

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**USOS AMOROSOS Y CONDUCTAS MODÉLICAS FEMENINAS EN
EL SIGLO XVII: UNA LECTURA DE LAS *NAVIDADES DE MADRID*
Y *NOCHES ENTRETENIDAS* DE MARIANA DE CARVAJAL**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTORA EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA**

RUTH CUBILLO PANIAGUA

DIRECTORA: DRA. MARÍA JOSÉ VEGA RAMOS

BARCELONA, 2002

DEDICATORIA:

A Mariana, Ronny y Soledad, porque con la fuerza de su amor me sostienen cada día.

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar, a Dios, porque estoy convencida de que sin su poder ni las hojas de los árboles se mueven.

A la Dra. María José Vega, Directora de esta investigación, porque además de ser una excelente académica me ha demostrado que también es una estupenda persona, lo cual resulta mucho más valioso para la vida.

A toda mi familia, en especial a Hugo, mi padre; a Sandra, mi hermana, mi amiga y mi cómplice; a Susana y a Elisa, mi apoyo en tantos sentidos.

A Natxo, Elizabeth, Gloria, Ferrán, Meritxell y Yolanda, los mejores amigos de Barcelona, porque me enseñaron a amar esa ciudad.

A la M.L. Ivonne Robles, el Dr. Jorge Murillo, y las Licenciadas Marta Rojas y Kattia Chinchilla, porque han contribuido de muchas maneras con mi permanencia en la Universidad de Costa Rica, lo cual, al fin y al cabo, le da sentido a mi doctorado.

A Jordi Palau, funcionario del Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, porque siempre ha estado dispuesto a brindarme su mano amiga.

ÍNDICE GENERAL

	Página
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....	1
■ Tema y justificación.....	1
■ Relación hombre-mujer: aspectos teóricos.....	3
■ Aproximación teórico-metodológica.....	14
■ Antecedentes.....	29
■ La crítica literaria feminista en las tres últimas décadas.....	29
■ La crítica literaria feminista angloamericana..	30
■ La teoría feminista francesa.....	32
■ Propósito y disposición.....	33
CAPÍTULO II. EDUCACIÓN, LECTURA Y ESCRITURA FEMENINAS EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.....	37
■ Una cuestión de honor.....	37
■ La educación de las mujeres españolas en los siglos XV al XVII.....	44
■ Las mujeres lectoras en España durante los siglos XVI y XVII.....	61
■ Las escritoras en España durante los s. XVI y XVII.....	74
CAPÍTULO III. LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL.....	87
■ Escribir en España en el siglo XVII.....	87
■ Boccaccio y El Decamerón, su presencia en la	

novela corta española.....	
101	
■ Cervantes, primer novelista español "ejemplar".....	111
■ Novelas cortas de tipo amoroso en la España del siglo XVII.....	117
■ Los adjetivos de la novela.....	118
■ Características dominantes de la novela corta...	121
■ El marco narrativo.....	127
■ Relaciones entre la novela corta y la comedia...	129
■ Los lectores de novela corta en el s. XVII español.....	136
■ Las escritoras de novela corta en el s. XVII español.....	138
■ María de Zayas y Sotomayor.....	139
■ Leonor de Meneses Noronha.....	141
■ Mariana de Carvajal y Saavedra.....	143
■ Ediciones de la obra de Mariana de Carvajal.....	145
■ Estudios sobre la obra de Mariana de Carvajal.....	148

**CAPÍTULO IV. *LAS NAVIDADES DE MADRID Y NOCHES ENTRETENIDAS:*
UN MANUAL DE USOS AMOROSOS Y CONDUCTAS MODÉLICAS
FEMENINAS.....**

	156
■ Planteamientos generales.....	156
■ La trama del marco y la distribución de los 8 relatos.....	160
■ La trama de las novelas.....	163
■ Aspectos formales del marco y las novelas.....	175
■ Saber entretener, enseñar y contar historias: tres características del "buen cortesano" y de los protagonistas de Carvajal.....	188
■ "Realismo", verosimilitud e identificación en <i>Las Navidades de Madrid</i>	192
■ Código de honor y conductas modélicas femeninas en <i>Las Navidades de Madrid</i>	198
■ El ocultamiento de identidad y el disfraz como estrategias en el cortejo.....	217
■ ¿Cómo era entonces la dama ideal?.....	220

RECAPITULACIONES Y CONCLUSIONES.....	224
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA.....	238
PRINCIPALES COLECCIONES DE NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL.....	268
EDICIÓN COMENTADA Y ANOTADA DE <i>LAS NAVIDADES DE MADRID Y NOCHES ENTRETENIDAS,</i> DE MARIANA DE CARVAJAL Y SAAVEDRA.....	276
▪ La edición y las anotaciones.....	276
▪ Preliminares.....	277
■ Introducción.....	283
■ Novela primera, "La Venus de Ferrara"..... 294	
■ Novela segunda, "La dicha de Doristea".....	316
■ Novela tercera, "El amante venturoso".....	341
■ Novela cuarta, "El esclavo de su esclavo".....	366
■ Novela quinta, "Quien bien obra siempre acierta".....	384
■ Novela sexta, "Celos vengan desprecios"..... 397	
■ Novela séptima, "La industria vence desdenes"..... 413	
■ Novela octava, "Amar sin saber a quién"..... 461	
■ Conclusiones.....	505

CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN

Tema y justificación

El tema central de esta investigación lo constituyen las conductas modélicas femeninas en el siglo XVII español, según Mariana de Carvajal y Saavedra, autora de novelas cortas en ese siglo.

Al revisar los catálogos de mujeres españolas escritoras, en especial el de Manuel Serrano y Sanz, publicado en 1905, trabajo bastante exhaustivo que agrupa a las mujeres que escribieron entre el 1401 y 1833, nos percatamos fácilmente de que la gran mayoría de escritoras se ocuparon de temas religiosos y de que el género literario más empleado por ellas fue la poesía. Muy pocas de estas mujeres escribieron en prosa y, de éstas, algunas, muy pocas, escribieron teatro (comedias) y novela corta de tipo amoroso.

Las escritoras españolas de novela corta que aparecen en estos catálogos son María de Zayas y Sotomayor, Leonor de Meneses Noronha y Mariana de Carvajal y Saavedra. Las tres autoras vivieron en el siglo XVII y publicaron sus novelas en ese siglo.¹

En esta investigación nos centraremos en el análisis de las ocho novelas escritas por Mariana de Carvajal, partiendo de la idea de que sus textos pueden ser leídos desde el presente como un manual de usos amorosos y conductas modélicas femeninas, del cual las mujeres lectoras de la época

¹ En el capítulo dedicado a la novela corta presentamos un recuento de la vida y obra de estas escritoras.

podían servirse para aprender a ser “damas buenas”, según la ideología imperante (contrarreformista) y los preceptos sociales derivados de ella.

En el siglo XVII la sociedad patriarcal reprobaba la incursión de las mujeres en ciertos ámbitos tradicionalmente considerados masculinos. Podemos decir que la escritura en general, y la escritura de ficción en particular, era uno de ellos; por lo tanto, las escritoras de ficción resultaban transgresoras, pero además algunas plantearon en sus textos (en especial María de Zayas) la defensa de la mujer, su derecho a educarse y a ser considerada igualmente capaz que el varón, lo cual tampoco era demasiado frecuente en aquellos años. Interesa entonces conocer más de cerca estas mujeres singulares y, si es posible, comprender las razones que las llevaron a ser disidentes en ciertos sentidos.

Asimismo, es importante analizar las razones históricas y sociales que, de alguna manera, llevaron a la mujer escritora del siglo XVII a elegir ciertos géneros literarios y las características sociales y culturales que tenían en común las escritoras de novelas cortas en ese siglo.

Al analizar cuál era la situación socio-cultural de la mujer española en el siglo XVII y sus posibilidades de acceso a ámbitos tradicionalmente reservados al varón, y al mostrar las pautas histórico-culturales que posibilitaron el surgimiento del orden social existente en aquella época, pretendemos dar cuenta de cómo se construye socialmente la subjetividad, que en gran medida se basa en la elaboración de imágenes y autoimágenes, en tanto que la identidad de los individuos aglutina el conjunto de percepciones que cada persona tiene de sí misma y que los otros tienen de ella.

En este sentido, los modelos de mujer que elabora y difunde por diversos medios la sociedad de cada época, contribuyen en gran medida a la construcción de esa subjetividad, pues le marca a la mujer su modo ideal de

ser, es decir, lo que socialmente se espera de ella, y si tenemos presente la importancia del honor y la honra en el siglo que analizamos, entonces nos percatamos de la importancia que para la mujer de aquellos años tenía el hecho de conocer y tratar de seguir esos modelos.

La relación hombre-mujer: aspectos teóricos

Debido a que en esta investigación se enfatiza en el tema de las diferencias sociales, políticas y culturales que genera la tradicional distinción "masculino"/"femenino", y en los modelos de mujer dominantes en el siglo XVII, consideramos oportuno desarrollar algunos aspectos teóricos que conviene tener presentes a lo largo de este trabajo.

Como premisa fundamental, es necesario tener presente que las diferencias existentes entre mujeres y hombres muchas veces ocasionan desigualdades. Esas diferencias obedecen al peso que la cultura ejerce sobre cada individuo en particular y sobre la sociedad en general: es decir, no obedecen a esencias.

La sociedad da sentido a ese "ser mujer" o "ser hombre" y existen evidencias materiales que dan prueba de ello, pero, además de las distinciones fisiológicas, y sobre la base de ellas, se construyen distinciones psíquicas, sociales y políticas. Así, esta construcción de sentido está jerarquizada y mediatizada por discursos sociales y políticos, entre otros. Al evidenciar cuáles son las imágenes de la mujer presentes en los textos analizados, y al mostrar las pautas histórico-culturales que posibilitaron el surgimiento del orden social existente, pretendemos dar cuenta de cómo se construye socialmente la subjetividad.

Las imágenes de los sujetos, tanto las que tienen de sí mismos, como las que el otro (hombre o mujer) tiene de ellos, no son fijas, sino que varían

con el tiempo, así como varían los sujetos en los diferentes momentos de la historia. Tales imágenes son el resultado de una compleja elaboración social que, a su vez, está condicionada por un orden preestablecido, el cual es resguardado por las instituciones culturales y sociales. La subversión de este orden suele comportar un "castigo" social.

Así, cuando en estas páginas me refiero a textos *femeninos*, no quiero decir con ello que en el sujeto haya alguna "esencialidad" que corresponda a masculino o a femenino. Lo que es fundante es la diferenciación de los sexos gracias a su lugar en las prácticas sociales, en la producción de una sociedad. Lo masculino y lo femenino no son adjetivos invariables ni sentidos eternos atribuibles a determinados sujetos, tampoco implican valores universales o inmanentes. Al respecto, Néstor Braunstein señala que la historia, el proceso que tiene lugar en una formación social:

"determina que sea esa y no otra la película producida (el discurso, el enunciado), que sea ese y no otro el funcionamiento requerido de la cámara (cuerpo) para producir esa película (discurso). Ese tercer elemento constituido por la formación social y los procesos históricos que en ella tienen lugar, es el que determina y pone en acción a los otros dos. Existir como hombre significa existir en un mundo donde los objetos no tienen existencia "natural" sino que son propuestos por la cultura, en y a través del lenguaje, del sistema de la lengua." ²

En este sentido, resulta apropiado recordar aquí la famosa frase que Simone de Beauvoir escribiera en su obra *El segundo sexo*:

"No se nace mujer: una llega a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la

² Braunstein, Néstor, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*. 6ta.edición. México: Siglo XXI, p. 72.

hembra humana. La civilización en conjunto es quien elabora ese producto(...)"³

Asimismo, retomando la distinción entre condición de la mujer y situación de la mujer, planteada también por la autora francesa, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde desarrolla una serie de ideas que conviene citar en estas páginas iniciales, pues resumen muy bien la perspectiva desde la cual se leen los textos aquí analizados:

"La condición de las mujeres es histórica en tanto que es diferente a lo natural. Es opuesta a la llamada naturaleza femenina. Es opuesta al conjunto de cualidades y características atribuidas sexualmente a las mujeres -que van desde formas de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales, así como la opresión que las somete-, cuyo origen y dialéctica -según la ideología patriarcal-, escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas, congénitas. La situación de las mujeres es el conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica en circunstancias históricas particulares. La situación expresa la existencia concreta de las mujeres particulares a partir de sus condiciones reales de vida: la formación social en que nace, vive y muere cada una, las relaciones de producción-reproducción y con ello la clase, el grupo de clase, el tipo de trabajo o de actividad vital, los niveles de vida y el acceso a los bienes materiales y simbólicos, la lengua, la religión, los conocimientos, las definiciones políticas, el grupo de edad, las relaciones con las otras mujeres, con los hombres y con el poder, así como las preferencias eróticas, las costumbres, las tradiciones propias, y la subjetividad personal."⁴

³Beauvoir, Simone de, (1949), *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo X, 1981, p. 13. El psicoanalista y crítico literario costarricense Manuel Picado, apunta lo siguiente en este mismo sentido: *"Mujer, texto, hombre, sexo revisten modalidades muy diversas acordes con una historia determinada. Son la consecuencia de organizaciones significantes."* Picado, Manuel. "Literatura femenina". En: Frida Saal y Marta Lamas (editoras), *La bella (in) diferencia*. México: Siglo XXI Editores, 1991, pp. 153 a 162.

⁴ Lagarde, Marcela, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Coordinación General de Estudios de Posgrado. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 18.

La mujer no puede hablar y oír hablar más que desde su lugar de mujer, puesto que ella posee una formación discursiva determinada que se engloba dentro de una formación social más amplia. Desde que nace la mujer es educada de cierta manera: se le asignan una serie de roles -ahora considerados como tradicionales- que al mismo tiempo crean estereotipos (imágenes invertidas o falsas).

Si desea ser una "buena mujer" a los ojos de la sociedad debe asumir esos roles sin reprochar, los cuales, como veremos, corresponden a los llamados *modelos de mujer*. Debe ser, al mismo tiempo, esposa, madre, ama de casa y, en nuestros días, profesional y trabajadora remunerada. Toda esta situación le confiere a la mujer un punto de vista particular, una manera distinta de percibir la realidad y de enfrentarse a ella.⁵ Es la cultura la que da lugar a esta diferencia, la alimenta, le asegura su permanencia y la reproduce.

A la mujer se le concede, de hecho, el derecho de desenvolverse dentro de una esfera "privada" o doméstica, alejada de lo "público".⁶ Así, se le asignan, fundamentalmente, dos labores: cuidar del hogar -incluido el marido- y ser madre, mientras que al hombre se le asigna la labor de proveedor de la familia. Aún en el plano profesional suelen preferirse para la mujer profesiones como la de educadora, enfermera, secretaria, etc.,

⁵ Deseamos insistir en que si existe alguna diferencia entre lo masculino y lo femenino, o bien entre el punto de vista femenino y el masculino, ésta no obedece a razones esenciales o naturales, sino que a condicionamientos histórico-culturales.

⁶ Esto no quiere decir que las mujeres no tengan un espacio en el ámbito "público", pues muchas de ellas se desenvuelven en espacios como la política, las profesiones liberales y otros. Por lo tanto, es necesario tener cuidado al utilizar esta distinción entre "privado" y "público". El mismo *Repertorio Americano*, como veremos más adelante, es una muestra de que ya en la primera mitad del siglo las mujeres tenían un espacio importante para levantar su voz y dar su opinión acerca de temas y actividades "públicas", en los cuales muchas veces ellas eran protagonistas.

siempre al servicio de alguien; mientras que a los hombres se les ubica en la esfera pública: ellos pueden y "deben" desenvolverse en este medio.

En España, en los siglos XVI y XVII las mujeres que trabajaban en sitios no privados eran sobre todo aquellas que debían colaborar en las labores propias del oficio de sus maridos o padres (campesinas y artesanas en general), pero no era bien visto que las mujeres pertenecientes a la aristocracia, o en general a los estamentos más adinerados, trabajaran, y menos fuera de sus casas.⁷

Históricamente, el hombre ha pretendido y pretende poseer un dominio casi absoluto sobre la mujer, lo cual no es gratuito sino que obedece a causas específicas:

*"Dada su condición de reproductora, apropiarse de la mujer es apropiarse de la productora de productores y, en consecuencia, es también la primera ex-propiación."*⁸

La subordinación de la mujer se da prácticamente en todas las sociedades. Independientemente del campo en el que se desenvuelvan los hombres y las mujeres, la labor masculina siempre es sobrevalorada socialmente. La mujer ha tenido que hacer un doble esfuerzo para ganarse el respeto, la admiración y la valoración de su trabajo por parte de los otros, tanto hombres como mujeres.

El psicoanalista español Carlos Castilla del Pino lo expresa de la siguiente manera:

⁷ Para profundizar en este tema, cf. el capítulo sobre la situación de la mujer en los siglos XVI y XVII.

⁸ Saal, Frida, "Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos". En: *La bella (in)diferencia*. México: Siglo XXI, 1991, p. 32.

"En un sistema montado sobre la competencia, la mujer advierte que la carencia de unos instrumentos suficientemente adecuados le sitúa a la larga en una posición difícilmente equiparable a la del varón. Es más: "lo hecho" no es reconocido en su exacta estimación, simplemente por haber sido hecho por una mujer." ⁹

Estas circunstancias tienen importantes implicaciones en la forma en que se establecen las relaciones de poder en la sociedad, en sus formas de ejercicio y en las formas de dominación, opresión y sometimiento.

Es necesario señalar que la cultura occidental se fundamenta en la existencia de un discurso patriarcal basado en el Verbo-Logos-Dios,¹⁰ que ha otorgado al varón la voz y la palabra: Dios Padre creador del mundo por su Verbo, transmite tal poder de la palabra, en el nivel de lo terreno, tanto al padre fundador, para que instaure así su ciudad, su ley y su familia, como al artista, perpetuador de fama y memoria mediante el canto en el nivel artístico.¹¹ Este discurso masculino constituye una especie de encierro - construido con palabras- para la mujer, pues ella debe comprender y asumir la lógica del sistema patriarcal que tal discurso encierra, pues, de lo contrario corre el riesgo de ser vista por el Otro como una "loca" o como un ser incapaz de decidir su propia vida. ¹²

⁹ Castilla del Pino, Carlos, "La conciencia tardía". En: *Cuatro ensayos sobre la mujer*. 9a. reimpresión. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 171.

¹⁰ Término griego que en castellano equivale a "palabra, concepto, expresión, razón, inteligencia."

¹¹ Cf. Macaya, Emilia, *Cuando estalla el silencio*. San José: EUCR, 1992, p.124.

¹² En las antiguas sociedades occidentales, como las griegas y las romanas, el padre primero y después el esposo (en ausencia de estos los hermanos) tenían el derecho de decidir sobre la propiedad y sobre la vida misma de la mujer. Cfr. Castro, Sandra et al., op.cit., p. 70.

La imposición de la lógica patriarcal ha reprimido por muchos años el surgimiento de la palabra propia de la mujer, hasta tal punto que, desde la perspectiva lacaniana, "una mujer es lo que el hombre dice de ella."¹³

La mujer no ha tenido la oportunidad de autodefinirse, de modo que las definiciones de la feminidad han sido elaboradas sobre la base de la lógica masculina, la identidad de la mujer ha estado en la boca, las manos y las palabras del Otro, es decir, del hombre; de hecho, las instituciones sociales (la Iglesia y la Corona en el caso del siglo que analizamos) que definen los modelos de mujer, han sido manejadas tradicionalmente por hombres, de modo que la mujer no interviene en la creación de esos modelos femeninos y debe limitarse a asumirlos como propios para ser aceptada socialmente.

Sin embargo, la relación hombre-mujer no puede concebirse como una relación simétrica en la que ambos se definen mutuamente, pues en realidad no podemos decir que exista el (un) hombre o la (una) mujer claramente definidos, sino que existe la posibilidad inacabable del juego de relaciones que se establece entre ambos.

En este contexto, el psicoanalista Carlos Castilla del Pino señala en su texto *Cuatro ensayos sobre la mujer*, que la mujer es un ser alienado, pues

"lo que caracteriza a la alienación es el hecho doble de hacer de ese (ser humano) que está alienado un (ser humano) distinto, alguien que no es el que es, porque no hace lo que le es propio. Por otra parte, también que ese hacer es forzoso, impuesto, e impuesto, pues desde fuera de sí mismo." 14

Desde esta perspectiva, la mujer es definida como un ser alienado en la medida en que ella no es lo que ella es, sino que es lo que el hombre dice

¹³Cf. Lacan, Jacques, *Escritos*. París: Seuil, 1966.

¹⁴Castilla del Pino, Carlos, op.cit., p. 17. Los paréntesis son nuestros.

que ella es y, además, su hacer le es impuesto por la cultura que se rige por normas creadas y fundamentadas en la lógica *patriarcal*, cuya única palabra válida es la palabra del hombre: Dios, Pater Familias, Autor. ¹⁵

La mujer cuyo texto aquí analizo vivió en una sociedad dominada por esa lógica patriarcal; por ello, en su época fue transgresora, en tanto que se atrevió a trascender el ámbito privado para escribir y publicar, no cualquier clase de texto, sino textos de ficción, lo cual, como veremos más adelante, resultaba aún más atrevido, ya que una buena parte (por no decir que la totalidad) de la sociedad patriarcal de aquella época consideraba que tanto la lectura como la escritura en general, pero muy en especial la lectura y la escritura de ficción, representaban un gravísimo peligro para la mujer, ya que por su "flaca y débil naturaleza" no era capaz de discernir los peligros "inherentes" a los textos de ficción.¹⁶

No obstante, Mariana de Carvajal, a diferencia de una autora como María de Zayas, no denunciaba en sus textos la subordinación de la mujer ni reclamaba para ella ciertos derechos (tales como el acceso a la educación), pues lo que hacía más bien era reproducir los modelos de mujer casta, pura, honrada y obediente, aunque sus heroínas eran mujeres inteligentes, muchas de ellas con cierto nivel educativo.

Lo que pretendemos realizar en esta investigación es, entonces, una relectura semiótica y con perspectiva de género de las novelas de Mariana de Carvajal y Saavedra y de la época en que fueron escritas.¹⁷

En ese sentido, conviene tener presente como premisa una frase que Simone de Beauvoir escribió hace algunos años acerca de la compleja construcción social -el género- que se ha utilizado para diferenciar lo masculino de lo femenino:

¹⁵ Cf. Macaya, Emilia, op.cit., p. 149.

¹⁶ En el tercer capítulo analizamos este tema más detalladamente.

"No hay una naturaleza femenina dada, sino una situación femenina impuesta." 18

En nuestras sociedades las tareas del hombre y las de la mujer están claramente diferenciadas y durante muchos años esta diferenciación fue, y quizá sigue siendo, atribuida a factores biológicos.

"Una vez esclarecida la diferencia entre lo biológico y lo genético, se ha podido demostrar que el quehacer social se divide en actividades netamente masculinas o femeninas, basadas no en el sexo sino en los atributos que la sociedad adjudica a cada sexo." 19

Así, el papel asignado a cada género es el producto del conjunto de normas y valores preestablecidos que la sociedad dicta sobre lo que debe ser el comportamiento femenino o masculino. El género es social, nunca natural. Bajo él se agrupan todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales de la feminidad y de la masculinidad.

La sociedad determina qué comportamientos son aceptables para cada sexo y, además, crea mecanismos de sanción y de control para evitar que se produzcan desviaciones en la conducta de los individuos. Esto se logra mediante el ejercicio de los roles.

En la categoría de género, por tanto, se articulan tres instancias:

17 Sobre el tema de la relectura con perspectiva de género, cf. Cubillo, Ruth. "Repensar la historia desde la perspectiva de género: el gran desafío. Entrevista a Mary Nash". En: *Revista de Historia*, UCR-UNA, San José, Costa Rica, julio-diciembre, No. 36, 1997, pp. 165-178.

18 Beauvoir, Simone de, op.cit.

19 Castro, Sandra et al., *Mujer y depresión*. San José: APROMUJER, 1989, p. 47.

1. *La asignación de género:* se realiza cuando el niño(a) nace. Desde el momento en que el niño nace y se conoce su sexo, o desde antes de nacer, se le asigna su género (ropa celeste para los niños y rosada para las niñas, un nombre "apropiado" para su sexo, por ejemplo).
2. *Identidad de género:* su establecimiento coincide con la adquisición y consolidación del lenguaje. Una vez establecida esa identidad el sujeto se identifica con lo femenino o con lo masculino. En otras palabras, cuando el sujeto empieza a hablar, lo hace desde una identificación alcanzada desde un lugar determinado (su lugar de sujeto) y con un nombre propio determinado (el que le imponen sus padres), lo cual lo obliga a incluirse, conciente o inconscientemente, en una estructura familiar y social.
3. *Rol de género:* se forma a partir de las normas y prescripciones que dicta la sociedad sobre lo que debe ser el comportamiento masculino y el femenino. Así, el sujeto debe asumir los roles que le son "sugeridos" por la sociedad, para poder ser aceptado como individuo "normal", es decir, como sujeto "equilibrado".²⁰

Tradicionalmente, los roles que se le han asignado a la mujer son los de madre, esposa y ama de casa; de hecho, en el siglo en que vivieron nuestras autoras éstas eran prácticamente, junto con la vida religiosa, las únicas funciones socialmente aceptadas para la mujer, en buena medida porque el ejercicio de esos roles las mantenían dentro de espacios privados. Esto quiere decir que aquellas que decidían adentrarse en otros ámbitos se apartaban de

²⁰ Cfr. Castro, Sandra et al., op.cit., p. 50. Cf. además Lagarde, Marcela, op. cit., Capítulo II. "La condición de la mujer", pp. 65-74.

la norma y, de alguna manera, se convertían en transgresoras, ya que los espacios públicos estaban prácticamente reservados al desenvolvimiento de los actores masculinos.

Conviene señalar que las novelas cortas que analizaré en estas páginas, no se asumen como textos homogéneos y sin rupturas, cuyos planteamientos puedan considerarse representativos del pensamiento y el sentir de todas las mujeres españolas que vivieron en el siglo XVII. Por el contrario, asumo que, por el hecho mismo de escribir, Carvajal se apartó del común de mujeres de su época.²¹

Por otra parte, sabemos también que las escritoras del siglo XVII constituían una especie de élite, pues poseían un nivel educativo bastante alto en relación con la mayor parte de las mujeres de su época (y aún de muchos hombres) y pertenecían a la aristocracia media.

La novelista Mariana de Carvajal se detiene a analizar un elemento concreto de la compleja trama de relaciones sociales: la relación hombre-mujer (en especial el tema del cortejo), la cual contribuye a conformar la identidad del sujeto (tanto hombre como mujer) en tanto que la subjetividad pasa por la imagen especular en la que se reconoce a sí mismo y espera ser reconocido por el otro. Es una imagen que el espejo le devuelve, una confirmación que le da ese otro sujeto que lo sostiene, lo define y acepta como sujeto, es el nombre propio que le impuso su padre cuando nació. Esta imagen le permite identificarse como "tú para ese yo".²²

²¹ En el caso concreto de María de Zayas, conviene señalar que esta autora no se limitó a "escribir", sino que salió en defensa del "ofendido y vilipendiado sexo femenino", acusando a los "despiadados hombres" de ser la razón de las desgracias de las mujeres. Por eso Zayas ha sido considerada por muchos críticos como una autora feminista, aunque Lola Luna señaló la inconveniencia de aplicarle este adjetivo a autoras como Zayas, que vivieron y publicaron en una época en la que aún no se había acuñado el término "feminismo". Cf. Luna, Lola, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*,

²² Braunstein, Néstor, op.cit., pp. 79-80.

En otras palabras, a partir de las diversas dimensiones de las relaciones sociales que establezca, el sujeto construye su imagen sí mismo y recaba la información necesaria para saber qué imagen tienen los otros de él.

En las novelas de Mariana de Carvajal se construyen múltiples imágenes de la mujer y del hombre del siglo XVII y esta autora lo hace, inevitablemente, desde su posición de mujer, lo cual implica que adopta una perspectiva particular al abordar temas relacionados con la situación social de la mujer de aquella época, cosa que no solía ocurrir en la literatura escrita por hombres, solo que en el caso de Carvajal, como hemos señalado, en gran medida reproducía las estructuras y los modelos de la sociedad patriarcal, por lo cual la imagen de mujer (y también de hombre) que presenta se sintetiza en el modelo de mujer (o de hombre) difundido y aceptado por la sociedad patriarcal.

Por otra parte, es necesario señalar que en las siguientes páginas se analizan las novelas cortas escritas por una mujer que escribió en el siglo XVII español, pero desde el presente y desde una perspectiva inevitable: mi perspectiva de mujer, la cual corresponde a un proceso de socialización particular, a la internalización de ciertos roles y a mi identidad de género. No me es posible hablar desde otro lugar.

Aproximación teórico-metodológica

Una de las premisas fundamentales de este trabajo es la distinción, elaborada por Mijail Bajtín,²³ entre ciencias naturales o exactas y ciencias humanas o sociales.

²³ Todas las referencias sobre Mijail Bajtín han sido tomadas del libro *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, escrito por Tzvetan Todorov y publicado en París en 1981.

Tanto las primeras como las segundas poseen un paralelismo histórico que se explica por su arraigo común en lo ideológico y lo social, pero también existe entre ellas un principio de diferenciación. Bajtín distingue dos puntos en los que se concentra la diferencia entre ciencias naturales y ciencias humanas: el objeto y el método.

En cuanto al objeto, Bajtín señala lo siguiente:

*"El objeto de las ciencias humanas es un texto, partiendo de un sentido amplio de lo que es la materia significativa. La especificidad de las ciencias humanas es que se dirigen hacia los pensamientos, los sentidos y las significaciones que provienen del otro(...) El texto (escrito u oral) es la base primaria de todas las disciplinas y ciencias humanas (...) No es pues solamente el hombre en cuanto tal el que constituye el objeto de estas ciencias, sino más bien el hombre en tanto que productor de textos (...) El objeto de las ciencias naturales, por el contrario, es una cosa, no un sujeto."*²⁴

Las ciencias naturales constituyen para Bajtín una forma monológica de saber, pues el investigador contempla una cosa y habla de ella. En este proceso interviene un solo sujeto: el que conoce, quien tiene ante sí una cosa sin voz. Por su parte, las ciencias humanas deben dar cuenta de un proceso de conocimiento dialógico, en el que participan dos sujetos: el que estudia y el que es estudiado. Así, el verdadero objeto de las ciencias humanas es la interrelación y la interacción entre estos dos sujetos.

En cuanto a la diferencia de método Bajtín prefiere hablar, cuando se trata de ciencias humanas, de *comprensión* más que de *conocimiento*, pues uno de los rasgos característicos de las primeras es que tienden a tomar la forma de una réplica, suscitada por la conversación inicial entre el sujeto que estudia y el que es estudiado. Toda comprensión es dialógica, pues permite

²⁴ Op. cit., p. 31.

que se dé el encuentro de dos textos, por consiguiente, de dos sujetos, el texto ya dado, o el corpus de textos, y el texto reactivado por la voz de la creación.

La comprensión es una puesta en relación con otros textos, un corolario del principio de intertextualidad. Procura la reinterpretación de esos textos en un nuevo contexto: el mío, como intérprete, según mi tiempo, según mi futuro. Por eso, para Bajtín la verdadera comprensión es siempre histórica y personal, y el objeto de las ciencias humanas es un ser expresivo y hablante.

Para las ciencias naturales, en cambio, la *exactitud* es lo más importante: presuponen la conciencia de la cosa con ella misma, el límite de la exactitud en las ciencias naturales es la identificación. Para las ciencias humanas, continúa diciendo el Bajtín, lo esencial es la *profundidad*, aquí la exactitud consiste en vencer la extrañeza del otro sin asimilarlo a mí por completo.

En esta investigación tal premisa resulta pertinente, pues se entabla un diálogo con los textos escritos por una mujer española en el siglo XVII. Interesa, en la medida de lo posible, dejar "hablar" a esos textos, comprenderlos, partiendo de que constituyen un sujeto y no un objeto de estudio. Por lo tanto, en este trabajo intervienen dos sujetos: el que conoce y el que es conocido.

Otra de las nociones que desarrolla Bajtín, y que es importante para este trabajo, es la de enunciado. En una serie de notas que datan de 1952-53, este autor enumera cinco características constitutivas del enunciado, las cuales son, a su vez, algunas de las más importantes, entre el enunciado y la proposición:

"1. Los límites de cualquier enunciado concreto, en tanto que unidad de la comunicación verbal, están determinados por el "cambio" (changement) de los sujetos del discurso (los locutores).

2. Cualquier enunciado posee un acabado interior específico.

3. El enunciado no se contenta con designar su objeto, como sí lo hace la proposición, sino que además expresa su sujeto(...) En el discurso oral, una entonación específica –expresiva- marca esta dimensión del enunciado.

4. El enunciado entra en relación con otros enunciados del pasado(...) y con otros del futuro.

5. El enunciado siempre va dirigido a alguna persona.”²⁵

Así, ningún enunciado puede ser atribuido a un solo lector, pues cada uno es el producto de la interacción entre varios interlocutores y, en un sentido más amplio, es el producto de toda una situación social compleja, en la cual él ha surgido. De esta manera, según señala Bajtín, las motivaciones de las acciones de cada individuo y su adquisición de la conciencia de sí mismo son formas que adopta el sujeto para ponerse en relación con las normas sociales; son, por así decirlo, una manera de socializarse y de socializar sus propios actos: debo ser reconocido por algún otro sujeto representante de mi grupo social o de mi clase.

Este autor considera que el hombre, a diferencia del animal, debe tener una suerte de segundo nacimiento: el primero, obviamente, es el físico, el segundo es un nacimiento social. La localización social e histórica es la que hace “real” al individuo y es la que determina el contenido de su creación personal y cultural:

“La comunicación verbal –ni ningún acto humano- no podrá jamás ser comprendida y explicada fuera de su relación con la situación concreta.”²⁶

El contexto histórico de cada acto humano resulta valioso en la medida en que permite comprender y explicar mejor ese acto. En este sentido, es importante rescatar dos nociones fundamentales: patrimonio y herencia cultural, pues todo sujeto cuenta con una

²⁵ Op. cit., p. 69.

²⁶ Ibid, p. 86.

herencia cultural, transmitida de generación en generación, la cual le permite decir unas y no otras cosas, de una manera y no de otra.

No podemos olvidar que "(...) *la cultura es un producto histórico y social. Por lo tanto implica o es el resultado de un proceso que se da diacrónicamente y del que es protagonista una sociedad específica y no un hombre aislado. Enfrentar la cultura significa reconocer el conjunto de la información o memoria (facultad que poseen determinados sistemas de conservar y acumular información) común de la humanidad.*"²⁷

La herencia cultural está entrañablemente ligada con la identidad en el nivel personal, nacional, continental y mundial. Si un individuo no conoce o al menos no es consciente de su herencia, difícilmente podrá identificarse como parte de un grupo, llámese este grupo familia, nación o continente; y lo que es más, es justamente la conciencia de una herencia la que nos permite reconocernos como seres humanos.²⁸

Retomando los planteamientos desarrollados por Bajtín, es importante agregar que el concepto de discurso (entendido aquí como sinónimo de texto) es comparable al de enunciado, el cual puede ser considerado como un diálogo, pues toda comunicación verbal, toda interacción verbal se desarrolla bajo la forma de un intercambio de enunciados, es decir, bajo la forma de un diálogo, de un relación intertextual. Las palabras no son neutras, nunca están exentas de las aspiraciones, evaluaciones e intenciones del otro, ellas siempre están habitadas por la voz del otro.

Para describir la manera en que los enunciados se insertan en la dinámica social, Bajtín elaboró el siguiente esquema:

1. Organización económica de la sociedad
- ↓
2. Comunicación social

²⁷ Barzuna, Guillermo, *Caserón de teja*, San José: Editorial Nueva Década, 1989, p. 16.

²⁸ Según el antropólogo Óscar Fonseca la herencia cultural es un proceso continuo "(...) *donde el hombre (...) se hace, partiendo para ello de un cúmulo de conocimientos y experiencias propios y por lo tanto pertenecientes a su proceso de humanización(...)* El concepto de herencia cultural nos refiere a un hombre histórico, que no sólo crea manifestaciones culturales de mayor o menor atractivo para algunos, sino un hombre que desarrolla sus capacidades, crea y refuerza potencialidades, sentimientos y mentalidades. La herencia cultural debe entenderse entonces, en todas sus dimensiones como un proceso no acabado que se refiere a todas las esferas del fenómeno humano: el conocimiento, lo social, lo económico, lo estético, lo religioso, lo imaginario y cualquier otro." Fonseca, Óscar, *Revista Herencia*, año 1, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988, p. 36.

- ↓
3. Interacción verbal

↓

 4. Enunciados (discursos)

↓

 5. Formas gramaticales de la lengua

Julia Kristeva retoma y reelabora algunos de los postulados de Bajtín, pero además, desarrolla algunos conceptos que permiten comprender mejor la relación del enunciado con su contexto.

La noción de texto, concebido por Kristeva como productividad, es clave para comprender mejor esta dinámica:

*"Definimos el texto como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa que apunta a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una productividad, lo que quiere decir: (1) que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruktiva/constructiva), (2) que constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos."*²⁹

Y la noción de texto como ideologema:

*"El ideologema de un texto es el hogar en el que la racionalidad conocedora integra la transformación de los enunciados (a los que el texto es irreductible) en un TODO (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social."*³⁰

Pensar el texto como ideologema es pensarlo en su relación con los textos de la sociedad y de la historia, es pensarlo como una manifestación incesante de intertextualidad, es leer en los textos "escriptuales" el texto general de la Historia y la Cultura, leyendo en

²⁹ Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, España: Editorial Lumen, 1982, p. 15.

³⁰ Op. cit., p. 16.

éste las prácticas significantes que están en constante cambio y que a su vez forman parte del texto general de la Historia y la Cultura.

Así, dialogaremos con los textos de Carvajal partiendo de que la definición de texto como productividad es aplicable a todas las prácticas significantes. Lo importante es que al definir un corpus como texto se analiza como práctica translingüística (se da a través de la lengua pero no puede reducirse a sus categorías).

Al dialogar con un texto hay que tener presentes siempre las tres dimensiones básicas de todo espacio textual: el sujeto de la escritura (emisor), el destinatario (receptor) y los intertextos (textos exteriores). En ese sentido, es posible afirmar que el diálogo textual funciona en dos ejes: el horizontal, donde el texto se define en su relación con el sujeto de la escritura y el destinatario, y el vertical, donde se define en su relación con los textos anteriores y contemporáneos.

Entendemos entonces el texto como doble: como el texto del acto de escritura y el del acto de lectura, como ese espacio dialógico en el que el yo lee los intertextos, la historia y la cultura, pero también lee su propio deseo; ese espacio en el que el yo escribe cuando lee, se escribe a sí mismo a partir de ese otro (el texto con el que dialoga) y lee su historia particular (pues no puede hacerlo desde otro lugar).

La función anafórica desempeña aquí un papel muy importante, pues la anáfora es entendida por Kristeva como una bisagra, es decir, aquello que pone en contacto dos puntos, pero no es ninguno de ellos. La anáfora es una conexión semántica suplementaria que sitúa la lengua en el texto, y el texto en el espacio social que se presenta también como texto. La anáfora permite que en el texto surjan los textos ausentes.

A partir de aquí, podríamos pensar la anáfora como esa bisagra que permite el juego de la escritura/lectura, juego cuyas operaciones representan muy bien un continuo e ininterrumpido balanceo: para poder escribir es

necesario haber leído antes y en el momento en que leo estoy escribiendo otro texto.

Es precisamente este juego el que pretendemos llevar a la práctica al leer las novelas de Carvajal, pues se entablará un diálogo entre un yo lector que es mujer, con todas las implicaciones que esto pueda tener, y entre un sujeto de la enunciación que también es mujer y que con sus textos ha contribuido a conformar el texto general de la historia y la cultura. Pero todo ese juego, todas esas relaciones, implican siempre la puesta en escena de la lectura y de la escritura.

Es como una cadena infinita que sólo se activa en el momento en que existe un espacio vacío: el deseo, la falta, que le permite movilizarse. Es, en términos kristevianos, una constante transformación, es la representación del paso de un ideograma a otro: del ideograma del símbolo al ideograma del signo, lo cual se muestra al menos en el cambio operado en las formas de lectura-escritura, en las maneras en que nos acercamos al texto, en la concienciación de que el texto no puede ser concebido únicamente como un simple "objeto" sobre el cual podemos decir cuanto queramos sin darle antes la palabra, porque el texto habla, nos habla: lo difícil es comprenderlo.

Desde esta perspectiva, el sujeto ya no es concebido como fuente y origen de su propio discurso, pues él no es un ente autónomo:

"El sujeto hablante está limitado en su decir por lo no dicho y por lo no decible de su inserción en la sociedad humana en general y en esa formación social en particular(...) él no habla sino que es hablado por el lugar de sujeto ideológico que ha venido a ocupar."
31

³¹ Braunstein, Néstor, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*, 6ª. edición. México: Siglo XXI, 1996, Op. cit., p. 74.

Y ha venido a ocupar ese lugar de sujeto ideológico precisamente para ser aceptado como sujeto social, es decir, para ser reconocido como individuo por los otros. Es a eso justamente a lo que se refiere Bajtín cuando hace referencia a la necesidad del segundo nacimiento: el nacimiento social:

*"(...) el yo se expresa como fuente del discurso, ignorante de las determinaciones discursivas. Lo indecible proporciona el marco de referencia en el que puede ubicarse lo dicho. Y el yo nada sabe de ello."*³²

En el caso del siglo XVII español, como analizaremos en detalle más adelante, la iglesia, la corona y la familia constituían las principales instancias de control de los comportamientos sociales, tanto de varones como de mujeres, en los ámbitos privados y públicos.

Por otra parte, consideramos necesario aclarar la definición de *palabra* aquí utilizada, herramienta de trabajo de las mujeres escritoras.

Para el psicoanalista francés Jacques Lacan "*la palabra es la muerte de la cosa*", pues la muerte implica ausencia y la palabra también, pero no de la vida sino de la cosa. La materia prima de la literatura es la palabra, por lo tanto, este fenómeno de la ausencia-muerte-presencia se da necesariamente. Como bien señala, retomando a Lacan, el psicoanalista mexicano Helí Morales, la literatura es:

*"(...) la práctica de la organización de las ausencias. La poesía, a las ausencias, las hace texto y les pone alas. Las cosas no tiene lugar en la poesía sólo sus ausencias. La cosa en la poesía solamente es visible en el texto poético."*³³

³² Op. cit., pp. 78-79.

³³Morales, Helí, *Psicoanálisis: un saber con consecuencias*. San José: ACEPs, 1993, p. 81.

Desde esta perspectiva, la palabra es básicamente evocación, pues sólo se evoca lo que no está, lo ausente y, al mismo tiempo, la palabra es la presencia de una ausencia: la ausencia de la cosa, y la literatura muestra estas ausencias organizadas en lo que llamamos texto literario.³⁴

Este mismo juego entre presencia y ausencia es el que se da en el proceso de constitución del sujeto. Néstor Braunstein señala que el niño, cuando comienza a reconocer su propia imagen en el espejo, juega a aparecer y a desaparecer de la superficie del espejo y de la mirada del otro detrás de la puerta, detrás de la sábana, detrás del mueble.

*"En tales juegos el niño se presenta y se ausenta haciendo de su ausencia la condición de una nueva presencia con el estatuto de re-presentación en el otro. Se introduce así en el orden del significante, allí donde la palabra es la ausencia y la muerte de la cosa. Ese que aparece y se esconde es el que para los otros está representado por un nombre propio, el nombre que en propiedad le pertenece y que lo significa en la red simbólica ante el Otro."*³⁵

Podemos decir que la identidad de cada sujeto depende del reconocimiento del otro³⁶, pero ese otro también es un sujeto perteneciente a un orden establecido y sujetado a las estructuras del lenguaje, un sujeto que debe obedecer las leyes establecidas. Pensando en esa cadena

³⁴Conviene agregar lo siguiente: *"La palabra evoca el tiempo. La palabra, entonces, es la materialidad del tiempo y la materialidad del tiempo es la historia. Solamente aquello que se materializa en el tiempo es historia, lo que evoca entonces la palabra es la historia."* Cf. Morales, Helí, op.cit, p. 84.

³⁵Cf. Braunstein, Néstor, *Psiquiatría, teoría del sujeto, psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: Siglo XXI, 6a. edición, 1987, p. 112.

³⁶El escritor alemán Bertol Brecht, en su texto *Un hombre es un hombre*, decía: *"Solo no eres nadie. Es preciso que otro te nombre."*

simbólica, podemos decir que "yo soy yo porque no soy otro" y al mismo tiempo "el otro es el otro porque no es yo" (A es A porque no es B).

En términos psicoanalíticos, el individuo tiene la posibilidad de constituirse en sujeto desde el momento en que se separa de su madre (es castrado, deja de ser uno con ella) y al aceptar la ley que le prohíbe cohabitar con su madre. Por su parte, la madre debe aceptar la ley que le prohíbe reintegrar su producto. Sólo cumpliendo con estas leyes el individuo puede constituirse en un otro, en un sujeto reconocido y aceptado como tal por su padre y por la sociedad en general.

En cambio, la deconstrucción, que procura el descentramiento y la eliminación de las bipolaridades, plantea una propuesta aporística que se aleja de las esencias: ni hombre ni mujer, sino la posibilidad inacabable del juego relacional.³⁷ En otras palabras, entre hombre y mujer se da una relación especular que les permite definirse mutuamente, relación en la cual,

³⁷Es pertinente señalar aquí el concepto de "différence", elaborado por el teórico francés Jacques Derrida, según el cual el significado se produce precisamente mediante la combinación abierta entre la presencia de un significante y la ausencia de los demás. Es decir, la interacción entre la presencia y la ausencia que da lugar al significado opera a modo de aplazamiento: el significado no está nunca presente, sino que está construido mediante el proceso potencialmente interminable de aludir a todos los restantes significantes ausentes. Cf. Derrida, Jacques. "L'Écriture et la différence". Paris: Seuil, 1967. Además, esto coincide con la definición de "palabra" que ofrece Lacan.

En este punto resulta pertinente recordar la noción de género, según la cual existen convenciones sociales, modelos de sexualidad y comportamientos impuestos por normas sociales y culturales. La feminidad y la masculinidad son factores culturales, no se nace mujer ni se nace hombre, sino que se llega a serlo. Por otra parte, esta noción de género pone en evidencia elementos que trascienden lo culturalmente definido como hombre y mujer, pues existen también los transexuales, travestis, homosexuales y lesbianas, entre otros.

generalmente y según la lógica simbólica falocéntrica³⁸, el elemento positivo es el masculino y el negativo es el femenino.³⁹

Según Hélène Cixous⁴⁰, esta lógica es binaria y, por lo tanto, dentro de ella es indispensable la destrucción de uno de los elementos para la permanencia del otro, de modo que, desde esta perspectiva, la mujer debe ser pasiva para que el hombre exista con todas las características atribuidas a él.⁴¹

En esa relación especular hombre-mujer se sustituye el espejo (instrumento que utiliza el niño para reconocerse a sí mismo como otro diferente de su madre) por el otro, es decir, me miro en el otro como si fuera un espejo, pues como señala Lacan "*la mujer es lo que el hombre dice de ella*", pero también podemos decir que el hombre es lo que la mujer dice de él. De esta manera, se establece un juego de imágenes que estructuran a cada individuo como sujeto; sin embargo, como señala Braunstein:

³⁸El término falocentrismo se refiere a un sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder. La conjunción de logocentrismo y falocentrismo se suele llamar *falogocentrismo*.

³⁹Resulta pertinente señalar aquí una de las observaciones que realiza Emilia Macaya sobre la presencia de este elemento en la literatura femenina costarricense del siglo XX. Dentro de lo femenino existe lo negativo y lo positivo, pero esto depende de un manejo ideológico de los estereotipos. En este sentido, Macaya señala que generalmente se ubica a la mujer en uno de los dos polos, el ángel o el demonio, pero nunca se le permite ubicarse en el término medio en el que, según esta lógica, se ubican los varones: "*(...)ha pretendido el sistema patriarcal desarticular el hacer femenino estereotipando a la mujer como ángel o como demonio, en dos polos opuestos que, al ubicarla en el cielo o en el infierno, la aíslan del espacio intermedio entre ambos reinos: el mundo habitual del actuar cotidiano y público, como ámbito del quehacer cultural*". Cf. Macaya, Emilia. "En torno a la literatura femenina costarricense del siglo XX". En: *Revista Nacional de Cultura*. UNED, no. 16, agosto, 1992, pp. 16-19.

⁴⁰ Teórica francesa cuya obra es analizada por Toril Moi en su libro aquí citado, pp. 112-135.

⁴¹Cixous enumera la siguiente lista de oposiciones binarias que, desde su perspectiva, se dan en el pensamiento binario machista: Actividad/Pasividad, Sol/Luna, Cultura/Naturaleza, Día/Noche, Padre/Madre, Cabeza/Corazón, Inteligible/Sensible, Logos/Pathos.

"Al asumir el sujeto esa imagen estructurante, ese imago, algo -mucho- de su experiencia queda afuera, no representable en ella. Esa imagen unifica pero, a la vez, secciona y deja afuera. Lo que hay en el espejo representa al sujeto pero no es él, no es todo él(...)"⁴²

La imagen del sujeto, su experiencia especular, le permite al individuo asumirse como un sujeto unificado pero al mismo tiempo seccionado, separado irreversiblemente de la imagen de la madre. Esta imagen subjetiva se constituye, fundamentalmente, a partir de dos elementos: la autoimagen y la definición que del sujeto hacen los otros.

La relación especular hombre-mujer puede ser explicada, desde la perspectiva psicoanalítica, por la pasión masculina por lo mismo, es decir, el temor del hombre a la diferencia que implicaría aceptar a la mujer como tal, sin pretender subordinarla y sin pretender que ella sea una reproductora de la lógica falogocentrista.

La diferencia aterra al hombre, le hace temer por la pérdida de su propia identidad construida, según su propia lógica, a partir de la anulación de la mujer.

Permitirle a la mujer que sea diferente significa destruir el orden establecido. El hombre tiene un sueño perpetuo: encontrar en la mujer lo mismo que él busca, encontrar en ella la equivalencia, la analogía, la homología, la simetría, la comparación, la imitación.

Existiría, pues, en el hombre una lógica especular,⁴³ pues él se asume como Dios Padre creador de todas las cosas, incluida la mujer, razón por la

⁴²Braunstein, Néstor, op.cit., p. 110.

⁴³Cf. Irigaray, Lucy. *Spéculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Editorial Saltés, 1974. En este texto se desarrolla la propuesta de "la pasión masculina por lo mismo" y se plantea que la otra -la mujer- se encuentra excluida de la producción del discurso, y con su silencio mantiene los límites establecidos.

cual la concibe como un ser creado a su imagen y semejanza. Esta lógica se fundamenta en una larga tradición surgida y alimentada por la cultura occidental: el patriarcalismo.⁴⁴

En este sistema de pensamiento, la figura del escritor representa fielmente esta concepción de hombre-creador, pues:

"El acto creativo establece un paralelismo entre Dios Padre creador del mundo, el 'pater familias' que crea su 'genos' y su 'polis', y el escritor que engendra el texto, de modo que tres niveles básicos como son el divino, el político y el artístico, quedan unidos por el elemento generador común de lo masculino." 45

Dentro de esta misma lógica, el elemento femenino se caracteriza por ser imperfecto, en oposición a lo divino, discreto y privado, en oposición a lo político, y generalmente se le restringe a la mujer su desempeño como Autora de textos.⁴⁶ Una buena parte de la crítica feminista intenta explicar este hecho acudiendo a una suerte de mecanismo de compensación: el único Autor es el hombre porque de esta manera compensa socialmente su incapacidad de crear un hijo, de modo que sus creaciones se materializan en

⁴⁴Entendemos aquí por patriarcalismo una forma de pensamiento y un esquema para interpretar y vivir la realidad.

⁴⁵Cf. Macaya, Emilia, op.cit., p. 17.

⁴⁶ Las críticas literarias norteamericanas Sandra M. Gilbert y Susan Gubar desarrollan el tema de la autoría femenina en su extenso libro *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Para hacerlo presentan varios estudios sobre las escritoras inglesas más importantes del siglo XIX, y a partir de estos análisis textuales elaboran una teoría sobre la creatividad literaria de las mujeres. Plantean lo siguiente: *"Male sexuality is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis (...) Father God as the only creator of all things, and the male metaphors of literary creation that depend upon such an etiology, have long "confused" literary women, readers and writers alike."* Gilbert, Sandra y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp. 4 y 7.

la autoría de bienes (literatura, pintura, escultura y otros), los cuales le permiten inmortalizarse como Autor.

Esta no sería más que una consecuencia secundaria de la apropiación que el padre hace de su hijo mediante la palabra: cuando el niño nace el padre le impone su nombre y con esto se lo apropia "culturalmente", es decir, frente a la imposibilidad de dar a luz, el varón hace suyo al hijo separándolo de la madre gracias a la ley de la prohibición del incesto y acercándolo a él mediante la introducción a la "cultura", es decir, a la palabra. La imposición del nombre es la principal evidencia de ello.

Desde otros puntos de vista, el acceso diferencial del hombre y la mujer a la escritura se explica acudiendo a causas sociales y políticas. La "exclusión" de la escritura, de hecho, no sólo afectaba a las mujeres, sino en general a las clases subalternas y trabajadoras. La capacidad de enunciación pública, de producción de textos, exige disfrutar o poseer una posición de enunciación, que Foucault ha enseñado a percibir en términos de poder. Producir textos públicos es ocupar un lugar social y simbólico que, durante mucho tiempo, estuvo vedado a amplias capas de población.

Cuando las mujeres comienzan a acceder a la escritura, a ocupar ese lugar simbólico y de poder, lo hacen parcial y selectivamente: algunos discursos (las cartas, la escritura que afecta las convenciones de la escritura privada, como el diario) se consideraron más *proprios* de su condición o más *afines* a su naturaleza. Determinados temas o géneros eran más decorosamente atribuidos a las mujeres, cuya posición social era también determinante: las monjas, por ejemplo, tuvieron un acceso simbólico al lugar de la escritura -y especialmente de la escritura penitencial o de los géneros testimoniales- más temprano y hacedero que las seculares, y, entre éstas, el estado civil y la pertenencia a determinadas clases, fue determinante para entender su capacidad pública de acceso a la escritura.

Antecedentes

La crítica literaria feminista en las tres últimas décadas

Debido a que el principal objetivo de esta investigación es realizar un trabajo de crítica literaria, desde una perspectiva semiótica y de género, a partir de la producción literaria de una escritora española del siglo XVII, y debido a que para ello se emplearán algunos elementos de la crítica llamada feminista, es conveniente reseñar sus principales tendencias en las últimas décadas.

A partir de la década de 1960 se han publicado gran cantidad de estudios centrados en la crítica literaria feminista, así como numerosas interpretaciones de textos literarios a partir de perspectivas feministas. Existen dos corrientes principales en el estudio de la teoría y la crítica literaria feminista: la angloamericana y la francesa.⁴⁷

Aunque cada una de ellas emplea diferentes métodos de análisis -y precisamente debe destacarse la diversidad metodológica y la dificultad de conciliar las posturas de las "francesas" con las de las "angloamericanas"-se podría afirmar que el objetivo de ambas es bastante similar y se inscribe en el ámbito de lo político, pues consiste en evidenciar y explicar las prácticas denominadas "machistas", con el fin de eliminarlas.

⁴⁷Como bien señala Toril Moi en su texto *Teoría literaria feminista*, "los términos "anglo-americano" y "francés" no denotan estrictamente demarcaciones nacionales, no hacen referencia a los lugares donde nace una determinada crítica, sino a la tradición intelectual a la que se adscribe". Moi, Toril, (1984), *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Barcelona: Ediciones Cátedra, 1988. Traducción al español por Amaia Bárcena, p. 11.

Sí conviene mencionar que en las últimas tres décadas se ha desarrollado una abundante crítica literaria feminista, lo cual contrasta con los escasos planteamientos estrictamente teóricos que se han generado. En este ámbito, la práctica -a partir de determinados modelos de análisis- ha sido anterior a la teoría. No obstante, por lo general la crítica feminista angloamericana se identifica con la práctica (o pragmática) y la francesa con la teoría.

Los volúmenes antológicos editados por Elaine Showalter (1986), Josephine Donovan (1989) y Mary Eagleton (1991) ofrecen una perspectiva bastante amplia de las tendencias actuales de la crítica feminista.⁴⁸

La crítica literaria feminista angloamericana

De las mujeres involucradas en la lucha por sus derechos civiles y en las acciones de protesta contra la guerra de Vietnam, surgieron las primeras iniciativas para que las mujeres se organizaran mejor en el marco de movimientos feministas.

Estas "nuevas feministas" poseían un compromiso político muy fuerte, lo cual de alguna manera ha influido en la producción de la crítica literaria feminista, pues muchas de las más importantes críticas feministas angloamericanas consideran que el problema fundamental al que ellas se han enfrentado es tratar de combinar su compromiso político con lo que tradicionalmente se ha considerado "buena" crítica literaria.

La base de esta crítica la constituyen obras que hoy día se consideran clásicos. Entre las principales podemos citar las siguientes: *Una habitación*

⁴⁸ Véase también la reciente antología de Neus Carbonell y Meri Torras, *Feminismos literarios*, Madrid: Arco, 1999.

propia de Virginia Woolf (1928), *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949), *The Troublesome Helpmate* de Katharine M. Rogers (1966), *Thinking about women* de Mary Ellman (1968) y *Sexual Politics* de Kate Millet (1969).⁴⁹

En términos generales, es posible afirmar que esta corriente se ha preocupado más por estudiar los textos literarios escritos por mujeres; es frecuente que las críticas pretendan ver reflejadas en las obras que analizan la experiencia femenina (de mujeres reales y concretas) y que consideren un texto más o menos "bueno" dependiendo de la "autenticidad" de la experiencia que la autora haya logrado transmitir con él. Esto se resume bastante bien en el término "ginocrítica", acuñado por Showalter, una de las principales exponentes de este modo de interpretar y analizar los textos.⁵⁰

Pero ello implica, como bien apunta Toril Moi, que la feminista no sólo *"debe dedicarse a la "ginocrítica", al estudio de la literatura de la mujer, precisamente con el fin de aprender 'lo que las mujeres han sentido o experimentado', sino también que esta experiencia la podemos encontrar en los textos escritos por mujeres. En otras palabras, el texto ha desaparecido, o se ha convertido en un medio transparente a través del cual se puede alcanzar la 'experiencia'."*⁵¹

La teoría feminista francesa

⁴⁹En el apartado primero de la primera parte de su texto aquí citado, Toril Moil expone y critica los principales planteamientos que presentan en sus respectivos libros Mary Ellman (1968) y Kate Millett (1969). Cf. Moil, Toril, op.cit., pp. 35-53.

⁵⁰Cf. Showalter, Elaine. "Feminist criticism in the wilderness". En: *Critical Inquiry*, vol.8, no. 1, pp. 179-205. Reeditado por Abel, Elizabeth (de.), (1982), *Writing and Sexual Difference*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 9-36.

⁵¹Moil, Toril, op.cit., p. 86.

A diferencia de la crítica feminista angloamericana, la teoría feminista francesa no se ha preocupado por atacar el sistema (el canon) para desplazar al hombre de su lugar y colocar en él a la mujer, ni por entresacar las imágenes de mujeres reales a partir de los textos literarios, ni por exigirle a las obras y a sus autores (as) "autenticidad", así como tampoco por establecer una historia literaria feminista. En cambio, ha contribuido muchísimo al debate feminista sobre la naturaleza de la opresión de la mujer y a elaborar planteamientos teóricos sobre la diferencia sexual y la especificidad de las relaciones de la mujer con el lenguaje y con la literatura.

La gran mayoría de estas contribuciones se apoyan de alguna manera en la teoría psicoanalítica, pues *"el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del inconsciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista."*⁵²

En general se reconoce a Simone de Beauvoir como la "madre" de las teóricas feministas francesas, aunque muchas de ellas -en especial las de las nuevas generaciones- se han opuesto a sus planteamientos existencialistas, pues rechazan la "igualdad" de la mujer con el varón (la mujer no tiene por qué volverse como los hombres) y consideran que la mujer tiene derecho de mantener y defender sus características específicas que la hacen diferente del hombre.

El psicoanalista Jacques Lacan, y su interpretación postestructuralista de los planteamientos freudianos, también ha influido enormemente en las teóricas feministas francesas. Lo imaginario, la relación Otro/otro y el inconsciente como lenguaje, constituyen algunos de los términos fundamentales para la teoría lacaniana, los cuales son retomados por la mayoría de las teóricas que abordan la relación entre la mujer y la literatura

⁵² Ibid., p. 106.

o el lenguaje. Las más representativas de quienes esto hacen son Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous.⁵³

El análisis textual que se desarrolla en esta investigación contiene muchos más elementos de la teoría feminista francesa que de la crítica feminista angloamericana, pues aquí lo que más interesa es reflexionar en torno a la relación de la mujer con el otro, con el lenguaje y con el texto general de la historia y la cultura (para decirlo en términos kristevianos), y en torno a la conformación de las identidades femeninas a partir de las imágenes especulares que se generan en el proceso de lectura/escritura, concretamente en las novelas cortas escritas en el siglo XVII español por Mariana de Carvajal y Saavedra.

Propósito y disposición

El propósito fundamental de este trabajo es analizar, desde una perspectiva semiótica y de género, las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663), de Mariana de Carvajal y Saavedra. La tesis que sostiene el análisis, como ya indicamos, es que esta colección de novelas cortas constituye un manual de usos amorosos y conductas modélicas para las damas cortesanas del siglo XVII, en particular para los procesos de cortejo y en general para las relaciones sociales en sus diversos ámbitos y niveles.

Este proyecto general exige dar cuenta de la condición socio-cultural de la mujer española en el siglo XVII, especialmente en lo que respecta a su

⁵³ Otros autores cuyos planteamientos teóricos también han influido bastante en estas autoras, son: Roland Barthes, Jacques Derrida y Pierre Macherey. Toril Moi reseña y analiza en los apartados 6, 7 y 8 de su libro citado, los principales planteamientos teóricos elaborados por Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Cf. Moi, Toril, op.cit., pp. 112-179.

acceso a la educación, la lectura y la escritura, así como en lo relativo a su situación en los diversos estados: doncella, esposa, viuda o monja. Exige también describir las principales marcas del contexto histórico en que escribió Mariana de Carvajal en el siglo XVII español; analizar las principales características de la novela corta española del siglo XVII y sus antecedentes, y retomar planteamientos claves sobre la escritura femenina en los siglos de oro.

Por último, estudiaré, desde una perspectiva semiótica y de género, las ocho novelas de Mariana de Carvajal, tomando como eje del análisis la idea de las conductas modélicas femeninas.

Confío en que esta investigación pueda contribuir a un mejor conocimiento de la situación de la mujer española del siglo XVII y sus posibilidades de acceso a la educación, la lectura y la escritura, así como de las conductas modélicas femeninas que proponen los libros morales escritos por hombres (eclesiásticos y laicos) para mujeres.

El estudio de la obra de Mariana de Carvajal, autora de novelas cortas cuya obra ha sido poco difundida y menos estudiada, quiere también rescatar del olvido los textos de una mujer que, en alguna medida, fue transgresora en su época, no tanto por los temas que abordó en sus novelas, sino más bien por el hecho de ser una madre y ama de casa que al enviudar se dedicó a la escritura, lo cual era poco común en aquellos años.

El análisis de las conductas modélicas femeninas y de los usos amorosos presentes en las novelas de Carvajal, permitirá además acercarse al tipo de relaciones que se establecían antes del matrimonio entre los hombres y mujeres de la preburguesía urbana y de la nobleza, así como a las conductas paradigmáticas de la mujer en cada uno de sus diversos estados: doncella, esposa, viuda o monja.

En esta lectura de las novelas de Carvajal es mi intención integrar eclécticamente diversas perspectivas de análisis: la histórica, la literaria, la psicoanalítica, la antropológica, la sociológica y la genérica.

En el capítulo II, titulado *Mujer, educación, lectura y escritura en los siglos XVI y XVII*, estudio la situación socio-cultural de la mujer (europea en general y española en particular) en los siglos XVI y XVII: su acceso a la educación, a la lectura y a la escritura y, en general, su forma de vida. Además, analizo, sin pretensión de exhaustividad, algunos de los manuales escritos por moralistas y dirigidos a la mujer, en los que se aborda la cuestión de las lecturas más adecuadas para ella.

El capítulo tercero está dedicado a la novela corta española del siglo XVII: es su propósito esbozar el contexto histórico-literario que permita explicar mejor qué significaba escribir "novelas" en el siglo XVII. Me ocuparé muy especialmente del caso español, de los orígenes, los antecedentes, las características del género y el público al que estaba destinado. Asimismo, presento la biografía y las obras de las tres autoras de novela corta del siglo XVII. En el caso de Mariana de Carvajal, también se da cuenta de la relación de sus obras, de las ediciones y reimpressiones de sus novelas y del estado de la crítica contemporánea sobre su producción literaria.

El capítulo cuarto constituye el núcleo de esta investigación. Su título, *NAVIDADES DE MADRID Y NOCHES ENTRETENIDAS: un manual de usos amorosos y conductas modélicas femeninas*, contiene ya la tesis principal de este trabajo. En estas páginas estudiaré las ocho novelas de Mariana de Carvajal y Saavedra, partiendo de la idea de que constituyen una suerte de guía de comportamiento, un "galateo" de usos amorosos y de conductas modélicas femeninas que permitieron a las lectoras del siglo XVII aprender y asimilar los patrones de aceptación social. Además analizaré las características

estructurales más notables de la obra de Carvajal y, en particular, el marco narrativo.

Por último, tras el apartado de recapitulación y conclusiones, he dispuesto un apéndice que incluye una edición anotada de las ocho novelas de Mariana de Carvajal.

CAPÍTULO I I

EDUCACIÓN, LECTURA Y ESCRITURA FEMENINAS EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Una cuestión de honor

La cuestión del honor ha sido capital en la aproximación a la literatura y a la sociedad del Siglo de Oro español; del concepto de honor se ha hecho uso y abuso en la historiografía y, sobre todo, en el estudio de determinadas obras dramáticas, en especial las de Lope de Vega y Calderón. La noción de honor –y las nociones a él asociadas- es elusiva y parece haber cambiado a medida que cambiaba el enfoque de los historiadores. El término, y la idea, es inevitable en un trabajo de las características de este, y en el estudio del lugar de las mujeres en la vida social, determinado por cuestiones de honor. Un personaje femenino de Lope decía “Qué cansado es el honor”, con lo cual evidenciaba hasta qué punto los individuos podían percibir como una carga el complejo conjunto de convenciones, restricciones y conductas que imponía sobre hombres y mujeres, pero, sobre todo, sobre las mujeres, depositarias de él de manera especialísima.

Según el parecer de José A. Maravall, en una sociedad estamental, como la barroca española, todo lo que el individuo era dependía de lo que era en sociedad: su identidad -individual y social, que eran casi lo mismo- se basaba en su pertenencia y aceptación en un determinado grupo social, el cual le asignaba los roles que debía desempeñar y le dictaba las estrictas normas de comportamiento. Aunque puedan concederse algunos márgenes de movilidad social, puede considerarse ajustada la descripción del profesor Maravall:

*"Todo, vestidos, joyas, lenguaje, sentimientos, no menos que comida y vivienda, que juegos o deportes y uso de armas, etc., se halla distribuido según criterios de jerarquía estamental."*¹

Aunque esto sucedía en todos los niveles de la jerarquía, en los estratos más altos el sentido de pertenencia al grupo y la necesidad de una plena aceptación por parte de todos sus miembros adquirió matices muy particulares y se desarrolló con mayor fuerza debido a que en esas esferas se sustentaba el poder y, por lo tanto, la razón y el origen del sistema establecido. Así, la cuestión del honor -con todas sus implicaciones para la vida cotidiana- determinó el comportamiento de la nobleza en mucha mayor medida que el de los otros estamentos.²

Son muchas las aproximaciones a la noción de honor. Tomaré como punto de partida y de referencia la definición de Maravall, según la cual, el honor es *"el resultado de una inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento; consiguientemente, de ser partícipe en la distinción que ello comporta: honor es el premio de responder, puntualmente, a lo que se está obligado por lo que socialmente se es, en la compleja ordenación estamental; será reconocido y necesariamente tendrá que ser reconocido entonces por sus iguales en ese alto nivel de estimación."*³

El noble está en la obligación de observar al comportarse toda una serie de deberes propios de su condición; asimismo, los otros individuos están obligados a

¹Maravall, José Antonio (1979). *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI editores, 3ª edic., 1984, p. 25.

² En el último capítulo de esta investigación desarrollo con mayor detenimiento el tema del honor, al analizar las conductas modélicas de las protagonistas de las novelas de Mariana de Carvajal, descritas como damas de la nobleza o de la preburguesía.

³Maravall, J.A., op.cit., pp. 32-33.

reconocérselos como propios, y él a poseer la fortaleza -tanto física como moral- necesaria para exigirle a los demás ese reconocimiento.

La pureza de sangre (ni judío, ni moro, ni converso, sino cristiano viejo) y la riqueza, además de la nobleza, eran requisitos para ser tenido por un hombre honrado.⁴

Juan María Marín -siguiendo a Correa- establece una distinción entre honor y honra: *"el honor es virtud objetiva, heredada, mientras que la honra es de carácter subjetivo, se merece, se alcanza con las propias acciones y la otorgan los demás miembros del grupo social, por lo que se encuentra vinculada a la opinión ajena, al concepto en que los demás tienen al individuo(...)* Los conceptos de **HONOR** y **HONRA** se corresponden respectivamente con lo que G. Correa ha llamado **HONRA VERTICAL** (que es la "inherente a la posición del individuo en la escala social", la que "existe en virtud del nacimiento") y **HONRA HORIZONTAL** (la que 'se refiere a las complejas relaciones entre los miembros de la comunidad en el sentido horizontal del grupo. Tal concepto de honra puede ser definido como **FAMA** o **REPUTACIÓN** y descansa en la opinión que los demás tuvieran de la persona."⁵

El individuo que participa del honor se encuentra integrado y es aceptado por la sociedad en la que vive: el honor funciona entonces como un elemento integrador en el sistema social que comienza su función en el núcleo de la familia y se extiende hacia los diversos ámbitos en que se articula la sociedad; por esta razón, el honor conyugal posee un carácter fundamental y básico.

De esta manera, cuando la mujer del siglo XVII -y así lo denunció María de Zayas y Sotomayor en sus *Novelas amorosas y ejemplares*- reclamaba para sí más libertad, se le negaba argumentando que sus pretensiones afectaban el honor, pero la verdad era que los hombres se sentían amenazados ante la posibilidad de

⁴El tema de la importancia de la pureza de la sangre ha sido desarrollado por diversos autores, entre ellos José Antonio Maravall, Américo Castro, Ramón Menéndez Pidal, Juan María Marín y Alix Zuckerman. Cf. la bibliografía citada al final de este trabajo.

que el orden establecido desapareciera; por eso, en gran parte, las mujeres de ese siglo estuvieron tan celosamente recluidas en sus casas por deseo de sus maridos, padres o hermanos.

En el Siglo de Oro español el concepto de honor, además de estar relacionado con la noción de virtud, era sinónimo de reputación: una posesión externa que dependía para su mantenimiento de la opinión de los otros. Una vez perdido el honor, cabía la posibilidad de no volver a recuperarlo, con lo cual el lugar del hombre deshonrado entre sus iguales quedaba irreparablemente perdido. Así, el honor de los hombres dependía en gran parte de las apariencias y de la percepción de los otros.

En lo que respecta al honor de la mujer, es importante anotar lo siguiente: *"While women were not thought to possess honor, their actions could have disastrous effects on the lives of men of their families, since any sexual indiscretion they might commit would, once known, irreparably damage the reputations of husbands, fathers, brothers, and even sons."*⁶

Una particular manifestación derivada de este aspecto del honor español fue especialmente popular en la comedia del Siglo de Oro: el conflicto de honor conyugal. En él, una infidelidad -real, potencial o sospechada- de la esposa ponía en peligro el honor del marido. Cuando se percibía que el honor conyugal se encontraba amenazado, el esposo de la comedia debía dar curso a las acciones dictadas por el código de honor, el cual establecía que el honor conyugal debía ser vengado de manera rápida, deliberada y secreta, de ser posible mediante la muerte de la esposa infiel y del hombre ofensor. También los padres debían dar curso a las acciones dictadas cuando sentían amenazado el honor en una de sus hijas, quienes traían la "deshonra" a las casas por su conducta.

⁵Marín, Juan María. Estudio introductorio a *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega Carpio. Madrid: Editorial Cátedra, 1995, pp. 24-25.

⁶Cf. Zuckerman-Ingber, Alix. *El bien más alto. A reconsideration of Lope de Vega's honor plays*. Florida: University Presses of Florida, 1984, pp. 3-4.

Las historias de la vida privada (uno de cuyos objetivos es dar cuenta de lo que sucedía en los espacios que tradicionalmente la historia no ha recuperado ni analizado) también evidencian la gran importancia que el honor poseía en las sociedades europeas de estos siglos y muestran algunos de los mecanismos empleados por los individuos para adquirir, mantener o recuperar su honor.⁷

Conviene tener presente que durante los siglos que aquí nos ocupan, la mayoría de los matrimonios se realizaba más que por amor por conveniencia, aunque algunos autores consideran que la opinión de las hijas casaderas con respecto a este asunto, no era del todo despreciada por sus padres.⁸ Casarse sin amor implicaba enfrentarse a diversos riesgos: desilusiones y desengaños hicieron su aparición entre muchas de las parejas unidas sólo por intereses económicos o sociales.

Algunos -y no pocos- se resignaron a ser "infelices" en su vida conyugal, pero otros procuraron rehacer su vida sentimental aunque fuera al margen de los cánones establecidos por la sociedad, es decir, más allá del código de honor. Así, *"la búsqueda de entendimiento y amor entre las parejas parece que se colocaba por encima de motivaciones diferentes. Personas de todas las clases sociales, cultos y analfabetos, laicos o eclesiásticos, hombres o mujeres, ricos o pobres, adoptaron posturas ilegales conforme al orden establecido. Las situaciones fueron diversas: divorcio, adulterio, amancebamiento, bigamias, fornicarios, prostitución, etc. Mientras que los hombres practicaban una mayor libertad sexual, las mujeres se sentían más coaccionadas(...)"*⁹

⁷ Cf. Ariés, Phillipe y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Tomos 5 y 6. Siglos XVI y XVII. Madrid: Taurus, 1991. Traducción española por María Concepción Martín Montero.

⁸ Montesa Peydro, Salvador. *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981, pp. 75 y ss.

⁹Ortega López, Margarita, op.cit., p. 275.

Lope de Vega puso en boca del protagonista de su comedia *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* un abecé en el cual se enumeran las características de una "buena" mujer:

*"Amar y honrar su marido
es letra deste abecé,
siendo buena por la B,
que es todo el bien que te pido.
Haráte cuerda la C,
la D dulce y entendida
la E, y la F en la vida
firme, fuerte y de gran fee.
La G, grave, y para honrada
la H, que con la I
te hará ilustre, si de ti
queda mi cada ilustrada.
Limpia serás por la L,
y por la M maestra
de tus hijos, cual lo muestra
quien de sus vicios se duele.
La N te enseña un no
a solicitudes locas;
que este no, que aprenden pocas,
está en la N y en la O.
La P te hará pensativa,
la Q bien quista, la R
con tal razón, que destierre
toda locura excesiva.
Solicita te ha de hazer
de mi regalo la S,
la T tal que no pudiesse
hallarse mejor mujer.
La V te hará verdadera,
la X buena cristiana,
letra que en la vida humana
has de aprender la primera.
Por la Z has de guardarte
de ser zelosa; que es cosa
que nuestra paz amorosa
puede, Casilda, quitarte."*

Las protagonistas de Mariana de Carvajal reúnen muchas de estas características citadas por Lope, pues, como veremos más adelante en detalle, son mujeres que obedecen al modelo femenino propuesto y promovido por los estratos dominantes de la sociedad española del siglo XVII. En los textos de Carvajal, el matrimonio, sobre todo el buen matrimonio, se plantea como el fin último, el ideal por alcanzar, de manera que las doncellas han de procurarlo por los medios que su posición les permita, siempre con un caballero igual a ellas en su condición; sin embargo, en estas novelas ningún matrimonio es forzado, pues los padres y madres siempre están dispuestos a escuchar a sus hijas para saber si desean o no casarse con un determinado pretendiente, aspecto que analizaremos con mayor detenimiento en el capítulo cuarto. Esta buena disposición de los padres se justifica en los textos por el gran amor que le tienen a sus hijas, de manera que por nada del mundo quieren verlas sufrir y un matrimonio forzado podía generar sufrimiento. En todo caso, las hijas siempre respondían bien, es decir, elegían al caballero adecuado, pues en el mundo de las relaciones idílicas de la novela, se conjugan el amor y el interés.

Los modelos de mujer ideal elaborados y difundidos por la Iglesia y por los representantes del poder político, precisamente mediante el desarrollo de concepciones tales como "virtud" y "honra", constituían una especie de seguro que tenían las mujeres si querían librarse de mortales riesgos, es decir, para que una mujer no fuera considerada deshonrada, pecadora, mala y viciosa, debía seguir al pie de la letra determinados patrones de conducta, valorados positivamente por la sociedad.

Debido a su propio régimen social, la honra responde al "qué dirán": depende de las propias acciones del individuo, pero también de la imagen que los otros tengan de él y de su comportamiento exterior. Así, durante el período barroco la opinión que los demás tuvieran del individuo era tenida en alta estima, y

en el ámbito del honor conyugal resultaba fundamental, sobre todo cuando se trataba de juzgar la conducta de la mujer.

Uno de los aspectos más debatidos en el Siglo de Oro con respecto a la conducta femenina ideal fue el tema de la educación, pues para algunos era inconveniente -e incluso peligroso- que la mujer se educara, mientras que otros consideraban que sí debía instruirse, aunque sólo en ciertos ámbitos, siempre en función del mejor desempeño de los roles socialmente asignados a ella: madre y ama de casa.

La educación de las mujeres españolas en los siglos XV al XVII

Suele afirmarse que los siglos XV y XVI corresponden a una época de tránsito entre la Edad Media y la modernidad. Es un lugar común de la historiografía que la época medieval fue para la mujer una etapa en la que su confinamiento al ámbito privado y su subordinación al sistema patriarcal se vieron incrementadas, debido a factores de orden político, social, religioso y económico. Esto afectó tanto a las mujeres que vivían en el campo como a las que habitaban en las ciudades, aunque la pertenencia a un determinado grupo social (nobleza, clases más "acomodadas" o ricas, artesanos y mercaderes, campesinado) hizo variar el nivel de reclusión y subordinación, o al menos las formas en que éstas se evidenciaban en la vida cotidiana.

En los siglos XV y XVI esta situación no cambió sustancialmente, pero al mismo tiempo se produjo un movimiento intelectual, protagonizado por mujeres laicas y religiosas, que se oponía a lo establecido por el sistema con respecto a la valoración y a la posición de la mujer en la sociedad. Tal movimiento se ha denominado "la querrela de las mujeres" y se puede definir como *"una corriente de*

*pensamiento defendida por las mujeres que no se sentían conformes con su situación, que se reconocían oprimidas y subordinadas a los hombres.*¹⁰ En el siglo XV, en el contexto de la querrela de las mujeres, surgieron dos temas muy interesantes tanto política como literariamente: "(...) el ideal de igualdad entre los sexos(...) y la existencia de autoridad simbólica femenina. Los dos temas son fundamentales para entender a las escritoras de la época y sus textos [considero que ello también se aplica a las escritoras del XVI y XVII]: es decir, para entender la autoría literaria femenina (...)"¹¹

La francesa Cristina de Pisán es considerada precursora de este movimiento generador de conciencia entre las mujeres del siglo XV. Suele afirmarse que ella fue la primera mujer occidental que logró vivir de lo que ganaba con sus escritos. Su obra más importante es *Le livre de la cité des dames*, compuesto entre 1404 y 1405, y su fin primordial era, en opinión de M. King, "*refutar los cargos, hasta entonces, irrefutables, que los hombres habían formulado contra las mujeres.*"¹²

No obstante, la defensa de las mujeres fue un tema común en la literatura de los siglos XV y XVI, al igual que la escritura de textos sobre la excelencia y la dignidad de su condición, a la zaga, en parte, de las obras sobre la dignidad del hombre y de los modelos de Plutarco y Boccaccio. La defensa de la condición femenina, o su ataque indiscriminado, forman parte de los debates in utramque partem que pueden hallarse en la literatura del Renacimiento. Las galerías de claras mujeres y las vidas de las que llevaron una conducta ejemplar y virtuosa contenían defensas y proponían modelos femeninos. Quizá convendría distinguir

¹⁰Segura Graiño, Cristina. "La transición del medievo a la modernidad. Capítulo 10". En: Garrido, Elisa (editora). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997, p. 229. A lo largo de este trabajo se tendrán en cuenta varios de los planteamientos desarrollados por Cristina Segura en este capítulo 10 y en el capítulo 9, titulado "La sociedad urbana".

¹¹Rivera G., María Milagros, "Las prosistas del humanismo y del Renacimiento (1400-1550)", en: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo IV, coord. por Iris M. Zavala, Barcelona: Anthropos, 1997, p. 84.

¹²King. Margaret. *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 277.

entre la aproximación de Pisán y la de estas galerías de mujeres ejemplares, porque la primera refuta los cargos contra las mujeres (la literatura misógina en la Edad Media forma una tradición bien conocida) y la segunda propone modelos virtuosos. Ciertamente, estas galerías de mujeres virtuosas formaban –junto con los manuales de cortesanía y algunos otros textos- verdaderas propuestas de modelos de mujer. Los tratados sobre la excelencia de las mujeres también solían contener retratos y modelos ejemplares, galerías de mujeres “claras”.

Ahora bien, aunque en la querrela de las mujeres participó un reducido número de personas -laicas nobles pertenecientes a grupos económicamente poderosos y mayoritariamente monjas, quienes constituían una minoría privilegiada, es decir, con acceso a la instrucción y al desarrollo del pensamiento-¹³, para la sociedad patriarcal resultaba en extremo peligrosa, ya que podía suscitar en las mujeres malestar e inquietud, lo cual a su vez podía hacer peligrar un sistema social en el que la mujer no ocupaba una posición privilegiada con respecto al varón.¹⁴

Así, pronto se aliaron las fuerzas necesarias para acabar con este movimiento. En la Península Ibérica, el cardenal Cisneros llevó a cabo varias reformas en los conventos para acabar con la independencia que habían alcanzado las monjas clarisas y las beatas.¹⁵ Isabel la Católica brindaba su apoyo a Cisneros y respaldó así un modelo de mujer que, si bien es cierto que en algunos casos podía tener acceso a la cultura y debía ser “refinada” en sus maneras, no debía cuestionar las normas básicas de conducta y de decoro, ni tampoco los límites de su actividad intelectual. En la segunda mitad del siglo XV el Concilio de Trento

¹³Es pertinente señalar que durante estos siglos el convento y el monasterio constituyeron espacios en los que las mujeres tenían la posibilidad de dedicarse a labores que les agradaran y no sólo a las tareas domésticas (única opción de aquellas que permanecían bajo la tutela masculina en el ámbito familiar). Así, las monjas podían aprender a leer y a escribir, por eso fueron las mujeres más instruidas y cultas de aquella época.

¹⁴Para profundizar sobre el tema de las mujeres humanistas más importantes del Renacimiento y su participación en la querrela de las mujeres, cf. King, Margaret, op.cit., pp. 203 a 298.

reafirmó aún más este modelo y rompió con los movimientos de mujeres intelectuales que hasta ese momento se habían desarrollado tímidamente. El Concilio obligó a las monjas a permanecer encerradas en sus conventos y a dedicarse fundamentalmente a la oración (se impuso la clausura como norma) y las laicas fueron recluidas en sus casas, dedicadas principalmente a las labores domésticas y a la crianza de los hijos.

En opinión de Lola Luna, durante los siglos XVI y XVII la mujer fue considerada como *"un factor de disolución social, no sólo por teólogos, padres de la Iglesia, sino también por cronistas y humanistas (...) que se nutren en la tradición misógina de la cultura patriarcal(...) el género se convierte en una categoría de control y orden social especialmente en una época, como la Contrarreforma, que busca el 'orden."*¹⁶ Así, con la consolidación definitiva de la familia nuclear durante el último siglo de la Edad Media, a la mujer se le planteaban claramente dos opciones: casarse y tener hijos o recluirse en un convento. Las mujeres solteras no eran bien vistas por la sociedad, pues se consideraba que no ejercían su principal función: ser madres. En el caso de las monjas, se asumía que su continua dedicación a la caridad y a la oración (oraban por todas las almas, en especial por las de su familia) constituían maneras de ejercer, en cierto sentido, su maternidad no manifiesta. Julia Kristeva señalaba en el "Stabat Mater" (texto en el que hace referencia a lo semiótico-materno como aquello que diferencia a la mujer y le da una particularidad en relación con el otro) que *"en nuestra civilización la representación **CONSAGRADA** (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad... y el cristianismo es indudablemente la construcción simbólica más refinada en la que la femineidad, en la medida en*

¹⁵ Cf. García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1989.

¹⁶ Luna, Lona, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos, 1996, pp. 99-100. Para este tema, cf. Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986, pp. 39 y ss.

*que se transparenta -y se transparenta sin cesar- se restringe a lo maternal.*¹⁷ Si para el cristianismo la feminidad se restringe a lo maternal, como afirma Kristeva, - y esto se evidencia claramente en las sociedades patriarcales cristianas de los siglos que aquí estudiamos- entonces la principal preocupación de la mujer debía ser casarse para dedicarse a la crianza de los hijos, que, además, le conferirían una mayor consideración social.

A partir del Renacimiento se generó un debate entre algunos humanistas que sí consideraban apropiado dar una cierta educación a las mujeres y aquellos otros que consideraban inútil -y peligrosa- esta labor a causa de la incapacidad de la mujer para el conocimiento, y, sobre todo, del conocimiento especulativo.¹⁸ En la *Institutio foeminae christiane*, publicado en 1523, el español Vives propuso un detallado programa de estudios para la mujer, más extenso que los existentes hasta ese momento y repleto de consejos precisos. La obra fue muy famosa en su época y se tradujo al holandés, francés, alemán, inglés, italiano y español. Vives consideraba que las niñas debían aprender a leer para que tuvieran acceso a los textos más relevantes de la civilización y de la fe: las Sagradas Escrituras, los libros escritos por santos varones, tales como Cipriano, Jerónimo, Agustín, Hilario, Juan Crisóstomo, Ambrosio y Gregorio, y las obras de autores como Platón, Boecio, Fulgencio, Séneca, Tertuliano y Cicerón. Es decir, obras de los Padres de la Iglesia o de autores graves o morales de la Antigüedad. Para leer algunos de estos textos las mujeres necesariamente debían saber latín, lo cual podía resultar cuestionable en aquellos momentos; sin embargo, poseer algunos rudimentos podía ser aceptable en el caso de las religiosas para seguir así la liturgia y algunos textos devocionales. En este sentido, Vives "*desafió el monopolio escolástico de la*

¹⁷Kristeva, Julia. "Stabat Mater". En: *Historias de amor*. México: Siglo XXI editores, 1987, p. 209.

¹⁸ Para profundizar en este tema de los tratados educativos dirigidos a la mujer, cf. el excelente trabajo de María Teresa Cacho, "Los moldes de Pygmalión. (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en: *Breve historia feminista de la literatura española*, tomo II, coord. por Iris M. Zavala, Barcelona: Anthropos, 1995, pp. 177-213.

educación universitaria, destacó la responsabilidad del estado laico hacia los pobres y les abrió las puertas a una educación seria a las mujeres.”¹⁹

A pesar de las ideas novedosas y aperturistas de Vives, este autor estableció unos propósitos y unos alcances muy limitados para la educación de la mujer, pues consideraba que ella sólo debía aprender lo que le resultara adecuado para desempeñar sus funciones de mujer. Por eso, debían evitar la lectura de poesía (de la ficción en general) y las obras de autores como Boccaccio, entre otros. Además, desde niñas debían aprender -y esto lo recomendaba inclusive para las princesas- *"a la par que las letras, a tejer lana e hilo, dos artes que esa época -se refería a la antigüedad griega y romana- de inocencia le legó a la posteridad y que son muy útiles en el hogar.”²⁰*

Así pues, como señala King, *"Vives no proponía una educación para cultivar sus mentes, sino una que las estimulara a cumplir virtuosamente con sus obligaciones familiares. Los hombres debían hacer muchas cosas en el mundo y por esto debían recibir una educación amplia. las mujeres sólo necesitaban un poco de educación (...) estudios que formen la moral y la virtud; conocimientos que enseñen la forma de vivir más religiosa y mejor.”²¹* En este sentido, Vives recomienda que la mujer no se preocupe por la retórica, pues no la necesita porque es una disciplina pública, propia de la actividad política y forense o de la predicación religiosa, actividades todas ellas a las que la mujer no tiene acceso; lo que sí necesita, según él, es probidad y prudencia: *"no es malo que la mujer sea*

¹⁹Cf. King., Margaret, op.cit., p. 212. Para profundizar en la obra de Vives y su relación con la educación humanista de la mujer, cf. Vigil, Mariló, op.cit., pp. 46 y 47; Luna, Lola. "Las lectoras y la historia literaria". En: *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos, 1996, pp. 114-117; Egido, Aurora. "Vives y Lope: la dama boba aprende a leer". En: *Philologica*. (Homenaje al profesor Ricardo Senabre). Universidad de Extremadura, 1996, pp. 193-207; Ortega López, Margarita. "El período barroco (1565-1700)". En: Garrido, Elisa (editora). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, p. 290 y ss.

²⁰Juan Luis Vives (1528), *Instrucción de la mujer cristiana*. Traducción de Juan Justiniano. Introducción, revisión y anotación de Elizabeth Howe. Madrid: Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, p. 74.

²¹King, Margaret, op.cit., p. 213.

callada, lo que es necio y abominable es que sea voluntariosa."²² Este silencio femenino significa la negación de la retórica. Las mujeres no tienen voz pública, no poseen un lugar público de enunciación: sus enunciados son privados, su ámbito es el de la oralidad doméstica y familiar. La mujer, pues, "no habla", en el sentido que concede a este término Gayatri Ch. Spivak.²³

En todos los espacios en los que la mujer podía recibir educación, es decir, su propio hogar, la casa de otras personas, la escuela o el convento, se le enseñaba fundamentalmente a ser casta, obediente, silenciosa y hábil en las tareas domésticas. Por esta razón, Santa Ana, quien le enseña a leer a su hija María (así se representa en varias pinturas), constituye un ejemplo de educadora, pues precisamente instruía a la virgen según estos modelos de mujer. En este sentido, Lola Luna señala:

*"En la representación de Santa Ana dando lección, el origen de la cultura y del lenguaje se asocia a lo maternal y a lo femenino; esta simbiosis entre Cultura y Naturaleza presenta la apariencia de una dicotomía resuelta conectando el acceso al orden simbólico por medio de la imagen de la madre."*²⁴

Pero quizá, como apunta King, en los siglos XV y XVI la fuerza que más impulsó la educación elemental de la mujer fue el protestantismo, en gran parte debido a que consideraba muy importante que ella supiera leer para "oír" la voz de Dios a través de las Sagradas Escrituras. *"Lutero deseaba que se establecieran escuelas para niñas en las que cada día se leyeran las escrituras en alemán o en latín durante una hora."*²⁵ En efecto, la reforma protestante alentó la predicación de las mujeres laicas en la plaza pública, así como su tarea autorial: conocemos y

²²Vives, Juan Luis, op.cit., pp. 83-84.

²³ Cf. Gayatri Ch. Spivak. "Can the Subaltern Speak?", 1988.

²⁴ Lola, Luna, op.cit., p. 101.

conservamos las obras religiosas de algunas mujeres laicas alemanas, y sabemos de autoras de panfletos religiosos o escatológicos que encontraron eco entre los doctores de la Reforma.²⁶ Como respuesta a este interés reformista, durante la Contrarreforma se crearon bastantes escuelas conventuales y se promovieron algunas "empresas femeninas" con el fin de aislar a las mujeres de los males del humanismo, el ocio y el protestantismo.²⁷

Por su parte, Erasmo de Rotterdam, uno de los humanistas europeos más importantes del siglo XVI, recomienda que el huso y la rueca sean sustituidos por la educación humanista. En su texto *Christiani matrimonii institutio*, publicado en 1526 -tres años después que el de Vives- y dedicado a Catalina de Aragón, Erasmo aconseja a las familias de la clase alta que, aunque enseñen a sus hijas a tejer, a hilar y a realizar otras labores domésticas, "*sería mejor que las enseñaran a estudiar porque el estudio ocupa todo el espíritu... No es sólo un arma contra el ocio, es también un medio de imprimir en la mente de las niñas los más altos preceptos que las llevarán hacia la virtud.*"²⁸ Mariló Vigil opina que Erasmo fue el humanista más avanzado de su época en sus posiciones con respecto a la situación de la mujer, pues no estableció límites ni restricciones en cuanto a los conocimientos de ésta. Inclusive consideró positivo que las mujeres aprendieran latín y griego, lo cual les abría las puertas a las cimas de la sabiduría.²⁹ No obstante, como bien señala King, Erasmo no incentivaba de esta manera la educación humanista de la mujer porque él fuera feminista, "*sino porque el estudio era una forma más eficaz de combatir el ocio, conservar la virginidad y mejorar las*

²⁵King, Margaret, op.cit., p. 218.

²⁶Cf. Paul Albert Russell, Lay *Theology and the Reformation. Popular Pamphleteers in Southwest Germany 1521-1525*, Cambridge, 1986.

²⁷King, Margaret, op.cit., p. 220.

²⁸Citado por King, Margaret, p. 232, de Erasmo *Christiani matrimonii institutio*. En: *Erasmii Roterdami Opera Omnia*, Clericus, Lovaina, 1704, 5: 712-17 ca.

²⁹Cf. Vigil, Mariló, op.cit., p. 45.

relaciones matrimoniales."³⁰ Pero Erasmo sí reconocía que la mujer era capaz de aprender las mismas cosas que los hombres y sentía gran admiración por las humanistas de su época, especialmente por la hija de Tomás Moro, Margaret Roper.³¹

Entre quienes consideraban inútil y peligrosa la educación femenina, la "cultura" no resultaba necesaria para la "buena" mujer, pues bastaba con que fuera instruida en las labores domésticas. Entre estos se encuentran varios clérigos y otros estudiosos laicos, a los cuales mencionaremos con más detalle en las páginas siguientes, cuando nos refiramos a los ataques contra la ficción. Entre los clérigos uno de los más severos fue Fray Pedro Malón de Chaide, cuyos planteamientos al respecto expone en su obra *La Conversión de la Magdalena*, texto que analizaré en el siguiente apartado. Por su parte, Fray Luis de León publicó en 1583 *La perfecta casada*³², una obra compuesta para regalo de bodas con el fin de brindarle a la nueva esposa una guía para el matrimonio.³³ Fray Luis no muestra un concepto muy elevado respecto de la capacidad intelectual de la mujer. En este sentido, señala que *"así como a la buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino*

³⁰King, Margaret, op.cit., p. 232.

³¹Para el tema de los planteamientos de Erasmo con respecto a la educación humanista de la mujer, cf. King, Margaret, op.cit., pp. 232 y ss; Vigil, Mariló, op.cit., p. 45 y ss; Foa, Sandra. *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia: Albatros Hispanofilia, 1979, pp. 22 y ss.

³²Lola Luna señala que *"la formación de la mujer como colaboradora en las tareas familiares burguesas, tomó impulso en el siglo XVI gracias a una educación diferencial de las jóvenes, tal y como la vemos originariamente regulada para las nobles en la Institución de la mujer cristiana de Vives, y posteriormente para hidalgas y burguesas en La perfecta casada de Fray Luis."* Cf. Luna, Lola. "Las lectoras y la historia literaria", op. cit., p. 114.

³³Cabe señalar que en el siglo XVI se editaron en España, antes que el de Fray Luis, varios manuales o tratados de este tipo, entre ellos el de Guevara (*Letra para las recién casadas*), el de Alonso de Herrera (*Espejo de la perfecta casada*) y el del padre Alonso Gutiérrez de la Vera Cruz (*Speculum conjugiorum*).

para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.”³⁴

En términos generales, pues, es posible afirmar que *“el humanismo ya había tomado claramente su opción androcéntrica, y estaba dando paso a unas nuevas formas de pensamiento que caracterizarían a la contrarreforma y al barroco, donde la cultura no era tan valorada y ya no se consideraba como un adorno que debía acompañar a las mujeres (...) Las mujeres quedaban sometidas a una familia cerrada y sin posibilidad de relacionarse con el exterior, ni, por supuesto, acceder al cultivo de su pensamiento. La incultura favorecía el sometimiento femenino (...) El cumplimiento estricto de las tareas femeninas era lo que el Estado Moderno necesitaba.”³⁵*

En este punto, conviene señalar que, tal y como señala Maxime Chevalier citando a Henri-Jean Martin, en el siglo XVII *“las únicas personas capaces de leer y escribir correctamente eran (...) éstas cuyo oficio lo exigía.”³⁶* De manera que los lectores y lectoras de los siglos XVI y XVII se podían encontrar entre las siguientes categorías de población:

- “a) el clero;*
- b) la nobleza;*
- c) los que llamaríamos “técnicos” e “intelectuales”: altos funcionarios, catedráticos, miembros de profesiones liberales (letrados, notarios, abogados, médicos, arquitectos, pintores);*
- d) los mercaderes;*
- e) fracción de los comerciantes y artesanos;*
- f) funcionarios y criados de mediana categoría.”³⁷*

³⁴Fray Luis de León (1583). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus, 1987. Estudio preliminar, selección y notas de Mercedes Etreros.

³⁵Segura G., Cristina, op.cit. Capítulo 10, p. 224.

³⁶Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1976.

³⁷Chevalier, Maxime, op.cit., p. 20.

Más concretamente, el público de la literatura de entretenimiento en la España del siglo XVI sería un público reducido y estaría conformado, según Chevalier, por los siguientes elementos:

*"- la fracción culta de los hidalgos y caballeros, principalmente de estos últimos;
- parte de los letrados, catedráticos e intelectuales;
- la fracción del clero que reúne las tres condiciones siguientes: suficientes recursos económicos, curiosidad intelectual, interés por la ficción literaria. Este grupo incluye representantes del alto clero y de los prebendos(...);
parte de los criados de grandes familias, hombres cultos que tienen aficiones literarias y pueden aprovechar la posibilidad de tomar libros prestados de las bibliotecas de sus amos."*³⁸

No obstante, en el siglo XVII la situación varía un poco, hasta tal punto que algunos autores (E. Rodríguez y Salvador Montesa, por ejemplo) hablan de literatura de consumo o masiva, debido a que ya no solo tenía acceso a la lectura la alta burguesía, sino también las capas medias y bajas de esta, que conformaban una especie de "preburguesía", muy interesada en la lectura de textos de ficción.³⁹ Además, otro factor que no se puede dejar de tener presente al hablar de la lectura, los lectores y las lectoras en los siglos XVI y XVII es que el papel, y por tanto los libros, eran bastante caros, por lo que comprar libros suponía poseer un cierto nivel de recursos económicos, si bien para tener acceso a los libros no necesariamente había que comprarlos, ya que era frecuente que estos circularan de mano en mano o que se leyeran en voz alta ante varias personas.

En lo que respecta a las mujeres en particular, incluidas las mujeres de los estratos altas, es posible afirmar que sus conocimientos fueron muy limitados, tanto en el siglo XVI como en el siglo XVII. Por lo general, se les enseñaba a leer y a escribir, pero, según afirma Vigil, las damas no estaban demasiado interesadas

³⁸Ibid., pp. 29 y 30.

en este tema de la educación (a pesar del impulso que le dieron humanistas como Vives o Erasmo) sino que se interesaban más en lograr otro tipo de libertades, por ejemplo la libertad de salir de la casa con mayor frecuencia, salir del claustro doméstico. Las mujeres pertenecientes a la alta nobleza poseían buenas condiciones para "cultivarse", *"pero tenían que contar con alguien en la familia con vocación intelectual y con preocupación por ellas. Probablemente, las mujeres que estaban en mejor situación para recibir una educación elevada eran las que pertenecían a familias medias, en las que el padre fuera profesional, o la madre tuviera algún interés por la lectura. Familias que formalmente podían pertenecer a la nobleza."* ⁴⁰ Sin embargo, resulta difícil estimar el porcentaje de mujeres letradas en estos siglos, pues no existen datos globales y al parecer los censos de alfabetización no resultan demasiado fiables. Maxime Chevalier señala que en los siglos XVI y XVII había un 80% de analfabetos y muchas personas sabían leer, pero no sabían escribir. García Cárcel resume de este modo los datos aportados por Benassar, Chevalier y otros investigadores sobre la lectura y la alfabetización en el Siglo de Oro: *"(...) clérigos: todos saben leer; monjas: ? (el autor no incluye ningún dato); nobles, letrados y grandes comerciantes: todos saben leer y aproximadamente el 90 o 95% sabe escribir; esposas de nobles, letrados y grandes comerciantes: todas saben leer, pero no saben escribir; artesanos y labradores: no saben leer; criados y criadas: depende de sus señores; campesinos y campesinas: analfabetos."* ⁴¹

Si en el siglo XVI las mujeres recibieron una educación muy limitada (a pesar de la gran apertura que plantearon ciertos humanistas en términos de los contenidos de los programas de estudio, aunque nunca de los propósitos educativos), en el siglo XVII la situación no varió demasiado, ni ellas lograron

³⁹En este sentido, cf. el capítulo de esta investigación dedicado a la novela corta en el siglo XVII, concretamente el apartado sobre los lectores de este género en ese siglo.

⁴⁰Vigil, Mariló, op.cit., p. 54.

⁴¹ Citado por Lola Luna, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, pp. 112-113.

grandes avances en este sentido. A pesar de este panorama, en algunas circunstancias las mujeres podían ser instruidas o "cultivadas", pero siempre la tolerancia se limitaba a pequeños grupos privilegiados: ciertas nobles y monjas, como hemos señalado. No obstante, estas mujeres debían mantener una postura pasiva (no crítica ni creativa) ante los conocimientos que recibían, es decir, debían aceptar aquello que se les enseñaba sin realizar cuestionamientos inoportunos y sin pretender, en ningún caso, crear o generar nuevos conocimientos, pues esto implicaba irrumpir en el ámbito público, exclusivo de los hombres. No ha de olvidarse que los más importantes teólogos escolásticos, al discutir sobre las capacidades intelectuales de las mujeres, habían concluido que el alma femenina no alcanzaba el nivel intelectual del alma masculina, de modo que las mujeres no estaban dotadas para la inteligencia, sino para otras funciones⁴², y la función por excelencia es sin duda la maternidad, con lo cual se reafirmaba la exclusión de la mujer del ámbito público y su reclusión en el hogar. Esta conclusión ejerció una poderosa influencia aún muchos siglos después, tanto es así que *"la incidencia del sexo sobre la capacidad intelectual y moral de las personas fue extraordinaria a lo largo de la Edad Moderna. En el ambiente estaba presente la convicción generalizada de la simpleza y debilidad del sexo femenino."*⁴³

Pero no es muy difícil darse cuenta de que detrás de toda esta cadena de limitaciones y prohibiciones impuestas a la mujer para acceder a la cultura y a la instrucción, se ocultaba un gran temor del patriarcado: el temor de que la mujer se cuestionara la legitimidad de su propia subordinación. Según la lógica patriarcal, lo verdaderamente aterrador no es *"la aparición del desorden sino la desaparición del orden existente."*⁴⁴ En otras palabras, lo aterrador es la posibilidad de que las

⁴²Cf. Segura G., Cristina, op. cit, p. 234.

⁴³ Cf. Orteza López, Margarita. "El período barroco (1565-1700)". Capítulo 11, en: Garrido, Elisa (editora). *La historia de las mujeres en España*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997, p. 290.

⁴⁴Moscovici, Serge. *Sociedad contra natura*. México: Siglo XXI editores, 1975, pp. 278-279. Citado por Frida Saal, op.cit., p. 31.

mujeres tomen conciencia de su situación desventajosa y traten de buscar los medios para acceder al poder y mantenerse en él, con lo cual se quebraría la jerarquización imperante que perpetúa esta situación de poder de los hombres sobre las mujeres. Las estructuras de poder en los siglos que aquí estudiamos (la Iglesia y la Monarquía, fundamentalmente) tenían muy presente este peligro, por lo que procuraron que la mujer desarrollara lo menos posible su inteligencia. Para ello utilizaron muy diversos mecanismos: la reclusión de la mujer en su casa, la implantación de ciertos modelos femeninos y la prohibición del acceso de las mujeres a los espacios públicos. Si a pesar de todo esto una mujer lograba relacionarse con el mundo cultural, entonces debía -como señalamos antes- limitarse a "*adoptar una postura receptiva, a aceptar lo elaborado por otros sin criticarlo y bajo la orientación de un sabio, generalmente religioso, que orientaba su formación cultural. La cultura para las mujeres pasaba, de esta manera, a ser un adorno más(...)*"⁴⁵ Los principales argumentos que utilizaron para cortar su formación humanista avanzada o profesional, descalificarlas, apartarlas de la esfera pública y recluirlas en sus casas, fueron los siguientes:

- El objetivo de la mujer "virtuosa" debe ser esforzarse por alcanzar el modelo de mujer elaborado por la sociedad, cuyas características más importantes son: la castidad, la pureza, la sumisión, la templanza, la modestia, la belleza y la obediencia, sin olvidar que la principal función de la mujer es casarse y ser madre. El honor -y todos los cuidados necesarios para conservarlo, al menos en apariencia- desempeña aquí un lugar muy importante. Así, cuando una mujer decide no asumir estos roles y se ocupa de otros asuntos que la sociedad considera "peligrosos" para ella (como por ejemplo la vida intelectual, pero no

⁴⁵Segura G., Cristina, op.cit., p. 234.

como aficionada sino como profesional), corre el riesgo de ser apartada, considerada loca o declarada incapaz de gobernar su propia vida.⁴⁶

Una mujer podía acceder a niveles rudimentarios de instrucción, e incluso era deseable que así fuera. La competencia intelectual efectiva, en cambio, era radicalmente inapropiada: "*Cultivation' is in order for a noblewoman; formal competence is positively unbecoming.*"⁴⁷ La "profesionalización" de la mujer no sólo era considerada inconveniente o indeseable, sino también, y esto era lo que más se enfatizaba, inmoral.

Los humanistas de la época abanderaban la siguiente ecuación, que L. Jardine y A. Grafton describen como "*equivalence of proficiency in humane letters and personal virtue.*"⁴⁸ Tal fórmula resultaba válida siempre y cuando se tratara de un hombre, pues cuando se hablaba de una mujer los argumentos variaban radicalmente y la tan proclamada y defendida ecuación dejaba de poseer validez. En la práctica era imposible sostener la equivalencia entre la competencia humanística de una mujer y su "virtud suprema". La incursión de una mujer en la esfera pública -reservada a los hombres- era considerada socialmente como una indecorosa ausencia de modestia, una falta de respeto y, en última instancia, una real amenaza social.⁴⁹ De hecho, las mujeres sabias han sido siempre el objeto de despiadas sátiras literarias y sociales: son las cultas "latiniparlas", las pedantes y preciosas, las culteranas, las que disputaban o leían filosofía.

⁴⁶A pesar de todo ello, tanto en los textos históricos como en los literarios encontramos figuras transgresoras; en la literatura, por ejemplo, el motivo de la mujer disfrazada de hombre es indicador de la fantasía del abandono de la pasividad femenina, así como la fabulación sobre una actividad oculta o encubierta. Por lo tanto, la transgresión no sólo reside en el hecho de escribir, sino también en el de actuar en determinados ámbitos públicos o no domésticos. Las mujeres que rompen la esfera de la domesticidad mediante la acción son las que asumen de facto los roles masculinos.

⁴⁷Grafton A. y L. Jardine, op.cit., p. 33.

⁴⁸Ibid., p. 34.

⁴⁹Cf. pp. 39 y ss. del texto citado de Grafton y Jardine.

La mujer no debía ser socialmente visible. Para aquellos casos en que lo era o trataba de serlo, el sistema había establecido diversos mecanismos mediante los cuales la descalificaba y rápidamente la sacaba del "juego". Muchos humanistas, y la literatura renacentista, la identificaban con una "depredadora sexual", una mujer sin castidad, viciosa, indecorosa, vanidosa, sin modestia y promiscua, en resumen: sin "virtud". Otro mecanismo de exclusión o neutralización era la "mitologización" de la mujer. Esto consistía en pasar por alto las capacidades intelectuales demostradas por la humanista, con el fin de exaltar en ella características como la castidad, la pureza, la virginidad, la modestia, la belleza y la obediencia, asimilándola a diosas y figuras mitológicas.⁵⁰ El talento de estas mujeres era celebrado en términos de los ideales socialmente establecidos, los cuales correspondían a las características mencionadas, y esta era la única manera en que un varón humanista podía elogiar a una dama que poseyera una educación humanista de alto nivel y que además hubiera demostrado en la esfera pública ser talentosa en el ámbito intelectual. En otras palabras, *"only if mythologised can the woman humanist be celebrated without causing the male humanist professional embarrassment."*⁵¹

Queda claro entonces que, según los argumentos esgrimidos por muchos de los humanistas más destacados del siglo XVI, ninguna mujer podía ser una prominente humanista -reconocida como tal públicamente- y a la vez llevar una vida correcta y virtuosa. Ambas cosas resultaban incompatibles, por eso insistían en que cuando una mujer se "cultivaba" debía ser con un fin meramente decorativo (o convivial) y, en todo caso, para contribuir a dar realce al éxito del varón. De todo ello surge un modelo de mujer lectora que ha provocado que las

⁵⁰Para ampliar la información sobre este punto, cf. las pp. 45 a 57 del texto citado de Grafton y Jardine, en las cuales se analizan los casos de la latinista Casandra Fedele y la helenista Alessandra Scala. Ambas constituyen ejemplos de mujeres humanistas del siglo XV que fueron "mitologizadas" por los maestros humanistas con quienes se relacionaron.

⁵¹Grafton y Jardine, op.cit., p. 57.

mujeres aprendieran a leer como los hombres han querido que leyeran. En este sentido, Lola Luna señala lo siguiente:

*"Desde los orígenes de la alfabetización en la llamada Edad Moderna, las mujeres parecen haber aprendido a leer genéricamente como mujeres mediante un proyecto educativo diferencial que regulaba lecturas recomendadas y prohibidas, tiempos y modos de lectura y controlaba las respuestas a los textos. La formación de un modelo ideal de lectora parece delimitarse en las obras pedagógicas y de devoción del siglo XVI, donde la insistencia sobre las lectoras es reiterativa."*⁵²

En resumen, es posible afirmar que durante los siglos XVI y XVII las mujeres (europeas y cristianas) de cierta condición social -especialmente las mujeres nobles- podían tener acceso a una educación humanista, pero con la condición de que lo hicieran siempre en un ámbito privado, es decir, sin intentar ser reconocidas públicamente por su capacidad intelectual, ya que esto generaba la inmediata reacción de la comunidad académica, moralista y literaria -compuesta por varones-, que poseía mecanismos y argumentos muy concretos para descalificar y excluir de la esfera pública a las mujeres. En esta labor de exclusión participaban activamente las estructuras de poder más relevantes de la época y en especial la Iglesia. Esto se relaciona estrechamente con el hecho de que durante estos siglos los representantes del poder político, social y religioso lanzaron fuertes ataques contra la literatura de ficción. Estos ataques se incrementaban cuando se trataba de las mujeres lectoras y en el siguiente apartado veremos cómo y por qué.

⁵²Luna, Lola. "Las lectoras y la historia literaria". En: *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 112.

Las mujeres lectoras en España durante los siglos XVI y XVII

En el siglo XVI la industria de la imprenta experimentó un importante desarrollo, lo cual alteró significativamente las formas en que los individuos consumían la literatura. Se incrementó de manera muy notable el número de libros disponibles y la lectura privada se convirtió en una actividad cada vez más común.⁵³ Al aumentar la circulación y la cantidad de libros disponibles aumentaron también los ataques a la ficción, ya que sus principales opositores se percataron rápidamente de que la lectura privada implicaba que un mayor número de personas estaban expuestas a los efectos "nocivos" de aquella y además, por ser privada, se reducían las posibilidades de control.⁵⁴ Muchos de los argumentos que utilizaron los críticos del siglo XVI para oponerse a la ficción se inspiran en los planteamientos de la *República* de Platón, pues precisamente uno de los aspectos del arte literaria que más interesa a este filósofo es la capacidad de la ficción para convencer a pesar de su falsedad, y es mediante la lectura que tal capacidad se torna más efectiva. Cuando Platón expulsó a los poetas de su estado ideal utilizó dos argumentos principales, estrechamente ligados: la poesía es *moralmente* dañina y *ontológicamente* ilegítima, y su mayor peligro estriba en su capacidad -en su poder- para persuadir y convencer. Es decir, la poesía es peligrosa no por lo que dice ni por lo que representa, sino por el hecho de que lo *representa* y lo hace

⁵³ Para profundizar en el tema de la lectura en Europa durante los siglos XVI y XVII, cf. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, en especial el capítulo 8, "Reformes protestantes et lecture", por Jean-François Gilmont; el capítulo 9, "Lectures et Contre-Reforme", por Dominique Julia, y el capítulo 10, "Lectures et lecteurs 'populaires' de la Renaissance à l'âge classique", por Roger Chartier. Paris: Editions du Seuil, 1997, pp. 265-354.

⁵⁴ En el artículo titulado "Entre public et privé. Stratégies de l'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or", Antonio Castillo Gómez plantea que en los siglos XVI y XVII, la alfabetización y la difusión creciente de la escritura suscitaron un notable aumento de los usuarios privados de lo escrito creado y consumido dentro de un cuadro más doméstico y familiar, con lo cual también surgieron nuevos controles sobre esta práctica y aumentaron los existentes. En: *Annales HSS*, juillet-octobre, N° 4-5, 2001, pp. 803-829.

de una manera muy convincente. Así, lo mejor de la ficción es lo más peligroso de ella.

En su texto *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A Platonist critique and some picaresque replies*, B.W. Ife desarrolla estos planteamientos y señala:

*"(...) But Plato went further, and tried to give an explanation of how art makes its effect. This was essential because, underlying the assumption that art is morally harmful and metaphysically illegitimate, there lies the further assumption that art is those things because it exerts a special kind of influence over its public, and that its harmfulness comes about primarily not because its content might be morally or metaphysically objectionable, but because of its power, its ability to move, to persuade, to convince."*⁵⁵

En el siglo XVI español la mayoría de críticos y comentaristas opuestos a la ficción retomaron de diversas maneras, directa o indirectamente, argumentos derivados de los diálogos de Platón: la expulsión de los poetas de la república constituye un precedente de gran autoridad y antigüedad; sin embargo, aún aquellos que defendieron la poesía acudieron a él para responder a sus planteamientos. El hecho de que no exista una poética escrita por Platón ni un tratado que contenga la totalidad de su teoría, convierte al crítico platónico en *"un hombre sin texto"*, pero a pesar de esto y a pesar de la relativamente tardía recuperación del corpus platónico, sus puntos de vista acerca de la poesía contribuyeron a conformar el pensamiento crítico literario renacentista.⁵⁶

⁵⁵Ife, B.W. *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A Platonist critique and some picaresque replies*. Cambridge University Press, 1985, p. 23. Tanto en la "Introducción" como en el capítulo denominado "The case against the fiction", el autor desarrolla los principales argumentos que diversos críticos españoles del siglo XVI, algunos sacerdotes y otros laicos, esgrimen en contra de la ficción. Para los fines concretos de este trabajo, interesa el seguimiento que realiza en "The case against the fiction" acerca de los peligros morales de la poesía en el caso concreto de las mujeres lectoras.

⁵⁶Cf. Ife, B.W., op.cit., p. 18. Es pertinente reproducir aquí la cita de B. Weinberg que presenta Ife: *"(...) all Renaissance theorists felt themselves obliged to deal with Plato's banishment of the poets, either by way of accepting it or -much more frequently- by way of rejecting it on grounds of other criteria. The defence of poetry in the Cinquecento is largely a reply to Plato."* Weinberg, Bernard. *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, p. 250.

Por estas razones, es difícil conocer exactamente las fuentes de la gran mayoría de críticos del Siglo de Oro español que aluden a Platón. Ninguna de las alusiones o referencias hechas por autores como Juan Luis Vives, Fray Marco Antonio de Camos, Alonso de Ulloa o Diego Gracián prueban que ellos leyeran directamente los textos platónicos (aunque, en algunos casos, es plausible que así fuera). La difusión de las ideas platónicas en la Europa renacentista se produjo sobre todo gracias a la Academia Florentina y a las traducciones latinas realizadas por Ficino.⁵⁷ Es pertinente señalar que los tratados platónicos escritos entre 1500 y 1570 *"están dedicados (parcial o totalmente) a la defensa de la poesía o a la discusión de la expulsión -de los poetas-. Aunque tras 1570 continúan escribiéndose defensas, el Concilio Tridentino (Véase el Decreto de la XXV sesión del Concilio de Trento, que condena las obras inmorales) marca una inflexión: las artes poéticas adoptan un sesgo cristianizador, "antipoético" o, al menos, restrictivo, y recurren en gran medida a la autoridad platónica para avalar una nueva expulsión de la república."*⁵⁸

En este contexto, el Siglo de Oro español presenció los más fieros y virulentos ataques contra la literatura de ficción, provenientes tanto de ilustres laicos⁵⁹ como de importantes clérigos, pero sin duda estos últimos prevalecieron entre los opositores debido a su papel como guardianes de la moralidad del

⁵⁷Al respecto, Ife apunta: *"(...) It was not until the dissemination of Platonic ideas by the Florentine Academy and the publication of Ficino's complete Latin translation (1463-82) that Plato became at all familiar at first hand to scholars in Europe, and Spanish interest in Plato was both late in developing, and much less influential than the enthusiasm shown for him by the French academies. Only two dialogues, the SYMPOSIUM and the TIMAEUS, were available in Spanish-printed editions in the sixteenth century: access to the complete Platonic corpus had to be via one of the editions, mostly French or Italian, printed abroad.(...) In Golden-Age Spain, then, knowledge of Plato as a critic of literature was not likely to have been very great or very detailed."* Ife, B.W., op.cit., pp. 19-20.

⁵⁸Vega Ramos, María José. *Notas sobre la crítica de orientación platónica*. Material mimeografiado, p. 3.

⁵⁹El principal objetivo que tenían los teóricos laicos al atacar la poesía era lograr ejercer un control sobre las diversas manifestaciones artísticas con el fin de ponerlas al servicio del estado, es decir, su interés era más de orden político que ético.

pueblo. Además, la naturaleza individualista de la experiencia literaria hacía pensar en cierta influencia protestante y los clérigos españoles nunca confiaron en la habilidad de los laicos para hacer frente a cosas tan peligrosas como los pensamientos y los sentimientos.⁶⁰ A continuación haremos referencia a algunos de los principales autores que dedicaron páginas de sus obras a luchar por “defender” a las damas de los peligros que para ellas representaba la lectura de ficción.

En la *Instrucción de la mujer cristiana*, Juan Luis Vives rechaza tajantemente que la mujer se dedique a la lectura de libros de amores o cortesanos, pues en ellos *"poco a poco bebes el veneno que te ha de matar(...)* *Dígolo porque cuando veo a algunas que cuando quieren acabar de perder el seso se ponen a leer estos libros, para ocupar sus pensamientos en aquellas cosas conforme a su locura."*⁶¹ Asimismo, no considera apropiado que las damas se relacionen con asuntos de armas, ya que no es *"muy católico el pensamiento de la mujer que se ceba en pensar en las armas, y fuerzas de brazos y cuerpo del varón."* Para Vives la virtud más importante de la mujer es la castidad, por ello la alaba aún en las casadas y cita como modelo ideal de mujer el de aquella que no tiene *"más sentimiento en las partes femeniles de su cuerpo que del pie o de la mano."* No logra entender este autor cómo es que algunos imprudentes y locos maridos ponen en manos de sus mujeres libros de caballerías, pues en su opinión es en ellos donde las damas *"aprenden a ser más maliciosamente perversas."*

Por su parte, Francisco de Osuna considera que a la mujer le sería provechoso aprender a leer si utilizaran su conocimiento para algo positivo, pero no para leer celestinas, *"empero aunque son cristianos nuestros casados mejor leen a Celestina o a otros semejantes, que no cosa que les aproveche(...)* *que si es adúltera o enamorada y devota de caballeros que se precian de tener amigas, no*

⁶⁰Cf. Ife, B.W., op.cit., p. 12.

⁶¹Vives, Juan Luis, op.cit., p. 7.

es sino por que la tal mujer lee y oye libros de amores y caballerías, que la derriban a costa de su marido que los consiente."⁶² Coinciden Vives y Osuna en que la lectura de ficción procura una educación sentimental, un aprendizaje del amor –o de la perversión- y que suscitan el deseo de emular la conducta de las heroínas novelescas. Los libros de amores y caballerías proponen pues modelos vitandos de conducta femenina.

Gaspar de Astete también critica duramente a las mujeres que leen estos libros de amores y afirma que en ellos la doncella aprende muchas cosas malas e inconvenientes par su condición, como canciones lascivas, gracias y donaires. En su opinión, el mismo daño hace una doncella que lee estos libros, que aquella que habla de amores con un hombre, porque en esas lecturas aprende lo que debe hablar y responder cuando están con un caballero.⁶³ La literatura, pues, se convertiría en la principal educación sentimental de las mujeres, o en principal escuela de la conducta galante y de los modos del cortejo, en detrimento de otros libros –como los devotos o de oración- o de otras recomendaciones.

Otros intelectuales laicos que se oponen a la ficción son hombres como el erudito humanista y poeta Benito Arias Montano, *Rhetoricorum Libri IV*⁶⁴; el crítico de novelas y cronista del Nuevo Mundo Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Historia General de las Indias, 1535*, y *Las quinquagenas de la nobleza de España*⁶⁵, y el crítico literario Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*.⁶⁶

⁶²Citado por Vigil, Mariló, op.cit., p. 68.

⁶³Cf. Vigil, Mariló, op.cit., p. 68.

⁶⁴Al referirse a los libros de ficción, señala: "(...) *monstra vocamus Et stupidi ingenii partum, faecemque librorum, Collectas sordes in labem temporis(...)*". *Rhetoricorum Libri IV*, p. 64.

⁶⁵En este texto Fernández de Oviedo apunta lo siguiente: "*Razón muy grande es, sancto y provechoso, de mucha vtilidad, y necessario sería dexar de leer esos libros de Amadís: y que esos ni otros semejantes no se vendiesen, ni los ouiese, porque es una de las cosas que el diablo enbauca e enbelesa y entretiene los necios, y los aparta de las lecciones honestas y de buen exemplo.*" *Las quinquagenas de la nobleza de España* (1535), p. 481.

⁶⁶En su ataque a los libros de ficción dice de ellos que "*demás de ser mentirosísimos, son tan mal compuestos, assí por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer.*" *Diálogo de la lengua*, pp. 173-174.

Uno de los moralistas que más se opuso a la literatura de ficción por considerarla dañina para el alma y advirtió acerca de los peligrosos efectos de la literatura secular entre las jóvenes damas, fue el teólogo agustino -y seguidor de los planteamientos platónicos- fray Pedro Malón de Chaide, quien en 1588 publicó *La Conversión de la Magdalena*, dedicada a la ilustre señora doña Beatriz Cerdán y Heredia, religiosa en el monasterio de Santa María de Casvas (Aragón).⁶⁷ En el prólogo del autor a los lectores Chaide justifica su decisión de escribir acerca de la materia que ha elegido y critica duramente los textos de ficción, en especial los libros de amores y los de caballerías. Como la gran mayoría de quienes se oponen a la ficción novelesca, Chaide considera que ésta es peligrosa porque ejerce sobre quien la lee o la oye una fuerza que nubla el entendimiento, un inmenso poder que hace surgir las más bajas pasiones y las antepone a la razón. Aunque la poesía es peligrosa para todos los individuos que se exponen a ella, existen ciertos grupos de personas que son más vulnerables a sus "malignos influjos": las mujeres, los

Sobre la condena de los libros de caballerías en particular, tanto para lectores como, en particular, para lectoras, véase Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.

⁶⁷En el prólogo a su obra Chaide justifica por qué la ha dedicado a una mujer y por qué la ha escrito en lengua vernácula, pues en su momento recibió severas críticas de algunos colegas. Para lo primero cita las palabras de San Jerónimo en el prólogo a su obra la *Exposición del profeta Sofonías*, la cual dedicó a Santa Paula y Santa Eustaquio, sus dos santas devotas, y señala: "(...)me parece, oh Paula y Eustoquio, que será bien responder á los que se rien de mi porque, dejando de escrebir á los varones, á quien podría dedicar mis trabajos y estudios, huelgo mas de enviallos y encaminarlos á vuestras manos y en vuestro nombre(...) Llenas estás las historias griegas y latinas de las virtudes de las mujeres, y que pedían libros enteros para sus alabanzas. A mí, que camino á otras cosas, bástame para remate deste mi prólogo, decir que, resucitando el Señor, apareció primero á las mujeres y las hizo apóstolas de los apóstoles porque se afrontasen los varones de no buscar al que ya el flaco linaje de las mujeres había hallado". San Jerónimo citado por Fray Pedro Malón de Chaide. *La Conversión de la Madalena*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 27. Escritores del siglo XVI. Madrid: Ediciones Atlas, 1948, pp. 275-276.

Con respecto a la escritura en lengua vernácula, Chaide señala: "*Habiendo yo comenzado esta niñería en nuestro lenguaje vulgar, con propósito de que quien me la pidió, pues no ha llegado a la noticia de la lengua latina, no por eso quedase privada de la doctrina y conocimiento de las cosas divinas, he tenido tanta contradiccion y resistencia para que no pasase adelante, como si el hacerlo fuera sacrilegio o por ello se destruyesen todas las buenas letras, y de ahí resultara algun grave daño y perdición a la república cristiana. Unos me dicen que es bajeza escribir en nuestra lengua cosas graves; otros que es LEYENDA PARA HILANDERAS Y MUJERCITAS(...)* Podría responder a todos juntos

jóvenes, el pueblo "inculto" y los varones que poseen una cierta predisposición al vicio y una gran "debilidad moral".

Por su parte, los hombres virtuosos -o con predisposición a la virtud y a la moral- sí tendrían la capacidad de vencer la fuerza ejercida por la poesía, debido a que ellos -a diferencia de todos los otros- distinguirían las falsas apariencias de lo verdadero y así podrían entender -o descifrar- el verdadero significado de la poesía y aprender lo que enseña.

Esto nos permite entender por qué uno de los argumentos más comunes utilizados por quienes se oponen a la ficción es precisamente el relacionado con los ejemplos inmorales que con frecuencia ésta le ofrece al lector, en especial al joven lector. En la *República*, Platón se preocupaba por aclarar que las madres y las maestras debían contar a los niños sólo aquellos relatos ficticios aprobados y seleccionados como buenos, ya que los pequeños no están en capacidad de distinguir el sentido alegórico del relato de su sentido literal, y las ideas que ellos adquieren en sus primeros años son las que se fijan en sus mentes; por lo tanto, Platón consideraba indispensable vigilar que las primeras historias que los niños oyen produzcan en su carácter el mejor efecto posible.

Por su parte, Chaide también se preocupa por esto y advierte acerca del grave peligro que corren los mozos, en particular las jóvenes doncellas que, en lugar de ocupar su tiempo en la lectura de libros religiosos, gastan sus horas leyendo libros venenosos y dañinos para su ánimo, y se ataca especialmente a los libros de amores y a los de caballerías:

"(...) y como si nuestra gastada naturaleza, que de suyo corre desapoderada al mal, tuviera necesidad de espuela y de incentivos para despertar el gusto del pecado, así la ceban con libros lacivos y profanos, adonde y en cuyas rocas se rompen los frágiles navíos de los mal avisados mozos, y las buenas costumbres (si algunas aprendieron de sus maestros)

que, como dice mi padre san Agustín, huelgo que me reprehenda el gramático a trueque de que todos me entiendan." Fray Pedro Malón de Chaide, op.cit., p. 281.

padecen naufragios, y van a fondo y se pierden y malogran; porque, ¿qué otra cosa son libros de amores, y las DIANAS y Boscanes y Garcilasos, y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentiras de los AMADÍSES, FLORISELES Y DON BELIANÍS, y una flota de semejantes portentos como hay escritos, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso? Pero responden los autores de los primeros, que son amores tratados con limpieza y mucha honestidad, como si por eso dejasen de mover el efecto de la voluntad poderosísimamente, y como si lentamente no se fuese esparciendo su mortal veneno por las venas del corazón, hasta prender en lo más puro y vivo del alma; adonde con aquel ardor furioso seca y agota todo lo más florido y verde de nuestras obras(...) Así son estos libros de tales materias, que, sin sentir cuando os hicieron el daño, os hallais herido y perdido.

¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar, y ya trae una Diana en la faldriquera? Si (como dijo el otro poeta) el vaso nuevo se empapa y conserva mucho tiempo el sabor del primer licor que en él se echare; siendo un niño y una niña vasos nuevos, y echando en ellos vino tan venenoso, ¿no es cosa clara que guardarán aquel sabor largo tiempo? (...)

*Otros leen aquellos prodigios y fabulosos sueños y quimeras sin pies ni cabeza, de que están llenos los libros de caballerías, que así los llaman, a los que, si la honestidad del término lo supiera, con trastocar pocas letras se llamaran mejor de bellaquerías que de caballerías."*⁶⁸

Como señala Vigil, en los siglos XVI y XVII "lo normal era que cualquiera que tomara la pluma para escribir un libro de doctrina dirigido a mujeres, hiciera severas advertencias para que ellas se apartaran del amor cortés. Advertencias que en la práctica eran inoperantes,⁶⁹ pues las mujeres eran las más aficionadas a los libros de caballerías y a las novelas cortesananas. Por esta razón, y según señala Ife, durante el siglo XVI español la gran mayoría de los ataques iban dirigidos contra los relatos amorosos y caballerescos debido sobre todo a que estos eran los géneros de ficción más prolíficos y populares escritos en lengua vernácula. En este sentido, Vigil señala que en los siglos XVI y XVII "la generalidad de las

⁶⁸Fray Pedro Malón de Chaide, op.cit., p. 279.

⁶⁹Cf. Sarmati, Elisabetta, op.cit., y Menéndez Pelayo, *Los orígenes de la novela*. Sobre la relación del erasmismo y la ficción, cf. Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*. México, FCE, 1995.

mujeres estaba al tanto de la literatura cortés, y que las que sabían leer y leían algo de vez en cuando, eran libros de caballerías.”⁷⁰

Asimismo, con base en el texto de Chevalier aquí citado, Elizabeth Rodes plantea que el gran éxito de las novelas pastoriles sentimentales y posteriormente de las novelas cortesanas durante los siglos XVI y XVII, se debió en gran parte a que existía un importante número de lectoras que consumían este tipo de literatura.⁷¹ Lo mismo sucedió con las novelas de caballerías.⁷² Acertadamente, Lola Luna señala con respecto al auge de las novelas de caballerías -luego de las novelas cortesanas (ella usa el término “urbanas” por desarrollarse en la ciudad)- y a la extensión de estas lecturas entre las categorías sociales más humildes (especialmente artesanos), que este hecho *“presupone una progresiva alfabetización de las capas menos privilegiadas, y una popularización de la literatura de ficción, ampliada al vulgo y a las mujeres. Sólo así, considerando la hipótesis de un amplio número de lectoras -siempre, claro está, dentro de los estrictos márgenes de alfabetización de la época-, adquieren sentido las censuras de los moralistas.”⁷³*

Ahora bien, de acuerdo con Platón los malos ejemplos de la literatura derivan su poder de la perturbadora impresión que la “buena” poesía produce en la mente de quien la lee, pues al “buen” artista le interesa representar lo que es bajo, infame y complejo, no lo que es simple y bueno. En este sentido, *“the nature of the poet’s skills and his search for richness and variety of material naturally attract him to human types in whom the highest part of the soul, the reason, has given way before the chaos of emotional upheaval. When the audience enters into*

⁷⁰Vigil, Mariló, op.cit., p. 52.

⁷¹Cf. Rodes, Elizabeth. “Striking theme: Gender Roles in Sixteenth Century Pastoral Books”. En: *Journal of Hispanic Philology*, N° 11, 1987, pp. 131-149.

⁷²Cf. Chevalier, Maxime, op.cit., pp. 65-103.

⁷³Luna, Lola. “Las lectoras y la historia literaria”, op.cit., p. 124.

*the joy and sorrow of such a character its reason is also held in abeyance, with equally harmful results.*⁷⁴

El argumento central de los ataques de Platón contra la "inmoralidad" de la poesía es, por lo tanto, el siguiente: a pesar de la simpática indulgencia que produce el arte sobre las emociones debemos admitir que en la vida real tiene un efecto adverso sobre el carácter, pues socava nuestra resistencia a la adversidad y a las tentaciones.⁷⁵

Esta idea fue compartida y secundada por un gran número de estudiosos y críticos literarios del Siglo de Oro español, entre ellos Fray Pedro Malón de Chaide, Francisco Cervantes de Salazar (*Obras que Francisco Cervantes de Salazar hecho, glosado y traducido*) y Fray Luis de Granada (*Introducción del símbolo de la fe*), quien para explicar por qué a la gente le gusta leer libros caballerías, señala:

*"como la muerte sea (...) la última de las cosas terribles, y la cosa más aborrecida de todos los animales, ver un hombre despreciador y vencedor deste temor tan natural, causa grande admiración en los que esto veen. De aquí nace el concurso de gentes, para ver justas, y toros, y desafíos, y cosas semejantes por la admiración que estas cosas traen consigo (...) Pues esta admiración es tan común a todos y tan grande, que viene a tener lugar no sólo en las cosas verdaderas, sino también en las fabulosas y mentirosas. Y de aquí nace el gusto que muchos tienen de leer libros de cauallerías fingidas."*⁷⁶

Así, muchos de estos autores se preocuparon por los nocivos efectos que la ficción es capaz de producir en las mujeres -en especial las más jóvenes, pues - como señalamos antes- eran consideradas como seres débiles moralmente, propensas al vicio e incapaces de discernir por sí mismas entre la falsedad de lo

⁷⁴Ife, B.W., op.cit. p. 31.

⁷⁵Cf. Ibid, p. 31.

⁷⁶Fray Luis de Granada. *Introducción del símbolo de la fe*. Edición de José María Balcells. Madrid: Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1989, p. 182.

representado en sus lecturas y los hechos verdaderos,⁷⁷ de manera que constituían un grupo especialmente vulnerable a los peligros de la poesía. Además, los opositores a la ficción parten de la premisa de que esta es una mentira y toda mentira es *per se* mala.

Los sacerdotes, como guardianes de las almas del rebaño del Señor, se hallaban en la obligación de advertir acerca de tales peligros y procurar por todos los medios que los fieles no cayeran en las trampas del demonio: una de las formas de hacerlo era controlando y censurando las lecturas que realizaban las jóvenes. Así, se desaconsejaba que las mujeres dedicaran su tiempo a leer relatos de ficción, ya que estos las apartaban de la virtud, les envenenaban el espíritu y las incitaban al mal.

Francisco Cervantes de Salazar ilustra muy claramente los dañinos efectos que produce en las jóvenes la lectura de los libros de caballerías: *"porque tras el sabroso hablar de los libros de cauallerías beuemos mill vicios como sabrosa poncoña, porque de allí viene el aborrecer los libros sanctos, y contemplatiuos, y el dessear verse en actos feos (...) guarda el padre a su hija, como dizen tras siete paredes, para que quitada la ocasión de hablar con los hombres: sea más buena, y déxanla un Amadís en las manos, donde deprende mill maldades, y desea peores cosas, que quiça en toda la vida: aunque tratara con los hombres pudiera saber, ni dessear, e vase tanto tras el gusto de aquello, que no querría hazer otra cosa, ocupando el tiempo que auía de gastar en ser laboriosa y sierua de Dios, no se*

⁷⁷Cuando Platón desarrolla el aspecto metafísico de su ataque a la poesía (Libro X de *La República*) enfatiza en la diferencia que existe entre la apariencia de la cosa y la real naturaleza de la cosa, y señala que la calidad artística depende precisamente de la distancia entre la imagen y el original que representa. Al respecto, Ife apunta lo siguiente: *"the fact is that a poet cannot hope to educate men in virtue or wisdom because wisdom depends on knowledge of the real world of Forms and that world is disclosed by dialectic not by poetry."* Ife, op.cit., p. 37.

*acuerda de rezar ni d'otra virtud: desseando ser otra Oriana como allí, e verse de otro Amadís, tras este deseo viene luego procurarlo."*⁷⁸

En este texto de Salazar la palabra "deseo" -y otras derivadas de ella- se repite mucho: *desea verse en actos feos, desea peores cosas, desea más que si tratara con hombres, desea ser otra Oriana*; pero tras el deseo viene el procurarlo. Así pues, el objetivo es lograr el control del deseo -y particularmente del deseo de "hacer" esas peores cosas-, del pensamiento o del pecado de pensamiento. Las mujeres están encerradas, pero desean ser otras Orianas o aprenden mediante la ficción peores cosas que si no lo estuvieran. Este pasaje resulta pues muy significativo, ya que aborda el tema del gran poder pasional y emocional de la lectura novelística, en particular de la inducción del deseo sexual mediante las tramas galantes de las novelas de caballerías.

Así, se les recomendaba a las mujeres la lectura de libros religiosos (la Biblia y las vidas de los santos), pues allí encontrarían "verdades" sagradas ⁷⁹y, muy especialmente, ejemplos (modelos) de mujeres piadosas y santas, los cuales ellas debían seguir para ser consideradas por la sociedad de su época "buenas" mujeres.

En este sentido, Chaide apunta lo siguiente en su prólogo:

"Como si en la sagrada Escritura y en los libros que los santos doctores han escrito faltaran puras verdades, sin ir a mendigar mentiras; y como si no tuviéramos abundancia de ejemplos famosos en todo linaje de virtud que quisiéremos, sin andar a fingir mónstruos increíbles y prodigiosos. Y ¿qué efeto ha de hacer en un mediano entendimiento un disparate compuesto a la chimenea en invierno por el juicio de otro que lo soñó? Pues para reparo

⁷⁸Francisco Cervantes de Salazar, *Crónica de la Nueva España*. Edición de Manuel Magallón. Estudio preliminar e índices por Agustín Miralles. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 245. Madrid: Atlas, 1971.

⁷⁹Como bien señala Ife: "(...) if the trouble with fiction is that it is false, then the value of truth is that it is true. Christian emphasis on the example of the Bible as the archetype of the truthful narrative enabled clerics to press on the reading public the value of their own kinds of literature and place greater emphasis not just on the truthfulness of biblical stories but also on their value as sources of wonder and excitement." Ife, op.cit., p.40.

*de los muchos daños que destos libros nacen, muchos celosos de la honra de Dios y amigos del bien y medra de los fieles han tomado la pluma y han escrito libros llenos de santa doctrina, de maravillosos ejemplos, de gravísimas sentencias y de dulce deleitoso estilo, con los cuales han hecho mucho provecho a todos cuantos se han querido aprovechar de sus trabajos."*⁸⁰

Si le creemos a los críticos literarios y comentaristas del siglo XVI español, tal y como señala Ife, leer ficción en este período constituía un pasatiempo lleno de ocultos peligros y riesgos mortales, y en la opinión de estos hombres la mujer se hallaba especialmente expuesta a tales peligros y riesgos. Pero esta imagen de peligrosidad de la ficción no se construyó de manera gratuita, como hemos señalado, sino que tenía el propósito (más o menos claro o más o menos oculto) de excluir a la mujer lectora de la práctica discursiva, desde siempre en manos del varón, redirigiendo sus lecturas hacia los textos devocionales, siempre bajo la vigilancia y el consejo de las autoridades clericales.

⁸⁰Fray Pedro Malón de Chaide, op.cit., pp. 279-280.

Las escritoras en España durante los siglos XVI y XVII

A pesar de este panorama poco favorecedor para el desarrollo de la educación femenina más allá de la preparación de la mujer para sus funciones tradicionales (esposa, madre y ama del hogar), y teniendo en cuenta que en España, debido en gran parte a la arraigada tradición católica, se limitó aún más que en otros países europeos la posibilidad de una educación elevada para la mujer, en los siglos XVI y XVII (especialmente en este último) *"aparecieron en determinados ámbitos sociales damas que habían estudiado filosofía, gramática, latín, griego, etc, y que formaron parte de círculos académicos y literarios."*⁸¹

Sandra Foa señala que en el siglo XVI hubo un importante número de escritoras que hoy, a pesar del anacronismo, podríamos llamar feministas y que evidenciaban en sus textos su preocupación por la situación de la mujer en la sociedad y su gran inquietud por la falta de educación de las damas; asimismo, en cierto modo denunciaron la tendencia a idealizar a la mujer atribuyéndole poderes casi divinos, con lo cual, como vimos páginas atrás, se la excluía de los ámbitos tradicionalmente ocupados por los varones.⁸²

Si partimos de la existencia de esta comunidad de escritoras, inevitablemente debemos pensar también en la existencia de una comunidad de lectoras, ya que todo acto de escritura presupone haber realizado unas lecturas previas. Lola Luna apunta que desde finales del siglo XV y hasta finales del siglo XVI se registró un importante incremento en el número de escritoras españolas, lo cual, en su opinión, *"confirmaría la hipótesis de que el número de mujeres que sabían leer y habían leído era más numeroso de lo que históricamente se ha considerado(...)* Las escritoras toman la pluma para defenderse contra lo que

⁸¹Vigil, Mariló, op.cit., p. 52.

⁸²Cf. Foa, Sandra, op.cit., pp. 13 y ss.

'habían leído' y argumentar a favor de su género." ⁸³ Ahora bien, aunque ya en 1677 Nicolás Antonio había elaborado un catálogo bibliográfico de escritoras españolas, el cual se titula *Gynaeceum Hispanae Minervae Sive de Gentius Nostrae Foeminus Doctrina Claris ad Bibliothecam Scriptorum*⁸⁴, apéndice de su obra *Bibliotheca Hispanae sive Hispanorum*, luego hubo que esperar hasta 1905 para leer y conocer a muchas de estas escritoras españolas, año en que Manuel Serrano y Sanz publica sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*.⁸⁵

La gran mayoría de mujeres escritoras pertenecía a categorías sociales muy concretas: o bien eran monjas o bien pertenecían a la aristocracia española o estaban ligadas a ella estrechamente. Al respecto, María Josefa Porro señala que a la mayoría de escritoras del Siglo de Oro "*las unen ciertas características como son el residir en el medio urbano o el pertenecer a una minoría elitista aristocrática o burguesa.*" ⁸⁶

⁸³Luna, Lola. "Las lectoras y la historia literaria", op.cit., p. 105. Cf. además, de la misma autora, "Lucrecia Marinelli y el *Gynaeceum Hispanae Minervae* en la *Biblioteca* de Nicolás Antonio". En: *Miscel-lánia en torn de l'obra del pare Miquel Batllori*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1991, pp. 164-180.

En este punto conviene además retomar lo planteado por Mijail Bajtín en varios de sus textos, por Roland Barthes en *S/Z* (fundamentalmente) y por Julia Kristeva en *El texto de la novela* con respecto al concepto de intertextualidad, desde el cual todo texto se concibe como un entretejido en el que confluyen huellas de las lecturas realizadas por el sujeto de la escritura, de modo tal que se genera un continuo juego lectura-escritura, pues el lector escribe su propia lectura cuando ejerce el acto de la lectura y el escritor despliega en su escrito la memoria de sus lecturas al ejercer el acto de la escritura.

⁸⁴ Nicolás Antonio aporta datos sobre 49 mujeres letradas. Curiosamente en ese listado aparece Mariana de Carvajal, pero no María de Zayas, más conocida que la primera. En el prólogo a ese apéndice, el autor incluye un discurso titulado "Mantissa", en el cual justifica "su decisión de incluir a las escritoras y demostrar la virtud intelectual de éstas. Muchas de sus referencias a las fuentes proceden de *De Foeminarum laudibus* de Cristóbal de Costa o de la *Varia Historia de Sanctas e Illustres Mugeris* de Juan Pérez de Moya, es decir, de mujeres famosas por su modestia y virtud y por su cortesía y castidad, verdadero paradigma de la "nobleza" y "excelencia" de las mujeres." Luna, Lola, "Las escritoras en la *Bibliotheca* de Nicolás Antonio", en: *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, p. 33. Cf. este artículo de Luna además para profundizar en el tema de los tratados profemeninos del siglo XV y obviamente en la obra de Nicolás Antonio.

⁸⁵Serrano y Sanz, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 a/ 1833*, Madrid: Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

⁸⁶Porro Herrero, María Josefa, *Mujer "sujeto"/mujer "objeto" en la literatura española del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, p. 28. En este sentido, Juan Antonio Hormigón apunta, al

Mariana de Carvajal reunía esas características: vivía en una ciudad y pertenecía a la baja aristocracia, y pensamos que precisamente por ello tuvo las condiciones para escribir novelas, con lo cual se ubica dentro de una élite aún más pequeña: las mujeres escritoras de ficción.⁸⁷

Hay que agregar que muchas de las mujeres que sabían leer no sabían escribir, pues, como ya señalamos, sus "educadores" pensaban que a las damas no les resultaba necesario aprender la práctica de la escritura, ya que con sólo que pudieran leer un poco eran capaces de aprender los buenos ejemplos contenidos en las obras religiosas y en los demás libros recomendados. En otras palabras, se pensaba que para ser madre, esposa y dueña de casa, la mujer no requería profundizar demasiado en el conocimiento de las ciencias o de las letras, pues se consideraba que un "exceso" de conocimiento más bien podía, debido a la supuesta natural inclinación de la mujer al mal, causar su perdición y su infelicidad, así como la de su familia. Para cuidar niños y atender el hogar no era necesario saber latín ni astronomía, y tampoco era necesario saber escribir. Además, resultaba muy mal visto y a todas luces censurable el hecho de que la esposa "supiera más cosas" que el marido.⁸⁸

referirse concretamente a las autoras de teatro español en el Barroco, que esas autoras "tienen algo en común: son damas de la aristocracia española (en general de la pequeña nobleza (...), cultas, independientes y de fuerte carácter. Todas ellas tuvieron relación con los ambientes cultos de sus ciudades(...)". Hormigón, Juan Antonio. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. 2 volúmenes, p. 395 del volumen 1. También apoya estos planteamientos M. G. Profeti, quien señala: "La geografía de la mujer escritora la sitúa en los habituales centros de cultura: Madrid, Toledo, Sevilla, Barcelona; su estratificación social se orientará obviamente aún más a los niveles altos de la escalera estamentaria, se tratará de damas que tienen acceso a la escritura gracias a circunstancias afortunadas (la biblioteca paterna, el ayo de los hermanos); a menudo pertenecen a la nobleza como doña Antonia de Mendoza, más tarde condesa de Benavente. O serán religiosas, y sor Juana Inés verá con lucidez en la condición monacal la única posibilidad de acceso al saber, al conocimiento; sor María de Agreda llega a ser confidente de Felipe IV, máximo nivel de poder al que puede llevar el ejercicio de la escritura." Profeti, Maria Grazia, "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo II, 1995, p. 247.

⁸⁷ Más adelante ahondaremos en la biografía de esta autora.

⁸⁸ María Josefa Porro hace alusión a diversos autores que, si bien aprobaban que la mujer aprendiera a leer, tenían serias dudas o no estaban de acuerdo con que la mujer aprendiera a

Si aún los humanistas con ideas más avanzadas respecto de la educación de la mujer ya consideraban que la lectura de ficción resultaba perjudicial y peligrosa para las damas, la escritura en general, y muy en particular la escritura de ficción por parte de la mujer, resultaba a los ojos de las autoridades (que siempre eran hombres) aún más peligrosa. Evidentemente, detrás de estas ideas se encuentra el temor que la sociedad patriarcal siempre le ha tenido a todo acto que implique o pueda llegar a implicar la aparición de un nuevo orden social. En este contexto, en el que *"aún se discutía la conveniencia de que las mujeres supieran de letras y en que escribir era una actividad transgresiva para una mujer, defender públicamente la autoridad de una obra se convierte para la escritora en su modo de ruptura con un sistema simbólico que la excluye de la cultura."*⁸⁹

En el mismo sentido, y con respecto a la escritura femenina como actividad transgresora, Carmen Marimón señala que *"la historia de la presencia de la mujer en la literatura y en la vida pública, es la historia de una batalla ininterrumpida. La sociedad feudal -primer punto de referencia, pues el pensamiento cristiano sienta sus presupuestos y se convierte en el eje de la visión de mundo cuyas consecuencias vivimos hoy- se encargó de asignar a las mujeres un papel secundario y servil en la realidad y otro idealizado y pasivo en la ficción. Dividida en esta dicotomía imposible, la mujer a lo largo de su historia ha tenido que buscar*

escribir. *"Antonio de Guevara reconoce no sólo igual capacidad para el estudio en el hombre y la mujer, sino la necesidad de que ésta estudie, especialmente pensando en que se deberá ocupar de la educación de los hijos; Francisco de Osuna y bastantes más siguen insistiendo en el mismo asunto. Todos ellos recomiendan, con precaución, la lectura, pero no hay acuerdo sobre la conveniencia o inconveniencia del aprendizaje de la escritura."* (p. 60) Más adelante, apunta Porro que en la opinión de plumas y voces autorizadas en el Siglo de Oro, *"y partiendo de una misoginia evidente y confesa en sus escritos, llegan a dudar de la conveniencia de que a las mujeres les fuera enseñada la escritura dado al inevitable mal uso que hacen de ella: léase al respecto lo que opina Juan de Zabaleta en El día de fiesta por la mañana (Madrid, 1654): 'Fingir hablando parece liviandad, fingir escribiendo parece delito. No sé si es acertado enseñar a escribir a las mujeres.'"* (p. 63) Muchos de estos autores se preocupaban porque si la mujer aprendía a escribir podía responder, sin que nadie más se enterara, las cartas y "billetes" que los caballeros les enviaban, lo cual atentaba contra la tan mentada castidad femenina.

los resquicios que esta férrea construcción le dejaba y, a través de ellos, hacer oír su voz, delatar su presencia activa más allá del papel de comparsa que tenía asignado. Es la historia, en fin, de un constante proceso de ruptura, de agrietamiento, de transgresión, de violencia, violencia que ha venido siendo más intensa cuanto más asentado y seguro se encontraba el sistema.”⁹⁰

Como apunta Marco Gordillo, durante el Barroco algunos escritores españoles (como Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián y Mateo Alemán⁹¹) criticaron duramente a la mujer que se empeñaba en adquirir conocimientos, tener aficiones literarias o pretender obtener cultura, descuidando por ello sus obligaciones domésticas. *"Si la mujer, en el pensar de los moralistas del siglo, ya es un mal en sí misma, la mujer entregada a labores intelectuales y sobre todo a la poesía (podríamos decir que a la literatura en general), aumenta su perversidad.”⁹²*

Ciertamente, como señala Porro, las mujeres autoras son ante todo agentes de desorden y, en este sentido, la Inquisición fue una instancia que procuró recordarles su posición y generar en ella respeto -y también diríamos que resignación- hacia la función que la sociedad les había asignado.⁹³ El peligro que representaban las mujeres escritoras radicaba fundamentalmente en su acceso a la "voz", lo cual les permitía trascender su espacio privado -su claustro conventual o doméstico- e introducirse en el ámbito público y, además de eso, si de alguna manera en sus escritos denunciaban su condición de subordinadas o se referían a

⁸⁹Luna, Lola. "Escritoras para una historia literaria", op.cit., p. 137. Para el tema de la autoría femenina, cf. Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1979.

⁹⁰Marimón, Carmen. "Leer/escribir como mujer", en: *Revista Canelobre*. Nº 23/24, invierno-primavera, 1992, p. 114.

⁹¹Cf. al respecto Vigil, Mariló, op.cit., pp. 58 y 59.

⁹²Gordillo, Marco, "La mujer en la literatura. Edad Media, Renacimiento y Barroco: misoginia y alabanzas", p. 138. Al respecto, cf. también el texto de M.G. Profeti titulado "Mujer y escritura femenina en la España del Siglo de Oro", en particular las pp. 236-245.

⁹³Cf. Porro Herrero, María Josefa, op.cit., p. 27.

las desventajas de la mujer respecto del varón, las damas que los leyeron podían comenzar a ser conscientes de su situación, lo cual definitivamente resultaba perjudicial para el sistema.⁹⁴

En los *Apuntes* de Serrano y Sanz se puede comprobar fácilmente que la mayoría de autoras de los siglos XVI y XVII escribieron poesía, unas cuantas teatro o ensayo, y solo tres novela corta. Al parecer, tanto los laicos como los clérigos relacionados con la educación de las damas y con la cultura y la moral en general, consideraban que si a pesar de todas sus advertencias la mujer se empeñaba en dedicarse a la lectura y además a la escritura, lo más conveniente era que escribieran autobiografías, confesiones, lírica, ensayos o prosa religiosa, siempre evitando introducirse en el pantanoso terreno de las cosas profanas o mundanas, y, por lo tanto, en la ficción.

En efecto, muchas de las mujeres escritoras de estos siglos obedecieron a sus "educadores" y se dedicaron a cultivar diversos géneros religiosos, entre los que se pueden citar los comentarios a salmos, el teatro conventual, las relaciones de vida, las hagiografías y las rimas espirituales.⁹⁵

⁹⁴ Cf. el interesante artículo de Roger Chartier, "Culture écrite et littérature à l'âge moderne", en el cual, partiendo de la existencia de la relación entre las prácticas de la escritura, la consciencia de sí mismo y la expresión de la experiencia íntima, aborda el tema de las prácticas de escritura femeninas más frecuentes en la Edad Moderna en Europa, entre ellas: "le journal, le livre de raison, le récit de vie, la lettre", para así profundizar en los nexos entre lectura y escritura. En: *Annales HSS*, juillet-octobre, N° 4-5, 2001, pp. 783-802.

⁹⁵Cf. Luna, Lola, "El sujeto femenino en la historia literaria", op.cit., p. 75.

No obstante, conviene señalar que este predominio de los temas religiosos también está presente en los textos escritos por varones. Varios autores han hecho uso del registro de escritores españoles de los siglos XVI y XVII realizado por Nicolás Antonio, titulado *Biblioteca Hispana Nova (1696)*, el cual comprende todos los textos producidos por autores españoles y portugueses entre 1500 y 1684.

También se debe tener presente que factores como la inquisición, la anonimidad y la importación de libros pueden haber sesgado la información que brinda Nicolás Antonio.

Entre quienes han utilizado esta fuente se encuentran López Piñero, Caro Baroja, Juan Linz y un grupo de investigadores de la Universidad Autónoma de Barcelona, entre quienes se encuentra Ricardo García Cárcel, quien cita lo siguiente en su libro *Las culturas del Siglo de Oro*, acerca de los datos manejados por Caro Baroja:

"El dominio de la materia religiosa en total de la producción literaria es evidente. De los 9.756 nombres de autores señalados por Nicolás Antonio, un 44,2% escriben sobre temas religiosos,

María Isabel Barbeito realiza en su tesis doctoral un recuento por géneros literarios de las autoras del siglo XVII y, aunque se limita a las escritoras madrileñas, pensamos que sus planteamientos pueden ser extrapolados al resto de las ciudades españolas que en aquellos años constituían centros culturales (Sevilla, Toledo, Zaragoza y Valladolid, entre otras). Su recuento de escritoras (según los géneros literarios a los que se dedican y según su estado) arroja los siguientes datos⁹⁶:

	LAICAS	RELIGIOSAS
Novela	2	-
Teatro	2	2
Poesía	111	10
Historia	2	-
Crónicas y biografías	6	51
Escritos autobiográficos	-	18
Tratados exegéticos	-	2
Otros tratados	1	3
Escritos reivindicativos	4	6
Escritos de devoción o ejercitación piadosa	1	10
Traducción	1	-
Género epistolar	6	14
Dedicatorias en prosa	1	2
Documentos	4	7

Las dos autoras de novelas que señala Barbeito son, sin duda, María de Zayas y Sotomayor y Mariana de Carvajal y Saavedra, ambas laicas y aristócratas;

número que hay que incrementar, porque en los capítulos de derecho, historia y literatura se incluyen nada menos que 1.529 autores que pueden vincularse a la temática religiosa, lo que en definitiva nos eleva la cifra, según Caro Baroja, a 5.835, cifra que supera, pues la de los autores de temas no religiosos." García Cárcel, Ricardo, Las culturas del Siglo de Oro, Madrid: Historia 16, 1989, pp. 121-22.

⁹⁶Barbeito, María Isabel. *Escritoras madrileñas del siglo XVII. Estudio bibliográfico-crítico*. tomo 1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986, p. 61.

la primera con una percepción bastante peculiar para su época de la situación de la mujer, en especial María de Zayas, quien escribió 20 novelas cortas que aún hoy pueden ser consideradas "protofeministas" (pues hablar de feminismo para esta época resultaría anacrónico).

Como señalamos anteriormente, y según se puede constatar en el cuadro anterior elaborado con base en los datos de Barbeito, las escritoras de ficción eran pocas, pues eran muchos los obstáculos con los que se encontraba la mujer que decidía escribir textos de ficción, transgrediendo así las normas establecidas por la sociedad de la época. No obstante, en el siglo XVII existieron algunas minorías de mujeres instruidas, dispuestas a denunciar la desventajosa situación de la mujer, desafiantes y retadoras, las cuales desencadenaron lo que Mariló Vigil llama "*una auténtica guerra de los sexos*". Por su parte, María del Pilar Oñate apunta que en el siglo XVII "*cosa nueva es que la mujer salga a la defensiva de su sexo.*"⁹⁷ Como señala María Grazia Profeti, "*las productoras de escritura en el siglo XVII constituyen presencias escasas y misteriosas: María de Zayas, Mariana de Carvajal, Sor Agreda, Ana de Castro y Egas, Ana de Caro Mallén, mujeres de las que se sabe bien poco, biografías que silencian la vida de quien tuvo la extravagancia de querer hablar(...)*"⁹⁸ Lo que más molestaba de estas escritoras era su indocilidad, su disidencia, su enfrentamiento con la cultura patriarcal y su desafío a los cánones establecidos por esa sociedad. En última instancia, lo que desafiaban era el poder masculino mediante sus conocimientos y de sus escritos, mediante su acceso a la voz. De acuerdo con Vigil, "*la aparición de una minoría de mujeres instruidas, en determinados círculos, coincidió con una época en que el orden social estaba sometido a fuertes tensiones y en la que los españoles tenían conciencia de la degradación del país. En tal contexto, las mujeres seguían pautas*

⁹⁷Oñate, María del Pilar. *El feminismo en la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938, p. 114.

de comportamiento que no eran las que los moralistas predicaban para ellas. La actitud de las cultas(...) era de enfrentamiento a ciertos patrones tradicionales, y la existencia de unas cuantas letradas demostraba que la creencia de Vives y Erasmo, de que una elevada educación era el mejor método de adaptar a las mujeres a las normas sociales, era un poco cándida.”⁹⁹

Pero también debemos matizar esta disidencia e indocilidad de las escritoras del XVII, pues difícilmente podríamos decir que se trate de autoras feministas, no sólo porque el término resulta anacrónico para la época, sino también porque su escritura en sí, es decir, sus textos, no rompen con los cánones fijados para la escritura oficial, la escrita por los hombres: las autoras del XVII adoptan esos esquemas y escriben en ellos y desde ellos, tanto en lo que respecta a los contenidos como en lo referente a la forma. Para ejemplificar esto, Profeti se remite a los resultados de un análisis efectuado por Alessandra Melloni¹⁰⁰ acerca de la producción de María de Zayas, en el cual la autora concluye que en realidad Zayas (la escritora que más usualmente es citada como feminista) no se propuso escribir de manera diferente con el fin de variar las conductas de las mujeres o su visión de los problemas, aunque sí se diferencia de otras escritoras contemporáneas a ella en que procura concienciar a las mujeres sobre su situación de subordinación, encierro y marginación.

Así, autoras como Mariana de Carvajal (y en esto nos detendremos más adelante) presentan una mujer que, decididamente, debe continuar limitándose a ser la señora de su casa, debe permanecer *dentro* de su casa, aunque *"intenta evadirse de ella con engaños amorosos, haciendo el juego del galán en la guerra*

⁹⁸Profeti, María Grazia. "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro." En: Zavala, Iris María (coordinadora). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*. Barcelona, Anthropos, 1995, p. 246.

⁹⁹Vigil, Mariló, op.cit., p. 54.

¹⁰⁰Melloni, Alessandra, *Il sistema narrativo di María de Zayas*, Turín, 1976.

del galanteo, del que acepta todos los esquemas, o confiándose a la transgresión de la magia.”¹⁰¹

Melloni plantea que la máxima evasión a que puede aspirar la mujer es precisamente la que recomienda Zayas, sobre todo en su segunda colección de novelas: la reclusión en el claustro, propuesta por esa novelista como una huida del mundo que al menos le permitirá a la mujer no estar expuesta a las crueldades y los engaños del hombre. Pero ni Zayas ni ninguna otra de las autoras del XVII plantean esquemas que puedan vislumbrarse como alternativos a los de la lógica patriarcal; *"ni siquiera se 'inventan' la descripción del amor materno, por ejemplo, de las minucias de la cotidianidad o de la relación de amistad y de solidaridad entre las mujeres(...)"¹⁰²*

De esta manera, el sonado "feminismo" de Zayas se limita a *"mostrar las atrocidades de maridos en quienes las cuestiones de honor desembocan en auténtica crueldad, castigando, no pocas veces, a mujeres inocentes."*¹⁰³ No obstante, quienes leemos desde el presente los textos de autoras como Zayas y Carvajal (en especial los de la primera) no debemos olvidar que todo escritor es producto de su época, lo cual lo condiciona a decir en ese momento histórico unas cosas y no otras; de manera que, si tenemos en cuenta esta premisa, Zayas fue mucho más allá en sus planteamientos de lo que la sociedad en la que escribió hubiera querido o hubiera considerado "conveniente", pues proponerle a las mujeres que huyan del mundo cruel dominado por los hombres y que se recluyan en los claustros para ponerse a salvo de sus engaños, es una idea lo bastante subversiva como para atentar no solo contra el orden social establecido, sino también contra la subsistencia de la especie humana.

¹⁰¹ Profeti, M.G., 1995, p. 248.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Melloni, A., cit. por Profeti, 1995, p. 248.

Profeti se plantea varias preguntas claves respecto de la especificidad de la escritura femenina en general: *"¿los signos de la mujer serán verdaderamente diferentes de los signos del hombre? ¿A la hora de escoger su vía de comunicación la mujer se adapta al entramado elaborado por la cultura masculina o se inventa una desviación del mismo?"*¹⁰⁴ La crítica literaria feminista todavía no ha logrado encontrar respuestas definitivas a estas interrogantes; sin embargo, me atreveré a ensayar algunas en lo referente a las autoras de novelas cortas del siglo XVII.

Zayas, Carvajal y Meneses¹⁰⁵, las tres únicas escritoras de novelas cortas amorosas en el siglo XVII español, se apegan a los esquemas formales propuestos por la comunidad hermenéutica para el género de la novela corta, esto quiere decir que ninguna innova en los aspectos estructurales o formales, de manera que en este aspecto el hecho de que sean mujeres no incide en su escritura.

En lo que concierne a los contenidos de sus obras, Carvajal reproduce la ideología contrarreformista imperante en aquel momento histórico, así como los modelos de mujer difundidos por esa ideología, los usos amorosos y las conductas femeninas acordes con ese esquema de pensamiento. Por su parte, Meneses presenta mujeres un tanto alejadas de ese modelo, pues en ciertos momentos del relato son agresivas, fuertes y dedicadas; incluso, la protagonista no se casa debido a que ama a otro hombre (que fue asesinado) y por ello rechaza al protagonista, quien huye para olvidar. Este final "no feliz", aleja el relato de Meneses de los relatos "rosa" cuyos finales son siempre felices, como sucede en el caso de Carvajal.

¹⁰⁴ Profeti, 1995, p. 249.

¹⁰⁵ En el capítulo dedicado a la novela corta en el siglo XVII profundizamos en la vida y la obra de estas tres autoras, las dos primeras españolas y la última portuguesa, aunque publicó en castellano y en España. Las tres vivieron y publicaron sus novelas en ese siglo; Zayas en la primera mitad de la centuria, mientras que Carvajal y Meneses en la segunda mitad.

Si excluimos el prólogo de la colección de novelas de Carvajal y el de la novela publicada por Meneses¹⁰⁶, realmente no habría ningún indicio de que esos textos fueron escritos por mujeres, pues aunque ciertos críticos consideran que las detalladas descripciones presentes en esas novelas pueden ser signo de la supuesta predilección femenina por el detalle, lo cierto es que en muchas de las colecciones de novelas escritas por hombres también hay largas descripciones, características del género literario que cultivaron y cuyos fines primordiales eran dar cuenta de los lujosos ambientes en que se movían sus personajes ideales (nobles) y facilitarle al lector la identificación con sus modelos propuestos.

Por su parte, Zayas también realiza estas largas descripciones de los ambientes en que se mueven sus personajes, pero desarrolla temas y plantea propuestas que difícilmente un hombre de su época hubiera estado dispuesto a rubricar y menos aún a publicar; además, en las partes del texto en que hace sentir su voz de autora (sobre todo en el prólogo, pero también en otras ocasiones) defiende la igualdad de inteligencias entre hombres y mujeres y, por tanto, su capacidad de acceder a la cultura y, con ella, a la escritura.¹⁰⁷ En todo caso, invitamos a la lectura crítica de los textos de estas autoras, para que sea el propio lector quien juzgue si existen o no en ellos marcas o huellas de una "escritura femenina".

Para finalizar este capítulo, conviene señalar, a manera de síntesis, que la mujer europea judeo-cristiana de los siglos XVI y XVII se vio sometida a una familia cerrada y no contó con demasiadas posibilidades de relacionarse con el mundo exterior ni mucho menos de desarrollarse intelectualmente, pues todas estas condiciones favorecían el sometimiento femenino, necesario para perpetuar un estado de cosas que el imperante sistema patriarcal no estaba dispuesto a

¹⁰⁶ Titulada *El desdeñado más firme*.

¹⁰⁷ Para el estudio del prólogo escrito por mujer, cf. Luna, Lona, "Prólogo de autora y conflicto de autoridad", en: *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, pp. 41-48, y "Dos escritoras para

alterar. Por razones sociales, económicas y religiosas la mujer vio perpetuarse su situación de subordinación y se vio obligada a imitar ciertos modelos, con el fin de ser considerada "buena" por una sociedad en la que sus opiniones acerca de sí misma, de los otros y de su entorno, eran poco escuchadas.

La mujer tuvo que olvidarse de su cuerpo porque los planteamientos religiosos imperantes en la época lo consideraban fuente de pecado; así como también tuvo que renunciar a que su inteligencia fuera reconocida públicamente y a recibir instrucción en un nivel profesional, pues aquella sociedad consideraba peligrosa y poco "virtuosa" a una mujer demasiado inteligente y educada. Sin embargo, y a pesar de este oscuro panorama, existió también un pequeño grupo de mujeres dispuestas a desafiar los prejuicios: las escritoras de ficción, aquellas que no se limitaban a cultivar los géneros literarios que las autoridades recomendaban para las mujeres -es decir, los religiosos-; algunas de ellas expusieron en sus obras su descontento y preocupación ante la desventajosa situación de la mujer en aquellos siglos, mientras que otras reprodujeron los modelos de mujer y las conductas femeninas ejemplares a los ojos de la ideología contrarreformista que prevalecía en el siglo XVII. Novelistas y dramaturgas se destacaron en esta labor. En el siguiente capítulo analizaremos la novela corta y sus principales antecedentes y características; así como la vida y obra de las tres autoras de novelas cortas del siglo XVII español.

la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro", en: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo IV, pp. 243-279.

CAPÍTULO III

LA NOVELA CORTA EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL

Escribir en España en el siglo XVII

Antes de referirnos a la novela corta como género literario específico, conviene hacer una rápida revisión de ciertas marcas del contexto histórico relacionadas de manera muy directa con el desarrollo de la literatura en España en el período que aquí analizamos, que además proporcionan el contexto histórico inmediato necesario para comprender mejor la obra de Carvajal.

En España, en ciertos momentos se reprimió o censuró la lectura y producción de textos de ficción y, como señala José Antonio Maravall, en su texto *La Cultura del Barroco*, todos los campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros, de modo que la situación de cada tiempo llega a ser lo que es por esa acción conjunta y recíproca de los diversos factores.¹

Por estas razones, al analizar los textos de Mariana de Carvajal y Saavedra, producidos y publicados en la segunda mitad del siglo XVII y clasificados como novelas cortas de tema amoroso, es necesario conocer ciertos factores sociales, políticos y económicos que hicieron posible que esta autora escribiera esos textos y no otros en su momento histórico concreto, pues consideramos que la literatura

¹ Maravall, José Antonio, (1975) *La Cultura del Barroco*, 6ª edición. Barcelona: Ariel, 1996, pp. 25-30.

no puede asumirse como un proceso aislado cuyos productos puedan ser generados por un sujeto de la escritura descontextualizado y abstracto, lo cual tiende a suceder cuando se emplean ciertas teorías literarias para aplicarlas a un texto y extraer de él únicamente lo que el analista quiere encontrar en sus páginas, es decir, se vierte el arsenal teórico elegido sobre el texto en cuestión, prescindiendo del contexto histórico en que se produjo el texto literario y en que vivió su autor.

Así, para comenzar a esbozar el contexto histórico en que se inscriben los textos analizados, conviene recordar que las obras de Mariana de Carvajal se escribieron durante el período que los historiadores han denominado como Contrarreforma², término cuyo significado es aún objeto de controversia, pero que podemos entender como un movimiento que se produjo en el seno de la Iglesia Católica con el fin de revivir la tradición cristiana, preservar la ortodoxia frente a la amenaza de cismas y herejías, y, en particular, del avance del luteranismo, y de dirigir ideológica y doctrinalmente la producción cultural en todos sus aspectos.³

Carlos V, que gobernó entre 1516 y 1556, le imprimió un sentido imperialista al espíritu de cruzada que ya tenían los españoles, adquirido tras 700 años de luchas contra los musulmanes; además, este Rey fue considerado por los poetas oficiales como un nuevo Augusto, que incrementó el *imperium sine fine* del que habla Virgilio más allá de las columnas de Hércules, y que habría de traer un

² García Cárcel define la Contrarreforma como "un movimiento de regeneración de la Iglesia Romana, que se iniciaría en la España de la segunda mitad del siglo XV y culminaría en el Concilio de Trento." *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid: Historia 16, 1989, p. 37.

³ Maravall plantea que el término Contrarreforma es insostenible y habla más bien de factores eclesiásticos de la época como elementos de la situación histórica en que se produce el Barroco, que para este autor no es un período del arte ni de la historia de las ideas, sino que pertenece al ámbito total de la Historia Social y se proyecta en toda la esfera de la cultura, es decir, es un fenómeno integrado. Cf. Maravall, op.cit., pp. 21-50. Por su parte, Fernando Rodríguez de la Flor, en su reciente texto *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, niquiera se cuestiona el término Contrarreforma, sino que más bien asume que dicho proceso contribuyó a generar en España una forma particular de ver el mundo.

tiempo de paz, unidad y prosperidad a Europa: un monarca, un imperio y una espada.

Acontecimientos como la colonización de América y las victorias sobre Francia e Italia, permitieron que se consolidara en la nación española la idea de constituirse en guía de una misión fuertemente marcada por aspectos religiosos. Debido a la Reforma de Lutero, que se inició en 1517, la guerra santa se enfocó hacia los mismos cristianos, si bien esto no sucedería hasta la década de los cuarenta. Maravall señala que existía en esta época la conciencia de que era posible conocer y dirigir la conducta del individuo en tanto que miembro de un grupo; así, la cultura del Barroco es presentada por este autor como un sistema operativo para actuar sobre los individuos, con una visión determinada a la que estos debían adaptarse, con el fin de lograr la autoconservación de la sociedad tal y como se encontraba estructurada.⁴

En oposición a esta postura de Maravall, Rodríguez de la Flor plantea:

⁴ Maravall sitúa el Barroco entre 1600 y 1640-1680 (cambio de coyuntura económica y primeros ecos de ciencia moderna en España). Para este autor el Barroco en España puede esquematizarse de la siguiente manera:

- Reinado de Felipe III (1598-1621): FORMACIÓN.
- Reinado de Felipe IV (1621-1665): PLENITUD.
- Reinado de Carlos II (20 primeros años): DECADENCIA.

Para profundizar en el tema de los límites y la naturaleza del Barroco, temas que exceden el propósito de estas páginas, cf. Maravall, op.cit., "Introducción", pp. 21-50; Orozco Díaz, Emilio, *Introducción al barroco*, Granada: Universidad, 1988; *Manierismo y barroco*, Madrid: Cátedra, 1975; *Lección permanente del barroco español*, Madrid: Ateneo, 1956. Maravall y Orozco determinaron, en la tradición hispánica, los estudios sobre el Barroco; posteriormente, son relevantes las contribuciones, a menudo polémicas y muy críticas con sus antecesores, de García Cárcel y Aurora Egido. Recientemente, Fernando Rodríguez de la Flor ha publicado el texto *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, en el cual, a 25 años de la aparición de *La cultura del Barroco*, el autor plantea una revisión de los planteamientos maravellianos, por considerar que han tocado su techo y reclaman una ampliación que agrande el horizonte del análisis. Desde un punto de vista internacional, conviene remitir a los panoramas generales de M. Strzalco, "Le baroque littéraire est-il un phénomène européen homogène?", en *Proceedings of the Vth Congress of the ICLA*, Amsterdam, 1969, vol. I, pp. 101-111; y a René Wellek, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5 (1946) traducido al castellano como "El concepto de barroco en la investigación literaria", en el vol. de Wellek, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, 1983.)

*"Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para desconstruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice."*⁵

España procuró imponer la ortodoxia mediante las armas y después del Concilio de Trento (1545-1563) se impuso con más fuerza la línea contrarreformista de la Iglesia, con lo cual la frontera entre herejía y ortodoxia se volvió sumamente rígida y ello provocó que los artistas ya no tuvieran tanta libertad para crear, pues la Inquisición combatió con ferocidad la libertad de pensamiento y de creación, así como las "desviaciones religiosas"; para ello se creó el *Index*, donde se incluían los impresos censurados.⁶ No obstante, concuerdo con F. Rodríguez en que estos artistas siempre encontraron formas para escapar de la censura y de la rigidez del sistema: *"el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debiera decir que se extraviaron) una buena parte de nuestros productores simbólicos."*⁷

El historiador García Cárcel, siguiendo a Bartolomé Benassar y a Jean Vilar, también se opone a esta interpretación de Maravall sobre la supuesta domesticación de la cultura barroca por parte de la Monarquía y la Iglesia, según la cual los escritores del Siglo de Oro eran *"servidores del sistema, turiferarios de los grandes, propagandistas del orden señorial, auxiliares de la Inquisición"*, como

⁵ Op.cit., p. 19.

⁶ Para profundizar en el tema de los índices de libros prohibidos, en especial la censura a *El Decamerón* y las fechas de elaboración de los índices, cf. Vega Ramos, María José, *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el DECÁMERON*. Salamanca: Johannes Cromberger, 1993.

⁷ Rodríguez de la Flor, op.cit., pp. 20-21.

señala Besassar; de hecho, apunta García Cárcel, *"sobre todo a mediados del siglo XVII, los intelectuales se hacen fuertemente sospechosos a quienes ejercen el poder, porque dirigen contra ellos sus dardos gravemente hirientes y, siendo capaces de dar al pueblo conciencia de su mal estado, esto es, de despertarlo, lo rebelan contra los que mandan."*⁸

En este sentido, el tan analizado concepto de "desengaño" -del sistema, del mundo, de la vida- presente en las producciones de muchos artistas, sintetiza el sentir de buena parte de la sociedad que, ante la evidente crisis social, se encuentra frustrada, desanimada y ha perdido las esperanzas y la fe en su nación y en las estructuras e instituciones que la sustentan. *"Todo ello articula vastos espacios discursivos, sobre los que se extienden las técnicas retóricas del tenebrismo, produciendo un arte y una literatura 'de la caducidad'. Ello acaece y se refleja entonces en la ascética o en la picaresca, o, en el gusto por las representaciones macabras que pronto inundan la época, convirtiéndose, en virtud de su extremosidad, en formas poseedoras de una 'diferencia' y deriva propias, sobre las que se extiende el sobreentendido de fondo y la presencia medular de un 'desengaño'."*⁹

Así, a partir del Concilio de Trento se definió el dogma de la Iglesia (en especial ante las herejías protestantes) y se impuso un modelo de sociedad que implicó una reestructuración social e ideológica, lo cual generó una *"visión del mundo absolutamente pesimista dada la omnipotencia del pecado."*¹⁰ Los sectores más tradicionalistas se opusieron a la apertura a nuevas tendencias culturales, así

⁸ Cf. García Cárcel, Ricardo, *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1989, p. 19-20. Señala este autor que tal interpretación de Maravall "(...)ha sido seguida por múltiples historiadores de Salomon a Díaz Borque. Hoy esta interpretación de la cultura barroca está siendo rebatida por historiadores como Jean Vilar y Bartolomé Benassar, que han destacado significativos contrasentidos a la imagen comúnmente establecida." Ibid.

⁹ Rodríguez de la Flor, op.cit., p. 21.

¹⁰ García Cárcel, op.cit., p. 37.

como a la tolerancia en diversos niveles, de modo que España cerró sus puertas a las ideas nuevas que se generaban en otros países de Europa.

La Contrarreforma afectó profundamente a todos los ámbitos de la vida en la España de los siglos XVI y XVII. Como apunta García Cárcel, su campaña moralizadora comenzó por el propio clero (los seminarios y los conventos se vieron sometidos a una gran presión que llegó a anular la intimidad de quienes allí vivían); además, se fortaleció la institución de la familia y se consolidó el matrimonio; se penalizó a los siervos que desobedecieran a sus amos; se regularon los duelos, y se adoptó una actitud hostil hacia la mujer (la "pecadora original"), pues se aconsejaba a los padres no dejar que sus hijas aprendieran a leer y se reconoció como lícito el castigo de la esposa por parte de su marido. Asimismo, en los manuales de confesiones contrarreformistas el sexo ocupa un importante espacio; concretamente en lo que respecta a la mujer, se argumenta su culpabilidad en el pecado sexual.¹¹

Rodríguez de la Flor también alude al tratamiento de la sexualidad en la Contrarreforma¹² y señala que, si bien a partir del Concilio de Trento el matrimonio se afianza como institución encuadradora y reglamentadora y se

¹¹ Cf. García Cárcel, p. 37-41. Al respecto, García Cárcel aporta una cita de un manual de confesiones, que conviene reproducir aquí: *"En este tratado importa muchísimo esté el confesor advertido, de reprehender, y afear sumamente a las profanas mugeres al exceso de sus escotes, con que escandalizan al mundo, y son lazos del demonio y redes de la lascivia, lástima para la muy llorada, que desnudándose de la modestia tan connatural de su sexo, vaya tan desvergonzadamente combidando al mundo a torpezas. Y lo peor es, que no hazen escrúpulo en ello, siendo materia tan grave, y de tanta consecuencia. Advértales de que están en mal estado, y que se las ha de llevar el diablo, y que están incapaces de recibir la absolución, si no se moderan en tan profano abuso. Pero el que se aliñen modestamente, aunque sea a fin de parecer bien, como no aya dañada intención, ni ánimo de provocar a nadie, no es pecado mortal. Ni tampoco aunque deseen ser vistas de este o del otro, como no sepan determinadamente que alguno tiene puesta su afición torpemente en ellas, que entonces, sin necesidad se ofreciesen a su presencia pecarían mortalmente."* Op. cit., p. 40.

¹² Opina Rodríguez de la Flor que *"el momento contrarreformista, el tiempo que inmediatamente lo precede y el que lo sigue, se convierten en tonces en la era de la gran formación de la sexualidad, de sus dispositivos y de sus efectos; el tiempo en que se construyen, particularmente a través de la hermenéutica que de ello realizan los moralistas dogmáticos, sus figuras más eminentes. Se trata, en definitiva, de un proceso, sobre todo, de racionalización y balizamiento de un 'campo de desorden': el de la esfera erótica."* Op.cit., p. 359.

establece como la meta de toda práctica amorosa, es decir, la Iglesia adopta una "política sacramental" concreta respecto del matrimonio, incluso las prácticas amorosas dentro del matrimonio son estrechamente vigiladas (por ejemplo por los confesores) y se "*propone como objeto el erradicar toda expresión de placer, el cual no esté directamente enfocado a la generación*"¹³, a la reproducción humana que, en última instancia, justifica la existencia del matrimonio; por eso la Iglesia se ha empeñado en prohibir el uso de métodos anticonceptivos, incluso entre las parejas sacramentadas.

Así pues, el fervor espiritual y la uniformidad religiosa de fines del Siglo de Oro se acompañaron de estrechez mental, debido en gran parte a la Inquisición Española. A pesar de este panorama, la literatura española, dentro de las limitaciones doctrinales, logró un gran desarrollo y se publicaron textos considerados como grandes cumbres de la narrativa, el teatro y la lírica.¹⁴ La censura inquisitorial no logró impedir que a finales del siglo XVI y principios del XVII se produjera en España una considerable cantidad de literatura profana. En este sentido, señala Jean Vilar:

*"La literatura española del siglo XVII ha gozado en su época, tanto en el interior como en el exterior de España, de una magnífica fama de escandalosa."*¹⁵

¹³ Rodríguez de la Flor, pp. 356-357.

¹⁴ Jones, R.O., (1974), *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, 11ª edición. Barcelona: Ariel, 1992, p. 124.

¹⁵ Citado por Bartolomé Benassar, (1983), *La España del Siglo de Oro*, 2ª edición. Barcelona: Crítica, 1990, p. 300. En este mismo sentido, Benassar apunta: "*El primer contrasentido es que la literatura del Siglo de Oro fue considerada por un gran número de sus contemporáneos como anticonformista y no ciertamente como un coro de alabanzas a la atención de los poderosos.(...) ¿Es preciso recordar que Juan de Mariana, Quevedo y Cervantes estuvieron encarcelados o conocieron el exilio? ¿Y que los dos primeros lo fueron a causa de sus escritos? ¿Que fray Luis de León conoció también la cárcel, precisamente la de la Inquisición? (...) El segundo contrasentido es la ilusión de la comodidad social que les habría procurado la protección de los grandes, comprada con el servilismo. Ello significa olvidar que varios de los más eminentes escritores del Siglo de Oro*

Las obras moralizantes también se publicaron en gran cantidad, tal y como lo solicitaban y auspiciaban las autoridades eclesiásticas¹⁶, pero si se compara la cantidad de estas con la de literatura "profana" y "ligera" del siglo XVII, no es fácil determinar la extensión y el alcance efectivo de la influencia de la Contrarreforma en la literatura española. No obstante, Jones considera que *"la literatura moralizadora estimuló el retrato idealista del hombre y las peripecias verosímiles; y favoreció (...) el desarrollo del realismo literario al final del siglo XVI, cuyo apogeo se da con las mejores obras de la tradición picaresca y en Cervantes."*¹⁷

Por otra parte, con la Contrarreforma se incrementó la producción de textos cuyo fin era la "vuelta a lo divino", es decir, reelaboraciones de literatura profana para convertirla en religiosa. La riqueza intelectual que algunos autores¹⁸ señalan para finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, declinó al avanzar este siglo, pues se generó una especie de temor ante la posibilidad de ir más allá de lo conocido, en gran parte debido a las ideas difundidas por la Iglesia, que sabía muy bien que el conocimiento es poder. Así las cosas, España se quedó a la retaguardia de los avances europeos; como se señala en el texto de Jones, España *"se encerró en sí misma"*. En el Barroco español la Monarquía -y los intereses que giraban en torno a ella- tenían un gran peso, así como la Iglesia, en tanto que "otra Monarquía"; de modo que absolutismo y catolicismo, poder político y poder religioso, se hallaban en estrecha relación.

Cuando Benassar propone las fechas 1519/25 y 1648 como los límites inicial y final del llamado Siglo de Oro español, explica que en este lapso España ejerció

tuvieron vida muy difícil, profundamente comprometida en su siglo, pero muy frecuentemente al margen del poder, del dinero y de los honores." Benassar, op.cit., pp.300-01-02.

¹⁶ Cf. el capítulo II de esta investigación, en el que se hace referencia a los libros morales dirigidos especialmente a la mujer.

¹⁷ Jones, op.cit., p. 125.

en el mundo una gran influencia que no se refiere sólo a los únicos modelos literarios y artísticos; por esta razón, lo define como *"la memoria selectiva que conservamos de una época en la que España ha mantenido un papel dominante en el mundo, ya se trate de política, de las armas, de la diplomacia, de la moneda, de la religión, de las artes o de las letras."*¹⁹

Por lo tanto, el Siglo de Oro coincide, continúa Benassar, con un apogeo político que sin duda excedía las fuerzas de España, en el cual este autor encuentra embrionariamente las causas de la decadencia de ese país. Justamente ese apogeo le permite argumentar que España era en el Siglo de Oro, dentro de la homogeneidad general, un país desarrollado, pero *"no lo era gracias a una tecnología 'de punta', a una organización sofisticada de la producción y de la distribución, (...) lo era por las existencias de metales preciosos y por la liquidez de que disponía, incluso aunque su rey pelease sin cesar con sus acreedores. De esta manera el tiempo liberado para unos millares de españoles estaba disponible para unas actividades que la escala situaba por encima del trabajo manual: la guerra y el servicio al rey, la oración y el culto, el estudio de las letras y de las leyes, la creación literaria, las grandes concepciones arquitectónicas y las obras de arte de todo tipo."*²⁰

El año de 1648 señala la fecha límite del inicio de un fuerte debilitamiento político, militar y cultural experimentado por España: la unidad territorial se encuentra amenazada por diversas razones (revuelta de los catalanes, invasión francesa, pérdida de territorio a favor de Francia, Inglaterra se apodera de Jamaica, entre otras); aparece una desastrosa peste que arruina a Sevilla; se inicia un ciclo de hambrunas y penurias que afectarán a casi todo el país; España ya no posee los medios (militares y económicos) para traer desde América la plata que le permitía alimentar a su población; ya habían muerto artistas tan importantes como

¹⁸ Cf. Jones, op. cit., p. 279-80.

¹⁹ Besassar, op.cit., p. 10.

el Greco, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Mateo Alemán y Lope de Vega; no se da un relevo generacional de artistas, en síntesis, en 1648, como señala Benassar:

*"un sueño colectivo se desvanece, un milagro cultural se acaba. 1648 es un desenlace. Sin embargo (...) hemos ido encontrando a muchos españoles, letrados en su mayoría, videntes o visionarios, para quienes las campanas de la decadencia habían tañido ya en el momento del cambio de siglo. (...) En realidad, el concepto de la decadencia de España se formó en el reinado de Felipe III, entre 1598 y 1621."*²¹

Llama la atención el hecho de que en la periodización del Barroco que plantea Maravall, son precisamente estos años, los del reinado de Felipe III, los que marcan la época de formación de la cultura barroca en España, lo cual nos permite señalar que los artistas del Barroco español fueron los que más vivieron y trasladaron a sus obras, de una u otra manera, ese sentimiento de decadencia, crisis, desencanto, desilusión y desengaño que al cambiar del siglo XVI al XVII ya algunos percibían.²² Por estas razones, según Maravall²³ algunas de las principales temáticas que se desarrollaron (en la literatura y en las artes) en España en este período, fueron las siguientes:

- *La locura del mundo*, pues desde que se iniciaron los cambios generados por la modernidad algunas personas pensaban que el mundo y los

²⁰ Ibid., p. 102.

²¹ Ibid., pp.331-334.

²² Mariana de Carvajal, María de Zayas y Leonor de Meneses, las tres autoras de novelas cortas del siglo XVII, escribieron precisamente en ese contexto y en ese período denominado Barroco español.

²³ Cf. las páginas 311 a 332 de su texto *La cultura del Barroco*.

hombres estaban atacados de gran locura. Quevedo, Saavedra Fajardo, el Bosco, Lope y Cubillo de Aragón, entre otros, abordan esta temática en una o varias de sus obras. Muchos de ellos relacionan esta locura del mundo con un afán desmedido por tener más, es decir, la desmesura de la pretensión que impulsaba a los individuos a subir. ²⁴

- *El mundo al revés*, tópico de gran fuerza debido a que la cultura de esta sociedad se encontraba inmersa en una larga serie de cambios y las alteraciones experimentadas por los diversos grupos sociales en lo que respecta a sus posiciones y funciones, generan un sentimiento de inestabilidad que se traduce en una perspectiva de un "tambaleante desorden". Ahora bien, es posible hablar del mundo al revés porque existe la conciencia de que ese mundo tiene un derecho y que existe una estructura racional por debajo de todo ese desorden. Los *Discursos* satíricos y los *Sueños* de Quevedo evidencian este tópico, que entre los intelectuales más disconformes llegó a convertirse en una fórmula de protesta social.
- *El mundo como confuso laberinto*, ligado al anterior y derivado de la conciencia de crisis. Este tema del laberinto se halla en Góngora, Francisco Santos y Enríquez Gómez.
- *El mundo como una gran plaza*, en la que todos se revuelven, se juntan y se confunden, tópico ligado a los anteriores. Está presente en Gracián, Quevedo, Suárez de Figueroa y Almansa.
- *El mundo como mesón*, en el cual todos se reúnen en su breve paso por la vida, y que está plagado de confusión, engaños, mentiras y desorden. Pero a la vez se plantea como el lugar de aprendizaje para la lucha de la vida. Este tópico se presenta en Fernández de Ribera, López de Úbeda y Quevedo.

²⁴ Cf. Quevedo, Francisco de, *Genealogía de los modorraos*, 1587, *Obras completas*, p. 2 y sigts.

- *El mundo como teatro* (el tema más estudiado y conocido). Calderón fue quien lo abordó con mayor excelencia y se refiere a varios elementos: el carácter transitorio del papel asignado a cada persona, el cual se goza o se sufre solo durante una representación; la rotación en el reparto (lo que hoy es uno mañana lo será otro), y la condición de apariencia de todas las cosas (no sustancial), según la cual lo que se aparenta ser se halla en la superficie del individuo, no en su esencia. Así las cosas, no es necesario que las personas protesten por el papel que les haya tocado desempeñar, ni que luchen con violencia por cambiar ese papel, pues en el orden dramático se asegura que los cambios suceden con rapidez.

Para Maravall, esta serie de temas y de analogías fundantes constituirían una suerte de epítome de la cosmovisión barroca o de la visión del mundo que propone la literatura española de este período. Estos temas literarios tradicionales, ya presentes de forma relevantísima en la literatura medieval europea, encuentran en el Barroco un nuevo momento de esplendor. Con ellos quiere caracterizar Maravall la nueva sensibilidad barroca, postulando que constituyen los temas dominantes de la literatura de este momento y encontrando así una afinidad entre la disolución social y las preferencias temáticas de los artistas barrocos.

En ese sentido, a pesar de que Rodríguez de la Flor se plantea una lectura revisionista de Maravall, lo cual, efectivamente, en muchos casos sí logra, coincide con su antecesor al postular algunos de estos tópicos de la literatura áurea, así como en la idea de que la "disolución social" o, más bien, la conciencia de la grave crisis social, constituye una especie de motor para los productores de símbolos del Barroco español. Al respecto, señala lo siguiente:

"(...) ese Siglo de Oro de la producción simbólica es, también, entonces, el 'siglo de Hierro', la 'Edad del Trueno' (...) la época dolorida y triste y decadente(...) Así que, bien mirado, es esta combinación paradójica de

*energía simbólica y 'depresión' tecnológica, militar y financiera la que en buena parte distingue al país en su 'era barroca'; a la 'Península' misma, la cual, demediada progresivamente en su 'cuerpo' territorial, crece en cuanto 'espacio metafísico' y dominio y reino inmatérico de la metáfora."*²⁵

A pesar de esta constatación de que el mundo es malo, el Barroco también fue una época de fiesta, brillo y grandes lujos, lo cual se manifiesta cuando se produce un acercamiento a la Iglesia, la Monarquía o la vida de los nobles, elementos presentes en muchos textos literarios y, en particular, como veremos más adelante, en las novelas cortas, cuyos protagonistas serán mayoritariamente nobles, cortesanos rodeados de casas suntuosas, ropas lujosas, ricas joyas, y abundantes y deliciosas comidas. Estos individuos disponen de suficientes momentos de ocio como para reunirse en una tertulia a contar historias maravillosas y a festejar cualquier cosa, pues aquí el motivo de la reunión es lo de menos, lo importante es participar en ella y tener la suficiente gracia y el necesario donaire para ser un buen narrador.

En la novela corta no hay espacio para detenerse a pensar en los problemas sociales, económicos o políticos del país, por eso se considera que estas novelas son literatura de evasión, aunque sí se hacen eco de las aspiraciones y anhelos de una parte de la sociedad, los cortesanos, pero quizá también de los burgueses que quieren parecerse a esa pequeña élite, es decir, que encuentran en las novelas un instrumento de desclasamiento y una escuela de costumbres de la clase inmediatamente superior.

Los personajes pobres y siervos del género picaresco se contraponen a esos personajes nobles y ociosos de la novela corta; son la otra cara de la moneda social de la representación novelística. El pícaro es un antihéroe, es un individuo de clase social baja sin posibilidades de ascenso social, que cuenta su vida con gran realismo, lo cual resultaba novedoso en el siglo XVI. F. Rico señala que en la

²⁵ Rodríguez de la Flor, op.cit., pp. 24-26.

novela picaresca el punto de vista sobre la realidad es unidireccional, es decir, todo se narra desde la perspectiva del pícaro, vemos el mundo sólo como lo ve el pícaro²⁶; en este sentido, podemos señalar que en la novela corta sucede algo similar: todo se narra desde la perspectiva del héroe noble y sólo vemos el mundo desde sus ojos. Por esta razón, señalamos que la novela corta y la novela picaresca pueden analizarse como prácticas literarias contrapuestas, aunque no es nuestra intención profundizar aquí en dicho tema.

Pasemos pues a analizar con mayor detenimiento los antecedentes, los orígenes y el desarrollo de las novelas cortas en la España de los siglos XVI y XVII.

²⁶ Cf. Rico, Francisco (1970), *La novela picaresca y el punto de vista*. 3ª edición. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Boccaccio y *El Decamerón*, su presencia en la novela corta española

Para hablar de la novela corta española de los siglos XVI y XVII es preciso referirnos a *El Decamerón*, pues durante el Siglo de Oro perdura la influencia boccacciana y el modelo de esta colección de *novellas* ejerce una influencia importantísima. Sobre este texto existe una bibliografía ingente y no es mi interés en estas páginas adentrarme en los estudios boccaccianos, sino recordar brevemente la relevancia del modelo de *El Decamerón* en Europa en general y en España en particular, así como referirme sucintamente a la relación de esta obra con el público lector femenino.

El Decamerón fue compuesto entre 1349 y 1351. Sus relatos, antiguos y recientes, populares y cortesanos, se enlazan por medio del marco narrativo. El *Filocolo* (1338) constituye un primer intento de novela en prosa y es un buen ejemplo del esfuerzo con que Boccaccio investiga y explora en la tradición para hallar nuevos géneros literarios.²⁷

Boccaccio fue el primer autor italiano que dejó de lado los fines puramente didácticos y construyó la narración con base en un elemento central; además, la estética y el entretenimiento eran los principales fines de la narración.²⁸ No obstante, Boccaccio no olvida que sus relatos han de servir tanto para entretener como para educar a las mujeres ociosas, público al que específicamente va dirigido su *Decamerón*, aunque desde el proemio pone de primero el entretenimiento:²⁹

²⁷ Cf. Hernández Esteban, M., edición de *El Decamerón*, 1994, p. 18.

²⁸ Cf. Bourland, Caroline, *Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature*, París: Protat Frères Imprimeurs, 1905.

²⁹ Conviene señalar que, como bien apunta Hernández Esteban, el extenso título del libro (Libro llamado *Decamerón*, denominado Príncipe Galeoto, en el que se contienen cien cuentos narrados en diez días por siete señoras y por tres jóvenes), el proemio, la introducción a la IV jornada y la

*"En esas narraciones se verán lances de amor rigurosos y placenteros con otros fortuitos acaecimientos(...) Y las mujeres que estos casos lean podrán sacar contento de las cosas de solaz, que aquí se señalan, y a la vez útiles consejos para conocer lo que deben rehuir y lo que deben imitar, todo lo cual no creo que pueda suceder sin que sus ansiedades se disipen."*³⁰

Boccaccio emplea el recurso del marco -que luego será usado por la gran mayoría de autores españoles de novelas cortas-, en concreto el motivo de la tertulia, en la cual se reúne en el campo, durante diez días, un grupo de diez amigos, hombres y mujeres³¹, todos ellos nobles, cuyo objetivo es huir de la peste que azota a la ciudad de Florencia por aquellos días (Boccaccio ubica su relato en 1348)³². De manera que el texto boccacciano incluye diez jornadas y en cada una de ellas se narran diez historias.

Tanto al inicio como al final de la mayoría de los relatos, el autor incluye escuetas alusiones al marco: comentarios del grupo de interlocutores acerca de la historia que acaban de escuchar e indicación del próximo narrador, lo cual le sirve para hilvanar las cien historias. Al inicio de la obra Boccaccio dedica varias páginas

conclusión del autor, son los espacios que Boccaccio utiliza para llevar a cabo sus reflexiones teóricas.

³⁰ Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Traducción de Juan G. de Luaces, Barcelona: Plaza y Janés, 1983, p.9. Las cursivas no son del original.

³¹ En concreto, siete mujeres (Pampinea, en plena juventud, prudente y serena, enamorada y correspondida en su pasión; Filomena, mujer discreta y sabia; Elisa, una adolescente amargada, esclavizada por un violento y doloroso amor; Neñfile, quien también es joven e ingenuamente "sensual"; Emilia, enamorada de sí misma; Laurita, amante celosa, y Fiameta, quien goza de un amor correspondido) y tres hombres (Pánfilo, el amante afortunado; Filóstrato, el amante desesperado, y Dioneo, quien siempre está alegre y no tiene prejuicios).

³² La descripción de la peste y sus terribles consecuencias le imprime al libro desde el inicio un cierto sentido de seriedad, que permanece durante toda la obra; además, resulta muy apropiada para resaltar la "voluntad realista" que posee Boccaccio al hacer sus planteamientos. Por otra parte, "la función de contrapunto de esta descripción con lo que viene después está muy clara: tras la contemplación de la muerte y tras el tremendo impacto emotivo que ésta siempre produce, se hace más diáfana y lúcida, para cualquier ser sensible, la reflexión sobre la vida." Boccaccio, G., *El Decamerón*, introducción y edición de María Hernández Esteban, España: Cátedra, 1994, p. 60.

a justificar la organización de la tertulia, presentar someramente a los diez participantes en ella y describir el lujoso lugar en el que se llevará a cabo.³³ Cuando las mujeres de este grupo decidieron huir de hacia el campo para librarse de la peste, y a propuesta de Pampinea pretendieron hacerlo solas (ellas y sus criadas) debido a que muchos de los hombres familiares y amigos suyos habían muerto o marchado, Filomena, que Boccaccio define como "muy discreta", les dijo lo siguiente:

*"Amigas, (...) recordad que todas somos mujeres y ninguna tan niña que no sepa que un grupo de mujeres juntas, sin las provisiones de algún hombre, no acierta a regirse. Somos veleidosas, turbulentas, suspicaces, pusilánimes y miedosas, por lo que mucho temo que, si no tomamos otra guía que la nuestra, nuestra compañía se disuelva antes y con menos honra de lo que sería menester."*³⁴

Más adelante, Elisa agrega: *"En verdad, los hombres son cabeza de las mujeres, y sin sus disposiciones rara vez una obra nuestra llega a feliz fin."* Boccaccio pone en boca de estas mujeres lo que su sociedad patriarcal, y obviamente él mismo como hombre, pensaban acerca del orden del mundo, ese orden en el que la mujer siempre debía estar subordinada al varón, lo cual se asumía como un hecho natural.

Las mujeres a las que Boccaccio se dirige son nobles y, por lo tanto, disponen de largos ratos de ocio, los necesarios para leer y contar cien historias; además, son mujeres que, si bien saben leer, no poseen una educación muy refinada ni un ingenio demasiado aguzado. Así, cuando Boccaccio debe defenderse de algunos de los ataques que había recibido su libro y, en particular, de la crítica a la excesiva longitud de algunos de los relatos, argumenta lo siguiente:

³³ El ambiente en el que se narran las historias resulta bastante idílico y representa el estado de alejamiento y evasión en el que se hallan los personajes del marco.

*"Las cosas breves convienen mucho mejor a los estudiantes, que se esfuerzan, no en pasar el tiempo, sino en aprovecharlo útilmente, mas no es éste vuestro caso, mujeres, a las que os sobra todo el tiempo que en los amorosos placeres no consumís. Y, además, como ninguna de vosotras ha ido a estudiar a Atenas, ni a París, ni a Bolonia, más extendidamente hablaros conviene que a quienes en los estudios han aguzado el ingenio."*³⁵

Esta idea boccacciana de que las mujeres nobles, cuando no están dedicadas a los "amorosos placeres", pueden entretener sus ratos de ocio leyendo ficción, fue duramente atacada por moralistas y humanistas, religiosos y laicos, desde cuya perspectiva *El Decamerón* no debía ser leído por las "débiles damas", quienes no tenían la capacidad suficiente para discernir entre lo bueno y lo malo.³⁶ Precisamente, otra crítica que recibe Boccaccio es que algunas de sus historias resultan demasiado licenciosas para ser dichas, escuchadas o leídas por mujeres honestas, a lo cual él responde:

*"(...) nada hay tan deshonesto que, diciéndolo con honestos vocablos, siente mal a nadie(...) No hay mente corrompida que sanamente entienda palabra alguna; así, las que tan honestas no son no contaminan el ánimo bien dispuesto(...) Cada cosa en sí misma es buena para algunas cosas, y mal empleada puede ser nociva para muchos. Y esto mismo digo de mis cuentos. Al que de ellos quiera sacar mal consejo o mala obra, ellos no se lo impedirán si eso contienen, o si, desvirtuándolos, se los hace contenerlo; mas a quien de ellos quiere sacar utilidad y fruto, no se lo negarán tampoco, y siempre por útiles y honestos serán tenidos si se leen a las personas y en las ocasiones para las cuales han sido narrados."*³⁷

³⁴ Ibid., p. 23.

³⁵ Ibid., p. 639.

³⁶ Para profundizar en el tema de los ataques a la ficción, cf. el capítulo de esta investigación dedicado a la educación, la lectura y la escritura femeninas en los siglos XVI y XVII.

En síntesis, aunque Boccaccio pensaba que las mujeres necesitan un hombre que fuera su cabeza y las guiara, también consideraba que tenían el criterio suficiente para discernir entre bondad y maldad, entre lo imitable y lo que no se debía imitar, en fin, entre los malos consejos y los buenos. A pesar de que la mayoría de los críticos han concordado en que Boccaccio se caracterizaba por prestar sumo cuidado a su expresión y su estilo, al parecer algunos de sus contemporáneos lo criticaron por haber incluido entre sus relatos algunos de poca calidad y carentes de belleza; sin embargo, para defenderse de tales ataques el autor aduce que él se limitó a narrar las historias tal y como las habían contado sus "verdaderos" autores; en este sentido, agrega:

*"Mas, aun suponiendo que yo fuera de estas narraciones inventor y escritor, que no lo fui, digo que no me avergonzaría de que no todas fuesen bellas, porque no se encuentra maestro alguno, fuera de Dios, que lo haga todo bien y cumplidamente."*³⁸

En resumen, el diálogo que Boccaccio entabla con las mujeres lectoras en ciertas partes ya señaladas de su texto, *"es decisivo para justificar la temática predominante en el libro, el estilo y tono adoptados también de forma preferente, el registro literario, en definitiva, que no sólo no era indiferente en la época, sino que al autor le va a preocupar con un grado de consciencia muy especial."*³⁹ Sin embargo, las novelas posteriores a la producción de Boccaccio no necesariamente conservaban ese cuidado en la expresión que los críticos señalan como característico de este autor, de manera que ya a mediados del siglo XVI muchos autores de novela (en especial los franceses, unos de los primeros imitadores de

³⁷ Boccaccio, op.cit., pp. 637-639.

³⁸ Ibid., p. 639.

³⁹ Hernández Esteban, M., edición de *El Decamerón*, 1994, p. 53.

Boccaccio) se preocupaban más por contar historias sorprendentes o jocosas que por expresarse cuidadosamente.⁴⁰

En Italia existieron dos tendencias con respecto al desarrollo de la novela:

- Tendencia a la anécdota breve, donde se ubica por ejemplo el *Liber Facetiarum* de Poggio (1380-1459).
- Tendencia a la historia desarrollada con amplitud, la cual incluye elementos pertenecientes a la novela bizantina, donde se ubican por ejemplo la *Historia de duobus amantibus*, de Eneas Silvio Piccolomini (1405-1464) y las obras de Matreo Bandello (1485-1565).⁴¹

Mientras que en los siglos XV y XVI Boccaccio tuvo muchísimos imitadores en Italia y en Francia, en España se publicaron pocos relatos breves antes de 1613, año en que aparecen las *Novelas ejemplares* de Cervantes; de hecho solo pueden mencionarse dos colecciones de relatos breves: el ya mencionado *Patrañuelo* de Timoneda (1567) y las *Noches de invierno* de Eslava (1609). Las otras novelas cortas que pueden señalarse para esa época, se hallan insertas en novelas largas o forman parte de colecciones misceláneas.⁴²

En todo caso, diremos con Yllera que de los diversos tipos de novelas incluidas en *El Decamerón*, el que predomina en España en el siglo XVII es la novela amorosa de aventuras, aunque no sólo importan las novelas españolas, sino la traducción al castellano de novelas italianas, como las de Giraldi.

⁴⁰ A esta tendencia corresponde el *Patrañuelo* de Timoneda, publicado en 1567. Cf. Yllera, op. cit., p. 24.

⁴¹ Cf. Yllera, ibid.

⁴² Cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid: CSI, tomo 3, 1943.

Hace más de 20 años, J. Arce⁴³ publicó un trabajo en el que se refiere a la difusión e imitación de Boccaccio en la literatura española y allí establece tres períodos respecto de esa proyección: 1) los siglos XV y XVI, del cual Arce destaca el prestigio que como moralista y erudito tuvo Boccaccio entre los autores españoles; 2) el Siglo de Oro, época en la que se difunden y utilizan los cuentos de *El Decamerón* en la narrativa y el teatro españoles, y 3) los siglos XVII a XX, período que ha sido poco estudiado y al que Arce suma ciertos datos de interés.

En lo que concierne al segundo período, en el cual se centra esta investigación, Arce destaca que diversos argumentos de *El Decamerón* pasaron fácilmente al teatro español, gracias a los esquemas representables que con frecuencia se hallan en sus historias y al tono de representación que, en términos generales, posee el libro. Así, autores como Lope, Tirso y Pérez de Montalbán emplean, en forma directa o indirecta, argumentos de *El Decamerón*.

Con respecto a la narrativa, además de tomar argumentos de este texto, se adquiere de él *"el hábito del 'marco-entretenimiento' que, aunque en un nivel muy anecdótico superficial (...) se retoma en nuestra narrativa, donde, por tanto, no sólo se confeccionan reuniones de cuentos más o menos elaboradas (poco elaboradas en el caso de Timoneda), sino que Tirso de Molina, Castillo Solórzano, Matías de Aguirre, María de Zayas, etc., recuperan con la estructuración de sus libros no sólo un modelo o un género muy tradicional, sino también algo de lo lúdico que hay en el Decamerón como conformación global."*⁴⁴

La primera edición castellana de *El Decamerón* se publicó en 1496 y *"contó con cuatro reediciones antes de ser incluida en el Índice de Paulo IV (1559) y en España en el de Valdés de igual fecha. Posteriormente, se autorizó en Italia una*

⁴³ Cf. Arce, J. "Boccaccio nella litteratura castigliana", en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, edición de F. Mazzoni, Florencia: Olschki, 1978, pp. 63-105, citado por Hernández Esteban en su introducción a la edición de *El Decamerón*, 1994, pp. 84-87.

⁴⁴ Hernández, Esteban, op.cit., p. 86.

edición expurgada que se publicó en 1573; el Índice de Quiroga (1583) permitió en España esta edición castigada."⁴⁵

⁴⁵ Yllera, op. cit., pp. 24-25.

Para conocer las diversas traducciones de *El Decamerón*, cf. la siguiente bibliografía, la cual no es representativa de la recepción de ese texto, pues también fue leído por mucha gente en su lengua original.

Traducciones catalanas de *El Decamerón y estudios sobre estas*:

Anónimo, *Decameron* (versión catalana, 1429, conservada en un único ms. del s. XV, Biblioteca de Catalunya, 1716), [1429 corresponde al final del trabajo de traducción, no a la copia].

Otras obras: Tabla de capítulos. G. Boccaccio, *Decameró*, sin tit. ff. 8r-18v, Ir-cccxxxiiivb: Inc. Umana cosa es... Expl. De aquestes que haureu legides... Origen: Catalán, copia dos manos, letra gotica cursiva.

C. Cabré I Moné (tesis doctoral), *Traducció catalana del "Decameron" (1429), edició crítica*, Universitat de Barcelona, 1986.

Ed. *Decameron* Johan Boccaci, traducció catalana publicada, segons l'únic manuscrit conegut, (1429), per J. Massó Torrents. New York, The Hispanic Society of America, 1910 ("Biblioteca Hispánica", 641 pp. // Barcelona, Tip. L'Avenç de Massó, Casas & C^a, 1910). (B Catalunya Catálogo general: 83-4^o-729; 83-4^o-107; 83-4^o-19; 83-4^o-500; F 83-4^o-8; Bon 10-V-8; Bon 10-V-6,7).

Tres novelle fueron publicadas por Ramon d'Alòs Moner, *Dell'antica versione catalana del Decameron, brani scelti*, Roma, Ermanno Loescher & C., 1915 («Testi romanzi per uso delle scuole»). Una segunda edición con grafía modernizada quedó incompleta al término de la II Jornada (Joan B., *Decameró*, versió catalana de 1429, introd. de Carles Riba, 2 voll., Barcelona Els Nostres Classics, 1926 y 1928. La edición filológica la prepara German Colom).

Decameró: versió catalana de 1429 Joan Boccaccio, introducció de Carles Riba. Barcelona, [Barcino], 1926-1928. 2 vols. (Els Nostres Clàssics; 8; 17) (B Catalunya Catálogo general: S.L. 833.1 Nos-12^o) = 833.1 Nos-12^o; 9-III-127-128; Res. 121-12^o

L. Badia, «Sobre la traducció catalana del «Decameron» de 1429» en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXV (1973-74) 1974, 60-101.

M. Hernández, «Censura en la versión castellana antigua del Decameron», AA. VV., *Fidus Interpres*, Univ. de León, 1987, I, pp. 164-171.

I. BONSOMS, Fragmentos de las traducciones catalanas de la Fiammetta y del Decamerone de Boccaccio, ambas anónimas del siglo XV, Barcelona, Imp. Casa de Caridad, 1909.

C. B. Bourland, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, New York, Revue Hispanique, XII (1905), 1-232

M. Casella, «La versione catalana del Decamerone», en *Archivum Romanicum*, IX (1925), 383-420 luego en *Saggi di letteratura provenzale e catalana*, Adriatica, Bari, 1966.

M. de Riquer, «Boccaccio en la literatura catalana medieval», en *Filología Moderna*, 55 (1975), pp. 451-471.

M. de Riquer, «Boccaccio nella letteratura catalana medievale», en AA.VV., *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. de Francesco Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978, 107-26.

Valenti Fábrega i Escatllar, "*El Decameró català en la versió de 1429: la novel·la de Bernat d'Ast (II,2)*", *Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans*, 5 (1992), pp. 39-63.

Traducciones castellanas de *El Decamerón* y estudios sobre estas:

Anónima, *Las C nouellas de Juan Bocacio, florentino poeta elegante. En las quales se hallarán notables exemplos y muy elegantes*, Sevilla, Meynardo Ungut, alemano y Stanislao, polono, 1496. Un ejemplar se encuentra en la Bibl. Nacional de Bruselas (el ms. se encuentra en el Escorial, Ms. J-II-21, es fragmentaria (selecc. de 50 cuentos) y altera el orden de las novelle; fue editada por F. De Haan, *El Decameron castellano, Ms. del Escorial*, Baltimore, 1911, se encuentra en la Bibl. Universitaria Alessandrina de Roma: Fac. Lett. 49.E.31/2 y Bibl. Naz. Univ. Torino: Ls. n. 49/2. Para los ms. y las eds. Boccaccianas, cf. Bourland, cit., pp. 32-67 y 214-231 (con 5 ediciones: 1496, Toledo 1524 [incluye una novella extraña a *El Decamerón* y suprime la IX, 5], Valladolid, Juan de Villaquirán, 1524 (Brunet. según Salvá, II, 1537), Valladolid, 1539 [según M. Pelayo, *Orígenes de la novela*, hay 1 ej. en Viena], Medina del Campo 1543, 1550). De la ed. de Toledo 1524 hay un ejemplar en la Bibl. Nazionale Centrale de Florencia: Fondo Magliabechiano: Magl. 1.5.55 (cit. por Blanco Jiménez y por F. Borroni: *Las cient nouelas... Agora nueuamente ympressas: corregidas y emendadas de muchos uocablos y palabras uiciosas*, Toledo, Juan de Villaquiran 1524), otro en la Biblioteca de Corte de Mónaco (cit. por Farinelli). L'ed. di Medina del Campo, está en la Bibl. Nazionale Universitaria de Torino: Ris. 24.3 (*Las cient novellas... Agora nueuamente impressas: corregidas y emendadas*, Medina del Campo, Pedro de Castro, 1543). A. Blecua menciona otra de 1550, sin más indicaciones.

Primera edición moderna: G. Boccaccio, *Decameron*, versión castellana de 1496 actualizada por M. Olivar. Intr. de F. J. Alcántara, Bibliogr. D. Romano, Barcelona, Planeta 1973.

Otras ediciones censuradas de *El Decamerón* en castellano, posteriores al Índice de libros prohibidos por la Inquisición Española de 1559: la de 1573 y la de 1582, cf. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*.

José Blanco Jiménez, «L'eufemismo in una traduzione spagnola cinquecentesca del *Decameron*», en AA.VV., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 127-147 [sobre la ed. Toledo 1524 de las *Cien nouellas* y cf. M. Hernández, «Censura en la versión castellana antigua del Decameron», AA. VV., *Fidus Interpres*, Univ. de León, 1987, I, pp. 164-171.

M. HERNÁNDEZ, «Censura en la versión castellana antigua del Decameron», AA. VV., *Fidus Interpres*, Univ. de León, 1987, I, pp. 164-171.[sobre la ed. Toledo 1524 de las *Cien nouellas*].

Para Esteban Hernández es difícil que *El Decamerón* italiano íntegro circulara sin problema por las bibliotecas y de mano en mano de los lectores españoles de los siglos XVI y XVII, pues opina que la versión censurada fue la que más circuló, lo cual deduce del porcentaje mucho mayor de ediciones censuradas que se conservan actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid y en otras bibliotecas de España. A estas dificultades "se une el hecho de la escasa calidad de la traducción antigua, cuyos cambios y torpezas determinaban una especie de censura a se, involuntaria pero dañina."⁴⁶

La primera traducción de un novelista italiano del siglo XVI es la *Zuca dei Doni* (Venecia, 1551); le siguió *Las Horas de recreación* de Guicciardini (trad. 1580); *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* de Straparola (trad. de 1580 de las *Piacevoli Notti*, posee varias reimpressiones); las *Historias trágicas y ejemplares* de Bandello, que se tradujeron sólo en parte y a partir de una versión francesa; los *Hecatommithi* de Giraldis, traducidos en 1589 como *Primera parte de las cien novelas*. Todo ello hace suponer que a finales del siglo XVI se realizó un mayor número de traducciones, a pesar de la censura y de sus "índices"⁴⁷, y que hubo una presencia notable de la novelística italiana en España,

C. B. Bourland, *Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature*, New York, Revue Hispanique, XII (1905), 1-232.

⁴⁶ Hernández, Esteban, op.cit., p. 84.

⁴⁷ Cf. Menéndez Pelayo, op. cit. e Yllera, op.cit., p. 25. Para profundizar en el tema de la presencia de la *novella* en España, cf. Mireia Aldomà García, *La recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldis Cinzio*, tesis de doctorado dirigida por J. M. Blecua, Departamento de Filología Española, UAB, 1997; en particular el capítulo IV, titulado "La difusión de la novella en España", pp. 214-342, y especialmente IV.2 "Lectura y bibliotecas", donde se analizan las novelle italianas en los inventarios y bibliotecas españolas y se señala la presencia del Decamerón, las facecias de Poggio, las obras de Doni, Straparola, Bandello, Giraldis, Guicciardini, Garzoni. Las traducciones del siglo XVI de novelle italianas al castellano se describen en el capítulo V, "La traducción", especialmente en el apartado V.3.3, "El Decamerón en España" y en el V.3.5, "La traducción en el siglo XVI". En el capítulo VII, "Censura e inquisición", se estudian los libros prohibidos, pero no se analizan las novelas que se censuraron, sino que se citan los índices de libros prohibidos y se presenta una larga lista de índices. (366-437). En el apartado final se aborda la censura de los *Hecatommithi* (pp. 435-437). En cuanto a las bibliotecas españolas, cuyos inventarios se estudian en el apartado correspondiente, concluye Aldomà que además del

así como una importante lectura de estos textos en lengua original; de manera que las novelas que circulaban antes de Cervantes eran extranjeras o, en su mayoría, traducciones de novelas extranjeras.

Cervantes, primer novelista español “ejemplar”

Es mucha la bibliografía cervantina existente, y mucha la que versa sobre la redacción e intención de las *Novelas ejemplares*. Un análisis de las páginas cervantinas escapa a la finalidad de estas páginas. Me limitaré a tratar la cuestión cervantina solamente en lo que concierne a las principales características de sus novelas ejemplares, con el fin de esclarecer posteriormente el estado de la escritura novelística entre la década del treinta y la del setenta del siglo XVII, y la posible presencia de modelos cervantinos en las novelas cortas de tema amoroso compuestas por Mariana de Carvajal.

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes son consideradas las primeras novelas (narraciones breves) escritas en castellano, aspecto que señala el mismo autor en el prólogo del texto, y son además las que inauguran una larga lista de novelas cortas escritas en España en el siglo XVII.⁴⁸ En este sentido, Cervantes apunta lo siguiente:

Decamerón y de los otros novelistas italianos mencionados más arriba, se encuentran en ellas muchos ejemplares de las misceláneas de Garzoni (como *Il teatro de vari cervelli*, o la *Piazza universale*) y obras de otros novelistas como *Le sei giornate* de Erizzo, las *Prose* de Firenzuola, los *Dialoghi piacevoli* de Granucci, el *Asino d'Oro* de Maquiavelo, la *Prima parte delle novelle* de Ascanio Mori, o la famosa antología de Sansovino conocida con el título de *Cento novelle* o de *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori della lingua volgare*.

⁴⁸ Autores como Salas Barbadillo, Tirso de Molina, Francisco de Lugo y Dávila, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán, Diego Agrega y Vargas, Antonio Liñán, Castillo Solórzano, María de Zayas y Mariana de Carvajal, publican en el siglo XVII colecciones de novelas cortas. Cf. Los catálogos de novelas cortas de ese siglo, citados en la bibliografía de esta investigación.

"(...) y más que me doy a entender (y es así) que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma (...)"⁴⁹

Miguel de Cervantes unió el nuevo término (novela) con uno de los antiguos (ejemplo, *exemplum*) y publicó sus *Novelas ejemplares* en 1613; no obstante, debido a ese "matiz peyorativo" de la palabra novela, mencionado páginas atrás, y que persiste aún en la primera mitad del siglo XVII, María de Zayas, por ejemplo, prefiere usar el término "maravilla" en el interior de su primera colección de novelas (aunque en el título sí usa novelas ejemplares y amorosas) y "desengaños" en su segunda colección, esta vez desde el título; Céspedes y Meneses prefiere usar "historias" (*Historias peregrinas y ejemplares*, 1623); Mariana de Carvajal emplea los términos "sucesos" y "casos" en varias partes de sus textos, y Lope de Vega argumenta que no encuentra ninguna diferencia entre las novelas y los cuentos viejos: "En tiempos menos discretos que el de agora, aunque de más sabios hombres, llamaban a las novelas cuentos."⁵⁰

Es importante mencionar la existencia del Proyecto BANCO (Base para el Análisis de la Novela Corta del S XVII on-line). Este Proyecto, inscrito en la Universidad de la Coruña, cuenta con la colaboración de diversos investigadores especialistas en el tema, dirigidos por el Dr. Emilio Blanco, investigador principal. La dirección electrónica es www.terra.es/personal3/novela-corta/home y en este sitio podemos encontrar información general sobre el género de la novela corta del siglo XVII; bibliografías, ediciones, estudios, enlaces con otras páginas de internet relacionadas y novedades bibliográficas; un banco de datos y un noticiero sobre novela corta del siglo XVII. La página brinda una excelente panorámica sobre el desarrollo de este género en el siglo XVII, las principales colecciones de novela corta de ese siglo y los últimos estudios publicados sobre la temática, de manera que constituye un instrumento sumamente útil para los investigadores interesados.

⁴⁹ Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*. Introducción de Alberto Blecua y edición de Frances Luttikhuisen, Barcelona: Planeta, 1994, pp. 15-16.

⁵⁰ Lope de Vega, Dedicatoria *A Marcia Leonarda de las fortunas de Diana*, en: *Obras poéticas*, 1ª, edición, José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1974, p. 659.

En lo que respecta a la "ejemplaridad" de la colección de Cervantes, autores como Américo Castro (en su libro *Hacia Cervantes*) opinan que obedece al afán de su autor de complacer al clero con la publicación de textos moralizantes, lo cual se ve reforzado por la actitud justificatoria que presenta en el prólogo y que lo hace escribir afirmaciones como la siguiente: "(...)si por algún modo alcanzara que la lección destas Novelas pudiera inducir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público."⁵¹

No obstante, en 1615 Cervantes publicó los entremeses y en uno de ellos se presenta un adulterio durante el transcurso de la acción⁵², de modo que al parecer este autor no realizó cambios en sus argumentos sólo para complacer a las personas que podían apoyarlo en su búsqueda de una mejor posición social. Esa ejemplaridad obedece más bien a la existencia en la España contrarreformista de *una* religión, *una* moral y *un* código de conducta que debían observar hombres y mujeres para ser aceptados socialmente; por eso los personajes de Cervantes – al igual que los de Lope de Vega-, sean nobles o no, valoran la honra y el honor más que ninguna otra cosa, pero son conscientes de que esa honra debe preservarse día a día, en la vida cotidiana, en el amor y en el matrimonio.⁵³ De esta manera, al criticar los matrimonios desiguales, al presentar en sus textos lo que no debe hacerse, lo que no es ejemplar ni deseable socialmente, podemos decir que Cervantes alecciona y moraliza; en otras palabras, los personajes

⁵¹ Cervantes, Miguel de, edición citada, p. 15.

⁵² El del Viejo celoso, donde trata el mismo tema que en la novela *El celoso extremeño*, es decir, el de un hombre viejo casado con una mujer joven.

⁵³ Por eso el matrimonio debía realizarse entre iguales (en cuanto a posición social, dinero e incluso aspectos físicos: jóvenes con jóvenes, por ejemplo), es decir, debía ser armonioso porque de esa forma era menos difícil preservar la preciada honra.

cervantinos no se comportan como son, sino como deberían ser, y así lo hacen tanto los nobles (personajes ideales) como los gitanos, ladrones o locos.⁵⁴

Cervantes se fortalece por la ortodoxia en que se basa y logra sugerir la moderación del juicio, el perdón o la clemencia. No obstante, el ejemplo cervantino y el de sus sucesores muestran el apego a la fidelidad dogmática y el seguimiento del código; además, si el ejemplo no era acorde a los intereses de la Inquisición, ella misma se encargaba de censurarlo; sin embargo, no es posible hablar de la novela como una "*absoluta ejemplaridad del dogma tridentino*", pues los ideales y el pasado de los personajes permiten vislumbrar que también fue escrita "*para y por la aristocracia*".⁵⁵

Por otra parte, en la época en que Cervantes publicó sus *Novelas ejemplares*, en España el género de la novela corta gozaba de una fama no muy buena, en gran parte debido a todas las críticas dirigidas contra *El Decamerón*, la colección de relatos breves que mejor representaba ese género literario y que era una de las más difundidas en España⁵⁶; de manera que Cervantes debía defender a capa y espada la ejemplaridad de sus relatos, pues esto era lo que hacía "recomendable" su lectura.⁵⁷

Las siguientes afirmaciones apuntan en esa dirección:

⁵⁴Sobre la aproximación a algunos de estos textos desde una óptica erasmista, vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México: FCE, 1995.

⁵⁵ Cf. J.M. Laspéras, op.cit., pp. 294-299.

⁵⁶ El profesor Alberto Blecuca señala, en su estudio introductorio a las *Novelas ejemplares* (1994), que a pesar de la mala fama de la novela corta, "*su difusión en Europa, gracias a la 'ejemplaridad' que pretendieron insuflar al género Bandello, Giraldo Cintio, Guicciardini o Sansovino, fue muy notable en le último cuarto del siglo XVI. (...) Las colecciones más importantes se tradujeron, como sabía Cervantes, al castellano, en particular las Historias trágicas y ejemplares, que dos franceses, Boistuau y Belleforest, habían compuesto en siete volúmenes dilatando y añadiendo la obra de Bandello.*" pp. VIII y XIX.

⁵⁷ Prueba de ello es el título que Cervantes escribió en el original presentado a la censura: *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*. Al respecto, cf. Blecuca, A., op.cit., p. IX.

*"Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargár este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí."*⁵⁸

Sin embargo, como bien apunta Alberto Blecua, en el prólogo que Cervantes escribe para sus novelas, *"el placer, el entretenimiento afloran como los principios esenciales de su arte de novelar."*⁵⁹ Quizá esto se deba a que Cervantes también era consciente de que el ser humano tiene la necesidad de divertirse, de manera que no siempre podrá dedicarse a los asuntos piadosos o laborales, y esto queda claro en la siguiente cita extraída del prólogo a las *Novelas ejemplares*:

*"Sí que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse."*⁶⁰

Ciertamente, como apunta Blecua siguiendo a B. Weinberg⁶¹, en el siglo XVI se produjo una moralización de Aristóteles, es decir, se leyó la *Poética* desde Horacio y ello dio como resultado la unión de dos elementos que generaron la fórmula "delectare et prodesse", deleitar aprovechando, empleada por la gran mayoría de autores de novelas y comedias, entre los cuales obviamente se halla Cervantes; pero la unión del deleite y el provecho ya se había convertido en un lugar común.

Si se comparan los relatos de Boccaccio con las novelas cortas de Cervantes, no es difícil encontrar los cambios que el autor de las *Novelas*

⁵⁸ Edic. cit., p. 15. No obstante, solamente *La española inglesa* finaliza con una enseñanza moral, al menos explícita.

⁵⁹ Blecua, A., op.cit., p. IX.

⁶⁰ Edic. cit., p. 15.

⁶¹Cf. Weinberg, B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, U.P., 1963, citado por Blecua, 1994, p. IX, n. 5.

ejemplares introdujo en su texto, con lo cual produjo una innovación en el género literario como tal. Una de esas variantes se relaciona con la extensión de las historias, pues en Cervantes son más largas y esto le permite dos cosas: brindarle a cada novela autonomía respecto de las otras, es decir, cada una puede leerse y comprenderse sin necesidad de leer las otras y, por esta misma razón, prescindir del empleo del marco narrativo, ya que los relatos no son generados por un solo hecho. Como ya mencionamos, esta tendencia a alargar las novelas estaba presente en autores italianos posteriores a Boccaccio, tales como Piccolomini y Bandello, y en los autores franceses que antes citamos (Pierre Boaistuau y Belleforest).

Por otra parte, Cervantes innova porque utiliza técnicas y temas característicos de otros géneros literarios: la novela griega (*La Historia etiópica*, de Heliodoro), la novela pastoril (*Los siete libros de la Diana*, del portugués Jorge de Montemayor), la novela picaresca (en especial el *Lazarillo*) e incluso el entremés.⁶² En síntesis, estas nuevas propuestas de Cervantes lo acercan más a los novelistas italianos de los siglos XV y XVI que a Boccaccio y su *Decamerón*.⁶³ Pedraza y Rodríguez consideran que las innovaciones cervantinas no fueron aprovechadas de la mejor manera por los continuadores del género; en este sentido, señalan: "*Si bien el influjo de Cervantes posibilita la existencia de una fabulación autóctona, sus continuadores no aprovechan enteramente las posibilidades que en su obra se vislumbran. Se acogen a lo más externo y superficial; no se imita el mundo complejo de los personajes y la sátira mordaz de*

⁶² Alberto Blecuá presenta una excelente síntesis de los principales intertextos de algunas de estas novelas: "El amante liberal, *por ejemplo, se vertebra de acuerdo con la tradición de la novela griega(...)* El licenciado Vidriera *es la más elemental, centrada en la relación de una sarta de apotegmas(...)* El coloquio de los perros *sigue la tradición del relato en sarta de la picaresca(...)* pero cruzada con el diálogo de tradición lucianesco-erasmiana y la (...) 'fábula milesia' (...) El proceso amoroso, con peripecia y anagnórisis final(...) *es el sistema que se utiliza en la mayoría de las novelas amorosas, en particular en La gitanilla y en La ilustre fregona(...)* Cervantes acercó el género al entremés en Rinconete y Cortadillo y en El celoso extremeño(...)" Op. cit., pp. XVII-XVIII.

⁶³ Al respecto, cf. Yllera, A., op.cit., p. 25.

*la sociedad de su tiempo que vemos en Rinconete y Cortadillo o en El coloquio de los perros, sino las aventuras intrincadas, regidas por el azar(...)*⁶⁴

Novelas cortas de tema amoroso en la España del XVII

El género novelesco, en sus variantes pastoriles, caballerescas, picarescas y amorosas (cortesanas), experimentó un gran desarrollo en toda Europa en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del siglo XVII. La epopeya ya no resultaba adecuada para contar historias contemporáneas de carácter pícaro, jocosos o eróticos; de manera que fue ganando terreno la narración en prosa al estilo de Boccaccio, quien en *El Decamerón* sentó un modelo para cierto tipo de narraciones cortas.⁶⁵ El tema heroico comenzó entonces a ser abordado en las novelas de caballerías y el tema amoroso en las novelas pastoriles; mientras que la novela picaresca se encargaba de presentar al pícaro antihéroe. Por su parte, la novela corta de tipo amoroso experimentó su mayor desarrollo en España entre 1620 y 1640; sin embargo, se originó algunos siglos atrás. Al respecto, Alicia Yllera señala:

*"Si el cuento didáctico floreció en la Antigua India y se divulgó en la España medieval a través de las traducciones del árabe, de las que proceden, entre otros textos, las conocidas colecciones de la Disciplina clericalis de Pedro Alfonso o, en castellano, el Calila e Dimna, casi todas las literaturas antiguas nos han dejado breves relatos amorosos."*⁶⁶

⁶⁴ Pedraza Jiménez, F. y Milagros Rodríguez C., *Las épocas de la literatura española*, España: Ariel, 1997, p. 150.

⁶⁵ Relatos conmovedores o licenciosos, con elementos fantásticos y realistas.

⁶⁶ Yllera Alicia, Estudio introductorio de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor, 2ª. Edición. Barcelona: Cátedra, 1993, p. 22. Apunta Yllera que en occidente se ha señalado como

Evangelina Rodríguez considera que los orígenes de la novela corta se hallan en un triángulo de influencias: "a) *La literatura oral*; b) *El cuento o narración breve de tono o de intención didáctica*, y c) *El amplio concepto de literatura moralizadora que cuaja en España desde la Edad Media y que prefigura no pocos rasgos de la novela que estudiamos: representación convencional del mundo y de las clases sociales, conducta del personaje determinada por arquetipos (...)*⁶⁷

Con la publicación y gran difusión que tuvo *El Decamerón* en toda Europa, el término *novella* se hizo común para designar los relatos breves, pero no pasó mucho tiempo antes de que variara el contenido de los textos literarios que así se denominaban. Algunas colecciones de novelas cortas publicadas en el siglo XVII fueron reeditadas varias veces en el siguiente siglo y traducidas a diversos idiomas, en especial al francés; pero a pesar de la considerable divulgación que lograron esas novelas, ya en la década de 1620 el género se hallaba bastante estereotipado e incluso era criticado con fina ironía por autores como Lope de Vega.⁶⁸

Los adjetivos de la novela

primera novela de amor la historia de Afrodita y Ares que se narra en el canto VIII de la *Odisea*. Por otra parte, la *Historia de Psiqué*, que se encuentra en el *Asno de Oro*, de Apuleyo, "es el más claro precedente de la intercalación, en relatos de índole diversos (en este caso satírico), de pequeñas novelas amorosas, como encontramos en la España de los siglos XVI y XVII." Yllera, op.cit., p. 23.

⁶⁷ Rodríguez, Evangelina, op.cit., p. 17.

⁶⁸ "(...) tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles." *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid: Júcar, 1988, p. 103.

En Italia y Francia el término *novella* se impuso muy pronto⁶⁹, pero en España e Inglaterra la resistencia fue mayor; así, cuando llegaron a España las colecciones de novelas italianas y francesas, se siguieron usando los términos tradicionales de "cuento", "ejemplo", "suceso" o "historia". La palabra "novela" poseía cierto "matiz peyorativo", de modo que se emplearon otros nombres, tales como el de *patraña* (Timoneda, 1567).⁷⁰

Para designar este género literario, los críticos del siglo XX han empleado diversos nombres: novela cortesana, novela breve, novela corta, novela corta de tipo amoroso, novela corta italiana de ambiente cortesano, y quizá algunos otros. Al respecto, José M. Oltra señala:

"Entre los géneros narrativos que tuvieron mayor éxito durante el siglo XVII, figura uno que se resiste a una tipificación que pueda ser asumida sin demasiados esfuerzos por la crítica. Este género, la novela cortesana, presenta la dificultad de situarnos en un amplísimo conjunto de textos, muchos de los cuales esperan todavía ver las prensas por vez primera o los favores de una reedición moderna. Estamos, por tanto, ante un género de concepto cambiante(...)"⁷¹

González de Amezúa acuñó el término novela cortesana para referirse a cierto tipo de relatos que no eran ni pastoriles, ni picarescos ni de caballerías:

"Por novela cortesana comprendo yo (...) una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres, locución ésta a mi parecer impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las costumbres de su tiempo. La novela cortesana

⁶⁹En Francia aparece ya en las *Cent nouvelles nouvelles*, terminadas con toda probabilidad en 1461 y no publicadas hasta 1486." Yllera, Alicia, op. cit., p. 23.

⁷⁰ Yllera, Alicia, op. cit., p. 23.

⁷¹ Oltra, José Miguel, "Zelima o el arte narrativo de María de Zayas", en: *Formas breves del relato*, coord. Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Zaragoza: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1986, p. 177.

nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades(...), conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer(...).⁷²

Autores como Joaquín del Val, Antonio Rey Hazas y Pilar Palomo emplean este término, sin embargo incorporan ciertas variaciones. Por su parte, Giovanna Formichi plantea que el adjetivo "cortesana" no implica que las novelas se desarrollen únicamente en la Corte (Madrid), pues también pueden ubicarse en otras ciudades, lo cual ya había sido anotado por González de Amezúa. En los sesentas Florence Yudin emplea el término "novela corta" para referirse a este mismo tipo de novelas; mientras que Pfandl habla de "novela corta romántica".⁷³ Por su parte, Evangelina Rodríguez no está de acuerdo con el término "novela cortesana" y propone el empleo de "novela corta marginada"⁷⁴; Ángel-Raimundo Fernández acoge esta propuesta de Rodríguez y en 1983 publica el artículo "Novela corta marginada del siglo XVII (Notas sobre la *Guía y Avisos de Forasteros y El Filósofo del aldea*)".

Alicia Yllera señala que la denominación "novela cortesana", además de no ser totalmente exacta, desvincula ese género de las corrientes análogas en otros países de Europa, y utiliza con frecuencia la fórmula "novela breve". Juan Ignacio Ferreras, en su libro sobre la novela del siglo XVII, la denomina novela cervantina, pues opina que de alguna manera todas las colecciones posteriores a la publicada por Cervantes en 1613 son herederas de este autor y de esta obra. Más

⁷² Cf. González de Amezúa, Agustín. "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1929, pp. 11-12, y Zayas, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, edición de Agustín González de Amezúa, Madrid: RAE, 1948.

⁷³ Catherine Bourland, quien escribió sobre estos temas en la década de 1920, también usa el adjetivo "romántica" para referirse a este tipo de novelas.

⁷⁴ En su introducción al texto *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Rodríguez realiza una "revisión crítica de la llamada novela cortesana", la cual resulta útil para obtener un panorama más bien detallado de la novela amorosa vista por la crítica del siglo XX. Madrid, Clásicos Castalia, 1988, pp. 9-16.

recientemente, Pedraza y Rodríguez se refieren a este género literario con el extenso nombre de "*novela corta italiana de ambiente cortesano*".

Características dominantes de la novela corta española del siglo XVII

A continuación nos referiremos a ciertas características que comparten muchas de las novelas cortas españolas del siglo XVII; algunas de ellas conciernen a la finalidad e intención del relato (moralidad, ejemplaridad y deleite) y otras a la técnica de éste, los temas y la construcción de personajes, entre otras cosas.

Ejemplaridad y personajes modélicos

La necesidad planteada por la Contrarreforma de implantar *un* código moral acorde a los postulados e intereses de la Iglesia, hizo prevalecer la idea de que la literatura debía servir para educar a los lectores en el aprendizaje de ese código de conducta. Los moralistas más estrictos y los humanistas más cultos nunca aceptaron por completo géneros como la novela corta, pues consideraban que la lectura de ficción podía llegar a ser sumamente peligrosa, en especial para las mujeres, los niños y los hombres débiles.⁷⁵ No obstante, "*el arte de contar historias parece haberse convertido en uno de los pasatiempos favoritos de los cortesanos(...)*"⁷⁶ Como hemos señalado, en las novelas cortas predomina el

⁷⁵ Al respecto, cf. el capítulo II de este trabajo.

⁷⁶ Yllera, op. cit., p. 27. En este mismo sentido, Yllera señala que prueba de ello es "*El Cortesano* (1528) de Castiglione(...)" quien elabora una teoría del género inspirándose en Cicerón. Los consejos acerca del arte del buen narrar en una reunión reaparecen en el *Galateo español* (1599), adaptación hecha por Lucas Gracián del *Galateo* de Giovanni della Casa. Años después, el portugués Francisco Rodríguez Lobo, en los diálogos 11 y 12 de *Corte na aldeia e noites de inverno* (1619), inspirándose en Castiglione, establece una distinción entre los *contos*, de índole popular, y

objetivo de deleitar aprovechando, pues si se planteaban estos relatos como medios de entretenimiento pero a la vez como transmisores de mensajes moralizantes o ejemplarizantes⁷⁷, se contribuía a dignificar el género y a procurar su aceptación entre un mayor número de lectores.

La mayor parte de los personajes de las novelas cortas de tema amoroso son nobles y aquí se parte del hecho de que la nobleza de sangre está fuertemente ligada al decoro y a la virtud, de modo que las conductas de tales personajes casi siempre obedecen al código de vida existente para los individuos pertenecientes a la nobleza. Uno de los objetivos de la ejemplaridad es precisamente mostrar el camino de la virtud y la rectitud por medio del ejemplo de personajes del mismo nivel social (calidad)⁷⁸; pero también hay otras clases de ejemplaridad en la novela corta, ya que "*se impone como expresión de una casta que, consciente de la decadencia que acecha a algunos de los suyos, busca en un*

las *historias* construidas al estilo de las *novelle* italianas. En otros casos se intentó crear una auténtica teoría poética del género como hizo Francesco Bonciani, en sus *Lezione sopra il comporre* que intentaba deducir las normas del género de Boccaccio, como Aristóteles deducía de Homero las de la épica. El primer intento español en ese sentido es el de F. de Lugo y Dávila, contenido en el marco de un *Teatro popular* (1622), en el que exige la utilidad didáctica del relato, la verosimilitud de la fábula y el decoro de los personajes, y cita como modelo a Boccaccio." Ibid., pp. 27-28.

⁷⁷ En este sentido, Palomo señala: "la *ejemplificación* cobraba vida novelesca. Es decir, la práctica social de la tertulia cortesana se desdoblaba en su representación literaria, y desde ese plano aleccionaba a un grupo social que era símbolo de un ideal de vida. Aparentemente, cumplía el viejo procedimiento de *enseñar* con el ejemplo, a la manera del *Calila*. Pero la intención, el mensaje, son distintos, como es totalmente distinto el receptor." Palomo, 1976, p. 54.

⁷⁸ Colón plantea que existen dos tipos de novelas cortas: las novelas con final feliz –novelas rosas– y las novelas con final no feliz. Entre las primeras ubica *Las fortunas de Diana*, de Lope; *El desdén del Alameda* y *El buen celo premiado*, de Céspedes y Meneses; *La dicha merecida* de Sala de recreación, de Castillo Solórzano, y *La prodigiosa*, de Pérez de Montalbán. Mientras que en las del segundo tipo incluye *La desdicha por la honra* y *La prudente venganza*, de Lope; *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva*, de Céspedes y Meneses; *Tarde llega el desengaño*, *La perseguida triunfante* y *La más infame venganza*, de María de Zayas.

Considero que esta clasificación que plantea Colón se relaciona además con la manera elegida por el autor para transmitirle la enseñanza a sus receptores: en las novelas con final feliz el novelista le muestra al lector el premio que reciben quienes son "buenos"; mientras que en las novelas con final no feliz, le muestra el justo castigo recibido por los "malos".

pasado glorificado colectivamente(...) y en la creación de personajes que(...) ilustran en el concepto de nobleza, las razones de su propia conservación.”⁷⁹

Predominio de acción y argumentación

En las novelas cortas de tema amoroso predominan el argumento y la acción respecto de la caracterización psicológica de los personajes, rasgo que Isabel Colón señala como propio de la literatura de consumo; sin embargo, esa autora considera que en ciertos monólogos de esas novelas se revela el mundo interior de los personajes, aunque consideramos que en general no es posible hablar de importantes caracterizaciones psicológicas en este tipo de relatos, pues como ya mencionamos predomina la acción y los personajes se subordinan a ella; además, el novelista prefiere presentar tipos de personajes, lo cual tiene un propósito: facilitar la identificación de los lectores contemporáneos con los modelos de conducta propuestos por los autores.

El amor como eje temático

El eje temático de estas novelas es el amor, así como el proceso de cortejo o galanteo, las aventuras y los obstáculos que deben enfrentar los amantes para hacer triunfar su amor y culminar en boda, aunque no en todos los casos lo logran (novelas de final no feliz). Pero este tema del amor se halla indisolublemente unido a otro de igual importancia: el honor, que lleva a los protagonistas a actuar

⁷⁹ J.M. Laspéras, op.cit., p. 297.

de determinadas maneras, incluso en lo que respecta al amor, según lo amerite la situación y según lo establezca el código de honor.

Largas descripciones de ambientes lujosos

En la mayoría de estas novelas se encuentran largas descripciones y su objetivo era presentarle al lector detalladamente el lujoso ambiente en que vivían los protagonistas, lo cual facilitaba la identificación del lector, en especial el contemporáneo, con esos personajes y sus ambientes.

Yllera considera que en las novelas cortas no existe un interés descriptivo, sin embargo también plantea que las novelas incorporan "*pequeños detalles de la vida de la época*", lo cual ha generado que ciertos autores hablen de costumbrismo, entre ellos C. Bourland y J. del Val. En cierto sentido estas dos afirmaciones resultan contradictorias, pues en Mariana de Carvajal, por ejemplo, las descripciones ocupan un lugar muy importante, ya que, como sugiere Palomo al referirse a la novela corta en general, suplen en el lector diacrónico la comunicación oral y visual con que sí cuenta el auditorio sincrónico de las novelas.

Un rasgo que señala Colón y que nos interesa resaltar porque se presenta con claridad en las novelas de Carvajal, es que en estos relatos está presente el lujo en lo que respecta a la casa, la ropa, los regalos, la celebración de fiestas, bailes, justas, certámenes, elementos detalladamente descritos, con lo cual se pretende mostrar el status social al que pertenecen los personajes de las novelas, en su mayoría nobles acompañados de sus criados. Con base en lo anterior, podríamos pensar que quizá estos relatos funcionaron también como crónicas sociales y como medios de difusión de modas.

Verosimilitud, no realismo

Los autores de novelas cortas procuran conceder veracidad a sus relatos mediante la utilización de la voz del narrador, que es, por lo general, la del protagonista de la acción o la de un testigo de los hechos.⁸⁰ Por ello mismo sitúan sus historias en un medio que resulte familiar para los lectores, ya que este recurso también facilita su identificación con los modelos ideales que se plantean en esos relatos; sin embargo, esto no implica que la novela corta del XVII pueda calificarse como realista, adjetivo que resulta anacrónico para esa época. Por esta razón, las conductas femeninas que se describen en novelas como las de Mariana de Carvajal, no necesariamente se corresponden con las conductas de las mujeres "reales" de aquella época, sino que deben ser entendidas como conductas modélicas o ejemplares propuestas por la autora para hacer de sus novelas una obra moral, provechosa y útil; ahora bien, quizá haya algo de la conducta de las mujeres reales trasladado a la novela, por mucho que aquí aparezcan como dechados de virtudes.

Presencia de la voz del autor

La presencia de la voz del autor -que a menudo aparece en forma de digresiones- respondía al objetivo didáctico-moralizante propuesto para este tipo de novelas, de modo que en muchos casos los lectores actuales podemos sentirnos sorprendidos al constatar la intervención tan directa del escritor en el relato, sobre todo porque resulta poco imparcial y objetiva. Pero también debemos señalar que en muchas ocasiones los personajes del marco son quienes realizan

⁸⁰ Al respecto, cf. el capítulo final de este trabajo.

los comentarios autoriales y juzgan la conducta de los personajes de la ficción novelesca. El marco procura un mecanismo mediante el cual la voz del autor es menos audible en el texto, salvo en los comentarios situados en el marco y en algunos lugares de la narración. También procura un mecanismo que favorece la verosimilitud, puesto que las faltas contra ella pueden atribuirse al personaje narrador.

Ahora bien, ¿cómo evolucionó la novela corta a finales del siglo XVII? La crítica ha señalado dos tendencias:⁸¹

- 1) La novela corta se alarga y se aproxima al *roman* en toda Europa.
- 2) La novela corta se vuelve casera y familiar; así la llama González de Amezúa, mientras de J.A. Maravall la denomina literatura "de brasero" y E. Rodríguez la llama "novela doméstica". Para Isabel Colón las novelas de Mariana de Carvajal, publicadas en 1663, entran de lleno en esta categoría; aunque considera, y pienso igual, que gran parte de la novela corta es casera (se le da mucha importancia a la casa y a la casa urbana) y familiar (se centra en hechos relacionados con la familia); además, el marco narrativo que presentan implica la presencia de lo casero y lo familiar. Así, "*Carvajal, y otros novelistas de fin de siglo, se apartan de las grandes aventuras y se centran en lo cotidiano, en las relaciones de los individuos y paralelamente hay una simplificación de los argumentos.*"⁸² Podemos añadir que es casera y familiar en el marco, y en distinta medida en los relatos incluidos en la serie, aunque estos reproducen, como en espejo, situaciones del marco.

⁸¹ Cf. al respecto, Colón, Isabel, op.cit., pp. 54-55.

⁸² Colón, Isabel, op.cit., p. 55.

El marco narrativo

En lo que respecta al uso del marco narrativo, debemos señalar en primera instancia que es una herencia boccacciana⁸³ y que constituye el instrumento más empleado para darle cierta unidad a las narraciones que forman parte de una colección. En los marcos tradicionales, los motivos más frecuentes son el viaje y la tertulia, que por lo demás obedecen a prácticas bastante frecuentes entre los cortesanos del siglo XVII.

La mayor parte de los escritores españoles de novelas cortas utilizan el recurso del marco, excepto Timoneda y Cervantes. En algunos casos el marco se presenta como un mero pretexto para hilvanar las diversas novelas, de modo que prácticamente no existe ninguna relación entre él y la trama de las narraciones; mientras que en otros casos el autor se preocupa por establecer nexos entre la trama del marco y la de las novelas, y emplea distintos mecanismos para lograr tal fin.⁸⁴

Cada novela posee y transmite su propio mensaje y el marco, además de servir como elemento aglutinador o unitivo, también sirve para estrechar la gran distancia que existe entre la realidad del lector y la novela como ficción, con el fin de transmitir efectivamente a ese lector la enseñanza propuesta por la colección

⁸³ El marco estaba ya en las colecciones medievales de cuentos. Quizá el marco más famoso sea el de las *Mil y una noches*, aunque la difusión europea de este libro fue tardía. Las colecciones orientales o de origen oriental presentan marcos muy estructurados, así como existen marcos elaborados en las colecciones medievales castellanas; basta pensar en el marco de *El Conde Lucanor* (al respecto, cf. Juan Manuel, Infant de Castilla. *El Conde Lucanor*. Edición, prólogo y notas de Guillermo Serés. Estudio preliminar de Germán Orduna. Barcelona: Crítica, 1994.)

⁸⁴ Para profundizar en este tema, cf. el capítulo final de este trabajo, en el que se analiza el elemento del marco narrativo a la luz de las novelas de Mariana de Carvajal.

como conjunto o por cada novela en particular, es decir, para que el lector no se pierda en su interpretación ni deduzca otros mensajes.

En este sentido, Salvador Montesa realiza una afirmación con respecto a la obra de María de Zayas, pero que perfectamente puede hacerse extensiva a las colecciones de novelas amorosas en las que el marco y las novelas poseen nexos entre sí:

*"Para salvar esa distancia, para evitar esos peligros, se colocan, entre el lector real y la ficción, una serie de personajes, primeros receptores de los relatos, que los interpretan convenientemente(...) El marco se convierte así en una forma sutil de presión psicológica que, por si fueran pocos los medios empleados en el seno de cada relato para persuadirnos, nos obliga a una interpretación única."*⁶⁵

En la mayoría de las novelas cortas de tema amoroso que emplean el recurso del marco es posible distinguir al menos cuatro tipos de emisores:

- el autor (por lo general su voz se presenta en el prólogo, al final del libro y en ocasiones en medio de alguna narración)
- el narrador omnisciente (cuenta la historia del marco narrativo)
- el narrador de cada historia (es uno de los participantes en la tertulia y en raras ocasiones se convierte en protagonista de la misma historia que narra, por ejemplo Zelima en *La esclava de su amante*, de Zayas).
- el personaje que narra su propia historia a otro personaje (se presenta solo en algunos casos, por ejemplo en *La dicha de Doristea*, de Carvajal, Doristea le cuenta su historia a Carlos).

En lo que respecta a los receptores, se presentan tres tipos:

- el lector de la vida real (nosotros, quienes al leer las novelas las actualizamos).
- los participantes en la tertulia (personajes del marco, que al mismo tiempo son emisores)
- quienes escuchan las historias de algún protagonista (personajes de la narración, ej. Carlos, quien escucha la historia de Doristea).

De todos ellos, solamente el autor y el lector real son ajenos al mundo ficticio, mientras que los demás pertenecen a ese universo; sin embargo, en algunas colecciones de novelas no resulta tan clara esta división entre los diversos niveles y elementos, pues el autor se las ingenia para superponer unos niveles a otros y así generar cierta confusión que lleve al lector a mezclar lo real con lo ficticio y, por tanto, a facilitar su identificación con los ejemplos propuestos.⁸⁶

Relaciones entre la novela corta y la comedia

La gran mayoría de novelas cortas de tipo amoroso escritas en el siglo XVII, especialmente en la segunda mitad, como es el caso de las novelas de Carvajal, están llenas de interpolaciones y digresiones (poesías, fábulas, entremeses, certámenes líricos y hasta pequeñas comedias), lo cual le ha valido al género bastantes ataques, pues muchos críticos consideran que con ello se incrementa la

⁸⁵ Montesa Peydro, Salvador. *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981, 352.

⁸⁶ Para profundizar en este tema de la confusión de niveles, en el caso concreto de Zayas, cf. Montesa, S., op.cit., pp. 366-372.

artificiosidad, pero se sacrifica el arte y el ingenio.⁸⁷ King plantea un argumento de defensa de los novelistas: "a lo largo del siglo [se refiere al XVII] una fuerte corriente de teoría crítica, sostuvo que una obra de prosa novelística no era digna de elogios si no contenía digresiones."⁸⁸

Pero quizá lo más importante es que el autor de novelas cortas le presenta a su auditorio (interlocutores y lectores) todo un espectáculo compuesto por la narración en sí, las poesías, las fábulas, los cantos y las danzas, cuyo fin último era entretener a ese público y proponerle modelos por imitar; es decir, la novela se convierte en una obra miscelánea de entretenimiento, o en una especie de género mayor y misceláneo en el que tienen cabida varios géneros menores, como poemas intercalados, epigramas y cartas.⁸⁹

Este carácter de espectáculo presente en la novela corta de tema amoroso nos permite relacionarla directamente con el teatro (que según la crítica ha ejercido gran influencia en este género), pues en muchos casos los autores de novelas se esfuerzan por describir el ambiente como si se tratara de un escenario, es decir, se crea un espacio dramático en el cual luego se desarrollará el espectáculo.⁹⁰

⁸⁷ Conviene aclarar que las palabras aquí la noción de ingenio se refiere a la capacidad creativa del autor, necesaria para reconocerlo como tal; de modo que la artificiosidad se opone en este contexto a la creatividad. Cf. King, Willard, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X del Boletín de la RAE, 1963, pp.105-112. Juan de Piña es uno de los críticos de la época que "habla con tono de superioridad de la insulsez y desabrimiento de la *novella* italiana, que se dedica meramente a la descripción de las riquezas, salud y viajes de los personajes; lo que la novela debe tener son 'novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias, que deleiten y enseñen'", citado por King, p. 111. Yllera y Amezúa son dos de los críticos contemporáneos que han señalado este "defecto" de las novelas cortas de tema amoroso.

⁸⁸ King, op.cit., p. 110.

⁸⁹ Esa tendencia estaba ya en la novela pastoril, que integra elementos líricos, elegíacos y epigramáticos, entre otros, y que suma la prosa al verso. En la novela sentimental del siglo XV, se había integrado ya la carta como elemento fundamental en la economía de la narración (y no como mero adorno o lectura circunstancial dentro de la ficción), ya que hace avanzar la trama efectivamente.

⁹⁰ Los teóricos de la novela siempre la relacionaron con la comedia (Bonciani, por ejemplo); por su parte, Lope también equiparaba comedia y novela, aunque por razones no tanto de objeto de

Esto es precisamente lo que sucede en el caso de Zayas y Carvajal, quienes describen con detalle el lugar destinado a la realización del sarao o tertulia, el estrado que ocuparán los narradores (quienes entran y salen del escenario, o suben y bajan del estrado conforme toque su turno), la vestimenta de estos y, en general, todo el ambiente espectacular, con sus músicas, danzas y cantos, a la manera de los entreactos del teatro.

Otra similitud de la novela corta con el teatro es la presencia de estructuras cerradas: *"se nos presentan unos personajes, se nos explica su conflicto y, tras diversos avatares, se concluye con la superación de éste alcanzando una solución final armónica. (...) Cuando la novela (...) se cierra sobre sí misma está (...) sometándose a la influencia teatral."*⁹¹

Por otra parte, al igual que sucede en las comedias, donde en ciertos momentos de la representación los actores podían mezclarse con el público para invitarlos a participar, en algunas novelas el personaje puede pertenecer a diversos niveles; tal es el caso de Zelima, protagonista de una novela de Zayas, quien es a la vez narradora y protagonista de su relato, así como oyente en tanto que participante en el sarao.⁹²

Existen aún otras concomitancias entre ambos géneros: ⁹³

- Hay semejanzas en la forma de los títulos, sentenciosos a menudo, con predilección por el octosílabo.⁹⁴ En el caso de las novelas, citamos como ejemplos los siguientes títulos: "La dicha de Doristea", "Amar sin saber a

imitación cuanto de gusto popular: "aunque se ahorque el arte". Además, las novelle de Boccaccio fueron fuente común de las comedias nuevas.

⁹¹ Montesa, op.cit., p.357.

⁹² Cf., Montesa, op.cit., p. 359.

⁹³ Pedraza y Rodríguez esbozan ciertas características de la comedia del barroco español, muchas de las cuales yo he considerado válidas también para la novela corta de tipo amoroso. Cf. op.cit., pp.138-143.

⁹⁴ El verso octosílabo es el que más se usa en la comedia, debido a que resulta más manejable que otros por su "libertad acentual".

quién", "La industria vence desdenes" y "El esclavo de su esclavo", de Mariana de Carvajal; "El amor en la venganza", "La fantasma de Valencia", "El socorro en el peligro", "La libertad merecida", "Las bodas de Manzanares" y la "Ingratitud castigada", de Alonso de Castillo Solórzano; "La constante cordobesa" y "Pachecos y Palomeques", de Céspedes y Meneses; "La fuerza del desengaño", de Juan Pérez de Montalbán; "Aventurarse perdiendo", "El prevenido engañado", "El desengañado amando", "El imposible vencido", "La más infame venganza" y "El verdugo de su esposa", de María de Zayas.

En el caso de la comedia, baste citar algunos títulos de comedias de Lope: "El perro del hortelano", "Servir a señor discreto", "Los melindres de Belisa", "El sembrar en buena tierra", "Las bizarrías de Belisa", "Las discreta enamorada", "El amor enamorado" y "El sufrimiento premiado."

- Gracias en buena medida a la influencia de la novela italiana, en ambos géneros se desarrolla una intriga compleja e ingeniosa que logra mantener en suspenso al receptor (auditorio o lectores). En muchos casos el receptor podía adivinar el final de la novela o comedia desde el inicio, aunque quizá esto era más frecuente en la novela corta; sin embargo, a ese receptor le interesaba conocer los pormenores de la intriga, los sucesos concretos ocurridos a los personajes, los obstáculos que debían enfrentar los protagonistas para alcanzar sus objetivos y las estrategias que ellos empleaban para superar tales obstáculos.
- Tanto la comedia como la novela corta debieron enfrentar censuras de índole estética (no se apegaban plenamente a ninguna forma clásica) y moral (eran vistas como fuerzas corruptoras de las costumbres e incitadoras al desorden social). Para muchos críticos y moralistas de la

época, además de resultar géneros literarios "desnaturalizados" por no ajustarse a los cánones establecidos para los géneros tradicionales, las comedias y novelas cortas podían generar en el receptor actitudes censurables desde la perspectiva de la moral imperante. ⁹⁵

- Los dos géneros contaron con el apoyo del gran público (el vulgo), ávido de espectáculos, aunque la comedia gozó durante más años del favor del pueblo, que asistía con frecuencia a los corrales de comedias, mientras que el apogeo de la novela corta perduró por menos años, aunque fue uno de los primeros géneros producidos prácticamente en serie y vendidos masivamente. ⁹⁶

- Comediantes y novelistas partían del principio de deleitar aprovechando, por tanto procuraban ante todo divertir a sus receptores, pero sin olvidar transmitirles alguna enseñanza. Aunque en estas páginas nos centramos en el caso de las novelas cortas, consideramos que muchos planteamientos podrían extrapolarse al ámbito de la comedia, pues la premisa de divertir educando (o proponiendo una enseñanza ejemplar o una conclusión moral) a los receptores estaba presente en ambos géneros literarios, aunque cada uno empleaba diversos medios para transmitir su mensaje. En su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), Lope de Vega sostiene que el deleite no es el único fin de la "comedia nueva" y reafirma la función didáctica del teatro español. Hacia el final del texto Lope se refiere a la comedia

⁹⁵ En esta investigación se profundiza en el tema de las conductas modélicas propuestas por la novela corta, en especial para la mujer. Cf. capítulos II y IV.

⁹⁶ Para profundizar en el tema de la lectura, cf. el libro de M. Chevalier sobre la lectura y los lectores en la España de los siglos XVI y XVII.

como espejo de la vida y a la necesidad de expresar ideas graves en medio de burlas. Los tres últimos versos dicen:

*"Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que, oyéndola, se pueda saber todo."*

- En ambos casos el tema central es el amor, casi siempre relacionado con el honor, y la acción se desarrolla cuando los protagonistas deben vencer los obstáculos que impiden su unión. En las comedias amorosas, o comedias "de capa y espada" -al igual que en las novelas cortas amorosas- *"(...) los personajes son sólo caballeros particulares, como Don Juan o Don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y , en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo."*⁹⁷
- La mayoría de las comedias y novelas cortas de tipo amoroso tienen un final feliz, pues cuando los protagonistas vencen los obstáculos que se les presentan, alcanzan sus metas; en muchos casos esa meta es el matrimonio, preferiblemente entre iguales (personas de condiciones socioeconómicas similares). No obstante, debemos señalar que no están ausentes los finales trágicos o infelices desde la óptica de los protagonistas.
- Tanto en las comedias como en las novelas, el carácter de los personajes no es definido en profundidad, es decir, su perfil psicológico no resulta muy profundo, pues lo que interesa más bien es presentar

⁹⁷ Bances Cadamo, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Londres: Duncan W. Moir, 1970, pp. 29-30. Citado por Wilson y Moir (1974), *Historia de la literatura española. Siglo de Oro. Teatro*. T. 3. 6ª edición. Barcelona: Ariel, 1992, p. 100.

tipos de personajes (el galán, la dama, el padre, el hermano, el amigo, el criado fiel, el celoso y otros) con los cuales el receptor pueda identificarse.

- Muchas veces los personajes pueden cambiar de conducta violentamente y sin aparente explicación o reaccionar en forma arbitraria ante una determinada situación. En múltiples ocasiones este recurso es empleado por el autor para resolver los conflictos de la trama sin alargar demasiado el relato o la representación teatral.

Muchas de estas semejanzas se deben a que la comedia y la novela tratan ambas, preferentemente, asuntos privados y domésticos, personajes de medios urbanos, temas relacionados con la vida familiar y las relaciones entre miembros de distintas generaciones en una misma familia. La comedia terenciana -con asuntos de amor y desamor, censura paterna, siervos y amigos, tramas dobles, etc.- plantea ya un modelo de comedia urbana y de asuntos civiles.⁹⁸ Esto implica que, frente a la naturaleza de la imitación trágica y la épica, la comedia y la novella se ven emparentadas por la atención a lo doméstico y civil.

En el sistema crítico del Siglo de Oro, la condición de la materia determina en gran medida la elección del estilo: el *sermo humilis*, el estilo bajo, o el *sermo mediocris*, la lengua doméstica de la conversación cotidiana, frente al estilo elevado y grave de la tragedia y el elevado o magnífico de la épica. Hay pues, muchos elementos presentes en el sistema crítico -y no sólo en las obras mismas- que relacionan y emparentan comedia y novella; por no hablar de las relaciones pragmáticas y de los destinatarios.

Los lectores de novelas cortas en el siglo XVII

La novela corta, como toda literatura, tiene capacidad para determinar o influir, de algún modo, en la conducta del público lector.⁹⁹ En el siglo XVII, no sólo cortesanos y eruditos tenían acceso a este tipo de literatura, sino también los individuos pertenecientes a los estratos medianos y bajos de la nobleza.

Con esta ampliación del público lector, se arriba a lo que la crítica ha llamado literatura de consumo,¹⁰⁰ que se corresponde además con el surgimiento de una preburguesía, conformada por esos individuos de la *"nobleza media de carácter esencialmente católico-español que respondía a las condiciones objetivas de la Contrarreforma y que actuó con una mentalidad burguesa frente a principios como el poder del dinero, la conciencia de progreso histórico, el espíritu de lucro de las actividades comerciales que procura hacer compatibles con la hidalguía y una preocupación vital por la apariencia y competencia(...)"*¹⁰¹

El desarrollo de la literatura de masas va aparejado con el desarrollo de la industria en la Europa de los siglos XVII y XVIII, pues este segundo proceso fue justamente el que posibilitó el surgimiento de esos nuevos estratos sociales, muchos de cuyos miembros tenían entre sus aficiones la lectura de este tipo de libros.

Así, como apunta E. Rodríguez, los autores de novelas cortas produjeron sus textos a partir de una ideología contrarreformista basada en la discreción

⁹⁸La comedia humanista latina perpetuó el modelo terenciano y buscó sus asuntos, preferentemente, en los medios urbanos y familiares.

⁹⁹ Al respecto, cf. el libro de Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, donde estudia la capacidad de la literatura para influir en la conducta del público.

¹⁰⁰ Literatura de consumo y literatura masiva no es exactamente lo mismo: el consumo se refiere a la relación que el lector instauro con su obra; en cambio, la literatura de masas exige la existencia de masas alfabetizadas y lectoras.

¹⁰¹ Rodríguez, E., op.cit., pp. 25-26.

(Gracián), pero cuyo destinatario es el "novelero vulgo", que gusta de hallar en los relatos elementos de sentimentalismo, erotismo y violencia, presentes efectivamente en la gran mayoría de colecciones de novelas cortas. Buena parte de estos lectores preburgueses vivían en la ciudad, lo cual sin duda guarda relación con el desarrollo experimentado por las ciudades en el siglo XVII. M. Chévalier señala que en ese siglo quienes leían eran los aristócratas y no los "burgueses ricos"; sin embargo, el concepto de aristócrata, así como la composición de la nobleza, varían muchísimo en esa centuria; por lo que podemos hablar de la existencia de lectores de novelas cortas, los cuales más que aristócratas podrían denominarse aristocratizados, es decir, nobles medios o bajos que deseaban imitar a la alta nobleza y que hallaban en esas novelas ejemplos perfectos para ser emulados. ¹⁰²

Otro segmento importante de este grupo de lectores de novelas cortas eran las mujeres, para quienes las colecciones de relatos representaban una suerte de manuales de usos amorosos y de conductas cortesanas o aristocratizantes. La gran mayoría de estas novelas reafirmaban los roles tradicionales asignados a la mujer en la sociedad patriarcal de aquella época: esposa y madre, y proponían los comportamientos ideales de la mujer según sus diversos estados: doncella, esposa, viuda o religiosa¹⁰³; de hecho, muchas colecciones se centraban en los avatares del proceso de cortejo y galanteo, que conducía al anhelado fin: el matrimonio, que en estos casos generalmente se realizaba por amor. Las novelas

¹⁰² El lector Don Quijote era un simple hidalgo rural. Eran también grandes lectores el cura y, más moderadamente, el barbero, así como el bachiller Sansón Carrasco y otros. En la ficción del siglo XVII se puede encontrar ya un retrato de los "lectores", al igual que un relato de los que no leen pero sí oyen o asisten a las lecturas de novelas; así, por ejemplo, las novelas cortas intercaladas en la trama de *El Quijote* son "leídas" en una de las ventas, como sucede con la encontrada en una maleta, y comentadas por todos los que asisten a la lectura.

¹⁰³ En este sentido, las novelas de María de Zayas constituyen una excepción, pues la autora le propone a las lectoras, concretamente en su segunda colección, huir del mundo, ingresar en un convento y olvidarse de los hombres, que tanto dolor le causan a las mujeres.

de Mariana de Carvajal, como veremos más adelante, constituyen un claro ejemplo de esta tendencia.

Una y otra vez, las diversas colecciones de novelas repetían los mismos esquemas, estructuras y temas, repetición que durante varios años satisfizo al público, ávido de aprender los comportamientos “correctos” para ser tenido como cortesano o aristócrata, o bien como mujer ideal; sin embargo, I. Colón opina que probablemente llegó un momento en que esos lectores se cansaron de leer lo mismo y, aunque las novelas continuaban publicándose, los lectores habían cambiado. Prueba de ello es que en el siglo XVIII algunas de esas historias no se publicaron como libros, sino que pasaron a los pliegos de cordel, hasta que a mediados de ese siglo se unieron lector popular, novelas y pliegos de cordel.¹⁰⁴

Ahora que nos hemos referido a los lectores de las novelas cortas en el siglo XVII, vamos a centrar nuestra atención en las tres autoras que cultivaron tal género en ese siglo.

Las escritoras de novelas cortas en el siglo XVII español

De la larga lista de autores de novelas cortas en el siglo XVII español, solamente tres son mujeres, lo cual, como ya señalamos en capítulos precedentes, despertó nuestro interés de profundizar en la vida y la producción textual de esas autoras, una de ellas (Zayas) más conocida, reeditada y estudiada que las otras dos. Efectivamente, los catálogos de escritoras españolas y de autores de novelas en el siglo XVII, registran la existencia de tres autoras de novelas cortas en ese siglo: María de Zayas y Sotomayor (1590-1661-69?); Mariana de Carvajal y

¹⁰⁴ Cf. Colón, Isabel, *op.cit.*, pp. 51-53.

Saavedra (primeros años del siglo XVII-1664?), a quien se dedica esta investigación, y Leonor de Meneses Noronha.¹⁰⁵

María de Zayas y Sotomayor

María de Zayas y Sotomayor es la más conocida de las tres. Se sabe que nació en Madrid en 1590 y murió hacia 1661-69. Fue hija de Fernando de Zayas y Sotomayor y de Luisa de Zayas. Carecemos de datos precisos sobre la vida de esta autora. Es posible que hacia 1601 se trasladara a Valladolid junto a su familia y que hacia 1610 regresara a Madrid. Al parecer su padre estuvo al servicio del Conde de Lemos, por lo cual se ha dicho que don Fernando y su familia fueron a Nápoles cuando a este Conde lo nombraron Virrey de esa ciudad.

Zayas fue una autora conocida y aplaudida en sus días: fue elogiada por Lope de Vega¹⁰⁶, por Pérez de Montalbán¹⁰⁷ y por Alonso del Castillo Solórzano.¹⁰⁸ Formaba parte de las principales academias literarias madrileñas y

¹⁰⁵ Cf. Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 vols., tomo II, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905. Caroline Bourland, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of novela from 1576 to 1700*, University of Illinois, 1926. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 33, *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid: Atlas, 1950. Willard King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Anejo X del BRAE, 1963, sobre todo las páginas 113 a 206. José Simón Díaz, *Cien escritores madrileños del Siglo de Oro (Notas bibliográficas)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975. Begoña Ripoll, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, 1991. Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, *Spanish Women Writers. A Bio-Biographical Source Book*. London: Greenwood Press, 1993.

¹⁰⁶ Lope de Vega, *Laurel de Apolo, con otras rimas...* Madrid por Juan González, 1630, folios 76-77. En la silva octava Lope dice de Zayas. "(...) inmortal, porque su ingenio vivamente claro, es tan único y tan raro(...)."

¹⁰⁷ En el *Índice de ingenios de Madrid*, este autor dice lo siguiente de doña María: "Décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con gran acierto; tiene acabada una comedia de excelentes coplas y un libro para dar a la estampa, en prosa y verso(...)." *Para todos. Exemplos Morales, humanos y divinos, en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades....* A costa de Pedro Escver, Huesca, por Pedro Bluson, 1633, folio 13, N° 246 del *Índice de ingenios de Madrid..*

¹⁰⁸ En *La Garduña de Sevilla*, Castillo Solórzano señala: "(...) también damas ilustres, pues en estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor,

participó en diversos certámenes poéticos; además, compuso versos para celebrar la aparición de las obras de algunos amigos (Francisco de las Cuevas, Miguel Botello, Juan Pérez de Montalbán y Antonio del Castillo Larzábal) o panegíricos al morir algún poeta (Lope de Vega y Pérez de Montalbán).¹⁰⁹ Publicó dos libros de novelas cortas: el primero de ellos se titula *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y comprende diez novelas: "Aventurarse perdiendo"; "La burlada Aminta"; "El castigo de la miseria"; "El prevenido engañado"; "La fuerza del amor"; "El desengañado amando"; "Al fin se paga todo"; "El imposible vencido"; "El juez de su causa", y "El jardín engañoso". La segunda colección de novelas se titula *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, publicado en 1647, si bien en ediciones posteriores aparece con el título de *Desengaños amorosos*. Este tomo también contiene diez novelas, que son: "La esclava de su amante"; "La más infame venganza"; "La inocencia castigada"; "El verdugo de su esposa"; "Tarde llega el desengaño"; "Amar sólo por vencer"; "Mal presagio casar lejos"; "El traidor contra su sangre"; "La perseguida triunfante", y "Estragos que causa el vicio". Por último, también escribió una obra dramática titulada *Traición en la amistad*, que se conserva manuscrita y que fue editada en 1905 por Manuel Serrano y Sanz.¹¹⁰

María de Zayas es la más conocida, leída y estudiada de las tres autoras de novelas cortas en el siglo XVII español. Sus obras han sido editadas con frecuencia y se han escrito gran cantidad de artículos, así como algunos libros dedicados al análisis de sus colecciones de novelas.¹¹¹

que con justo título ha merecido el nombre de *Sibila de Madrid*, adquirido por sus admirables versos, por su feliz ingenio y gran prudencia...)." *La Garduña de Sevilla, y anzueto de las bolsas*. Biblioteca de Autores Españoles, tomo 33, *Novelistas posteriores a Cervantes*, II, Madrid: Atlas, 1950, p. 184.

¹⁰⁹ Para las referencias a los lugares de publicación de estos versos, cf. María de Zayas, *Desengaños amorosos*, edición de Alicia Yllera, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 12 y 13.

¹¹⁰ *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 vols., tomo II, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, pp. 590-620.

¹¹¹ Son múltiples los análisis críticos dedicados a la obra de María de Zayas; sin embargo, dado que Zayas y su obra poseen un interés secundario para esta investigación, remito fundamentalmente a los siguientes textos: Foa, Sandra, *Feminismo y forma narrativa. Estudio*

Leonor de Meneses Noronha

Leonor de Meneses Noronha, Marquesa de Seren, nació en Lisboa y publicó en castellano, bajo el seudónimo de Laura Mauricia, una novela titulada *El desdeñado más firme, primera parte*. (1655). Esta novela está sin terminar; así, en la página 78 del texto la autora señala: "*De los demás sucesos suyos –se refiere al protagonista, César-, de los de Lises, y otras personas, daré cuenta en la segunda parte, rematando ésta(...)*" Sin embargo, esa segunda parte al parecer nunca se publicó. ¹¹²

De la vida de Leonor de Meneses se sabe muy poco. Conviene señalar que Simón Díaz incluye en sus índices el nombre con el que ella firmaba, es decir, Laura Mauricia, y luego remite a Leonor de Meneses, pero no aparece ninguna ficha que haga referencia a su vida y su obra.¹¹³ En 1994, Judith A. Whitenack y Gwyn E. Campbell, profesoras estadounidenses especialistas en la literatura del Siglo de Oro español, publicaron una edición crítica de esta novela de Meneses. Aparte de la primera edición, esta es la única que he logrado localizar.¹¹⁴

Aunque no es nuestro objetivo profundizar en la obra de Meneses, por ser la menos conocida y la menos estudiada de las tres novelistas del siglo XVII, sí conviene realizar un brevísimo repaso por su obra. Así pues, diremos en primer

del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofilia, 1980; Montesa Peydro, Salvador, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1979, y Zayas, María de, *Desengaños amorosos. Parte segunda del Sarao y Entretenimiento Honesto*. Edición y prólogo de Alicia Yllera. Barcelona: Cátedra, 1993. Asimismo, para las ediciones de sus novelas, cf. este excelente estudio introductorio de Yllera, pp. 107-110.

¹¹² Meneses, Leonor de (Laura Mauricia), *El desdeñado más firme, primera parte*, Madrid, 1655. Biblioteca Nacional de España, signatura R.25004.

¹¹³ El ejemplar consultado se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid y su signatura es R-25004. La autora ofrece la obra a la "Excelentísima Señora Doña Luisa María de Meneses, Condesa de Portalegre, Marquesa de Govea, París 30 de mayo de 1655".

término que Leonor de Meneses dedica su obra a doña Luisa María de Meneses, Condesa de Portalegre, Marquesa de Govea; en su dedicatoria, la autora señala que este relato es el primero de varios que ha escrito: "*De las manos de Vuestra Excelencia se vale esta fábula (primera de las que el enfado de un dilatado ocio me ocasiona escribir) no temo la censura(...)*"; sin embargo, como ya mencionamos, al parecer no publicó ninguna otra obra.

En *El desdeñado más firme* encontramos un narrador omnisciente y los diálogos están prácticamente ausentes. La acción se desarrolla en la corte de Madrid y los protagonistas son César y Lises, aunque intervienen otros personajes que resultan ser muy importantes (por ejemplo don Jacinto, don Luis y otra Lises). La historia no posee un final feliz, pues ocurren varias muertes por celos que empañan la dicha; además, César no es correspondido por la Lises que ama (quien se enamora de uno de los personajes que muere), de modo que decide alejarse de Madrid y de su dama. Meneses divide su relato en cuatro apartados que denomina discursos, de los cuales el primero es el más extenso. La autora incluye siete romances y dos sonetos, que les sirven a los personajes para expresar sus sentimientos, con lo cual hacen avanzar la trama.

En el discurso tercero, el narrador omnisciente habla en primera persona y dice: "*No quiero moralizar, que no es mi autoridad tan capaz, y el caudal no muy sobrado, para discurrir moralista.*" (fol. 53) Ello nos da pie para señalar que, a diferencia de Zayas y de Carvajal (aunque cada una a su manera), al parecer Meneses hizo caso omiso del "prodesse" y se quedó con el "delectare", pues las conductas de sus personajes no siempre resultan modélicas.

¹¹⁴ Leonor de Meneses, *El desdeñado más firme. Primera parte*. Ed. Judith Whitenack y Gwyn Campbell, Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1994, 151 pp.

Mariana de Carvajal y Saavedra

Manuel Serrano y Sanz aporta la mayoría de los datos sobre la biografía de esta escritora. Aunque la crítica ha aceptado que los documentos de Serrano y Sanz efectivamente se refieren a la escritora de *Las Navidades*, considerando que en el Siglo de Oro los apellidos se utilizaban de una manera especial, don Manuel se refiere a una persona llamada Mariana de Carvajal y Piedrola. El apellido Saavedra, que sí aparece en la colección de novelas, no se encuentra en esos datos, así que no existe la certeza absoluta de que se trate de la misma persona.

Una vez hecha esta salvedad, señalaremos que Mariana de Carvajal nació en Jaén en los primeros años del siglo XVII y fue descendiente de una noble familia de Granada, ciudad en la que ella vivió desde muy joven y en la que conoció a su esposo, llamado Baltasar Velázquez, quien fue Alcalde de hijosdalgos en esa Real Cancillería. Mariana y Baltasar se casaron en 1635 y en 1640 tuvieron su primer hijo, a quien llamaron Rodrigo, primogénito de una familia muy numerosa (al parecer doña Mariana tuvo seis hijas y tres hijos más). Años después la familia se trasladó a vivir a Madrid, pues a don Baltasar lo nombraron miembro del Consejo de Hacienda.

Doña Mariana se quedó viuda en 1656 y esto la sumió en una difícil situación económica; sin embargo, obtuvo del Rey una pensión de 200 ducados y decidió regresar a Granada. Serrano y Sanz señala que doña Mariana obtuvo licencia para vender sus novelas y que con las ganancias generadas al parecer contribuyó al sustento de su familia, lo cual no deja de resultar particular para su época, si consideramos las grandes dificultades que debía enfrentar una mujer que

decidía dedicarse a la escritura en aquellos años;¹¹⁵ sin embargo, se conocen pocas ediciones de sus novelas, de modo que no se sabe cuánto pudo ganar efectivamente por la venta de su libro. De hecho hasta antes de su muerte sólo se había publicado una edición de *Las Navidades*.

A diferencia de otras escritoras contemporáneas,¹¹⁶ Mariana de Carvajal, si bien procedía de una familia noble, no contaba con los medios económicos suficientes para dedicarse a la escritura como simple pasatiempo. Al parecer esta autora logró algo que muy pocas mujeres lograron en su época: ganar algún dinero gracias al fruto de su trabajo como escritora, y digo al parecer porque no existen documentos que prueben que Carvajal vendía sus obras, como sí existen, por ejemplo, en el caso de Ana Caro Mallén.¹¹⁷

La obra de Mariana de Carvajal ha permanecido olvidada por muchos años y consideramos que esta investigación constituirá un pequeño aporte para comenzar a redescubrir las razones por las cuales los lectores del siglo XVII leían los textos de esta autora, que muchos críticos no se han interesado en estudiar por considerarla una simple imitadora de María de Zayas.

En opinión de Serrano y Sanz, Mariana de Carvajal murió hacia 1664, ya que al parecer no participó en la Festiva Académica de ese año (en la cual sí participaron dos de sus hijos), pues no se hace referencia a ella; sin embargo, como bien apunta I. Colón, la argumentación de Serrano no basta para afirmar que murió en esa fecha; además, su nombre no aparece mencionado en los certámenes literarios y esto no quiere decir que no asistiera a tales actividades.

¹¹⁵ Cf. el capítulo de esta investigación sobre "Educación, lectura y escritura femeninas en el siglo XVII español".

¹¹⁶ María de Zayas, por ejemplo, parece ser que contaba con los recursos económicos necesarios para dedicarse a escribir sin preocuparse por su sustento, al igual que Leonor de Meneses, quien pertenecía a la aristocracia portuguesa e incluso poseía el título de Marquesa de Seren.

¹¹⁷ Ana Caro es una autora española que escribió y publicó, entre 1628 y 1645, obras dramáticas, relaciones de fiestas y sucesos, y poemas laudatorios. Lola Luna, en su artículo titulado "Ana Caro, una escritora de oficio", el cual se incluye en *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*,

A partir de la lectura de la obra de Carvajal podemos afirmar que la autora leyó otras novelas cortas de su época, ya que retoma ciertas características del género presentes en otras colecciones, pero además en tres casos la referencia a relatos concretos es bastante evidente: "El socorro en el peligro", de *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano, para una escena de la novela quinta, "Quien bien obra siempre acierta"; "La hermosa Aurora", de *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán, para el argumento de la novela octava, "Amar sin saber a quién", y la comedia de Lope de Vega "Amar sin saber a quién" para esa misma novela, pues Lisena, personaje secundario en Lope, es la protagonista en ese relato de Carvajal. Por otra parte, es probable que Carvajal conociera las *Navidades de Zaragoza*, de Matías de Aguirre del Pozo, debido a la coincidencia en el título.¹¹⁸ Asimismo, en las poesías burlescas de Carvajal podemos hallar ciertas alusiones a Lope, Garcilaso y Polo de Medina.¹¹⁹

Ediciones de la obra de Mariana de Carvajal y Saavedra

Solamente se le conoce una obra¹²⁰, las *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*. La primera edición es la que apareció en las

aporta datos concretos para demostrar que Caro recibió pago por algunas de sus obras. Cf. el citado artículo, pp. 144 y 145, especialmente la nota 28.

¹¹⁸ Zaragoza, Juan Ybar, 1654.

¹¹⁹ Para profundizar en la biografía de Mariana de Carvajal y Piedrola, cf., Serrano y Sanz, Manuel, 1903, pp., 236-244, y Colón Calderón, Isabel, 1985, pp. 83-88.

¹²⁰ Sin embargo, en los párrafos introductorios de esta colección dedicados "Al lector", doña Mariana menciona un tomo de doce comedias que quizá nunca llegó a publicar: "(...)te suplico admitas mi voluntad perdonando los defectos de tan mal cortada pluma, en la cual hallarás mayores deseos de servirte con un libro de doce comedias, en que conozcas lo afectuoso de mi deseo." (*Al lector*, folio 3)

En cuanto a la "imitación" de Zayas, cf. Nelken, 1930, p. 154; Valbuena Prat, 1968, p. 185; Bomli, P.W., 1950, p. 161, y M. V. de Lara, 1932, p. 87.

prensas madrileñas de Gregorio Rodríguez en 1663, y cuya descripción completa es la que sigue:

*"Compuesto por doña Mariana de Caravajal y Saavedra, natural de Granada. Dedicado al Excelentísimo Señor D. Francisco Eusebio de Peting, Conde del Sacro Romano Imperio, Barón de Oberfalquenstain, Señor de Groskirchaimb, Rumburg y Wiltchin, Burgravio perpetuo de Lienz, del Consejo de su Majestad Cesárea el Señor Emperador Leopoldo Primero, su Gentilhombre de Cámara, Vicecanciller en el Reino de Bohemia, y su Embajador ordinario en la Corte de su Majestad Católica el Señor Rey don Felipe Quarto el Grande, y Plenipotenciario para el casamiento de su Alteza la Señora Doña Margarita María de Austria, infanta de España, con su Majestad Cesárea, etc. Año 1663. Con privilegio en Madrid. Por Domingo Garcia Morrás. A costa de Gregorio Rodriguez Impressor de Libros. Vendese en su casa en la Calle de los Maxadericos, al Corral de la Cruz. 4º, 6 h. + 192 folios."*¹²¹

Esta colección contiene ocho novelas que se titulan así:

La Venus de Ferrara
La dicha de Doristea
El amante venturoso
El esclavo de su esclavo
Quien bien obra siempre acierta
Celos vengan desprecios
La industria vence desdenes
Amar sin saber a quién

¹²¹ Biblioteca Nacional, Madrid, signaturas R-4972, R-15217. Begoña Ripoll señala que esta obra también se encuentra en "el Museo Británico, sig. C.37.f.35., en la Hispanic Society y otro idéntico

Serrano y Sanz menciona la existencia de una edición idéntica a la primera publicada en 1668 y de la que no ha aparecido ningún ejemplar, lo que hace dudar de la exactitud de la noticia. Caroline Bourland no la cita en su bibliografía y Begoña Ripoll señala que no pudo localizarla. Sin embargo, existe una edición posterior cuya existencia sí ha sido comprobada y es la siguiente: *Novelas entretenidas*. Compuestas por doña Mariana de Carabajal y Saavedra natural de Granada. Año 1728. Pliegos 43. Con licencia en Madrid. Se hallará en la Imprenta, y Librería de don Pedro Joseph Alonso de Padilla, vive en la Calle de Santo Thomas, junto al Contraste. 4º, 4 h. + 336 pp.¹²² En la Biblioteca Nacional de Madrid hay seis ejemplares.

Begoña Ripoll describe el contenido de esta edición de la siguiente manera:

*"Esta curiosa reimpresión de Padilla contiene las ocho novelas antes mencionadas (hasta la p. 250), donde dice 'Fin de las Novelas de Doña Mariana de Caravajal'. En las pp. 255-336, y a 2 cols. añade las novelas Lisarda y Ricardo y Riesgo del Mar y de Amar."*¹²³

Por su parte, Antonella Prato reprodujo en 1988 la *editio princeps* de las ocho novelas de Mariana de Carvajal,¹²⁴ con un breve estudio introductorio de María Grazia Profeti. En 1993, Catherine Soriano realizó una edición anotada de las ocho novelas, con el auspicio de la Comunidad Autónoma de Madrid, que es la

en la Biblioteca Nacional de París(...). Op.cit., n. 70. En todos los casos citaré por la edición príncipe de la BNE, R.4972.

¹²² Esta edición se encuentra en la Biblioteca Nacional, Madrid, y su signatura es la R-4066. Hay varios ejemplares idénticos a este. Por su parte, Caroline Bourland señala que existe un ejemplar de esta edición en la Boston Public Library. Op.cit., p. 170.

¹²³ Ripoll, Begoña, op.cit.

¹²⁴ Mariana de Carvajal y Saavedra, *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*. Edición de Antonella Prato, Introducción de María Grazia Profeti. Milán, Università degli Studi di Verona, Franco Angeli, 1988.

última edición de que tenemos noticia.¹²⁵ Por su parte, Evangelina Rodríguez Cuadros incluyó *La industria vence desdenes* en su antología de novelas amorosas del siglo XVII.¹²⁶ Estas ediciones contemporáneas se basan en la *editio princeps* (Madrid, 1663); sus editoras actualizan la ortografía y la mayoría de las anotaciones son de carácter léxico o histórico, pues su objetivo es hacer comprensible el texto al lector actual.¹²⁷

Estudios sobre la obra de Mariana de Carvajal y Saavedra

Los estudios sobre Mariana de Carvajal han sido siempre escasos, y, por lo general, la crítica no ha juzgado su obra de forma independiente, sino, por lo común, a partir de la comparación de su obra (siempre desventajosa) con la de María de Zayas. A las novelas de Carvajal se ha acudido, inicialmente, en búsqueda de evidencias históricas sobre la vida doméstica y familiar, esto es, tratando el texto novelístico como documento más que como una obra de ficción o desde un punto de vista narratológico o estilístico.

En 1925 Caroline Bourland publicó un temprano ensayo sobre la autora, titulado "Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de D. Mariana de Carvajal y Saavedra"¹²⁸; en él utiliza las novelas de Carvajal como pie para describir la vida hogareña en el siglo XVII español, pero omite toda

¹²⁵ Carvajal y Saavedra, Mariana de. *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, en ocho novelas, edición de Catherine Soriano, Madrid: Comunidad de Madrid, 1993. El Centro Virtual Miguel de Cervantes ha incluido en su Biblioteca Virtual una transcripción de la obra completa de Mariana de Carvajal, basada en esta edición de Soriano.

¹²⁶ *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Clásicos Castalia, 1988, pp. 235-279.

¹²⁷ En la edición de *Las Navidades* que se incluye como anexo a esta investigación realizamos comentarios referentes al rigor de estas ediciones contemporáneas.

consideración de naturaleza literaria. Esta autora considera que *"Doña Mariana es una escritora ingenua, y su misma ingenuidad contribuye a hacer que sus novelas reflejen con fidelidad la escena contemporánea."*¹²⁹

El juicio de intenciones y la caracterización de la autora son reveladores, sobre todo porque el rasgo de la ingenuidad se atribuye con mayor facilidad y desenvoltura a mujeres que a hombres, o a escritoras que a escritores (es, de hecho, un rasgo "femenino"); el texto aparece como un reflejo fiel, como un espejo que, precisamente por la "ingenuidad" de la autora, es un espejo fidedigno de la historia y la sociedad, y no una construcción compleja de la autora, o una "invención" regida por propósitos de otra naturaleza que la de levantar acta de la vida doméstica del hogar español. Ingenuidad, domesticidad y fidelidad costumbrista son los rasgos que Bourland utiliza para caracterizar la obra de Carvajal.

El resto de los rasgos de la autora comparecen en la comparación entre Carvajal y Zayas. Señala Bourland: *"De las dos novelistas españolas del siglo XVII, María de Zayas y Mariana de Carabajal, es ésta la menos conocida. Menos fecunda que su predecesora, y de imaginación menos lozana, es también menos hábil en el manejo de la lengua. Sin embargo, aunque le es inferior en cuanto a fantasía y estilo, es más espontánea y sencilla(...)"*¹³⁰

La literatura de Mariana de Carvajal, pues, parece reunir los calificativos de la espontaneidad, la sencillez, la ingenuidad, la fidelidad: son todos ellos valores marcados socialmente como valores femeninos, que difícilmente se encuentran aplicados a textos escritos por varones, o, al menos, en el caso de la literatura del Siglo de Oro; evidencian también la apreciación de la obra como carente de artificio, con el valor de la "espontaneidad" más que del arte, de la "sencillez" y no de la complejidad, de la "fidelidad" y no de la invención.

¹²⁸ En: *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, 1925, pp. 331-368.

¹²⁹ Bourland, C., op.cit., p. 331.

En general, pues, la crítica más temprana sobre Carvajal se aproxima a la obra de la autora trasladando a los textos los calificativos morales o caracteriales que se atribuyen *par excellence* a las mujeres, y reuniendo autora y obra en una complicada metonimia. Bourland lee "lo femenino" en la colección de novelas: lee los temas femeninos, el ámbito del hogar, las formas de la falta de artificio. Los aspectos de la sociedad del siglo XVII que Bourland describe mediante las novelas de Carvajal, son, de hecho, todos los propios del ámbito doméstico: la familia, la educación y las habilidades, los matrimonios, la servidumbre, los trajes, la comida y el servicio, los medicamentos y los remedios, la casa y sus muebles, y las diversiones y los deportes (diversiones al aire libre y diversiones dentro de la casa).

Después del estudio de Bourland (1925) prácticamente¹³¹ fue necesario esperar hasta 1985 para tener noticia de un nuevo estudio dedicado de manera exclusiva a la obra de Carvajal, pues entre esos años sólo encontramos escuetas referencias a esta autora en diversas investigaciones sobre literatura española,¹³²

¹³⁰ "Aspectos de la vida del hogar...", p. 331.

¹³¹ Digo que "prácticamente", pues en 1977 J. Taléns publicó un breve artículo de tres páginas, titulado "*Las Navidades de Madrid* de doña Mariana de Carvajal", en: *La escritura como teatralidad*. Valencia: Universidad, 1977, pp. 166-169. En este artículo, Taléns señala básicamente que en las novelas de Carvajal no existe un estrecha relación entre el marco y las novelas, pues en su opinión el marco constituye un "mero sustentáculo", es decir, una suerte de nudo que amarra los ocho relatos, sin poseer en sí mismo demasiado importancia al analizar la obra como en conjunto. Difiero de Taléns en el sentido de que en Carvajal la trama del marco puede ser leída como una historia más que avanza conforme se van narrando las diversas novelas. Como veremos más adelante, en el marco también se tejen historias de amor y se celebra la ceremonia del cortejo, de suerte que los personajes del marco siguen también conductas modélicas. En el capítulo dedicado al análisis de la obra de Carvajal estudiamos con más detalle los nexos marco-novelas.

¹³² Me he basado en el trabajo de I. Colón -que cito en la siguiente nota- para referirme a estos críticos que aluden a la obra de Mariana de Carvajal sin centrar sus estudios en ella y que publicaron sus textos entre 1930 y 1980. A continuación presento una sinopsis de estos trabajos y me limito a señalar el nombre del autor y el año de publicación, pues en la bibliografía citada y consultada incluyo todos los datos sobre cada texto.

Así pues, diré con Colón que las alusiones a las *Navidades de Madrid* por lo general inciden en lo siguiente:

- La adscripción genérica y el marco: señalan que las *Navidades* se adscriben al género novela corta; tal adscripción acompañarse de una alusión al marco narrativo de las historias (Pfandl, 1942 y Menéndez Pelayo, 1943). Pfandl considera que en Carvajal se da una relación marco-

lo cual es un buen indicador del escaso interés que esta autora ha suscitado en la crítica, o bien del desconocimiento existente respecto de ella y su obra.

El citado estudio de 1985 es la tesis doctoral de Isabel Colón, titulada *Mariana de Carvajal y Saavedra: una novelista del siglo XVII*. Este trabajo incluye una reflexión teórica sobre el género novela en España durante el siglo de oro, en especial de la novela corta, en el cual Colón ubica a Carvajal; datos biográficos de

novelas, mientras que Taléns, como ya señalamos, opina que el marco es un mero artificio literario para agrupar los ocho relatos.

- Carácter costumbrista de las novelas: Bourland, 1925; Nelken, 1930; Lara, 1932; Deleito y Piñuela, 1946; Bomli, 1950; Del Val, 1953; Valbuena Prat, 1968; Formici, 1967, y Maravall, 1975 (también se incluye aquí Valis, 1989, cuyo texto comentamos más adelante). Al igual que Bourland, pionera en el estudio de la obra de Carvajal y primera en plantear esta idea del costumbrismo en nuestra autora, los demás críticos citados también consideran que las novelas de Carvajal reflejan la realidad de su época y brindan una detallada visión de las costumbres de los cortesanos en aquellos años. Podemos decir que esta es la perspectiva que ha imperado en los análisis sobre los textos de Mariana de Carvajal; así pues, se requieren nuevas lecturas de esta obra, que asuman la obra como texto literario y no como documento histórico. Nuestra investigación pretende brindar un aporte en este sentido.
- Sencillez de estilo: Del Val y King, 1963. Estos autores consideran, al igual que Bourland, que el estilo de Carvajal es sencillo y espontáneo, con lo cual la presentan como una escritora libre de artificios y de una prosa poco elaborada; por su parte, Formici va más allá, pues habla de inhabilidad estilística.
- Tono prosaico e insulso: Nelken y González de Amezua, 1929. Para ambos críticos Carvajal no sólo posee un estilo sencillo y libre de artificios, sino que sus relatos resultan incluso prosaicos, pues opinan que no son más que una mala imitación de las novelas de María de Zayas.
- Escasa imaginación: Del Val y Formici. Consideran estos críticos que las *Navidades de Madrid* muestra a una autora de escasa imaginación, pues su obra está llena de lugares comunes y no plantea nada novedoso; por su parte, Ticknor y Barrera (1969) discrepan de esa opinión.
- Relaciones con otros novelistas:
 - Con Castillo Solórzano: Valbuena Prat opina que Carvajal es como una hermana menor del arte de Castillo Solórzano.
 - Con María de Zayas: como ya hemos señalado casi todos los críticos se refieren a Mariana de Carvajal en relación con Zayas o después de hablar de ella. En general, después de efectuar esta comparación las grandes perdedoras son las novelas de Carvajal: menos interesantes (Valbuena); de estilo inferior (Formici) y de menor inventiva (Del Val y Formici). McKendrick (1974) señala la ausencia de feminismo en Carvajal. Sin duda Zayas fue la gran novelista del siglo XVII español y la única que realizó planteamientos novedosos que algunos críticos contemporáneos han llamado feministas; sin embargo, ello no debe ser excusa para no estudiar con seriedad y profundidad la obra de las otras dos novelistas del Siglo de Oro: Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses, cuyos textos (al igual que todos los textos literarios) se prestan a múltiples lecturas. La lectura que proponemos en esta investigación procura brindar nuevas luces para la interpretación de la obra de Carvajal; parte de la idea de que en las *Navidades de Madrid* se plantean modelos de conducta para damas y caballeros

la autora; un recuento de las ediciones de las *Navidades*; el estudio del marco y de las técnicas narrativas que utiliza en este y en las novelas (las *Navidades* como historia y las *Navidades* como discurso), así como un análisis detallado de los textos, partiendo de las nociones de mundo externo de los personajes y mundo interno de estos.¹³³

La tesis de Colón es el estudio más exhaustivo que existe sobre la obra de Carvajal y además el primero que no se limita a analizar *Las Navidades* como un "reflejo de la realidad", sino como un texto de ficción con múltiples lecturas posibles, verosímil pero no "real". Colón no lee desde el prejuicio, es decir, no parte de la premisa de que las novelas de Carvajal son sumamente espontáneas y poco artificiosas, de manera que las analiza dentro de su contexto histórico (el siglo XVII) y como una muestra más de un género muy popular en aquella época: la novela corta, del cual adopta múltiples características.

Colón no analiza la obra de Carvajal partiendo del hecho de que es mujer y, por tanto, escribe de manera diferente; su lectura no se inscribe dentro de la crítica literaria feminista, sino más bien dentro de los análisis estructuralistas. En síntesis, Colón considera que Mariana de Carvajal es una de las autoras españolas del siglo XVII menos estudiadas, por eso dedica su tesis doctoral al análisis detallado de la producción de esta autora, con lo cual contribuye a darla a conocer, aunque la tesis permance inédita.

Por otra parte, Noël Valis publicó en 1989 un artículo titulado "The Spanish Storyteller: Mariana de Carvajal".¹³⁴ En este artículo Valis hace referencia a la detallada descripción que realiza Carvajal del cortejo, los matrimonios, los trajes y los muebles, que hacen de su obra una especie de cuadro de costumbres. Al igual

cortesanos, en particular para el ceremonial del cortejo y en general para las relaciones sociales en sus diversos ámbitos.

¹³³ Colón, Isabel, *Mariana de Carvajal y Saavedra: una novelista del siglo XVII*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 1985. Inédita.

¹³⁴ Valis, Noël, "The Spanish Storyteller: Mariana de Carvajal", en: *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens: University of Georgia Press, 1989, pp. 251-282.

que Bourland, este autor analiza la obra de Carvajal partiendo del hecho de que constituye un "reflejo social" o una evidencia de la vida doméstica, lo cual contrasta notablemente con el aparente fin primordial de las novelas cortas: entretener al lector y permitirle escaparse de la realidad. Podemos decir que Valis analiza *Las Navidades* como un documento histórico y no como un texto literario, pues asume que todo cuanto la autora nos cuenta en él sucedía realmente en la sociedad española del XVII, con lo cual olvida la distinción entre realidad y verosimilitud. Valis retoma los planteamientos de Boruland, en el sentido de que para él Carvajal es una autora cuyos principales atributos representan valores definidos como femeninos por la sociedad patriarcal (ingenuidad, espontaneidad y fidelidad).

Además, asume que una mujer es quien mejor puede conocer y, por lo tanto, describir la vida doméstica, debido a que el ámbito de lo privado le pertenece a ella y es allí, en la casa, donde pasa la mayor parte de su tiempo y realiza la mayoría de sus actividades; mientras que el hombre se desenvuelve en el ámbito público. Por mi parte, considero que el texto de Carvajal proporciona e inventa modelos de conducta y sanciona comportamientos, por ello en la lectura que aquí propongo no importa cómo las novelas reflejan la realidad (ni siquiera importa si la refleja o no), sino cómo las novelas quieren determinar la realidad e influir en ella.

Otra investigadora que se ha ocupado de la obra de Carvajal es Shifra Armon, quien en 1995 publicó un artículo titulado "The Romance of Courtesy: Mariana de Caravajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*". Armon señala que el propósito de su artículo es "(...)to decode Caravajal's fictional model of ceremonial interaction." Para hacerlo retoma los polivalentes significados de la palabra "discreción" en el siglo XVII, que brindan una ideal organización de los

sentidos para analizar las reglas de la cortesía en esa época.¹³⁵ Armon atiende, pues, a los protocolos de las relaciones a través de la discreción y la cortesía, pues considera que en estos dos conceptos se basa la forma de actuar de los personajes de Carvajal. Para el ceremonial del cortejo que desarrollan tanto los personajes del marco como los de los ocho relatos, la autora propone ciertos modelos que las damas y los caballeros de sus relatos deben seguir al pie de la letra; Armon plantea que tales modelos se basan en la discreción, concepto que en el siglo XVII poseía múltiples significados, pero que esencialmente resumía las características de todo buen "cortesano". Compartimos con Armon su perspectiva de análisis, en tanto que también procuramos definir y analizar esos modelos de conducta que Carvajal plantea en su texto, los cuales permiten leer sus novelas como una especie de manual de usos amorosos y reglas de cortesía, en particular para el proceso de cortejo y en general para la interacción social de los cortesanos.

Finalmente, en 1997 Rosa Navarro Durán publicó un breve artículo titulado "El marco en las novelas de Mariana de Carvajal", en el cual analiza los principales rasgos característicos del marco en Carvajal, sus antecedentes, disposición, función y estructura.¹³⁶ Navarro realiza una sintética descripción de la trama del marco de las novelas de Carvajal a fin de familiarizar al lector con el contenido de la obra que analiza y señala además que el marco de esta colección de novelas sigue la tradición boccacciana y que, por lo tanto, su función consiste en servir de nexo entre las diversas historias, pero a la vez añadir una historia más al conjunto, ya que el narrador omnisciente cuenta a los lectores la historia de los personajes del marco. El artículo de Navarro se centra en el análisis de ciertos aspectos

¹³⁵ Armon, Shifra, "The Romance of Courtesy: Mariana de Carvajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, 2, invierno, 1995, pp. 241-261.

¹³⁶ Navarro Durán, Rosa, "El marco en las novelas de Mariana de Carvajal", *Salina*, 11, noviembre, 1997, pp. 39-45.

formales del texto y no profundiza demasiado en ninguno de ellos, de modo que para esta investigación resulta poco relevante.

Los estudios sobre Mariana de Carvajal son muy escasos, especialmente en comparación con la atención que se ha dispensado a otras autoras como Zayas. Los estudios realizados por las críticas literarias feministas tampoco han supuesto una especial recuperación de la obra de esta autora. A pesar de la temprana atención de C. Bourland , podemos afirmar que existe un vacío en los estudios sobre Carvajal. La apreciación de la crítica no es mucha y han predominado las aproximaciones impresionistas (como la valoración de ingenuidad); las comparativas (siempre con demérito de Mariana de Carvajal respecto de María de Zayas) o, en algún caso, las sociológicas, en las que la obra de Carvajal se ha convertido en un documento para acceder a la representación de la vida doméstica.

En el capítulo siguiente analizaremos, por razones que expondremos en su momento, la obra de Mariana de Carvajal no como puerta a la descripción de la vida hogareña del seiscientos cuanto como compendio de modelos de conducta, como despliegue de modelos de mujer y como texto ideológicamente saturado sobre la función social, los deberes y el decoro de la actitud femenina en la sociedad y en el hogar.