EL CUERPO FEMENINO COMO METÁFORA EN *AMAR SÓLO POR VENCER* DE MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR

Inmaculada GARCÍA GAVILÁN
Universidad de Córdoba

La figura de María de Zayas y Sotomayor constituye en nuestra literatura áurea un caso verdaderamente singular, no sólo por el éxito inusitado que su producción estética experimentara en su época, sino también por haber logrado ocupar un lugar de privilegio, junto al «Fénix de los Ingenios» o Miguel de Cervantes, en el panorama de la novela breve española. A este hecho habría que añadir su condición de «mujer» escritora y la conquista de un espacio que tradicionalmente venía siendo detentado casi y exclusivamente por «hombres».

La edición en 1637 de sus *Novelas amorosas y exemplares*[1] por parte del librero aragonés Pedro Esquer bajo el título de «honesto y entretenido sarao», en primer lugar, y sus *Desengaños amorosos*[2] –o *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*– diez años más tarde (1647), la convierten en una de las escritoras más leídas de la primera mitad del siglo XVII que, incluso, conoció numerosas traducciones extranjeras, entre ellas las de Paul Scarron –traductor y adaptador- y Antoine de Methel al francés que, posteriormente pasarían a otras lenguas como la inglesa.

Si hacemos un rápido recorrido por las numerosas colecciones de novelas breves que están viendo la luz en España por estos mismos años, podemos observar cómo insignes escritores de nuestro Siglo de Oro van a decantarse especialmente por este «nuevo» género que comienza a desarrollarse en nuestro país entre 1620 y 1640. Así, tanto Joan de Timoneda, ya en la centuria anterior, como Miguel de Cervantes o Lope de Vega, sin olvidar a Salas Barbadillo, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán o

[1] Sobre la polémica en torno a esta primera edición llamó la atención J. Moll, «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda*, I (1982), pp. 177-179.

[2] María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993. En adelante, todas las citas de este texto pertenecen a dicha edición.

Castillo Solórzano, incluirán entre su producción literaria algún corpus de estas obritas breves, de asunto amoroso, que se han venido denominando *novelas cortesanas*[3] y en las que la autora que nos ocupa va a brillar con luz propia.

María de Zayas supo moldear a su gusto las convenciones literarias que dicho género le exigía y, aunque en líneas generales podríamos afirmar que sus novelas están impregnadas de muchos de los estereotipos del mismo, también es imprescindible reconocer que el fin didáctico que preside toda su obra va a generar una ruptura con la preceptiva que entonces imperaba tanto en la narrativa como en el teatro, sobre todo en lo que se refiere a la consideración del matrimonio como final feliz para sus relatos[4].

El cambio de receptor de los textos que concibe la escritora madrileña propicia igualmente distintas formas de conformar esta materia literaria. De esta manera, María de Zayas escribe para un público fundamentalmente femenino desde dentro y fuera de la ficción. No hay que olvidar que todas sus novelas, sobre todo las de la segunda parte, son narradas por sucesivas protagonistas para «desengañar» a las mujeres del peligro que entraña la relación con el sexo opuesto y, lo que es más importante, ante un auditorio donde las damas toman definitivamente la palabra. Existe, por tanto, una interrelación inexcusable entre el modo de novelar y sus receptoras[5].

La crítica en torno a la obra de María de Zayas se muestra ante nuestros ojos varia y dispar. Muchos han sido los investigadores que se han acercado a sus textos y los han abordado desde múltiples puntos de vista, insistiendo en su pretendido «feminismo» unas veces, o escudriñando cada una de sus «maravillas» o «desengaños» a fin de establecer una posible visión de conjunto[6], otras.

---

[3] Para un análisis detallado de este género literario véase P. Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona Planeta / Univ. de Málaga, 1976.

[4] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 19.

[5] A. Rallo Grus, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8 (1989), pp. 161-179. En este valioso estudio Rallo Grus define las concomitancias pertinentes entre dicha obra del «Fénix» y su receptora, Marcia Leonarda, parámetros que creemos pueden ser válidos para ser aplicados en la obra de Zayas y establecer, de esta forma, una vinculación directa entre el *modus narrandi* y el receptor femenino.

[6] Entre los trabajos más autorizados para una panorámica sobre la obra de María de Zayas se encuentran los de A. Melloni, *Il sistema narrativo di Maria de Zayas*, Turín, Quaderni Iberoamericanici, 1976; S.M. Foa, *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Álbatros-Hispanófila, 1979 o S. Montesa Peydro, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

A pesar de los juicios adversos que recibiera, sobre todo a mediados del siglo XIX y principios del XX[7], la novelista madrileña ha sido valorada en su justo término y su brillantez narrativa reconocida como excepcional en su época, aunque desde nuestro punto de vista se han cargado las tintas en aquellos aspectos que resultaban más atractivos a los estudiosos de nuestro siglo –en especial a la crítica feminista- descuidándose así otros igualmente atrayentes y sobre los que las investigaciones han sido mucho más veladas. Nos estamos refiriendo al tema del «erotismo» en María de Zayas y, más concretamente, al tratamiento del cuerpo femenino en sus novelas.

Ya Juan Goytisolo había llamado la atención sobre este punto tras atribuir al convencionalismo todos los recursos utilizados por la autora tanto en sus *Novelas amorosas y exemplares* como en sus *Desengaños amorosos*: *Al llegar a este punto podríamos formular la conclusión de que los relatos de María de Zayas forman parte de ese inmenso panteón de obras reiterativas, muertas antes de nacer, que no quitan ni añaden nada al corpus general de las obras publicadas con anterioridad y, no obstante, erraríamos lamentablemente. Como observa con acierto Shklovski, el uso de las viejas arquitecturas literarias, aún cuando incorpora de modo directo los restos de lo antiguo, no siempre es repetición. (...) Tal es el caso, creo yo, de la expresión de la sexualidad femenina y, en general, de los valores eróticos que afloran en el universo narrativo zayesco, fenómeno realmente insólito en una época en que, por razones no siempre claras, la sabrosa tradición erótica medieval y la explosiva subversión sexual de la* La Celestina *habían desertado de nuestras letras*[8].

Efectivamente, la literatura castellana del siglo XV trajo consigo una total desinhibición en materia sexual que tiene como protagonista esencial a la mujer, hecho prácticamente inexistente en la literatura de «amor cortés» donde la dama se convierte en un mero instrumento puesto al servicio de una ideología del amor[9]. Una obra como *La Celestina* se erige, por tanto, en culminación de este dilatado proceso que transforma a la mujer en un ser con entidad propia. Así, asistimos a batallas carnales tanto en la casa de la vieja

---

[7] Nos referimos a las afirmaciones vertidas por Ticknor en *Historia de la literatura española*, Madrid, 1854, vol. III, p.346 y Pfandl en *Historia de la literatura nacional española del Siglo de Oro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1933, pp. 368-370. Cita indirecta recogida por J. Goytisolo en «El mundo erótico de María de Zayas», *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 63-115. (p. 113).

[8] J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 87.

[9] J. Rodríguez Puértolas, «Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV», *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Coord. por M. Díaz-Diocaretz e I.M. Zabala, Madrid, Tuero, 1992, pp. 29-55.

Celestina como en el huerto de la «casta» Melibea, quien reclama a su amante Calixto, en alguna ocasión, nuevas formas de deleite sexual.

Sin embargo, esta actitud renovadora por parte de algunos escritores se va a ver truncada poco tiempo después. Como señala Rodríguez Puértolas: *Una subversión sexual, social, liberadora, anuncio de unos nuevos seres humanos, en especial mujeres, que, sin embargo, volverán a hundirse en la frustración y en la alienación no mucho después, de acuerdo con las coordenadas de la sociedad española. Y así, en literatura, hasta las novelas de Galdós, y así hasta nuestra época*[10].

De esta forma, no sólo en la novela, sino también en la poesía y en el teatro, nuestros creadores habrán de lidiar con la censura a fin de conseguir la ansiada «moralidad» que imponía la encorsetada sociedad de su tiempo. No obstante, los tres géneros nos ofrecen propuestas bien distintas a la hora de abordar el cuerpo en su dimensión erótica como fórmulas para llevar a cabo la ruptura con la norma establecida[11].

En el caso que más nos interesa, la novela, el «placer de nombrar», en palabras de María Grazia Profeti, se ve sustituido por las más sutiles alusiones que dejan entrever, de forma velada, un gusto por un erotismo más refinado, muy lejos ya de los explícitos devaneos sexuales de *La Celestina*. Así, podemos recordar cómo muchas de las heroínas de nuestra narrativa breve se «desvanecen», o aparecen sumidas en un «oportuno» sueño en el instante mismo en que va a tener lugar el acto erótico. De esta manera, la pérdida de la virginidad no sería un acto de voluntad consciente por parte de la dama que se halla «arrebatada» de amor, sino que, por el contrario, el encuentro sexual tomaría los tintes de una agresión en la que la única conducta reprochable sería la del amante agresor[12].

Este hecho constituía uno de los recursos más utilizados para salvaguardar el honor de las damas que, como es sabido, residía sólo y exclusivamente en la conservación de su virginidad hasta el matrimonio, mientras permanecieran doncellas, y en la obediencia ciega al esposo una vez casadas. La esposa, además, debía preservar celosamente el honor de su marido, el que podía verse empañado si ésta se entregaba, aunque sólo fuera con el pensa-

---

[10] J. Rodríguez Puétolas, *op. cit.*, p. 55.

[11] M. Grazia Profeti, «La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro», *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, pp. 57-89.

[12] El recurso del desmayo o sueño en la literatura áurea fue analizado en dos valiosos artículos: A. Porqueras Mayo, «La bella dormida en el teatro de Calderón», *Hacia Calderón VI*, Sexto coloquio Anglogermano, Würzburg, 1981, pp. 49-64 y M. Grazia Profeti, «La bella dormida: repertorio e codice», *Quaderni di lingue e letterature straniere*, 7 (1982), pp.197-201.

miento, a la práctica de ciertas «libertades», impropias tanto de su condición como de su estado.

La atenuación como técnica puntual por excelencia para encubrir una incipiente sexualidad femenina no implica necesariamente que nuestros personajes sean pintados en la narrativa áurea como meros instrumentos de la sexualidad masculina, sino que en numerosas ocasiones asistimos a la reivindicación de las heroínas cuando ven peligrar su puesto en el lecho conyugal, o bien cuando no son atendidas debidamente por sus maridos o amantes. Los relatos de María de Zayas están tamizados por alusiones de esta índole que, sin duda, nutren su obra de una sabia nueva y fresca donde el componente sexual, aunque velado a veces, va a ocupar un lugar claramente destacado. Retomemos de nuevo la palabra de Juan Goytisolo, quien alude a este aspecto con precisión: *(...) Las escenas y alusiones sexuales infunden un soplo de vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista y salvan una obra que, sin ellas, naufragaría en los escollos de la trivialidad y redundancia: las narradoras del sarao dejan bien sentado que duermen en compañía de sus amantes y se lamentan de la prontitud con que éstos aplacan el fuego de su apetito (...); cuando las doncellas se desvanecen, sus galanes aprovechan la ocasión para gozar de ellas o entregarse en mil amorosos atrevimientos (...); si el exceso en la posesión agota el caudal del amor, la heroína denuncia la ingratitud del amante y se queja amargamente de que falte de su lecho...*[13]

Encubierto o desafiante, el universo erótico que María de Zayas pone ante nuestros ojos conlleva necesariamente una nueva formulación del cuerpo femenino. Ahora bien, ¿cómo entiende María de Zayas esta reformulación? Responder a esta pregunta implica desentrañar no sólo los cauces utilizados por la autora para representar el cuerpo de sus heroínas, sino también lo que nos resulta mucho más interesante: el manejo del mismo como metáfora de aniquilación física y moral en pos de un objetivo único: «volver por la fama de las mujeres»[14] y prevenirlas de los engaños de los hombres.

El doble objetivo marcado en la consecución de nuestra labor hermenéutica nos obliga a restringir nuestro campo de estudio. Las novelas publicadas por la escritora madrileña ascienden a un total de veinte, si tenemos en cuenta las diez *novelas amorosas y exemplares* de la primera colección y los diez *desengaños amorosos* de la segunda. El corpus es lo suficientemente amplio como para reclamar un análisis más exhaustivo que, en este momento, desbordaría las pretensiones de nuestra aportación.

---

[13] J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 98.

[14] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 118.

Por tanto, centraremos nuestra atención en una de las novelas que nos ofrece un mayor número de posibilidades a la hora de sustentar nuestra hipótesis de trabajo y que pertenece a la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*: *Amar sólo por vencer*, novela sexta de la citada colección. Serán obligadas, sin embargo, las incursiones constantes en otros relatos de esta obra a fin de enriquecer en la medida de lo posible la perspectiva que estamos analizando.

Un estudio de semejantes características habría de comenzar necesariamente por la descripción física de la protagonista. La mayoría de los investigadores que se han acercado a la obra de María de Zayas señalan la ausencia de descriptivismo en sus heroínas así como la inclinación por la leve pincelada en sustitución de una completa caracterización formal y psicológica[15]. Cabe preguntarse ahora, ¿implicaría esta afirmación una negación del cuerpo femenino en los relatos de María de Zayas, negación que, por otra parte, puede hacerse extensible a la literatura áurea en general? María José Porro justifica así esta actitud de nuestros escritores: *Verdaderamente la mayoría de las descripciones que se hacen de la mujer sólo tienen valor simbólico y referencial; son a su vez «objetos», no «sujetos» de nada. Ello se explica por la tradición humanística europea que de un lado consideraba el cuerpo femenino como metáfora y de otro lo interpretaba desde la óptica de la posesión, o de Dios, o del marido, con lo que cualquier descripción holgaba, y sólo cuando la mujer transgredía las relaciones de pertenencia y pasaba al ámbito de lo reprobado (...) y sólo entonces, la literatura permitía descubrir un cuerpo emplumado, lacerado, semidesnudo o incitante, descrito desde la perspectiva de un realismo racional donde la estética de lo feo –físico o moral- quedaba suficientemente justificada*[16].

En *Amar sólo por vencer* María de Zayas nos describe a Laurela siguiendo los cánones de la tradición clásica impuesta por Aristóteles en su *Poética* y por Horacio en su *Arte poética* para los que la naturaleza, el origen, la fortuna, el gusto y la edad habrían de constituir el paradigma del retrato en cuanto a caracterización de personajes se refería. Merece la pena reproducir aquí el comienzo de la sexta novela: *En la Babilonia de España, (...),en la ilustre villa de Madrid, (...) nació la hermosísima Laurela (no en estos tiempos, que en ellos no fuera admiración el ser tan desgraciada como ella, por haber tantas bellas y desgraciadas), de padres ilustres y ricos (...)*

---

[15] S.M. Foa, *op. cit.*, p. 111, señala a este respecto lo siguiente: «Los personajes de María de Zayas tampoco son descritos con abundancia de detalles. Al contrario, se caracterizan por dos o tres rasgos morales que resultan ser esenciales en relación con el desarrollo del asunto o del tema.»

[16] Mª J. Porro Herrera, *Mujer «objeto» / Mujer «sujeto» en la literatura española de los Siglos de Oro*, Málaga, Universidad, 1995, p. 147.

Ya se entiende que siendo sus padres nobles y ricos, la criarían y doctrinarían bien, enseñándola todos los ejercicios y habilidades convenientes (...) Aún no tenía Laurela doce años, cuando ya tenía doce mil gracias; tanto que ya las gastaba como desperdicios y la llamaban el milagro de naturaleza[17].

Como podemos observar, la descripción que de Laurela lleva a cabo María de Zayas sigue fielmente la tipología clásica que hemos mencionado con anterioridad, aunque asignando un papel muy relevante a la *belleza* de la dama que posee claras reminiscencias renacentistas heredadas de la tradición neoplatónica. Sara F. Matthews Grieco analiza el cambio de perspectiva del Renacimiento respecto de la Edad Media y afirma: *Mientras que la cultura clerical de la Edad Media era proclive a un cierto temor ante la belleza femenina y el poder que ésta daba a las mujeres sobre los hombres, el Renacimiento neoplatónico atribuyó un nuevo valor a la belleza al declararla signo exterior y visible de una «bondad» interior e invisible. La belleza ya no se consideraba una posesión peligrosa, sino más bien un atributo necesario de carácter moral y la posición social*[18].

La expresión que sirve de corolario al sucinto retrato que María de Zayas hace de la protagonista, «la llamaban el milagro de naturaleza» resume perfectamente su filiación con el tópico de la *Natura creatix*, que, desde la Antigüedad, ha sufrido numerosas variaciones en el transcurso de los siglos. Este concepto entra a formar parte de los elogios a la belleza de la amada siempre, como en este caso, a modo de colofón de una innumerable lista de gracias y virtudes. Dicho motivo puede rastrearse en otros autores del Siglo de Oro como Miguel de Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, Lope de Vega en las *Novelas a Marcia Leonarda* o, incluso, desde la otra orilla, Sor Juana Inés de la Cruz en el ovillejo titulado *Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre de Jacinto Polo, una belleza*, como ya demostró María Rosa Lida de Malkiel en un estudio magistral donde se refiere en los siguientes términos a esta idea de la Naturaleza como artífice: *(...) el concepto de la Natura creatix difundido desde la Antigüedad, la variación e imitación de numerosos pasajes de la literatura romana, los poemas que minuciosa y crudamente detallan la intervención de la Naturaleza, la meditación filosófica que le asigna su categoría como vicaria Dei y critica los desbordes naturalistas, todo ello indica lo palpitante y actual, en el siglo XII, del concepto de «Naturaleza crea-*

[17] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 295.

[18] S.F. Matthews Grieco, «El cuerpo, apariencia y sexualidad», en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1992, vol. III, pp. 67-109.

dora». De ahí que muy fácilmente se introduzca en el elogio de la hermosa, cuando lo que interesa es ensalzar a la criatura y no al Hacedor...[19].

No hay que olvidar que María de Zayas hace uso de este tópico en más de una ocasión a lo largo del relato, sobre todo en las composiciones poéticas que Esteban, disfrazado de Estefanía dirige a Laurela, y más concretamente en la última canción que le dedica en una de cuyas estrofas señala:

> Confieso que en ti sola
> extremó su poder naturaleza,
> y en la tierra española
> eres monstruo de gala y gentileza...[20]

Por otra parte, la recreación en la hermosura de Laurela es la única mención por parte de la autora a una cualidad meramente física, ya que, en realidad, María de Zayas no realiza una prosopografía detallada de la dama. Sin embargo, consideramos que se trata de un rasgo lo suficientemente destacado como para albergar en su seno toda una metáfora de la exaltación del cuerpo femenino y, en este caso, de la destrucción y mutilación del mismo que va a operar, conforme avanza la acción narrativa, como un claro desencadenante del final trágico de la protagonista.

Es evidente que la belleza física de Laurela es el factor determinante que genera la acción principal del relato, esto es, las relaciones amorosas entre la dama y Esteban, así como la causa última que va a propiciar su propia desdicha. Y va a ser precisamente esta apariencia la que encienda el deseo en el joven seductor quien, a través de la vista, sentido privilegiado, como es sabido, según la concepción del amor neoplatónico heredada por el Renacimiento e incorporada posteriormente a la estética barroca, enloquece de amor por Laurela. María de Zayas describe así el descubrimiento de la prenda amada por parte de Esteban: *Y así fue, pues viendo un día a la hermosa niña en un coche, en compañía de su madre y hermanas, se enamoró tan locamente (si se puede decir así), que perdió el entendimiento y la razón, que no pudo ser menos; pues informado de quien era Laurela, no desistió de su propósito, conociéndole tan imposible, pues ni aún para escudero le estimaran sus padres*[21].

---

[19] Mª R. Lida de Malkiel, «La dama como obra maestra de Dios», en *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, 179-290. (p. 215). Aunque en la cita recogida arriba Lida de Malkiel se refiere concretamente al siglo XII, más adelante hace un minucioso recorrido por la fortuna de dicho tópico asociado a la belleza de la mujer siglo tras siglo en las distintas literaturas europeas.

[20] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 313.

[21] María de Zayas Sotomayor, *op. cit.*, p. 296.

Este deslumbramiento que provoca la hermosura de Laurela en Esteban va a ser un tema recurrente en la relación amorosa de ambos amantes, lo que nos permite hacer hincapié en nuestra hipótesis inicial, ya que la autora nos muestra, en un primer momento, el cuerpo femenino entendido como *objeto* erótico para más tarde ofrecernos una visión totalmente deformada del mismo representada por su muerte, en este caso, o su renuncia del mundo, mediante su inclusión en un convento, como sucede al final de otros relatos como en *La inocencia castigada*, desengaño quinto, o en *Estragos que causa el vicio*, último desengaño que tiene como interlocutora a la propia Lisis, en realidad, trasunto en la ficción de María de Zayas.

En este sentido, cabría cuestionarse por qué la estética femenina representada por la belleza determina de forma inexcusable el destino de Laurela. Para obtener una respuesta coherente a esta pregunta, hay que tener en cuenta que toda presencia física lleva aparejada inevitablemente una identificación de tipo sexual[22]. La contemplación de la joven incita a Esteban a querer *gozar* lo antes posible de su cuerpo siguiendo un irrefrenable deseo erótico que culminará con la seducción de Laurela a través del engaño del disfraz[23].

A lo largo de todo el relato, María de Zayas nos va a mostrar la recurrencia en este motivo corporal a través de la actitud del presunto enamorado, quien continuamente se refiere a Laurela ponderando, por encima de sus otras virtudes, su belleza corporal. Así, en uno de los primeros encuentros que tienen los amantes, Esteban, una vez que ha logrado transgredir el espacio privado de la joven adoptando la personalidad de una doncella llamada Estefanía, dice: *-Señora mía: yo sé que te merezco y mereceré toda la merced que me hicieres, como lo conocerás con el tiempo; porque te aseguro que*

---

[22] V. Nahoum-Grappe, «La estética, ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?» en *Historia de las mujeres...* pp. 113-127, lleva a cabo un ajustado análisis de la estética femenina partiendo del concepto de belleza y señala: «La identidad femenina se manifiesta a través de la belleza, y ésta última, a su vez, precisa qué peligros acechan a la feminidad, al activar el vínculo tautológico e identificador entre una presencia corporal y una identidad sexual. Una mujer fea y pobre no interesará al novelista, ni al moralista, ni al seductor, porque por debajo de su indistinción sociológica escapa a las miradas identificadoras en un doble escenario cultural y social» (p. 117).

[23] El disfraz femenino posee en esta novela un papel relevante en la medida en que funciona como móvil del engaño de que es objeto Laurela y podría considerarse como una argucia más por parte del hombre para embaucar a las mujeres. El caso contrario, esto es, la dama que se disfraza de varón, fue abordado por C. Bravo Villasante en un trabajo ya clásico, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.

desde el punto que vi tu hermosura, estoy tan enamorada (poco digo: tan perdida), que maldigo mi mala suerte en no haberme hecho hombre[24].

La violación de este espacio privado que hemos mencionado con anterioridad incide profundamente en la actitud de Laurela que, poco a poco, va a ver minada la tranquilidad en la que vivía junto a su familia para adentrarse en la vorágine de los amores con Esteban que la conducirán irremediablemente a su trágico final. Muchos de los cambios que experimenta nuestra protagonista tienen que ver con la ocultación de su cuerpo, ya que muchas de las exigencias de su enamorado atentan directamente contra el mismo y contra su propia libertad. De esta forma, Esteban-Estefanía recrimina a Laurela –desde la ambigüedad sexual que en ésta provocan los desmanes a los que llega su doncella por su amor- que salga a la calle, es decir, que cruce la línea que separa el espacio privado, donde debe permanecer siempre debido a su condición de mujer, del espacio público, negándole así cualquier posibilidad de relación social, y, sobre todo, pretende manipular su cuerpo obligándola a que cubra su belleza con un manto o bien a que no se exponga a las miradas de otros hombres desde su ventana. María de Zayas nos lo describe con las siguientes palabras: *(...) Y muchas veces Laurela se enfadaba de tanto querer y celar, porque si salía fuera, aunque fuese con su madre y hermanas, cuando venía, le pedía celos. Y si tal vez salía con ellas, le pedía que se echase el manto en el rostro, porque no la viesen, diciendo que a nadie era bien fuese permitido ver su hermosura. Si estaba a la ventana, la hacía quitar. Y si no se entraba se enojaba y lloraba; y le decía tan sentidas palabras que Laurela se enojaba y le decía que la dejase, que ya se cansaba de tan impertinente amor*[25].

A través del recurso del disfraz femenino en la figura de Esteban, la insigne novelista hace más tenues sus referencias a lo sexual y se acoge a la fórmula de ese erotismo más refinado al que aludíamos arriba. Uno de los momentos más sensuales del relato es cuando el amante consigue admirar el cuerpo desnudo de Laurela que es descrito con elegancia y sutileza: *Se fueron, y Estefanía con su señora, asistiéndola hasta que se puso en la cama, gozando sus ojos, en virtud de su engaño, lo que no se le permitiera menos que con su engañoso disfraz, enamorándose más que estaba, juzgando a Laurela aún más linda desnuda que vestida*[26].

El amor lascivo que poco a poco se va apoderando de Esteban lleva a éste a revelar su verdadera identidad a Laurela, en el preciso momento en que se

---

[24] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 306. La cursiva en los textos de la obra es mía.

[25] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 309.

[26] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 309.

deja atisbar la más remota posibilidad de que otro hombre, don Enrique, pueda disfrutar de la hermosura de la dama. La mayoría de los *desengaños* de María de Zayas, llegado este punto, se precipitan de forma similar: el amante se muestra desesperado ante la amada para granjearse sus favores; una vez que ésta se halla convencida y enamorada le ofrece «palabra de esposo» para así poder gozar de su cuerpo; la pérdida del honor de la dama y su abandono por parte del amante son todo uno. Las mujeres se convierten, por tanto, en agraviadas y, más tarde, en víctimas de sus amantes, esposos o incluso padres, ya que el castigo que se les impone es la muerte violenta o su reclusión en un convento.

Por supuesto, el caso de Laurela no iba a ser diferente. La degeneración de su amor, y de su cuerpo, se inician cuando la joven se une a Esteban en cuerpo y alma, quien, al obtener el ansiado trofeo de su virginidad, se olvida de ella para siempre. Esta actitud se repite una y otra vez en casi todas las novelas de María de Zayas para sustentar el fin didáctico-moral que las preside a todas, especialmente a las de la segunda colección. Las mismas palabras de Esteban lo delatan como claro representante del amor lascivo, que sólo termina ocasionando muerte y destrucción: -*Las cosas, hermosa Laurela, que se hacen sin más acuerdo que por cumplir con* la sensualidad del apetito *no pueden durar, (...) Yo te amé desde que te vi, y hice lo que has visto, y te amo por cierto. Mas no con aquella locura que antes, que no miraba en riego alguno; mas ya los veo todos, y todos los temo, con que es fuerza desengañarte. (...) Te vi y te amé, y busqué la invención que has visto hasta conseguir* mi deseo. *(...) Nada miraba con el deseo de* alcanzar tu hermosura. *(...) Aquí no hay gastar palabras, ni verter lágrimas, pues con nada de esto me has de enternecer, porque primero es* mi vida *que todo; antes tú misma, si me tienes voluntad, me aconsejarás lo mismo, pues no remedias nada de* tu pérdida *con verme morir delante de tus ojos, y todo lo que me detengo aquí contigo, es tiempo que pierdo para salvarme*[27].

La exaltación del cuerpo femenino, que mencionábamos como una de las premisas fundamentales de nuestro estudio, termina precisamente con esta abierta declaración del joven Esteban, donde podemos apreciar cuáles eran los condicionantes de su amor. La ponderación de la belleza de su «amada» ha sido, a lo largo de toda la novela, un mero recurso para poder lograr su único propósito: el cuerpo de Laurela. Se produce entonces una objetivación de este cuerpo femenino cuya funcionalidad se va a reducir a paliar momentáneamente un irrefrenable impulso sexual que emana del cuerpo masculino.

---

[27] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 324-325. Las palabras señaladas demuestran la adscripción del personaje a la tipología del amor lascivo que ya hemos mencionado.

No obstante, hay que recordar que no es necesario esperar al final de los amores entre Laurela y Esteban para darnos cuenta de los «intereses» que mueven al osado joven, ya que María de Zayas nos proporciona en el transcurso del relato algunos atisbos de su verdadera personalidad. El siguiente ejemplo nos sirve para sustentar nuestra argumentación: *No soy Estefanía, no; don Esteban soy. Un caballero de Burgos, que enamorado de la extremada belleza que te dio el cielo, tomé este hábito, por ver si te podía obligar con estas finezas a que fueses mía; porque aunque tengo nobleza con que igualarte, soy tan pobre, que no he tenido atrevimiento de pedirte a tu padre, teniendo por seguro que el granjear tu voluntad era lo más esencial*[28].

La crueldad y la violencia, como afirmaba Juan Goytisolo[29], son la otra cara de la exaltación del cuerpo femenino, del erotismo, en definitiva, que, de una manera o de otra, hemos visto reflejados en las páginas preliminares de nuestra historia. La hermosura de Laurela se va a ver truncada para siempre por el brazo ejecutor de su mismo padre, don Bernardo. Ahora, el cuerpo de la joven ya no es objeto de deseo sino objeto de venganza. La mancha del honor que la conducta de Laurela ha dejado en la familia ha de ser limpiada de inmediato con la sangre de la desdichada quien, por supuesto, es la víctima inocente del engaño urdido por un hombre. En este caso, aunque el acto de asesinato de la protagonista sea tramado por don Bernardo, en connivencia con su hermana y cuñado, podemos afirmar que ha sido el despiadado Esteban quien la ha puesto en el camino que lleva a la destrucción, a la muerte definitiva.

La muerte de Laurela es un claro ejemplo de mutilación del cuerpo femenino. La joven muere brutalmente aplastada por una pared que, siendo empujada por sus verdugos desde el otro lado, se le viene encima. Laurela paga así un precio demasiado alto por haberse dejado engañar por los hombres. La consecuencia fatal es su propio cuerpo destruido. La pluma de María de Zayas se entrevera de truculencia en las descripciones de estos trágicos sucesos: *(...) Pues como la pared cayó y cogió las pobres damas, a los gritos que dieron las desdichadas, acudieron todas dando voces, las criadas con inocencia, mas la tía con malicia, al mismo tiempo que el tío entró con todos los vecinos que acudieron al golpe y alboroto, que, hallando el fracaso y ponderando la desgracia, llamaron gente que apartase la tierra y cascotes, que no se pudo hacer tan apriesa, que cuando surtió efecto, hallaron a la sin ventura Laurela de todo punto muerta, porque la pared la había abierto la cabeza, y con la tierra se acabó de ahogar (...) En fin, pasó por desgracia la*

[28] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 319-320.
[29] J. Goytisolo, *op. cit.*, p. 104.

que era malicia. Y aquella noche llevaron la mal lograda hermosura a San Martín, donde tenía su padre entierro[30].

Esta crueldad sin límites que arremete contra el cuerpo femenino y provoca su destrucción puede rastrearse igualmente en otros *desengaños amorosos*, en los que la violencia, si cabe, se extrema todavía más que en el caso de la obra que nos ocupa. Recordemos, como ejemplos, la agonía a la que es sometida doña Blanca en *Mal presagio casar lejos*, quien muere desangrada o bien doña Ana en *El traidor contra su sangre*, decapitada por su marido don Alonso.

En definitiva, hemos querido dejar constancia en estas páginas de un proceso al que María de Zayas somete a un buen número de sus heroínas y en el que elige como metáfora el cuerpo femenino. Este hecho implica necesariamente una reformulación del mismo, como ya señalamos al comienzo de nuestro estudio. Esta nueva visión que se traduce de los relatos zayescos se sustenta en dos focos de interés: de una parte, la exaltación de la hermosura de la dama que genera la acción principal de todas sus novelas, es decir, el conflicto amoroso; de otra, sin embargo, la destrucción de la misma, esto es, la muerte y mutilación del cuerpo de la dama. En realidad, la belleza o la vida y la fealdad o la muerte magníficamente moldeadas por la pluma de una mujer que logra con éxito, todavía hoy, entusiasmar a su público.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Images de la Femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, dir. Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1994.
- AA.VV., *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI et XVII siècles*, dir. Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1992.
- BLANQUÉ, A., «María de Zayas o la versión de las noveleras», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 39: 2 (1991), pp. 921-950.
- FOA, S. M., *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Álbatros-Hispanófila, 1979.
- GOYTISOLO, J., «El mundo erótico de María de Zayas», *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp.63-115.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., «La dama como obra maestra de Dios» en *Estudios sobre la Literatura Española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1978, pp. 179-290.
- MATTHEWS GRIECO, S.F., «El cuerpo, apariencia y sexualidad», en *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 67-109.

[30] María de Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 329-330.

- MOLL, J., «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda*, I (1982), pp. 177-179.
- NAHOUM-GRAPPE, V., «La estética, ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada», en *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1992, pp. 113-127.
- PORRO HERRERA, M. J., *Mujer «sujeto» Mujer «objeto» en la Literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad, 1995.
- PROFETI, M.G., «La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*. Madrid, Tuero, 1992, pp. 57-89.
- RALLO GRUS, A., «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8 (1989), pp. 161-179.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., «Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, 1992, pp. 29-56.
- ZAYAS, M. de., *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1993.
- ZAYAS, M. de., *Novelas completas*, ed. de María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973.