama a las casadas perfectas; así que esto que decimos varonil o valor, en el original es una palabra de grande significación y fuerza, y tal, que apenas con muchas muestras, se alcanza todo lo que significa. Quiere decir virtud de ánimo y fortaleza de corazón, industria y riqueza, y poder y aventajamiento, y finalmente, un ser perfecto y cabal en aquellas cosas a quien esta palabra se aplica; y todo esto atesora en sí la que es buena mujer, y no lo es si no lo atesora» (*Perfecta casada*, p. 24).

marco que ambienta la segunda parte de la obra ya no es narrada por damas y galanes, sino que se centra exclusivamente en historias aparentemente verídicas, contadas por mujeres, historias que funcionan no solo como advertencia para ellas, sino también como reflexión para los hombres:

> Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas). Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino los que les dan; y si bien lo miran, ellos cometen la culpa, y ellas siguen tras su opinión, pensando que aciertan; que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres (*Desengaños*, p.118).

De hecho, las propias protagonistas de la *cornice*, que van modificando su comportamiento después de escuchar cada una de las «maravillas»[35], comentan la *Inocencia castigada* al final de su narración y exponen la enseñanza que los hombres deberían extraer de la historia, pues se dedican a culpar siempre a las mujeres de ser las responsables de estos malos tratos:

> Con sólo este desengaño que ha dicho Laura, mi tía, podéis quedar bien desengañadas, y concluida la opinión que se sustenta en este sarao, y los caballeros podrán también conocer cuán engañados andan en dar toda la culpa a las mujeres, acumulándolas todos los delitos, flaquezas, crueldades y malos tratos, pues no siempre tienen la culpa (*Desengaños*, p. 289).

En esta línea, Alicia Yllera explica que la autora «reprocha a los hombres el denigrar sistemáticamente a las mujeres y, por unas que yerran, condenar a todas» (1983: 49). María de Zayas quiere mostrar que muchos de los asesinatos cometidos para restituir el honor no son más que equívocas apariencias en las que los hombres se aprovechan de la situación de inferioridad de las mujeres para maltratarlas. Esta novela, en cierta forma, destaca la actitud ejemplar de la protagonista, de acuerdo con los modelos religiosos de la época, para así poder manifestar que ninguna de esas cuestiones se centra en el núcleo del problema. Al contrario, solo sirven como herramientas de opresión patriarcal, pues la violencia ejercida contra las mujeres no se da por faltas en su comportamiento, ni mucho menos por haber accedido al espacio público, sino por un problema sistemático, enraizado en los mecanismos socio-ideológicos de la época, que ya se venía discutiendo en la Querella de las mujeres. Por todo ello, *La inocencia castigada* se transforma en un alegato contra la violencia doméstica que exhibe diferentes actos de violencia y que, en este contexto, convierte la casa en «una progresión paulatina de confinamiento simbólico o físico» (Ann Rice, 2009: 96) para la protagonista; una visión que altera la concepción tradicional, de acuerdo con los preceptos moralistas, del hogar.

[35] Véase la nota número 17.

3.3. Como Pedro por su casa: análisis de la tercera novela

> Ya estoy en este asiento: desengañar tengo a todas
> y guardarme de no ser engañada
> (María de Zayas, *Desengaños*, p. 295)

Si antes hemos analizado la construcción del espacio, así como la del personaje femenino protagonista, para demostrar el modo en que Zayas transforma todos los ingredientes que fundamentaban ese relato patriarcal que recluía a las mujeres en el interior de los hogares, ahora me encargaré de dirigir mi análisis hacia los agentes de la violencia. En este sentido, la autora también rompe con la concepción de la casa asumida como el universo en que gobiernan las mujeres, al presentarnos un personaje masculino capaz de introducirse en el espacio doméstico y actuar libremente, mediante el recurso literario del disfraz. El disfraz, como hemos explicado anteriormente, permitía a las mujeres actuar en la esfera pública sin seguir los modelos patriarcales establecidos, pues tomaban el hábito masculino para camuflarse entre los demás. Por todo ello, en el siguiente análisis pretendo exponer cómo el recurso del disfraz se usa a la inversa en un entorno que busca la ruptura del ideal doméstico como son las novelas ejemplares de María de Zayas, pues esta vez es un hombre el que se viste de mujer para poder introducirse en el espacio privado. Aquí el disfraz no le otorga al hombre unas libertades de las que carecía en el espacio exterior, sino que le permiten ejercer la violencia con total impunidad, debido a que nadie sospecha de otra mujer en un espacio considerado como gobierno de las mujeres.

Respecto al texto que estudio, este pertenece al sexto desengaño de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, o, como lo titulan en la edición de Barcelona de 1734, *Amar sólo por vencer* (Yllera, 1983: 74). Este se divide en dos partes: el primer engaño a Laurela, la protagonista, que culmina con la pérdida de su honra; y el segundo, que la lleva a la muerte. Laurela es una joven encantadora de trece años con dotes para la música y la poesía. Todos en el pueblo están encandilados con su presencia; es por eso por lo que don Esteban, obstinado en conseguir el cariño de la niña, se disfraza de mujer y se introduce en su casa para hacerse pasar por su nueva doncella. De este modo, Esteban, convertido en Estefanía, los engaña a todos y se aprovecha de su aspecto para acercarse a Laurela. Sin embargo, un día, Laurela se compromete con don Enrique, y Esteban, celoso, le revela su verdadera identidad a la joven y la chantajea para que se case con él, amenazando con suicidarse para poner al descubierto la deshonra de la niña. Por eso, Laurela decide fugarse con Esteban; sin embargo, después de pasar la noche con él, este la abandona a su suerte. Es ahí cuando sucede el segundo engaño, pues Laurela se queda bajo la tutela de sus tíos, quienes planean el asesinato de la joven con la ayuda de Bernardo, el

padre de la niña. Finalmente, la tía engaña a Laurela y la deja sola junto a su doncella sentada en el estrado, mientras el padre y el tío empujan un tabique que cae sobre ella y la mata.

Como hemos estudiado ya en el estado de la cuestión, uno de los argumentos que esgrimían los moralistas del Antiguo Régimen era la adscripción del hogar al género femenino, para evitar la salida de las mujeres al exterior con la excusa de que en el interior del espacio doméstico podían ejercer su gobierno sin vigilancia ni peligros. De hecho, fray Luis de León habla de la casa sin ama en estos términos:

> Y cuando las criadas madrugasen por sí, durmiendo su ama y no la teniendo por testigo y por guarda suya, es peor que madruguen, porque entonces la casa, por aquel espacio de tiempo, es como pueblo sin rey y sin ley, y como comunidad sin cabeza; y no se levantan a servir, sino a robar y destruir, y es el proprio tiempo para cuando ellas guardan sus hechos (*La perfecta casada,* p. 59).

Con este planteamiento, considero necesario profundizar en la idea, que ya se ha esbozado, sobre el juego que Zayas establece alrededor de los límites del discurso que relaciona lo doméstico con lo femenino. En esta novela introduce en el espacio de la casa a un hombre disfrazado de mujer, del que se beneficia para acceder sin obstáculos directamente al aposento de la joven, gracias a que nadie sospecha de su presencia ni juzga su cercanía a la niña:

> Se fueron, y Estefanía con su señora, asistiéndola hasta que se puso en la cama, gozando sus ojos, en virtud de su engaño, lo que no se le permitiera menos que con su engañoso disfraz, enamorándose más que estaba, juzgando a Laurela aún más linda desnuda que vestida (*Desengaños*, p. 309).

Se demuestra así cómo el hogar, bajo la premisa de ser un lugar reservado al género femenino, continúa reproduciendo modelos de violencia y opresión, pues no es un entorno de seguridad para las mujeres, teniendo en cuenta que los hombres pueden trasladarse de una a otra esfera sin necesidad de disfrazarse; cuando lo hacen, como justifica Zayas, es para violentar a las mujeres, aprovechándose del discurso patriarcal en torno a la casa. De este modo, relata Zayas la llegada de Esteban, caracterizado como una doncella:

> Dada, pues, la licencia, entró la doncella, y vista y informadas de lo que sabía hacer, agradadas de su brío y desenvoltura, a pocos lances quedó en casa. Porque si a todas agradó, a Laurela enamoró: tanto era el agrado de la doncella. No fue este amor de calidad del de don Esteban; porque Laurela sin advertir engaño, creyó que era mujer (*Desengaños*, p. 299).

Cabe destacar que no existe mucha bibliografía que se haya dedicado específicamente a esta novela, mucho menos al tema del disfraz de Esteban; sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, una de las herramientas con la que las mujeres contaban en el teatro

del Siglo de Oro para poder actuar libremente era el cambio de identidad[36], que les permitía pasar de un espacio a otro y actuar con mucha más libertad de la que gozaban en su condición de mujer. Siguiendo con esta consideración, Ana María Martín Contreras (1998) estudia el tema del disfraz en las obras del Siglo de Oro desde una perspectiva crítica que habla de las múltiples posibilidades que ofrecía para una mujer de la época el hecho de poder cambiar su identidad para así beneficiarse del trato que tenían los hombres en el ámbito público. Es más, de acuerdo con Contreras (1998: 337), las mujeres disfrazadas que aparecen en las obras dramáticas de esta etapa utilizaban el atuendo masculino para recuperar la honra arrebatada del mismo modo que lo hacían los hombres. Por tanto, reconocemos la función provechosa del disfraz para evitar las presiones sociales de una época como el Antiguo Régimen, así como para serpentear entre sus leyes[37]. En el caso de la novela de Zayas, aquí el hombre es quien se adentra en el espacio privado de las damas para engañar a la joven y seducirla. Tal y como explica Inmaculada García en su estudio sobre el cuerpo femenino en las novelas de María de Zayas:

> La violación de este espacio privado que hemos mencionado con anterioridad incide profundamente en la actitud de Laurela que, poco a poco, va a ver minada la tranquilidad en la que vivía junto a su familia para adentrarse en la vorágine de los amores con Esteban que la conducirán irremediablemente a su trágico final (2001: 288).

En esta novela, como he explicado inicialmente, la autora emplea la alteración del tropo de la mujer que se disfraza de varón para revindicar sus derechos frente al hombre que se disfraza de mujer[38], y así poder acceder sin impedimentos al espacio privado de la dama y aprovecharse de su posición[39]. Por este motivo, Esteban, una vez ha descubierto su identidad ante Laurela, la amenaza con poner en peligro su honra:

> Y supuesto esto, o determínate a ser mía, dándome la mano de esposa, o que apenas saldrás con intento contrario por aquella puerta, cuando yo me haya quitado la vida. Y veremos luego qué harás o cómo cumplirás con tu honor para entregarte a tu esposo y para disculparte con tus padres y con todo el mundo (*Desengaños*, p. 320).

[36] Carmen Bravo Villasante estudia el motivo de la mujer vestida de hombre en el teatro español, analizando su origen italiano y su desarrollo en las diferentes escuelas literarias, tanto en la de Lope como en la de Calderón. Según la autora, la principal motivación del uso de esta herramienta es la de aportar comicidad y tensión a la obra, así como posibilitar la actuación más abierta y libre de las actoras de la época (1988: 132).

[37] Un ejemplo que hemos mencionado anteriormente es el de Rosaura, protagonista femenina de *La vida es sueño*, personaje destacado de la tradición dramática áurea, que experimenta un cambio de vestuario a lo largo de la pieza teatral para poder actuar en la esfera pública libremente, así como para recuperar su honra. Destaco el estudio de Beatriz Cortez (1998).

[38] Juana Escabias estudia el tema del disfraz en su artículo «Sexualidad y transexualidad en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español», en cuyas páginas también habla de otros ejemplos de obras de la literatura áurea en las que el disfraz femenino está muy presente; es el caso de *El muerto disimulado,* de Ángela de Acevedo, así como de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán; finalmente, Sor Juana Inés de la Cruz también lo utilizará en su obra *Los empeños de una casa* (2022: 84).

[39] Este recurso se repite en el desengaño segundo, *La más infame venganza,* cuando el personaje de Juan se disfraza de mujer para colarse en la habitación de Camila y abusar sexualmente de ella.

Si leemos *Amar sólo por vencer* en clave crítica, como hizo Contreras (1998), el hecho de que un hombre adopte el hábito de dama podría haber sido empleado por María de Zayas, en este caso, como un elemento del que se sirve don Esteban para aprovecharse de Laurela sin tener que contar con la aprobación del padre ni arriesgarse a ser rechazado. Resulta interesante señalar que en la casa nadie sospecha de la doncella, ya que el amor entre dos mujeres se percibe en esa obra como algo totalmente platónico y puro, que no entraña el riesgo de perder la honra. Asimismo, Zayas no solo se vale de la herramienta del disfraz para demostrar la facilidad con la que se pueden transgredir las normas sociales, sino que también pone de manifiesto lo que supone ser una mujer en esa época, cuando el propio Esteban, convertido en Estefanía, sufre los acosos del padre de Laurela, quien dice haberse enamorado de la joven:

> Vino su padre a cenar [..] y dándole cuenta de la nueva doncella que habían traído a casa y de sus gracias y habilidades, y diciendo la quería ver, vino Estefanía, y con mucha desenvoltura y agrado besó a su señor la mano, y él muy pagado de ella, lo más que ponderó fue la hermosura; con tal afecto, que al punto conoció Estefanía que se había enamorado, y no le pesó, aunque temió verse perseguida de él (*Desengaños*, p. 307).

Así, María de Zayas deconstruye un espacio que garantiza en principio la seguridad de la mujer y que se ve transformado a través de la violencia que irradia la presencia del hombre disfrazado de mujer, hecho que le permite llevar a cabo su engaño y manipular a la niña hasta conquistarla. De hecho, como explica García:

> Esteban-Estefanía recrimina a Laurela –desde la ambigüedad sexual que en ésta provocan los desmanes a los que llega su doncella por su amor– que salga a la calle, es decir, que cruce la línea que separa el espacio privado, donde debe permanecer siempre debido a su condición de mujer, del espacio público, negándole así cualquier posibilidad de relación social (García, 2001: 288).

Esteban se encarga de manipular a Laurela mediante la identidad de Estefanía, recluyéndola en el espacio privado, donde él puede actuar impunemente sobre el cuerpo de la joven, gracias a su identidad falsa. Con esto, María de Zayas refleja las ventajas que el cambio de apariencia proporciona a Esteban si sigue el planteamiento que recluía a las mujeres en el espacio doméstico, por el que este es capaz de moverse sin obstáculos. De hecho, Laurela es asesinada en la zona de la casa reservada únicamente a las mujeres, el estrado[40]: «Mientras ellas

[40] El estrado era, de acuerdo con el *Diccionario de autoridades* «el conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete almohadas, taburetes o sillas bajas». Era también, como expone Gloria Franco en su estudio, un aposento característico de la sociedad española, definido como «el principal espacio femenino de recepción, […], chocante a los ojos de los viajeros extranjeros que visitaron España, que mantuvo su vigencia hasta bien entrado el siglo XVIII, especialmente en las ciudades de provincias, hasta el momento en que el salón se convirtió en un único espacio intersexual y permitió que las relaciones entre hombres y mujeres fueran más libres y abiertas» (2018: 182).

estaban en Atocha, entre el padre y el tío, por un aposento que servía de despensa, donde no entraban sino a sacar lo necesario de ella, cuyas espaldas caían a la parte donde su tía tenía el estrado, desencajaron todo el tabique» (*Desengaños*, p. 329). Sabiendo esto, entendemos el simbolismo que encierra el hecho de que el asesinato se cometa en su estrado, ya que el castigo se realiza en esa habitación de recreo y sosiego; un espacio que precisamente permitía a las damas socializar sin presiones externas. También sirve como cierre circular de la historia de la pobre Laurela, debido a que la primera vez que conoce a Esteban como Estefanía está sentada en el estrado: «Pues como Laurela era niña y tan inclinada a la música, fuera de sí de gozo, se levantó del estrado, y cruzando los brazos al cuello de Estefanía, juntando su hermosa boca con la mejilla, favor que no entendió ella llegar a merecerle, le dijo...» (*Desengaños*, p. 306).

Mediante este desengaño, María de Zayas traslada la misma violencia que habíamos visto en otras novelas al único espacio de la casa vedado a los hombres y que, por ende, debería ser un lugar de ocio íntimo, tal y como se había defendido en los textos morales de la época: «las que en sus casas cerradas y ocupadas las mejoraran, andando fuera dellas las destruyen» (Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 130). La novelista se asegura de corromper este estado de reposo con la terrible muerte de Laurela, quien ve su estrado contaminado por la presencia de don Esteban y, después, con el crimen de su padre. Como golpe final, en ese mismo estrado «hallaron a la sin ventura Laurela de todo punto muerta, porque la pared la había abierto la cabeza, y con la tierra se acabó de ahogar» (María de Zayas, *Desengaños*, p. 330).

Con todo esto, *Amar sólo por vencer* constituye un testimonio de la violencia, que impregna todos los espacios, por más que sean considerados más o menos seguros por la sociedad. Hemos conocido mujeres violentadas en la calle, violadas en sus habitaciones personales, emparedadas en su nueva casa y, finalmente, aplastadas por la pared de su estrado. María de Zayas, a través de estos desengaños, no solo pretende advertir de la violencia que sufrían las mujeres, sino también romper con todos esos discursos que les impedían salir a la calle y recibir una educación como la de los hombres. Zayas buscaba demostrar que las mujeres no eran las culpables de sufrir violencia, ya que, aun creyendo que trataban con alguien de su confianza como su propia doncella, en realidad estaban siendo asediadas por un hombre que solo buscaba su satisfacción personal. Así, como la propia Lisis dice al final de la novela: «Vosotros hacéis a las mujeres malas, y os ponéis a mil riesgos porque sean malas, y luego publicáis que son malas, y no miráis que si las quitáis el ser buenas ¿cómo queréis que lo sean?» (*Desengaños*, p. 332).

4. CONCLUSIONES

> ¡Ánimo, hermosas damas, que hemos de salir vencedoras! ¡Paciencia, discretos caballeros, que habéis de quedar vencidos y habéis de juzgar a favor que las damas os venzan! Este es desafío de una a todos
>
> (*Desengaños*, p. 470)

La casa tradicionalmente se ha expuesto en la literatura como el templo de la mujer; un escenario para el gobierno de la buena esposa, de la perfecta casada, pues todo se encontraba establecido para que esta se encargase de su guarda. También servía de protección frente a los peligros de la calle, zona reservada al género masculino.

Como hemos visto, literariamente se ha articulado la justificación para el encierro de las mujeres en el ámbito doméstico, impidiendo su desarrollo educativo y, en consecuencia, su avance social. Este hecho, como he estudiado en el primer apartado de este análisis, fue puesto en duda durante siglos en la Querella de las mujeres, que defendía la necesidad de una educación adecuada para las mujeres contra todo un conjunto de tratados moralistas que pretendían adscribir a las mujeres al modelo arquetípico de esposa pura y abnegada, dedicada por completo al cuidado de la casa.

En medio de esta disputa por el control de la conducta femenina, una de las escritoras que se inscribe en la Querella publicó una serie de obras literarias en las que daba cuenta de una realidad que corría en paralelo al modelo ideal del hogar: la de la casa como un espacio de violencia que continuaba poniendo en peligro a las mujeres sin necesidad de situarlas en la esfera pública. Esta era María de Zayas, natural de Madrid, una mujer de clase alta quien, en sus conocidas *Novelas amorosas y ejemplares* —sobre todo en la segunda parte—, narra diferentes actos de violencia hacia las mujeres en el interior del hogar.

De hecho, en dos de estas novelas, el espacio doméstico se encuentra estrechamente vinculado al método de tortura utilizado como castigo hacia las mujeres; es decir, no solo la casa se transforma en escena del crimen, sino que participa de la violencia ejercida, puesto que una de las víctimas es emparedada y otra es aplastada por un muro. Así entendemos que, a pesar de no concentrarse en la descripción del espacio, este es clave en la acción dramática, más aún para representar un ambiente de rechazo e inseguridad.

Además, como he expuesto en este trabajo, Zayas también demuestra un profundo dominio de la tradición literaria del Siglo de Oro, dado que recoge elementos representativos de obras bien conocidas dentro del panorama literario español, tales como el disfraz femenino y los espacios conectados a través de una puerta. De esta forma, gracias al uso de recursos

fácilmente reconocibles por sus lectores, Zayas se aseguraba de que su mensaje fuera más contundente, pues el receptor asistía a través de la lectura a una subversión del relato canónico que fortalecía la denuncia de Zayas contra el encierro de las mujeres en el hogar. La novelista elabora todo un imaginario de la casa, donde las mujeres son maltratadas tanto dentro como fuera del ámbito doméstico, reafirmando su defensa de la igualdad de condiciones, del acceso a la educación por parte de la mujer y de su salida a la esfera pública. Es más, como ella misma dice en su prólogo «al que leyere»:

> Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, […], no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; […], porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros (*Novelas ejemplares*, p. 159).

Una vez hemos comprendido esta estrategia para reivindicar la salida de las mujeres al ámbito público, podemos seguir su rastro en discursos posteriores a las *Novelas ejemplares*, tanto en cine[41] y arte[42] como en literatura[43], que beben de esta idea del espacio doméstico como representación de la violencia de género. Uno de los más destacados es el de Emilia Pardo Bazán, algunos de cuyos relatos se recogen en la *Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*[44]. La autora presenta distintos relatos mayoritariamente situados en el interior de la casa, donde se refleja la violencia que padecían muchas mujeres, ya no solo física —como ejemplifica Zayas—, sino también emocional. Como mencioné al iniciar este análisis, Pardo Bazán está considerada la última representante de la Querella de las mujeres en España; de hecho, es interesante advertir cierta influencia de la narradora áurea en estos relatos, pues, gracias a la información aportada por Ana M.ª Freire en su estudio sobre la *Biblioteca de la mujer*[45] que dirigió la propia Emilia Pardo Bazán, admiradora de Zayas, observamos que las

[41]La directora de cine llamada Chantal Akerman estrena [1975] la película *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, en la que el espacio doméstico sirve como cárcel para su protagonista, quien va desquiciándose progresivamente según avanza la cinta hasta terminar cometiendo un asesinato. De esta forma, al igual que sucede con Zayas, Ackerman incluye elementos en el hogar que poco a poco van dejando pasar la violencia del mundo al interior de la casa. Para más información, léase «Dislocating the domestic in Chantal Akerman's Jeanne Dielman» (2000) por Carina Yervasi.

[42] Louise Bourgeois es una artista francesa del siglo XX que expone una serie de obras artísticas relacionadas con la casa y la domesticidad que oprime a las mujeres, relegando su desarrollo personal al interior de cuatro paredes. Destaco su obra *Femme Maison*, que presenta una mujer sin cabeza reducida al espacio claustrófobico de lo doméstico, así como su colección: *Celdas.* Consúltese el trabajo de Teresa Aguado Garzón (2019).

[43] Un ejemplo sobre la representación del espacio doméstico en literatura contemporánea es la imagen de la casa ofrecida por Federico García Lorca en su obra teatral *La casa de Bernarda Alba,* donde el hogar se transforma en un encierro para las mujeres, así como la representación de la opresión que sufrían, de acuerdo con las normas sociales sobre el duelo femenino. Así lo ha estudiado, por ejemplo, García Montero (1996).

[44] Edita la antología Cristina Patiño Eirín (2018).

[45] La *Biblioteca de la mujer* es una colección de publicaciones seleccionadas por Emilia Pardo Bazán, en la que se encarga de recoger distintos textos, fundamentalmente de autoría femenina, para apelar a la instrucción femenina.

Novelas ejemplares se incluyen en esta selección de lecturas. De este modo, el legado de Zayas y el imaginario de la casa perdura siglos y siglos, abriendo las puertas de distintas casas para exponer la violencia que sufrían las mujeres dentro de la sociedad y difundir el discurso de la Querella, que abogaba por la instrucción femenina, así como por la dignificación del papel de la mujer en la sociedad.

Este trabajo, en resumidas cuentas, ha sido elaborado con el objetivo de demostrar la forma en que en las *Novelas ejemplares* de María de Zayas rompen con el relato hegemónico, aquel que ensalza el espacio del hogar como el único ámbito posible para la protección y, por ende, para el desarrollo de las mujeres en la sociedad. Teniendo en cuenta esta retórica de la opresión, gracias a la representación de la casa como un lugar tan inseguro para las mujeres como el de la calle, no resulta exagerado afirmar que Zayas, al entender que la raíz del problema no radica en el espacio, sino en aquellos agentes que perpetúan la violencia, busca denunciar las grietas y las injusticias de un sistema que dejaba a las mujeres desamparadas, y concienciar así a sus lectoras de la necesidad de reivindicar un cambio.

En palabras de Freire: «La idea de fundar la Biblioteca de la Mujer nació del deseo de Emilia Pardo Bazán de instruir a sus contemporáneas, de modo que la mujer alcanzara el nivel de educación y preparación que la pusiera en condiciones de ocupar en la sociedad el lugar que le correspondía, con los mismos derechos y obligaciones que el varón» (2021: 263).

5. AGRADECIMIENTOS

A todas aquellas mujeres que han sufrido en silencio dentro de sus casas.
A mi tutora, por compartir esta casa conmigo y ayudarme a redescubrir mi pasión por la literatura después de estar tantos años perdida.
A ma tia, per usar la poesia amb mi des que soc menuda i ensenyar-me a transformar la ràbia en paraules.
A ma mare, perquè aquest treball és tant meu com teu i encara que la nostra casa és petita i està trencada, és nostra i de ningú més. Gràcies per ser casa i seguretat.
A mi mateixa, perquè l'esforç no guanya el talent, però hi ha dies en què l'única casa que importa és el teu propi cor.

6. BIBLIOGRAFÍA

AGUADO Garzón, Teresa, «Louise Bourgeois y sus Femme-Maison», en *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX,* Eva María Moreno Lago (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, pp. 437-450.

ALDARACA, Bridget, *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain,* Chapell Hill, University of North Carolina, 1991.

AMORÓS, Celia, *Tiempo de Feminismo*, Madrid, Cátedra, 2000.

ANTONUCCI, Fausta (ed.), Calderón de la Barca, *La dama duende*, Madrid, Real Academia Española, 2024.

ARBIOL, Fray Antonio, *La familia regulada, con doctrina de la Sagrada Escritura y santos padres de la Iglesia Católica*, Madrid, Imprenta real, 1783.

AYALA, María de los Ángeles, «Emilia Pardo Bazán y la educación femenina», *Salina*, 15, 2001, pp. 183-190.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón,* María Hernández Esteban (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español,* Madrid, Mayo de oro, 1988.

CALDERÓN de la Barca, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Juan Manuel Escudero Baztán (ed.), Madrid, Cátedra, 2021.

—, *La dama duende,* Fausta Antonnuci (ed.), Madrid, Real Academia Española, 2024.

—, *La vida es sueño,* Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

CAZES, Hélène (ed.), Olympe de Gouges, *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, Gatineau, Les Public' de l'APFUCC, 2010.

CANDIA PÉREZ, Eva, *La funcionalidad de los espacios cerrados en las colecciones de novela corta del siglo XVII (1613-1647)*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2020.

CONTRERAS MARTÍN, Ana María, «Las disfrazadas de hombre en *La Fénix de Salamanca*», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), Granada, Universidad de Granada (Colección Feminae), 1998, pp. 331-344.

CORTEZ, Beatriz, «El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: el surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género», *Bulletin of the Comediantes*, 50 (2), 1998, pp. 371-385.

DELEITO Y PIÑUELA, José, *La Mujer, la Casa y la Moda (En la España del Rey Poeta),* Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Real Academia Española, 1726-1739.

DRINKWATER, Judith, «María de Zayas: la mujer emparedada y los *Desengaños amorosos»*, en *Studia aurea: actas del III congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), Navarra, GRISO/LEMSO, 1996, vol. 3, pp. 155-159.

ESCABIAS, Juana, «Sexualidad y transexualidad en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español», *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 25, 2022, pp. 75-89. DOI: https://doi.org/10.12795/RICL2022.i25.06

FERRER VALLS, Teresa, «Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático», *Ínsula*, 714, 2006, pp. 8-12,.

— (ed.), Lope de Vega, *La viuda valenciana*, Madrid, Castalia, 2001.

— (dir.), *et al.*, María de Zayas, *La traición en la amistad*, Valencia, Grupo TE@doc Universitat de València, 2015.

—, «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en *Actas del Seminario «La presentación de la mujer en el teatro barroco español», Almagro, 23-24 de julio de 1997*, M. de los Reyes Peña (ed.), Almagro, Junta de Andalucía/Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra/mujer-y-escritura-dramatica-en-el-siglo-de-oro-del-acatamiento-a-la-replica-de-la-convencion-teatral-998601/

FERNANDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las cosicosas de doña María: ecos de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante* de Zayas (y unos apuntes sobre la *Parte veintecinco perfeta y verdadera*)», *eHumanista*, 38, 2018, pp. 627-640.

FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina, «Mujer y régimen jurídico en el Antiguo Régimen: una realidad disociada» en *Ordenamiento jurídico y realidad social de lasmujeres (Actas de las cuartas jornadas de investigación disciplinaria)*, María del Carmen García-Nieto (coord.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Seminario de Estudios de la Mujer, 1994, pp. 13-40.

FRANCO RUBIO, Gloria, *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen,* Madrid, Síntesis, 2018.

FREIRE LÓPEZ, Ana M.ª, «La Biblioteca de la Mujer de Emilia Pardo Bazán: Historia y cronología de un proyecto editorial», en *«Et amicitia et magisterio»: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintáns y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2021, pp. 262-274.

Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1053830

FRIEDMAN, Ellen G., «El estatus jurídico de la mujer castellana durante el Antiguo Régimen», en *Ordenamiento jurídico y realidad social de lasmujeres (Actas de las cuartas jornadas de investigación disciplinaria)*, María del Carmen García-Nieto (coord.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid/Seminario de Estudios de la Mujer, 1994, pp. 41-54.

GARCÍA MONTERO, Luis, «El teatro, la casa y Bernarda Alba», en *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 359-370.

GENDREAU MASSALOUX, Michele, «Rosaura en *La vida es sueño*: significado de una dualidad», *Calderón Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, t. II, págs. 1039-48.

JULIO, M.ª Teresa, «Crimen y castigo en el ámbito doméstico», *Ínsula*, 714, 2006, pp. 15-17.

LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada,* Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

MUGURUZA ROCA, Isabel, «Lope de Vega reescrito por María de Zayas: *La viuda valenciana*, una comedia entre dos novelas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI, 2020, pp. 445-469. https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.356

OLIVARES, Julián, (ed.), María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares,* Madrid, Cátedra, 2010.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El encaje roto: antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Cristina Patiño Eirín (ed.), Madrid, Contraseña editorial, 2018.

PIZÁN, Christine, *La Ciudad de las Damas*, Marie-José Lemarchand (trad.), Madrid, Siruela, 2000.

RICE, Robin Ann, «El Barroco y sus enfermedades sociales: odio, violencia y psicopatía en los Desengaños amorosos (1647) de María de Zayas», *Revista Estudios*, 31, 2015, pp. 1-21.

—, «Embrujos, violencia y clausura: la mujer en *La inocencia castigada* de María de Zayas (1647)», *Destiempos*, 19, 2009, pp. 111-121.

—, «Lo sobrenatural en María de Zayas: magia, manía y sucesos estrambóticos en *Desengaños amorosos*», en *Nuevos caminos del hispanismo actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007,* Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010, pp. 112-120.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «*La vida es sueño*: obra paradigmática», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [consultado el 14/06/2024]. https://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/su_obra_vida_es_sueno/#aportaciones

SIMONET LEÓN, M. Teresa, «El Reflejo de las mujeres del Siglo de Oro a través de su testimonio cultural», *Anuario de Hespérides (Investigaciones Científicas e Innovaciones Didácticas)*, 23-24, 2017, pp. 429-437.

SINUÉS, María del Pilar*, El ángel del hogar: estudio*, Madrid, Librerías de A. de San Martín, tomo 1, 1881.

SOLANA SEGURA, Carmen, «Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista», *Lemir,* 14, 2010, pp. 27-33.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Siglo XXI, 1986.

YERVASI, Carina, «Dislocating the domestic in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman*», en *SITES (Contemporary French and Francophone Studies)*, 4 (2), 2000, pp. 385-398. DOI: https://doi.org/10.1080/10260210008456039

YLLERA, Alicia (ed.), María de Zayas, *Desengaños amorosos,* Madrid, Cátedra, 1983.

ZAYAS, María de, *Novelas amorosas y ejemplares,* Julián Olivares (ed.), Madrid, Cátedra, 2010.

—, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos),* Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

7. ANEXO

Engañada y desengañada: resumen de las novelas de María de Zayas en cuanto a su relación con el estudio de este trabajo[46].

NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES
1. *Aventurarse perdiendo*:
La protagonista de esta «maravilla», Jacinta, sufre una serie de infortunios al no poder casarse con su verdadero amor, don Félix; de hecho, una vez consigue casarse con él, este muere en la guerra. La joven termina viuda manteniendo relaciones con un hombre que la trata mal y la engaña constantemente. Esta novela no contiene violencia como tal, pero Zayas se lamenta de la falta de responsabilidad de los hombres en relación con el trato que tienen hacia las mujeres.
2. *La burlada Aminta y venganza del amor*:
Esta novela se caracteriza por el tema de la venganza. Aminta es engañada por Jacinto y Flora, una pareja de antiguos amantes, que se unen para engañar a la joven y provocar que esta pierda su honra. Una vez descubre la verdad, se decide a recuperar su honor asesinándolos. Resalto cómo el disfraz de hombre que usa Aminta le sirve para colarse en la casa de la pareja y asesinarla. Hemos hablado de la importancia del disfraz masculino en la literatura áurea, así que aquí Zayas representa una mujer valiente y astuta que elabora todo un plan para recuperar su honra, negándole la ayuda a un hombre.

[46] Quedan excluidas las novelas analizadas: *Al fin se paga todo* (Séptima novela), *La inocencia castigada* (Desengaño quinto), y *Amar sólo por vencer* (Desengaño sexto).

3. *El castigo de la miseria*:

Esta obra es la única que tiene por protagonistas a personajes de grupos sociales inferiores. Don Marcos es un mísero hidalgo, quien es engañado por la viuda Isidora para casarse con él. Junto a las que aparentemente son sus criadas, Isidora pone en marcha una serie de estrategias para engañar al joven y escapar con toda su fortuna.

Lo más destacable no es tanto el engaño, sino las reminiscencias de la obra con la novela de Cervantes, *El casamiento engañoso*, así como también los personajes humildes que participan de la acción. Cabe resaltar también que las dos novelas con protagonistas masculinos son precisamente aquellas que narran los personajes masculinos de la novela marco.

4. *El prevenido engañado*:

En esta obra no hay violencia hacia las mujeres, sino que, al ser narrada por un personaje masculino de la novela marco, da cuenta de los embustes de algunas mujeres y de la necesidad de no juzgar las apariencias, pues el protagonista de la novela es engañado sucesivas veces por diferentes mujeres. La novedad es, por tanto, el trato que se da a la sexualidad femenina, teniendo en cuenta que estas mujeres viven su deseo libremente, sin las ataduras sociales esperables en la época. Además, Zayas también se queja de aquellos hombres que buscan mujeres poco inteligentes para poder dominarlas.

5. *La fuerza del amor*:

Esta novela se sitúa en Nápoles y aborda el matrimonio de Diego y Laura; un matrimonio que se transforma en una tortura constante para la joven esposa cuando Diego decide engañarla con su antigua amante, Nise. Esto provoca que Diego empiece a maltratar a Laura hasta abandonarla, dejándola magullada y prácticamente muerta. Ante este hecho, la joven decide ir a hablar con el virrey para que intervenga en favor de su matrimonio. Una vez Diego toma consciencia de sus actos, le suplica a Laura que vuelvan, pero esta lo rechaza y decide vivir tranquilamente en un convento. Por todo ello, resalto cómo Laura hace frente al maltrato de su marido, y, desengañada completamente de los hombres, escapa de su casa.

Considero significativo este acto, pues el espacio de la casa actúa como una cárcel de la que Laura debe huir para encontrar en el convento un refugio.

6. *El desengaño amando y premio de la virtud*:

Don Fernando y doña Juana están felizmente casados hasta que Fernando, hechizado por su anterior amante, Lucrecia, empieza a maltratar a Juana hasta abandonarla en la casa con sus hijos. La obra termina con Juana vengándose de Lucrecia y salvando a Fernando.

Destaco en esta novela el hecho de que Lucrecia, en una época donde las mujeres no podían ser independientes económicamente, sobreviva al abandono de su marido vendiendo poco a poco el mobiliario de su casa, hasta que, cuando esta queda completamente vacía, decide ir a por Fernando. Considero significativo esta resolución por parte de la protagonista, pues el espacio de la casa actúa como un símbolo de la participación cada vez más activa de Juana en la salvación de su esposo.

8. *El imposible vencido*:

Ambientada en Salamanca, esta novela cuenta la historia de don Rodrigo y doña Leonor, quienes intentan casarse, sin éxito, ante la negativa de la familia de la joven. A partir de ahí, Leonor es engañada por sus padres para que se case con un hombre a quien aborrece. Un día, Rodrigo y Leonor se vuelven a ver y esta muere en el acto. Por la noche, una vez enterrada, Rodrigo va a visitarla al mausoleo y le suplica a Dios que le devuelva a su amada; así, esta revive y consiguen casarse y huir del hombre que trataba mal a Leonor, pues, al haber muerto, el matrimonio había quedado anulado automáticamente. En cierto sentido, Zayas introduce en sus novelas, como sucedía con las dos anteriores, elementos sobrenaturales, en este caso, para asegurar el final feliz, a diferencia de las otras, en las que solo busca crear tensión dramática.

9. *El juez de su causa*:

Estela y Carlos se han fugado juntos. Sin embargo, ambos son engañados por Claudia y Amete, quienes mienten a Estela para llevarla a Fez, donde Amete intenta abusar sexualmente de ella. No obstante, Jacimín, príncipe de Fez, salva a Estela y la ayuda a volver

a su casa disfrazada de hombre. Estela, a partir de ahí, lucha en la corte de Carlos V hasta que se convierte en virrey de Valencia. Una vez la pareja vuelve a reencontrarse, se casan; Estela es nombrada Princesa de Buñol y Carlos asume el cargo de virrey. Destaco de este planteamiento el papel activo de Estela como caballero de la corte del rey, ya que la joven escapa de su casa y consigue volver condecorada. Asimismo, de acuerdo con el estudio de Daniel Fernández Rodríguez (2018), existe una estrecha relación entre este desengaño y dos obras de Lope de Vega: *Las fortunas de Diana* y —como el propio título adelanta— *El juez de su causa.*

10. El jardín engañoso:

Esta narración, *El jardín engañoso*, sirve como colofón de la primera parte de las novelas. Esta obra trata el pacto con el demonio que realiza don Jorge con el fin conseguir ganar la apuesta que le propone Constanza para aceptar sus amores. Constanza es una joven casada que apuesta con don Jorge la construcción de un enorme y perfecto jardín en el plazo de tres días. Al final de la obra, don Jorge gana la apuesta; sin embargo, en el último momento se arrepiente, rompe su pacto con el diablo y salva la honra de la joven.

Cabe destacar de esta novela el componente mágico, como sucedía en las anteriores; no obstante, es interesante el tratamiento que se hace del espacio del jardín, zona que comunica el interior con el exterior de la casa y que servía de encuentro para los amantes.

DESENGAÑOS AMOROSOS

1. *Desengaño primero*:

Esta es la historia de Isabel, la esclava de su amante. Isabel es cortejada por don Manuel, pero, ante las negativas de la joven, el hombre decide, con la ayuda de dos mujeres más, abusar sexualmente de ella. Es entonces cuando Isabel se hace pasar por una esclava mora para perseguir a su violador y recuperar su honra. La historia se complica más cuando Isabel es capturada por unos corsarios y don Manuel intenta casarse con una joven mucho más rica que Isabel. La obra termina con don Manuel muerto e Isabel actuando como esclava en casa

de Lisis, pues le avergüenza volver a su hogar. Resalto de esta novela, sobre todo, que Isabel, después de ser violada en el interior de su casa, sale a la calle gracias al hábito de esclava mora, atuendo que le permite relacionarse libremente y recuperar su honra, pues las esclavas no sufrían las mismas presiones sociales que las mujeres ricas en lo que respecta a los casos de honor. A su vez, este desengaño está fuertemente influenciado por la comedia *Virtud, pobreza y mujer* del Fénix de los ingenios, ya que, de acuerdo con la investigación de Daniel Fernández Rodríguez (2018), ambas obras contienen diversas similitudes, desde el argumento principal hasta el desarrollo de sus protagonistas, quienes deciden herrarse el rostro con unos clavos fingidos para hacerse pasar por esclavas y salir en busca de su honra perdida. No obstante, cabe resaltar el sentido mucho más crítico en la obra de Zayas, pues al argumento principal de la honra perdida incluye la situación de abuso sexual, en consonancia con la intención de la autora de denunciar los males de los hombres hacia las mujeres.

2. *Desengaño segundo*:

En esta historia se producen distintos actos de violencia basados en el engaño y el maltrato a dos mujeres: Octavia y Camila. La primera es cortejada por Carlos durante dos años, seducida y engañada, pensando que este eventualmente se casaría con ella; sin embargo, Carlos, un día, empieza a aborrecer a Octavia, y la engaña haciéndole creer que, si se fuga a un convento, él irá a buscarla para casarse. En realidad, Carlos tiene la intención de casarse con Camila. Octavia, destrozada, le pide ayuda a su hermano Juan, quien decide vengarse de Carlos disfrazándose de mujer y abusando sexualmente de Camila. La novela finaliza con Carlos, deshonrado, matando a Camila mediante un veneno que provoca que se hinche hasta morir.

Despunta en esta novela el disfraz de mujer del que se sirve Juan para colarse en casa de Camila, un hecho que hemos analizado en el desengaño quinto, pues el disfraz le permite al hombre actuar libremente en el interior de la casa. A su vez, la decisión de Carlos de envenenar a Camila también es un claro ejemplo de la violencia que muchas mujeres sufrían en sus casas, pues Camila no solo ha sido deshonrada en su propia casa, sino que, confiando en su marido, se toma el veneno letal que la condena a una muerte lenta y dolorosa.

3. *Desengaño tercero*:

En esta novela se produce un conflicto entre dos hombres que intentan cortejar a Roseleta, mujer casada. A pesar de que los pretendientes entienden la negativa de la joven y de que esta se lo cuenta todo a su esposo para que no crea que su mujer lo ha deshonrado, el marido de Roseleta no confía en ella y, siguiendo los rumores esparcidos por una joven llamada Angeliana, decide asesinar a Roseleta arrebatándole la cinta que tapaba la zona por la que estaban practicando una sangría a la joven para curarla de una enfermedad.

Lo más destacado de este desengaño es que se produce otro malentendido que ocasiona una terrible venganza por parte del marido a su inocente esposa, igual a como sucedía en *La inocencia castigada.*

4. *Desengaño cuarto*:

Este desengaño cuenta la historia de don Manuel, casado con Elena, quien es embaucado por una de sus criadas. La criada de don Manuel le hace creer que Elena lo está engañando con el que dice ser su primo. Don Manuel resuelve quemar al primo de Elena y conservar su calavera para que su esposa, encadenada a una de las habitaciones de la casa, deambule con ella. La obra finaliza con don Manuel descubriendo la verdad y arrepintiéndose; sin embargo, ya es tarde para Elena, quien muere de desnutrición y pena.

Este es uno de los desengaños más interesantes en cuanto al análisis del hogar, pues la casa es transformada por Zayas en una cárcel donde la protagonista sufre torturas durante años, obligada a servir a su marido. Asimismo, sucede lo mismo que explicaba en desengaños anteriores: con la excusa del malentendido, los esposos actúan violentamente sobre sus mujeres, maltratándolas de forma bárbara.

7. *Desengaño séptimo*:

Esta historia parte del fallecimiento del padre de un niño y sus cuatro hermanas, quienes quedan al amparo económico del primero. La primera hermana se muda a Portugal con su marido, donde es asesinada por este. Una de sus hermanas había acompañado a la pobre desdichada y, ante semejante escena, se tira por la ventana, rompiéndose las piernas. En cuanto a la otra hermana, es también asesinada por su marido en Italia mientras se lava el

pelo, momento de vulnerabilidad que él aprovecha para ahogarla con su propio cabello. Finalmente, doña Blanca, verdadera protagonista de la historia, se casa por conveniencia con mucho pesar. No obstante, en un momento determinado, tanto el suegro como el marido le dan una paliza a la joven por quejarse de los malos tratos de su esposo. Gracias a la cuñada Blanca consigue salvarse de esta situación; sin embargo, poco después, la propia cuñada recibe la muerte a manos de su padre, que la golpea por haber entrado en la alcoba de su hermano —y esposo de Blanca— y haberlo sorprendido en una situación comprometida con un paje. A partir de ahí, la violencia empeora, terminando con la muerte de doña Blanca, quien, habiendo descubierto la relación de su marido con el paje, se gana la furia de su suegro, que termina por matarla, desangrándola sentada en su estrado. La novela finaliza con el hermano de Blanca asesinando a los culpables.

Esta pieza, extensa y cargada de violencia, evidencia, sobre todo, cómo Blanca, a pesar de describirse desde el primer momento, al igual que sucede en *La inocencia castigada,* como la perfecta casada, no consigue salvarse, pues la violencia del marido la arrastra hasta la muerte. Para finalizar, me gustaría también subrayar el modo en que la violencia final se produce en el estrado de la joven, en su espacio de supuesta seguridad y tranquilidad, donde tantas veces reflexiona sobre su realidad. Por tanto, María de Zayas presenta una novela repleta de agravios y crímenes hacia las mujeres, realizados en el interior del hogar, muestra una vez más de la inestabilidad del espacio doméstico para la mujer del Antiguo Régimen.

8. *Desengaño octavo:*

Esta historia narra la vida de los hijos de don Pedro, hombre de condición cruel, que busca que Alonso, su hijo menor, herede, y así evitar el matrimonio de su hija Mencía. La obra está dividida en dos partes: la primera trata de Mencía y la segunda de don Alonso. Por lo que respecta a la primera, un día, don Enrique llega a la ciudad de Jaén y empieza a cortejar a Mencía a espaldas del padre de esta, pero una amante anterior, derrumbada por el abandono de Enrique, decide contarle a don Alonso los engaños de su hermana, consiguiendo así que el hermano asesine a Mencía a puñaladas. En cuanto a la otra parte de esta novela, se centra en la huida del país de don Alonso a Nápoles, donde se casa con una joven de baja nobleza que provoca el rechazo de don Pedro, su padre. Este hecho enciende

la rabia y el aborrecimiento de Alonso hacia su esposa, quien termina asesinada, decapitada y lanzada al fondo de un pozo.

Destaco de esta novela el mismo relato grotesco que finaliza con la muerte de la joven en el estrado, a modo de símbolo del peligro que corren las mujeres en sus casas, donde pueden sufrir violencia a manos de sus propios hermanos.

9. *Desengaño noveno*:

Esta extensa novela da cuenta de la historia de Beatriz, princesa de Inglaterra, y de su matrimonio con el rey de Hungría. La obra plantea los múltiples intentos de Federico, hermano del rey, de deshonrar a Beatriz; primero, persiguiéndola, luego tendiéndole una trampa en otro reino para que sea condenada a muerte, además de otros muchos intentos de abusar de ella. De hecho, en múltiples ocasiones, después de engaños y agravios que terminan por expulsar a Beatriz de palacio, aparece el personaje de la Virgen María para salvar a la joven y ayudarla a recuperar su honor. También se insinúa la presencia del demonio, acompañante del joven príncipe. Finalmente, la obra termina con Beatriz vestida de hombre, de acuerdo con las indicaciones de Dios, entrando en el palacio ocho años después de su partida, para restaurar su honor al desvelar los engaños de Federico y el demonio, y marcharse después a un convento.

A pesar de tratarse de una obra repleta de cambios de espacio, quisiera destacar sobre todo el hecho de que tenga un final feliz, en que la mujer no llega a sufrir ningún tipo de violencia, sino que recibe su merecido perdón, gracias a que la virgen María la ampara bajo su protección. Sabemos que María de Zayas era una mujer muy religiosa, así que es interesante que, de las diez novelas que presenta en esta segunda parte, esta es la única en la que la mujer no recibe ningún tipo de marca física de la violencia, pues el poder de Dios la protege en todo momento. Esto podría sugerirnos que la única manera de sobrevivir a los males de los hombres es acogerse al favor de Dios, que logrará frenar sus intentos por conseguir lo que desean, aunque sea mediante la violencia.

10. Desengaño décimo:

Esta novela narra la historia de Florentina, hermanastra de Magdalena y enamorada de su cuñado. Por lo que respecta a este desengaño, narrado por Lisis, la protagonista de la novela

marco, relata de la muerte de don Dionís y Magdalena, marido y mujer. De esta forma, Florentina inicialmente entabla una relación amorosa con Dionís a espaldas de su esposa; no obstante, ante la frustración de la joven, tras caer en las malas influencias de una de sus criadas, Florentina urde un plan para convencer a Dionís de que asesine a Magdalena y así poder casarse con él. Dionís, engañado, no solo asesina a Magdalena, sino a todos cuanto se le cruzan por el camino en la casa, incluida Florentina. Finalmente, esta última consigue salvarse, confesando sus delitos y refugiándose en un convento para reparar su alma.

Lo que más destaco de este último desengaño no es solo el final ya repetido del convento como único escape seguro para las mujeres, sino también el relato de la casa maldita repleta de cadáveres, pues Zayas aquí se esmera en describir al detalle la imagen de los cuerpos apilados en cada estancia del hogar, dejando claros los actos violentos que se ha cometido en ese espacio.