

UN SUJETO ENCLAUSTRADO: EL RETIRO DE MARÍA DE ZAYAS

Emre Özmen
(Universidad de Córdoba)
emreozmenizmir@gmail.com

RESUMEN: Tras las dos partes del *Honesto y entretenido sarao*, la reclusión en el convento es el final para Lisis y las narradoras que la acompañan. Los relatos de la serie manifiestan la estrecha relación de este desenlace con la práctica real de la época, y en la trama de la obra se vincula a la noción de desengaño. Como solución radical, la crítica ha querido ver en el gesto la construcción de un espacio de identidad y sociabilidad femenina, con un valor afirmativo y positivo. No obstante, el correlato de este gesto significativo en los diferentes niveles de la narración y en la propia realidad de la autora ofrece otras perspectivas críticas sobre el significado de este retiro de la sociedad y las posibilidades de un sujeto enclaustrado. El marco conceptual es el del lugar de la mujer en el campo literario del siglo XVII.

PALABRAS CLAVES: María de Zayas, Escritura femenina, Sujeto literario, Claustro, Narratología.

A CLOISTERED SUBJECT: THE CASE OF MARÍA DE ZAYAS

ABSTRACT: *Honesto y entretenido sarao* ends with Lisis' and some other female narrators' reclusion to the convent. The stories told in *Sarao* demonstrate the close relationship of this ending with the practice of the epoch, and in the plot, this ending is linked to the notion of disappointment. However, as a radical solution, the critics wanted to interpret this ending as a space, constructed for female identity and sociability, with an affirmative and positive value. Nonetheless, the causes of this significant gesture—in the different levels of the narrative and in the author's own reality—, offer other critical perspectives on the meaning of this withdrawal from society and the possibilities of a cloistered subject. The conceptual framework studies the place of women in the literary field of the seventeenth century.

KEYWORDS: María de Zayas, Women writing, Literary subject, Cloisters, Narratology.

«Novedades y novelas / tu pluma escribe, tú cantas». Así alababa Ana Caro (en Zayas, 2017: 10) en los preliminares del primer tomo de *Honesto y entretenido sarao* a su coetánea, María de Zayas.¹ Los versos enfatizan la dualidad del papel activo de Zayas y sintetizan el desdoblamiento (cantar/escribir) materializado en el reparto de niveles discursivos entre las voces femeninas de la obra, con los conflictos a los que se vinculan. La defensa preliminar, desde la compartida condición autorial femenina, alude al conflicto que el gesto de Zayas plantea en la república de las letras, de la que el discurso dominante es reflejo, especialmente significativo en la poesía, donde la

¹ Asumo la propuesta de Olivares en su reciente edición (Zayas, 2017). Leo las dos entregas impresas (*Novelas amorosas y ejemplares* en 1637 y *Desengaños amorosos* en 1647) como dos partes engarzadas por una materia argumental, la historia de Lisis, que incorpora la función de articulación de novelas, de marco a hilo (Palomo, 1976).

tradición petrarquista aún vigente otorga al amante la función de sujeto que desea y que verbaliza su deseo, mientras que convierte a la dama en el objeto deseado, pasivo; en otras palabras, «Ella es la hermosura, no el deseo; es el objeto del canto, no el cantor» (Olivares, 2009: 281). En esta perspectiva, el elogio de la dramaturga hacia María de Zayas va más allá de la simple función de cortesía o de afirmación de una sororidad; al jugar con ellos, pone en cuestión los preceptos establecidos. Caro distingue dos prácticas, escribir y cantar, y la separación hace visibles las relaciones de género y poder, con todos sus conflictos. Las mujeres que buscan participar en la producción cultural tienen dificultades para acceder a la escritura pública, ya que las reglas no explícitas confluyen en la limitación del papel femenino, restringido al canto, a la oralidad. En los términos de Julián Olivares y Elizabeth Boyce al introducir su antología *Tras el espejo la musa escribe* (2012), la voluntad femenina de escritura y participación en el campo poético aurisecular no encuentra más espacio que el de la marginalidad, la ocultación, pues la mujer queda limitada a un papel de musa para la (auto)contemplación masculina; como mucho, la mujer puede ser una musa que canta. Al ensayar la escritura frente a este patrón, como hace María de Zayas con el eco de Ana Caro, la tensión musa-escritora pone en evidencia (y en conflicto) las dos facetas de la mujer-autora: debajo de la piel de la escritora late una mujer que trata de expresar sus sentimientos íntimos, con el paradigma de la poesía lírica o el correlato en los avatares de sus personajes; a la pluma encomienda la tarea de componer su relato, disponiendo para ello arte y artificio; finalmente, persigue una condición profesional para conquistar al público y obtener el reconocimiento en el campo literario.

En los dos volúmenes de *Honesto y entretenido sarao* descubrimos una circularidad y estructura simétrica en sintonía con los intereses de Zayas. El recurso que utiliza nuestra autora es el desdoblamiento, una vertiginosa repetición de imágenes colocadas en varios niveles en la estructura de la obra. En cada nivel aparece una protagonista con un deseo, primariamente erótico, y a raíz de ello siempre nace la necesidad de contar, cantar y/o escribir. Por lo tanto, en la escritura de María de Zayas destaca una voluntad de mirar un espejo, pero no solo para autocontemplarse, como en la autocomplacencia masculina; también para reflexionar sobre el mecanismo del reflejo especular, de la representación, y deslindar varios niveles en el plano discursivo. En consecuencia, la escritura se hace materia, argumento y tema en una ficción que refleja las preocupaciones existenciales de María de Zayas en el campo literario. Al plantear la relación con la escritura en términos de conflicto, nuestra autora trasciende la mirada en el espejo y propone una ruptura que lleva al otro lado, donde «la musa escribe» (Olivares y Boyce, 2012).

LISIS, DEL SARA O AL CONVENTO

Cabe recordar el relato marco para entender mejor la función del desdoblamiento de los personajes y su finalidad. La primera parte del *Honesto y entretenido sarao* empieza con la descripción de la enfermedad de Lisis, «unas atrevidas cuartanas» (Zayas, 2017: 21) por un amor no correspondido.² La dama está enamorada de don Juan, pero este se siente atraído por otra mujer, Lisarda, prima y sombra pasiva de Lisis, mientras que don Diego está enamorado de Lisis. La madre de Lisis decide montar el sarao para entretenerla con relatos contados por cinco mujeres y cinco hombres, dos cada noche de encuentro en el *locus amoenus* del jardín. Los relatos se presentan con el

² Todas las citas de *Honesto y entretenido sarao* corresponden a la edición de Juan Olivares (2017), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza. A partir de ahora se citará indicando solo, entre paréntesis, el número de página que corresponda.

nombre de «maravillas» y hablan de amor, en diálogo con el conflicto emocional en la trama Lisis-don Juan-Lisarda-don Diego. En otras palabras, además de ser los narradores de los relatos, los protagonistas del sarao desarrollan otra trama, viven su propia historia amorosa, lo que establece una densa red de relaciones y correspondencias. Es necesario subrayar que en la historia, que nace del deseo amoroso de Lisis, la dama se convierte en un sujeto que canta/narra/escribe, entre lo real y lo simbólico. Al mismo tiempo que es sujeto productor de discurso, Lisis funciona con su tensión amorosa como eje (objeto) de la construcción narrativa, a través de las historias contadas; como resultado, encarna una dualidad, un conflicto de la mujer como sujeto/objeto de la literatura en su despliegue argumental y en su práctica más o menos profesionalizada.

A Lisis, por su situación de debilidad al somatizar su alteración afectiva, no le toca contar ningún relato durante el primer sarao; en su organización le corresponde dar «las letras y romances que en todas cinco noches se hubiesen de cantar». Además de vincularse al género de mayor dignidad, que la coloca por encima de los dedicados a narrar «maravillas», focaliza el desarrollo desde su «trono, asiento y resguardo» (23), enfatizando su lugar privilegiado, desde el que da principio a la fiesta, a modo de presidenta, con un romance. Aunque Julián Olivares (en Zayas, 2010: 100) señala sus dudas acerca de la calidad de la poesía intercalada, sobre todo en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), lastrada por la retórica de la «gastada lírica amorosa» de la época, Benito Quintana (2011: 105), en su artículo sobre los poemas del sarao, subraya que «no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas sino que crean una narrativa adicional interna». Es cierto que a la hora de valorar la función de la lírica en las obras de Zayas hay que tener en cuenta tanto el contenido y la forma de los poemas como el proceso de cantarlos, porque este último factor cumple con su función de enseñar al lector la frustración de Lisis a la hora de obtener un sitio en el corazón de su amado, mientras que lucha con este por su posición como presidenta del sarao, según veremos, colocando el conflicto en el plano de los discursos, de la apropiación de la palabra y su lugar en el marco social; en otras palabras, es un conflicto de deseo/poder que establece un cierto paralelismo del personaje con la autora en busca de éxito en el campo literario.³

La primera noche Lisis canta un romance y un soneto dedicado a su amado don Juan: «Pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor» (67).⁴ Un deseo amoroso que arrastra a una mujer hacia un hombre en el plano estrictamente erótico tiene ecos de la propia condición femenina de Zayas como escritora y su problemática relación de deseo/dolor en un lugar al que no pertenece, en un campo literario masculinizado. Sin embargo, la segunda noche don Juan, un hombre prestigiado como experto conocedor del *officium* de poeta —ignorando el papel de Lisis como poeta/presidenta del sarao—, entrega su poema a los músicos que la propia Lisis había elegido para que «acompañasen con sus voces la angélica suya» (23).

Ya se prevenía la bella Lisis de su instrumento, y de un romance que aquel día había hecho y puesto tono, cuando los músicos le suplicaron los dejase aquella noche,

³ Investigadores como Nina Cox Davis (2003), Anna-Sophia Buck (2009) y Benito Quintana (2011) han publicado valiosos estudios donde cuestionan la función de los poemas intercalados en la narrativa. Estos trabajos nos ayudan a poner en relación las dos facetas de la autora, apuntadas por Ana Caro en su poema.

⁴ Un «desdén» que apunta en la literalidad del fragmento, a lo sentimental del caso de Lisis-don Juan, pero que también define la reacción provocada por la obra de Zayas en una parte sustancial de sus homólogos masculinos.

guardando para la tercera fiesta sus versos, porque el señor don Juan los había prevenido de lo que habían de cantar, que por ser parto de su entendimiento era razón lograrlos. A todos pareció bien, porque sabían que don Juan era en eso muy acertado (107-108).

El episodio actúa como microimagen del funcionamiento de un sistema social (el del sarao y, por extensión, el de la república literaria) que propone, en primera instancia, a Lisis como poeta principal y, sin embargo, opta por un galán-poeta, un sujeto masculino, recordando a Lisis que su lugar verdadero no es el trono, sino que solo «como enferma pudo gozar desta preeminencia» (23) temporal. Esa tensión cambia bruscamente el rumbo y crea un juego de espejos entre la posición discursiva de Lisis y la figura autorial de Zayas.

Antes de que acabe la segunda noche del sarao, don Juan ofrece de nuevo un romance para que canten los músicos: «Con grandísimo gusto oyeron todos la maravilla que don Álvaro dijo, viendo castigado a don Marcos. Y viendo que don Alonso se prevenía para la suya, trocando su asiento con don Álvaro, hizo don Juan señas a los músicos, los cuales cantaron así» (151).

Es significativo, ya que es justo esa noche cuando, enfadada Lisis, da licencia a don Diego para tratar con su madre su matrimonio. La tercera noche, después de esa muestra de poder por parte de don Juan, la dama retoma la responsabilidad de ser la poeta del sarao y «de industria [...] quiso [...] mudar el estilo en sus versos» (208). Según Covarrubias, *industria* «es la maña, diligencia y solercia con que alguno haze cualquier cosa con menos trabajo que otro» (1611: 1044); así, el término aludiría a la capacidad del artificio ficcional para alterar un orden impuesto, como hace Basilio ante las bodas de Camacho (Ruiz Pérez, 2006), pero también apunta a la capacidad natural de la dama, en ambos casos en relación con el varón. En esta vía, la noche tercera presenta Lisis un soneto «cuyo asunto fue el Rey [...] Felipe IV» (207), después de remarcar cuidadosamente la diferencia con el romance de tema amoroso de la primera noche. Tras el elogio al rey, ofrece un poema jocosos hecho «para algún certamen» (236). Lisis da, pues, fin a la tercera noche con el contraste tanto temático como estilístico de los poemas, dejando claro que puede navegar en distintos estilos con destreza. Cabe destacar que el narrador o la narradora se limita a informar sobre el escenario del poema jocosos, sin mencionar su autoría: «notable gusto dieron a los oyentes las bien cantadas liras, conociendo, como era la verdad, ser hechas para algún certamen» (236). Y en la cuarta noche la dama subraya que el poema amoroso recitado no es suyo: «Lisis, con mil discretas palabras le aseguró, dándole a entender no ser suyos los versos sino ajenos, y que por no ponerse a hacerlos se había aprovechado de ellos» (280). La doble reticencia arroja luz retrospectiva: en primer lugar, esta declaración de Lisis pone de manifiesto que el resto de los poemas cantados (un poema amoroso, otro de tono elogioso y el jocosos final) sí le pertenecen, como autora; y, a continuación, el lector percibe que Lisis no solo escribe poemas, sino que también quiere darse a conocer con su producción poética en ámbitos literarios a través de certámenes. Se percibe de este modo la articulación de un doble nivel, cuya confusión induce a errores interpretativos, ya que el plano inicial de la expresión individual, subjetiva, no tiene correspondencia exacta en el de la representación autorial, correspondiente a una dimensión colectiva. Si puede percibirse en esta distinción la distancia entre la confesión y la máscara autorial, también se manifiesta en ella la tensión resultante de que el reconocimiento individual, como la honra, queda en manos de los otros: son los hombres quienes tienen que autorizar la escritura femenina.

De nuevo en el plano del argumento, los participantes, enterados del conflicto de deseo/poder entre Lisis y don Juan, respetaron la decisión adoptada en la quinta y la

última noche: «tomando Lisis su instrumento y los músicos los suyos, prevenidos todos que los versos que se habían de cantar eran ajenos, porque no creyesen que a los pasados devaneos se habían hecho, ni que ya tenía[n] memoria de ellos; satisfacción que estimó don Diego en mucho» (360). Así acaba el primer sarao; aunque la intervención de don Juan en la segunda noche desafía a la autoría/autoridad de Lisis, la protagonista le responde, primero, con su don para hacer versos y, luego, solicitando a don Juan que cumpla con su tarea:

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

El final viene con la promesa de la boda de Lisis y don Diego, que podría representar en el nivel de la ficción la imagen del triunfo a partir de la función integradora del amor y, sobre todo, de la institución matrimonial. La prometida unión va en paralelo a la fusión de la voz narrativa con la de la escritora, disolviendo su diferencia: sin solución de continuidad, la instancia narrativa se desplaza a la autorial cuando se justifica: «si como espero es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito» (411). Estos desplazamientos discursivos que subrayan la relación de deseo y escritura se intensifican en la segunda parte del sarao, mezclándose ahora ambas instancias (ficcional y real) con la voz de varias protagonistas, para crear así un puente desde la oralidad de los relatos en el sarao hasta la práctica real de lo escrito, desde la posición autorial de Lisis hacia la pluma de Zayas, enfatizando también la estrategia literaria de la figura femenina a través de un despliegue de tres niveles: voz narrativa, voz de Lisis y voz de la protagonista de los relatos, como despliegues simultáneos de la escritura real, realizada y firmada por María de Zayas y Sotomayor (Özmen y Ruiz Pérez, 2016).

Con un paréntesis de diez años entre la publicación de ambas obras, en la continuación del sarao se repite la enfermedad de Lisis, ahora en forma de recaída, por «mal hallada con dueño extraño de su voluntad y ya casi en poder del no apetecido» (431). En una consideración compleja de la condición especular de la literatura, que lleva desde la poética aristotélica, vigente para Zayas, a la moderna definición de la novela por Stendhal, la relación de Lisis con don Juan y don Diego cobra un valor más significativo y nos propone una pista para interpretar la intersección de pasión, amor y letras desde la óptica metaliteraria. El objeto de deseo, en este caso, es don Juan, lo que lo sitúa en el centro de gravedad del libro. Los poemas de Lisis que nacen de su pasión hacia don Juan y la lucha de poder entre los dos durante el primer sarao, son las sombras reflejadas desde el conflictivo sistema del campo literario del siglo XVII. Si asumimos que don Juan representa el campo literario masculino, Lisis entonces es el despliegue de la escritora que fue rechazada, como en la acción le es negada «la justa correspondencia de su amor» (431). En otras palabras, lo que le otorga el sistema no es el lugar deseado (don Juan), sino lo que le corresponde, un elemento vicario, de sustitución (don Diego). En relación con el marco social real, la primera parte refleja de manera más cercana la situación del mundo académico contemporáneo y se presenta como una vía de cierta mejora posible en favor de las mujeres, sirviéndose del argumento expuesto en forma preliminar por la autora: tanto hombres como mujeres se hacen de la misma alma; entonces, ¿por qué impedir que las mujeres estén presentes en el mundo literario? (15). Sin embargo, al desvanecerse esa esperanza, la autora crea un sarao femenino con exclusión de los varones. Por lo tanto, no es en vano la decisión de Lisis de que «habían de ser las damas las que novelasen» (433); desplazando ahora a su

madre en la organización del evento, asumiendo su protagonismo, establece que los hombres solo pueden participar como oyentes, invirtiendo el uso de que «son los hombres los que presiden en todo» (434). La esclava Zelima/Isabel explica con qué finalidad reúne Lisis este segundo sarao:

Mandásteme, señora mía, que contase esta noche un desengaño, para que las damas se avisen de los engaños y cautelas de los hombres, para que vuelvan por su fama en tiempo que la tienen tan perdida, que en ninguna ocasión hablan ni sienten de ellas bien, siendo su mayor entretenimiento decir mal de ellas; pues ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve ninguna (439).

Al reanudarse la reunión terapéutica para la pasión de Lisis, las novelas contadas en tres noches tienen el nombre de «desengaños» y hablan de los malos comportamientos masculinos en relación a las mujeres. El tono optimista de la primera parte, donde se cuentan los relatos bajo el nombre de «maravillas», deja su sitio a los «desengaños» femeninos provocados por las actitudes de los hombres. De manera paradigmática, la aceptación del matrimonio con don Diego por parte de Lisis queda trastocada en negativa; sobre el pretendiente que nunca fue deseado se proyecta la visión negativa de su rival, en cuya imagen confluyen los comportamientos y actitudes perniciosos y reprochables desplegados por los personajes masculinos en los relatos interpolados. Bajo la luz de estos datos no es difícil percibir que el sarao es un proceso donde la dama que desea y ordena el discurso pasa de la ilusión a la decepción. Su campo de acción se reduce por la vía de la exclusión, la de los hombres. La aparentemente autónoma decisión femenina está impulsada en el fondo por el trato de los hombres, por su actitud de rechazo y negación, que provoca el desengaño, la pérdida de la ilusión (entusiasmo y espejismo). Ante la prepotencia del varón, manifestada en la actitud de los seductores galanes, se ilumina una dimensión de la impotencia femenina, menos natural que social.

Sin embargo, es conveniente señalar que esa decepción se manifiesta en este sarao a través del rechazo del sistema patriarcal y la búsqueda de nuevas estrategias de sociabilidad femenina para recomponer las relaciones de poder en la sociedad. En esa línea, mientras que las participantes del sarao advierten a las mujeres contra los engaños de los hombres, al mismo tiempo intentan unificar el poder simbólico de las mujeres lectoras-escritoras dentro y fuera del nivel narrativo. En los preliminares del volumen de 1637 María de Zayas justificaba su escritura vinculándola con un notable número de ejemplos de mujeres doctas y autoras; diez años después, una de las protagonistas del sarao femenino, Filis, siguiendo el método de la autora, inscribe en su parlamento una serie de las mujeres ilustres contemporáneas, para crear una línea de tradición femenina y construir así un puente entre los dos mundos, un espejo en el que lo ficticio refracta lo real, permitiendo establecer paralelismos entre el mundo femenino ficticio y el real:

Pues la excelentísima condesa de Lemos, camarera mayor de la serenísima reina Margarita y aya de la emperatriz de Alemania, abuela del excelentísimo conde de Lemos, que hoy vive, y viva muchos años, que fue de tan excelentísimo entendimiento, demás de haber estudiado la lengua latina, que no había letrado que la igualase. La señora doña Eugenia de Contreras, religiosa en el convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta promptitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella. Pues si todas estas, y otras muchas de que hoy goza el mundo excelentes en prosa y verso, como se ve en la señora doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima. Y la señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su

entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. Y no será justo olvidar a la señora doña Isabel de Ribadeneira, dama de mi señora la condesa de Gálvez, tan excelente y única en hacer versos, que de justicia merece el aplauso entre las pasadas y presentes, pues escribe con tanto acierto, que arrebatada, no solo a las mujeres, mas a los hombres, el laurel de la frente; y otras muchas que no nombro, por no ser prolija (553).

El cambio de foco no acaba con esto. El tema amoroso hegemónico en el primer sarao deja su lugar, en el segundo, a las injusticias hacia la mujer. El marco narrativo focaliza la mirada sobre los obstáculos que impiden a las mujeres ocupar espacios de cierta importancia social. Por eso, las participantes del segundo sarao intentan visibilizar las pocas mujeres letoescritoras, al mismo tiempo que evidencian la injusticia social vigente a través de los «desengaños» contados: mueren seis de las diez protagonistas en manos de sus parientes masculinos, mientras que otras o logran escapar (como en el caso de Zelima/Isabel) o se retiran al convento (como doña Inés). Al escuchar estos relatos, Lisis y sus amigas también acuerdan retirarse al convento, pensando que es en vano intentar luchar contra un sistema patriarcal establecido donde la mujer no tiene su propia voz:

¿Pensáis ser más dichosas que las referidas en estos desengaños? Ese es vuestro mayor engaño; porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor, porque queréis por veleta tan mudable como la voluntad de un hombre, aventurar la opinión y la vida en las crueles manos de los hombres [...] Pues no he de ser yo así; que en mí no ha de faltar el conocimiento que en todas (853-854).

Así, Lisis, la presidenta del sarao, en lugar de contar un «desengaño» la última noche, da fin al sarao explicando las razones que la llevan al convento:

Pues si una triste vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido, pues, ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? Vuestros méritos son tantos que hallaréis esposa más animosa y menos desengañada; que aunque no lo estoy por experiencia, lo estoy por ciencia (855).

El desenlace de algunos de los «desengaños» se proyecta, pues, al nivel superior de la diégesis, el que atañe al sarao y sus personajes, movidos ahora por un desengaño real, en el que también cabe ver un paralelismo con lo que sucede en el plano de la realidad, el que ocupa la propia María de Zayas, justo antes de sumir su escritura en el silencio. No se trata, por tanto, de una simple solución narrativa para poner punto y final (o seguido) a la colección de novelas. Además de ser el desenlace del sarao, el retiro al convento por parte de la protagonista y sus compañeras puede leerse como un cuestionamiento crítico de la codificación establecida en el reparto de papeles hombre/mujer en la sociedad: «Y así, con mi querida doña Isabel, a quien pienso acompañar mientras viviré, me voy a salvar de los engaños de los hombres. Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito desengaños lo que me veis hacer» (855). La paradoja que se halla en la base de lo ambiguo o contradictorio de esta decisión es que la autonomía femenina, las posibilidades de su discurso, se apoya en la exclusión, cuando los hombres usurpan el lugar y la voz que resultarían propios de las mujeres.

JACINTA, DE MONTSERRAT AL CONVENTO

«Aventurarse perdiendo» es el primer relato que abre el sarao en la entrega editorial de 1637, y es significativo por dos razones: por un lado, esta historia inaugural sirve como la versión condensada, encapsulada, del sarao, ya que anticipa lo que le espera a Lisis si sigue insistiendo en sus deseos; por otro lado, ese relato, contado por Lisarda, la rival de Lisis por el amor de don Juan, ofrece un juego permanente de luces y sombras, esta vez disfrazando el conflicto ficcional de *deseo/desilusión* en la trama amorosa de Jacinta.

Fabio es un caballero natural de Madrid que viaja a Barcelona por negocios y sube hasta el templo milagroso de Montserrat. Cerca de este le sorprende la lastimosa voz de Jacinta, vestida de hombre y refugiada en el bosque para penar sus desdichas, en lo que el canto desempeña una función relevante. El encuentro destaca la ambivalencia del lugar. Para el caballero tiene las características de la maravilla (*miraculus*), y allí espera conseguir un don espiritual. Para la dama, en cambio, se trata de un espacio con las características del yermo, el solitario y aislado *locus eremus* donde cumplir su penitencia. La dama cuenta su historia al caballero, reconociendo su incapacidad para controlar y reprimir sus impulsos y su entrega sin condiciones a la «pasión». Es una declaración fundamental en cuanto que ilustra la intersección de admiración, deseo y pasión bajo cuya influencia Jacinta hace versos y cuenta su relato. Se trata, en primera instancia, de una pulsión amorosa, pero bajo ella se descubre una dimensión «poética», materializada en el recurso seductor de Celio, el segundo amado, y manifiesta en Jacinta como la necesidad de cantar/contar su historia, para darle forma y buscar justificación.

En cuanto a su estructura, el relato también tiene, en su vertiente amorosa, aspectos comunes con el de la historia de Lisis. Jacinta se enamora de don Félix, y el deseo amoroso la lleva casi hasta la muerte, mientras que Lisis, como hemos visto, sufre asimismo de mal de amores. Jacinta lo explica así: «Perdí con estos pensamientos el sueño y la comida, y tras esto el color de mi rostro, dando lugar a la mayor tristeza que en mi vida tuve; tanto, que casi todos reparaban en mi mudanza» (35). De esta enfermedad amorosa nace la necesidad de contar: «¿qué sentirá de mí el mundo? ¿Quién duda que no creerá lo que digo, y si lo cree me llamará loca?» (35). Jacinta, de manera parecida a Lisis, se mueve entre dos tensiones: el deseo amoroso y, ligado a este, el deseo de contar/cantar, lo que la convierte en poeta y narradora de su propia historia; eso sí, siempre sin olvidar su condición femenina, en un lugar que no le corresponde, ni como sujeto que desea ni como poeta:

Llegó a tanto mi amor que me acuerdo que hice a mi adorada sombra unos versos, que si no te cansases de oírlos, te los diré, que aunque son de mujer, tanto que más grandeza, porque a los hombres no es justo perdonarles los yerros que hicieron en ellos, pues los están adornando y purificando con arte y estudios; mas una mujer, que solo se vale de su natural, ¿quién duda que merece disculpa en lo malo y alabanza en lo bueno? (35).

Don Félix y Jacinta ven interrumpido el proceso de su matrimonio porque él muere en una batalla. Con la muerte de su novio, empeora la salud de Jacinta. Sin embargo, se recupera cuando conoce a Celio, quien, según Jacinta, «hablaba bien y escribía mejor» (57), y la protagonista explica su relación con estas palabras: «Y como yo hacía versos, competía conmigo y me desafiaba en ellos» (57). La primera declaración de amor corre por cuenta de Jacinta, que la escribe en un poema: «callaba mi amor, por no parecer liviana, hasta que él mismo trajo la ocasión por los cabellos, y fue pedirme que hiciera un soneto» (58). Y aunque Jacinta, a la hora de contar su historia, hace alusión al romance que escribió Celio como respuesta, se limita a recitar

solo el suyo, mientras que evita insertar los versos de su amante en su narración. La relación de Celio con la composición de poemas y la forma de rivalidad establecida con la dama se corresponde con la establecida entre don Juan y Lisis, reforzando el papel del triángulo amoroso, sucesivo en el caso de Jacinta y en conflicto para Lisis. La oposición entre los galanes se establece dentro de la historia narrada a partir de la dualidad de armas y letras, ya que Félix muere en combate, mientras que Celio (cuyo nombre remite a lo celeste y su final es el de recibir las órdenes sagradas) se dedica a las letras. En este plano tópico los galanes del relato sirven de correlato a la oposición entre don Juan, el deseado, y don Diego, el aceptado como alternativa poco grata para la protagonista del sarao en el que se inserta la novelita narrada por Lisarda, la rival de Lisis en los amores con don Juan.

El juego de cajas chinas, en el que los relatos enmarcados replican los conflictos establecidos en la situación que les sirve de marco, se reitera en el juego de inserciones de poemas dentro de las narraciones. Estos funcionan como elementos catalizadores de la acción, al mismo tiempo que manifiestan la interioridad de los personajes y los caracterizan como «poetas», desdoblado en el nivel del discurso las tensiones desplegadas en el de los deseos eróticos. Se hace así evidente que las tramas amorosas funcionan en un doble nivel. En los dos casos, el del sarao y el de la narración que nos sirve de muestra, se incluye el conflicto de deseo/poder (como ocurre en los casos de Lisis-don Juan y Jacinta-Celio en el pulso por tomar la palabra poética), lo que se desvela como resultado de una estudiada combinación, en la que también se aprecia el tema de la escritura como reflejo de esa tensión.

Siguiendo a Bourdieu, una posible interpretación de la relación de Jacinta y don Celio la explica en términos de pasión/desafío y competición. Bourdieu explica su noción de *habitus* como algo que se construye o se alcanza a través de los juegos competitivos propios del campo literario (en Fowler, 2001: 28); la relación de los amantes refleja en términos metafóricos el funcionamiento de dicho campo, donde los vínculos conllevan siempre un componente de rivalidad, claramente formulado en este caso en la disputa por el acceso al uso de la palabra versificada. De manera parecida, Foucault subraya que la cuestión de poder no admite fáciles simplificaciones y que existen unos procesos implícitos de negociación (en Celma Valero y Rodríguez Pequeño, 2009: 9), dentro de los cuales la literatura es un espacio de resistencia donde la escritura encarna una radical insubordinación al poder (en Ramírez Zuluaga, 2015: 13), tal como las damas manifiestan al pugnar contra las injerencias del varón. No en vano, Jacinta asocia el amor con una batalla campal: «¡Ay de mí!, que cuando considero las estratagemas y ardidés con que los hombres rinden las mujeres y combaten su flaqueza, digo que todos son traidores, y el amor guerra y batalla campal» (59), aspecto que nos recuerda a la conceptualización del campo literario por Bourdieu y a las estrategias femeninas en varios niveles de la narración hasta llegar a las empleadas por Zayas para (man)tener su posición en este.

Por otro lado, el poema que escribe Jacinta para declarar su amor, curiosamente, es una autorrepresentación de la poeta —«En el claro desengaño / se miraba Jacinta descuidada» (58)— donde se avecina lo que va a ocurrir en su historia amorosa. Ante el desengaño como un claro cristal, como un espejo, Jacinta prefiere ignorar lo que ve e insiste en su pasión, aun sabiendo que esta le va a causar daño. Como previenen estos versos, don Celio no tarda en engañarla con otras mujeres, y Jacinta al final decide refugiarse en el *locus eremus* de Montserrat y cantar/contar para poder sobrevivir a ese dolor. Estamos ante un primer retiro de la dama, con carácter penitencial, surgido de su propia decisión, aunque esta esté fuertemente condicionada e impulsada por el comportamiento masculino y el desengaño de sus expectativas. El oyente de esa

historia, don Fabio, al final convence a Jacinta de que ese sitio no es adecuado para una mujer, y lo hace utilizando el contraste de pasión/razonamiento, donde el primero es el rasgo de Jacinta mientras que el segundo es el de don Fabio: «ciega con la desesperación de amor y la pasión de tus celos, tanto que no das lugar a tu entendimiento para que te aconseje y que elijas mejor modo de vida. Yo, que miro las cosas sin pasión» (64). Estamos ante un paralelismo significativo que tiene ecos en los paratextos del primer tomo del sarao, donde María de Zayas denuncia —en su prólogo— que su pasión por escribir será vista como una forma de locura: «Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones» (15). En el posterior «Prólogo de un desapasionado», anónimo pero atribuible a Castillo Solórzano, se solicita al lector el respeto hacia los «agudos pensamientos» de la autora, «por dama, por ingeniosa y por docta» (18). Una mujer que canta/cuenta/escribe desde la posición de pasión, y un hombre que lo interpreta desde el razonamiento. Hallamos, pues, un nuevo paralelismo, ahora en el plano de los paratextos, con su relación pragmática con la realidad, incluida la de la autora. No es la única relación. «Ea, bella Jacinta, vamos al convento, que se viene la noche» (65); con estas palabras don Fabio da fin a la historia de Jacinta. Y así vemos la repetición del plan argumental del sarao en el relato de Jacinta: un deseo amoroso que lleva a la protagonista al límite de la enfermedad, el recurso a la oralidad/escritura para aliviar la pasión causante del dolor, el mejoramiento a través de las palabras y, al final, el silencio para dar fin a la osadía de la pasión, desplegada, además, para Lisis y Jacinta con la dualidad de amantes. Como apunta Ricardo Piglia, «el arte de narrar es un arte de duplicación» (2000: 137). Conforme a la profundidad de niveles, las repeticiones aumentan como los reflejos del espejo, y los ecos alcanzan también al silencio en el que Zayas se recluye tras la publicación de su segundo volumen. Jacinta es conducida o reducida al convento por la indicación expresa de Fabio; Lisis asume la clausura movida por el desengaño ante el comportamiento de los hombres; Zayas bien pudo asumir el silencio por no encontrar, en el campo literario —masculinizado— la respuesta que esperaba, la correspondencia a su pasión por la escritura.

UNA DIMENSIÓN METALITERARIA

Más allá de una simple duplicación, Zayas despliega en su obra una multiplicación de ecos y paralelismos que teje una densa trama de significación, entrelazando desde los avatares de las historias intercaladas hasta su misma posición como autora, girando en torno al sarao y el eje que constituye Lisis, con su cúmulo de conflictos y niveles significativos, entre el enredo amoroso, que la emparenta con las protagonistas de los relatos presentados en formas de «maravillas» y «desengaños», y el conflicto por el uso de la palabra, compartido con el de la autora, que intenta hallar espacio para su voz en el campo del dominante discurso masculino.

El orden de los relatos no es baladí; por el contrario, forma parte de la esencialidad de los juegos de significado. La ordenación intencional se establece en el plano de la macroestructura: primero, la ilusión de Lisis por conseguir el amor de don Juan; luego, su desilusión ante el comportamiento de este y su lucha por verbalizar los engaños de los hombres en el segundo sarao, y, finalmente, su resignación, que se materializa en forma de refugio en el convento. El proceso de la dama es simbólicamente repetido en los distintos componentes de la microestructura, como queda señalado a propósito de «Aventurarse perdiendo», lo que confirma el carácter programático de este relato inicial. Recuérdese el tono de ilusión por el amor en los relatos del primer sarao frente a las crueldades contadas en el segundo, y el discurso

final de Lisis en tono de resignación, que vincula el marco narrativo con la microestructura desde una argumentación que se puede interpretar como el desengaño final del segundo sarao, hasta alcanzar un sentido metaliterario, que la autora señala con un recurso narrativo que anula las diferencias entre los distintos planos de la narración, incluida la propia escritura autorial. Eliminando cualquier marca que separe su discurso del epílogo, en el que recupera su voz real, sin ficcionalidad, Zayas da continuidad a las palabras del personaje y del narrador (o narradora) y las hace confundirse con las de la autora real:

como he tomado la pluma, habiendo tantos años que la tenía arrimada, en su defensa, tomaré la espada para lo mismo, que los agravios sacan fuerzas donde no las hay; no por mí, que no me toca, pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista, sino por todas, por la piedad y lástima que me causa su mala opinión (853).

La referencia a la pluma, cantada por Ana Caro, sitúa al lector ante la escritora misma, que, a través de este desplazamiento en los niveles de acción y de voces, reclama la autoría de su texto y, por ello, la aplicación del relato a una situación propia, compartida con la protagonista del sarao y los personajes femeninos de los relatos que incluye.

Este mecanismo de repeticiones crea y multiplica el juego de espejos entre los relatos, el marco y el libro que los contiene (el *Honesto y entretenido sarao*) y la autora. La circularidad en los niveles argumentales permite a la autora desplegarse en un juego de proyecciones en el que refleja su situación como tal. Zayas elabora esas identidades, crea duplicidades y hace enfrentarse a las protagonistas con los problemas, amorosos en su plano argumental de superficie, pero de mayor carga simbólica en el literario, y los entrevera una y otra vez con el nivel no-ficcional. Lisarda, la narradora del primer relato, «Aventurarse perdiendo», da fin a su historia así: «[Jacinta] Tiene consigo a doña Guiomar, porque murió su madre, y antes de su muerte le pidió que la amparase hasta casarse, de quien supe esta historia para que la pusiese en este libro por maravilla» (66).

Los sucesos presentados como reales se hacen presentes a través de una narración oral, hecha por la protagonista en clave de retrospectiva, desdoblándose en narradora de su historia; al formalizarse, se transforman en la modalidad genérica del relato que se interpola en el relato marco, a la vez que este se convierte en el libro que materializa la escritura de Zayas.

Otro ejemplo lo hallamos en boca del narrador/a, en su despedida del personaje Fabio al final de su relato. Como recordamos, Fabio es el nombre del personaje que lleva a Jacinta al convento en la primera novela. Al acabar el segundo volumen del *Sarao*, María de Zayas se dirige, en un juego de simetría, a un interlocutor homónimo, quizá el mismo, como encarnación de la actitud masculina y su tendencia a recluir a la mujer en los límites de la clausura y, cabe decir, del silencio, como el que adoptará a continuación la propia autora. Desde su posición de desengaño le interpela así:

Yo he llegado al fin de mi *Entretenido sarao* [...] Ya, ilustrísimo Fabio, por cumplir lo que pedistes de que no diese trágico fin a esta historia, la hermosa Lisis queda en clausura, temerosa de que algún engaño la desengañe [...] Si os duran los deseos de verla, buscadla con intento casto, que con ello la hallaréis tan vuestra y con la voluntad tan firme y honesta como tiene prometido, y tan servidora vuestra como siempre y como vos merecéis; que hasta en conocerlo ninguna le hace ventaja (856).

El caso de la citada doña Guiomar y Lisarda nos permite ver que tanto los participantes del sarao como los protagonistas de los relatos tienen conciencia de ser

novelados y, en cierta forma, también noveladores, quedando situados en un plano doblemente literario, o metaliterario. Por otro lado, la ya citada confesión de haber tomado la pluma tras «tantos años que la tenía arrimada en su defensa» (853) pone en evidencia que el personaje es una de las máscaras discursivas de la autora. Por último, Zayas saca a Fabio y Lisis del nivel ficcional, tratándoles como seres de carne y hueso: Fabio, como un amigo-lector, y Lisis, como una dama que se refugia en un convento. La autora, en el plano pragmático de la escritura real, se despide de su *lector ideal* (bajo el disfraz de Fabio). A la luz de estos tres desplazamientos, de plano y de sentido, podemos deducir que la ficción de María de Zayas no es la de un mundo independiente y cerrado, un microcosmos de ficción intacto, sino una realidad adyacente a un mundo real donde la figura de autora une los dos mundos. No existen límites bien establecidos entre lo real y lo ficticio, las fronteras se hacen borrosas, y la autora sugiere una transición desde un mundo a otro, de lo ficticio a lo real. Los conflictos, inicialmente amorosos, se extienden desde los personajes de los relatos de segundo plano hasta los que protagonizan el sarao en torno a Lisis, y de ahí se comunican con los propios conflictos —alejados ya de la índole amorosa— de la autora, de modo que todas las figuras femeninas de los distintos niveles quedan unidas por la dimensión del conflicto relacionada con la pugna por la palabra hegemónica por el varón. A través de su estrategia narrativa, la trama de relaciones ofrece una lectura del sujeto literario enclaustrado de María de Zayas, cuando sus intentos de acceder al campo literario desembocan en el silencio que sigue a la publicación de 1647, tras su primera acogida en la red de sociabilidad que articula el campo literario en torno a Castillo Solórzano.⁵

CONVENTO: «NO ES TRÁGICO FIN, SINO EL MÁS FELICE QUE SE PUDO DAR»

Algunos investigadores han relacionado la vida de la autora con sus obras. Ruth el Saffar (1995: 203) las interpreta como el reflejo de las experiencias amorosas de Zayas: «Just as Lisis voices her complaints of Don Juan using the names of such poetic figures as “Fabio” and “Marfisa”, so “Lisis” and “Don Juan” may well be names given to fictional courtiers designed to represent Zayas's own struggle with the men». Por su parte, Nina Cox Davis (2003: 325) valora el uso que Zayas hace de la narrativa, en la primera parte de *Honesto y entretenido sarao*, por su lucha dirigida a acceder a la autoridad discursiva en el campo literario: «this character [Lisis] mirrors [...] the authorial function of Zayas in her mimetic bid for discursive authority in the literatura field». Estoy de acuerdo con la afirmación de Cox, no obstante, sin limitarla solo al primer volumen ni poner a la autora en relación exclusiva con Lisis, dado que en los dos tomos de *Honesto y entretenido sarao* todo un juego continuo de identidades, niveles y duplicidades del espejo está presente, primero para suministrarnos unas visiones diversas y parciales —con veinte novelas y un marco narrativo que al final se convierte en la novela 21—, y luego para abrir otro sistema de resonancias que nos permite entrever una analogía mayor, superando una trama de tensiones internas dentro de la novela. Desdoblamiento y re-flexión de Zayas desplegada en personajes, historias y volúmenes, y replegada sobre sí misma y su condición de escritora: una situación conflictiva entre los deseos de la autora y las normas del campo literario del siglo XVII. En otras palabras, nos encontramos ante una obra vertebrada para enfatizar el conflicto de Zayas con el campo literario masculino, y por esta razón pone en continua comunicación los dos mundos, en forma de ausencia o pérdida, percibida desde el deseo de las protagonistas.

⁵ Un análisis de este entorno y su funcionamiento puede verse en Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez, en prensa.

Aunque las pautas generales que marcan la total construcción del libro a primera vista tienen un sentido de avance, si observamos con detenimiento, veremos que el orden narrativo de *Zayas* tiene un sentido que se desplaza de lo progresivo a lo circular. Lisis, al tener un deseo amoroso, rompe el silencio de mujer-objeto y se convierte en mujer-sujeto que canta. El deseo va de la mano de la enfermedad; desde un punto de vista social, una anomalía temporal que le permite subir a «su trono» (23), y recitar poemas. Sin embargo, al final del segundo sarao Lisis declara su decisión de volver al silencio, al convento. De manera parecida, Jacinta también elige cantar su deseo amoroso en las montañas, cerca del monasterio de Montserrat, un espacio caracterizado por su condición agreste, a través de sus representativas moles de piedra, y por una devoción singular, por la peculiaridad de la imagen de la Virgen, la Moreneta, que subvierte por completo los patrones de belleza de la dama de tradición petrarquista. Anomalía sobre anomalía. Finalmente, Jacinta es conducida al convento por don Fabio, del cual (o de su correlato homónimo) María de *Zayas* se despidió al final de la obra.

Ruth el Saffar (1995: 214) interpreta el convento como una «utopía femenina», e investigadores como Margaret Rich Greer o Gwyn Fox (en Brink, 2009: 233) apoyan esta visión desde una perspectiva feminista que pone el énfasis en lo positivo de las relaciones de sororidad. Según Greer, es un refugio femenino: «an emotional safe haven in which a substitute female family is reconstituted», y Fox (2018: 434), de manera parecida, afirma que «*Zayas* proporciona una variante al tópico feliz final de la comedia: para las mujeres la auténtica felicidad y libertad están en el convento, con o sin profesar».

Ahora bien, en primer lugar cabe destacar la dificultad de interpretar el papel del convento en la obra, dado que estamos ante un terreno que ofrece muchas facetas y posibilidades de interpretación. En primer lugar, hay que tener en cuenta las condiciones históricas de la clausura conventual en la primera mitad del siglo XVII; por más que resulte evidente que constituyeron un espacio privilegiado para ciertas formas de escritura femenina (Baranda Leturio y Marín Pina, 2014), no es menos cierto que se trata de una escritura de alcance limitado, alejada por completo del centro del campo literario; su marginalidad no se restringe a los temas, sino que también alcanza a sus destinatarias y ámbito de circulación; en los claustros pueden alcanzarse unas ciertas posibilidades de escritura, pero solo en términos de expresividad, no en los de reconocimiento público e inserción en el campo literario, que es lo que inicialmente perseguía *Zayas* con la publicación de una obra perteneciente a un género asentado por plumas masculinas. De otra parte, si atendemos al episodio de Jacinta, resulta ilustrativo el modo en que se produce su marcha al convento, arrastrada por las palabras y la acción de Fabio. Más arriba me he referido a esta acción con el verbo «reducir», y es el momento de desplegar su sentido: el concepto alude primariamente al resultado del enclaustramiento, que limita la acción y la palabra de la dama, cerrando su relato y su historia, pero también posee el mismo sentido etimológico con que lo usa Góngora,⁶ esto es, en este caso, el valor de devolverlas a su lugar, de donde solo han salido temporal y condicionadamente: el convento, que funciona con el valor de lugar correspondiente a la mujer, en el que el hombre la recluye por razones de seguridad, de una seguridad que no es tanto la femenina como la del orden masculino. Hay que retomar con estas consideraciones las razones que llevan a las protagonistas al convento, lejos de sus intereses y de sus intenciones genuinas. Evidentemente, las protagonistas de los relatos que acaban en el convento lo hacen por distintas motivaciones: tener una vida asegurada, haber perdido a su amante y no querer casarse

⁶ En el *Polifemo* pinta la acción del cíclope pastor indicando que «los bueyes a su albergue reducía / pisando la dudosa luz del día», vv.71-72.

con otro, escapar de los familiares que quieren matarlas por cuestiones de «honor», etc. En los ejemplos de Jacinta y Lisis, la posición simbólica que les concede la autora al principio de ambos relatos es la cima de la montaña y el trono, respectivamente. Son lugares que tienen un valor significativo, ya que el sarao que Lisis preside desde su trono es un reflejo de una academia literaria, mientras que las cumbres de Montserrat tienen cierto paralelismo con las del Monte Parnaso, donde los más prestigiosos poetas residen junto a las musas y Apolo. La retirada de las protagonistas al convento, además justo cuando su historia personal no las lleva hacia ninguna liberación o cumplimiento del deseo, está lejos de conformar una utopía y significa, más bien, un atrapamiento en un sistema de valores que no les permite otra opción.

La autora parece ser consciente de las limitaciones impuestas por la tensión entre las energías que impulsan su narrativa y la necesidad de contenerlas. Como el de Lisis, su deseo autorial choca con la actitud masculina, con el orden social. Tampoco faltan los problemas en el caso de la escritora real en relación con su entorno. Su colección de novelas en dos volúmenes, con su doble movimiento en torno al deseo de Lisis, surge como un trabajo en busca de nuevas formas de expresión, experimentando las posibilidades de la escritura, sin olvidar que está escribiendo en un contexto muy condicionado. Por lo tanto, el convento como solución no está exento de paradójica ambivalencia. En los términos de la obra, «no es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar» (857); ahora bien, esto solo es así a partir del reconocimiento de las imposiciones y reglas establecidas en una sociedad en que los hombres ocupan el espacio de dominio. La repetición del mismo tema (deseo/destino) a lo largo de la obra bajo diferentes argumentos subraya su carácter de generador de presiones, para concluir con el retiro al convento de los personajes que alteran el equilibrio de la sociedad tradicional/convencional. La solución ficticia que los diferentes planos del relato proponen para los conflictos ideológicos tiene mucho que ver con la estrategia narrativa de Zayas en el campo literario y su resultado final, el silencio autorial.

Entre el sarao de *maravillas* y el de *desengaños* observamos un fuerte cambio de discurso. A la posibilidad de relación entre iguales se opone la imagen de una armonía imposible y el sacrificio voluntario de los marginados. Algo similar observamos entre el inicio y el final de la carrera profesional de Zayas. Sus esfuerzos para mantener estrechas relaciones con los autores del Parnaso en las primeras dos décadas de su carrera se materializan en el intercambio de varios poemas laudatorios, mientras solo la publicación del segundo volumen de su colección supone una breve interrupción de su misterioso silencio en la última década de su carrera. El viaje que la lleva desde las academias literarias de Madrid a la imprenta concluye con su silencio. Los datos nos sugieren un paralelismo de Zayas con sus protagonistas en la frontera borrosa entre la ficción y la realidad. Si el ideal de retiro, vinculado al modelo del sabio y el tópico del *beatus ille*, funciona como una aspiración de valor positivo, lo hace dentro del ideal estoico y una determinada poética, ligados, respectivamente, a la ataraxia o superación de las pasiones y a una renuncia de la comunicación masiva, alejados por completo del impulso pasional de Zayas (y de sus protagonistas) y de su voluntad de alcanzar un puesto en la república literaria por medio de la publicación de una obra encuadrada en un género de consumo y apta para la profesionalización. Frente a este ideal, el sarao representa una suerte de reproducción del espacio académico, como el compartido con Castillo Solórzano y otros autores, y de una parte cada vez más central del campo literario; sin embargo, como las aspiraciones de la autora, el sarao de Lisis acaba en desengaño. En el otro extremo, el convento que pone fin a la trayectoria de los personajes se identifica con el silencio, con la reclusión u oclusión de la voz.

Foucault (2014) analizaba la «función autor» y el asentamiento de la noción de individuo en cuanto atados por un sentido de la responsabilidad, incluso en su dimensión estrictamente penal, como desde muy temprano establecieron las leyes de imprenta. Así, la noción de sujeto queda vinculada al sentido etimológico de «sujetado», es decir delimitado y restringido por unas normas. En el caso de María de Zayas, como muestran sus protagonistas encerradas en el convento, el enclaustramiento del sujeto representa una forma de denuncia del desplazamiento de la mujer escritora a los márgenes del campo literario (cuando no su exclusión). A contraluz, el sujeto enclaustrado nos ofrece, a través de las peripecias que llevan a esta situación, una perspectiva, no por áspera menos cierta, de la constitución y el funcionamiento de este campo a mediados del siglo XVII.

OBRAS CITADAS

- Baranda Leturio, Nieves y M^a Carmen Marín Pina (eds.) (2014), *Letras en la celda: cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid, Iberoamericana.
- Brink, Nargot (2009), «“No es trágico fin, sino el más felice que se pudo dar”. Renuncia y amor en las novelas de María de Zayas y Marie-Madeleine de Lafayette», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 225-241.
- Buck, Anna-Sophia (2009), «“Triste estáis, dueño querido...”: presencia y función del discurso melancólico en las *Novelas amorosas y ejemplares* y en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor», en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 177-188.
- Celma Valero, María Pilar y Mercedes Rodríguez Pequeño (2009), «Introducción», en María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (coords.), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 9-11.
- Collantes Sánchez, Carlos M., Emre Özmen, y Pedro Ruiz Pérez (en prensa), «La figuración autorial de Castillo Solórzano», *Criticón*.
- Covarrubias, Sebastian de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, <<https://bit.ly/2zEGmVe>>.
- Davis, Nina Cox (2003), «Re-Framing Discourse: Women before Their Public in María De Zayas», *Hispanic Review*, 71-3, pp. 325-344.
- El Saffar, Ruth (1995), «Ana/Lisis/Zayas: Reflections of Courtship and Literary Women in María de Zayas' *Novelas amorosas y ejemplares*», en Amy R de Williamsen y Judith Whitenack (eds.), *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, Madison, London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, pp. 192-216.
- Foucault, Michel (2014), «¿Qué es un autor?», trad. Corina Yturbe, en Juan Zapata (ed.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquía, pp. 33-48.
- Fowler, Bridget (2001), *Reading Bourdieu on society and culture*, Oxford, Blackwell publishers.
- Fox, Gwyn (2018), «Poesía familiar», en Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid, Uned, pp. 429-448.
- Olivares, Julián (2009), «Afterword», en Julián Olivares (ed.), *Tras el espejo la musa escribe: Studies on Women's Poetry of the Golden Age*, Woodbridge, Tamesis, pp. 281-292.
- Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce (2012), «Introducción», en Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce (eds.), *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, pp. 15-94.

- Özmen, Emre y Pedro Ruiz Pérez (2016), «Deseo y autoridad: la tensión de la autoría en María de Zayas», *Criticón*, 128, pp. 37-51.
- Palomo, María del Pilar (1976), *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta.
- Piglia, Ricardo (2000), *Formas Breves*, Barcelona, Anagrama.
- Quintana, Benito (2011), «La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo», *Etiópicas: Revista de las letras Renacentistas*, 7, pp. 105-119.
- Ramírez Zuluaga, Luis (2015), «El sujeto en los juegos del poder: subjetivación y desubjetivación desde Foucault», *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, pp. 133-146, <<https://bit.ly/2zHbCmz>>.
- Ruiz Pérez, Pedro (2006), *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Zayas y Sotomayor, María de (2010), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de (2017), *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, ed. Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.