

“Sin que en todos ellos viese luz”: Zayas en penumbra

Noelia Sol Ciriigliaro
Dartmouth College

Sólo por su luz la casa es humana.
Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la
noche.
—Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

“Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de *engañar los sentidos*, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado” (Zayas, *Novelas* 159. Mi énfasis). Desde las primeras líneas de “Al que leyere,” María de Zayas llama la atención de su audiencia sobre el problema central de Barroco en tanto estructura socio-cultural: el engaño y desengaño de los sentidos. El prólogo establece que el “valor cierto,” o la verdad de la obra, es una abstracción mediada inequívocamente por los límites de la razón y los sentidos humanos, lo cual se plantea siempre como un problema irresoluble. La luz del fuego como la publicación de la obra sería, pues, un medio que llevaría al descubrimiento o acercamiento hacia la verdad (literaria) que de otra manera quedaría ensombrecida y, por lo tanto, oculta. “Sacar a la luz [sus] borrones” resulta para María de Zayas una prueba “de fuego” necesaria no solo para generar una cala femenina en el mundo letrado prevalentemente masculino; también, es una forma de legitimación de dicha cala o, en sus palabras, “atrevimiento” que ha de desengañar a los hombres de sus prejuicios sobre la incapacidad de la mujer de producir una intervención válida en la esfera de la escritura, ya no privada, sino pública. Sacar a la luz, por lo tanto, en su sentido literal y metafórico de “publicar” es un vehículo de legitimidad y autoridad así como una vía de descubrimiento y producción de escritura.¹

Curiosamente, sin embargo, cuando dejamos el prólogo y nos adentramos en las novelas, no serán ni la imagería lumínica ni la esfera de lo público las que produzcan esta forma de conocimiento y educación de los hombres acerca de las mujeres. No es el tratamiento de la esfera pública a través de tropos metafóricos asociados con la luz del fuego o, por extensión, del día, lo que plasma en las novelas cortesanas el tratamiento del tema de la mujer, su lugar en la sociedad, su “valor cierto.” Es, en todo caso, la oscuridad de la noche en el contexto clausurado y oclusivo de la casa la vía más completa y compleja que Zayas encuentra para dicha tarea. El ámbito doméstico es el espacio adecuado que acompaña y cataliza, más que el ámbito público/publicado,

¹ Sobre la construcción de la figura de autora/autoridad en Zayas *vid.* Thiemann y Greer (61-83). Un panorama general sobre “las hijas de Sofía” y el status de la mujer escritora en el siglo de oro lo ofrece la Mujica en su prólogo e introducción a *Women Writers of Early Modern Spain. Sophia’s Daughters*.

la actividad del desengaño. Interior doméstico y noche son, unidos, una díada indisoluble en la producción de esta autora barroca que retoma fórmulas estéticas y motivos filosóficos contemporáneos que ya se encuentran en textos escritos por varones, y los lleva, a su vez, a un extremo –particularmente en sus *Desengaños amorosos* de 1647– que roza los límites del horror, la tragedia y el delirio. Ese espacio sintomático de la cultura barroca que William Egginton, siguiendo a Gilles Deleuze, ha llamado “casa barroca de la razón” (Egginton 5), implosiona y se compartimenta de manera más nítida en la narrativa de María de Zayas. Su obra se hermana con las de aquellos “arquitectos” de la escritura barroca que bebieron de la paradoja (pre)moderna en que la verdad es una función –y no el opuesto– de las apariencias (Egginton 5). La verdad poética para Góngora, por ejemplo, surge de la *obscuritas* u oscurecimiento de la lengua y la imagería poéticas mediante el alejamiento entre forma y contenido. El camino de descubrimiento de la verdad poética con Góngora comienza en el consumo de formas “aparentemente” distantes del mensaje literario. La verdad poética de Zayas, por su parte, florece, como alimaña nocturna, en los cubículos más penumbrosos del espacio interior que crean sus ficciones. Su oscuridad, sin embargo, no entorpece la visión que el lector posee del mensaje altamente crítico respecto a la situación familiar y social de la mujer. Al caer la noche y cerrarse las puertas no se detiene la vida cotidiana, ni comienza la actividad del *otium* y el reposo, sino que se inicia, en las novelas de esta autora, un ejercicio de ensoñación narrativa en que la vida diaria naturaliza, como una mala pesadilla, los miedos más arraigados del inconsciente.

En las últimas décadas varios estudios han puesto de manifiesto la compleja articulación del espacio doméstico en el pensamiento pro-femenino de la obra de María de Zayas. En un artículo seminal sobre la desestabilización irónica del código de honor en la obra de Zayas, Amy Williamsen afirma que la casa es (como ya lo habían identificado antes Ordóñez y Welles), un signo más en la “arquitectura del patriarcado” que representa una trampa para las mujeres en una sociedad de instituciones dominadas por el hombre (143, mi traducción). Williamsen ve que la estructura social del patriarcado tiene como unidad de medida la casa misma en su organización material (arquitectura) y simbólica (relaciones de poder en torno al *paterfamilia*). Lisa Vollendorf, por su parte, afirma que el hogar en Zayas “emerges as a site of power struggle between men and women in several novellas, suggesting that women are at risk even within space gendered as feminine” (*Reclaiming* 134). En su estudio Vollendorf reconoce, como Margaret Greer, las contradicciones que presenta la obra de Zayas respecto de la aceptación e incluso apropiación del discurso patriarcal y los espacios que éste modela. Un ejemplo omnipresente es la creación de personajes femeninos de moralidad dudosa que “desacralizan” el espacio doméstico como escenario de sus propias aventuras amorosas y sus propias traiciones a hombres y, más aún, a otras mujeres. Sin embargo, tanto Vollendorf como Greer identifican esos usos como una estrategia que se solapa bajo una vocación mayor de toda la obra: la subversión de los códigos sociales que subyugan a la mujer para, con esto, denunciar

una estructura sofocante de poder. Así, Greer define un feminismo en *Zayas* que exige una clasificación no anacrónica que de cuenta de las contradicciones internas pero también de los matices y objetivos ulteriores de su pensamiento:

She was not a philosophically consistent feminist, it is true. She presented her case for women not with rigorous, linear logic, but with passionate argumentation, with shifting, sometimes contradictory tactics and rhetoric, and she hammers it in through the cumulative effect of her harangues against the abuse of women and the pathos of her fictional examples. (353)

De más reciente publicación David Castillo repasa en su *Baroque Horrors* las estrategias “proto-góticas” con que *Zayas* alimenta un tipo particular de trabajo con el cuerpo femenino. Su escritura, dice este crítico, produce cuerpos elevados/degradados a una posición de objeto identificable con lo que Angela Carter llama “pornografía moral.” El sensacionalismo que surge del encuentro entre la erotización y el acto violento contra el cuerpo, que es a su vez propio del género gótico, se expresa en los ámbitos oscuros e interiores en *Zayas* porque, como sugiere Castillo, los monstruos vienen con la casa:

the shadows that lurk in our closed spaces are symptoms of the baroque horror (vacui) that continues to haunt the architecture of modernity. In this sense, one of the most important lessons we can learn from facing our baroque horrors (fictional as well as historical) is that the monsters come with the house. (Castillo xiii)

Vemos, con esta breve selección de estudios de los últimos años, que tanto Williamsen como Vollendorf, Greer y Castillo dan cuenta del papel activo que tiene la arquitectura del ámbito privado. La arquitectura doméstica no es mero escenario sino instrumento de la violencia de género. A su vez, establece un espacio de encuentro y confort para la comunidad femenina desde el cual lograr una crítica a la estructura patriarcal. Continuando con esta línea de investigación, el presente ensayo pretende profundizar la conceptualización de la domesticidad barroca y enfocarse en la potencia visual que ofrecen las imágenes nocturnas y de oscuridad de la casa *zayesca*. Buscar cuenta de patrones espacio-temporales significativos que aparecen al representar la casa en sus novelas y que ofrecen una clave más para apreciar la producción de una poética del espacio doméstico femenino. Será de utilidad, por lo tanto, retomar –no sin distanciamiento crítico– algunos de los preceptos que organizan la investigación de Gaston Bachelard en su estudio fundamental *La poética del espacio*. Aún hoy, a más de cincuenta años de su publicación, dicho estudio da cuenta de manera fructífera de motivos específicos la imaginación doméstica en la esfera de la literatura y su relación con la imaginaria penumbrosa de los espacios cerrados.

Zayas a la luz

La noche hace su aparición muy tempranamente en la narración-marco del primer volumen de novelas que publica María de Zayas y Sotomayor, titulado *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y sirve para dividir la diégesis principal en cinco reuniones consecutivas en que los personajes han de escuchar y narrar las novelas:

Quedaron avisados que al recogerse el día, descoger la noche el negro manto, luto bien merecido por la ausencia del rubicundo señor de Delfos, que por dar a los indios los alegres días, daba a nuestro hemisferio con su ausencia oscuras sombras, se juntasen todos para solemnizar la Nochebuena, con el concertado entretenimiento, en que el cuarto de la hermosa Lisis... (Zayas, *Novelas* 169)²

La construcción apositiva doble (“recogerse el día/descoger la noche” y “negro manto/luto bien merecido”) no menoscaba la importancia que la autora otorga a esta caracterización precisa del momento del sarao. Son cinco noches de “oscuras sombras,” no cinco mañanas, las que ocupan el honesto entretenimiento del séquito de Lisis, protagonista de la historia, que se encuentra convaleciendo por la enfermedad de cuartanas. Las noches del sarao son así definidas con un doble discurso: el visual en torno a la presencia/ausencia de Febo, dios del sol, y el emocional asociado al luto, compatible, por su parte, con los afectos que despiertan en casa de Lisis su convalecencia y su mal de amores no correspondidos por don Juan. Como Febo, Lisis es en este sarao un centro (el centro del relato-marco) que, pudiendo ser luminoso está apagado, y a cuyo alrededor se despliegan afectos como el consuelo y el luto por la pena que causa su “falta” o fallo en la salud física y, por qué no, emocional. La defensa de las mujeres que tomará, especialmente en el segundo volumen de los *Desengaños Amorosos* (1647), un lugar protagónico a lo largo del relato-marco y, más aún, en las historias intercaladas, participa de esta afectividad en torno a la convalecencia y el consuelo. Las historias narradas son ejemplos de vida que buscan ser esa fuente de desengaño y, por lo tanto, consolación, de las mujeres que padecen. Desde el principio de la historia, entonces, el “negro manto” del marco narrativo de las novelas produce una ambientación y genera formas de afectividad que condicionan el tono y la atmósfera apesadumbrada de todo el encuentro.

² Esta descripción de Febo resulta tópica en la temprana modernidad. De manera similar, se describe la llegada de la segunda noche en las *Novelas amorosas y ejemplares*: “Ya Febo se recogía debajo de las celestes cortinas, dando lugar a la noche que con su negro manto cubriese el mundo, cuando...” (249) y la llegada de la segunda noche en los *Desengaños amorosos*: “A la última hora de su jornada iba por las cristalinas esferas el rubicundo Apolo, recogiendo sus flamígeros caballos por llegar ya con su carro cerca del occidente, para dar lugar a su mudable hermana a visitar la tierra, cuando...” (257).

Para combatir esa sensación de tristeza que produce la lúgubre enfermedad de Lisis y la oscuridad de la noche, el espacio doméstico se transforma en este relato-marco en un dispositivo notoriamente artificioso y contra-natural, que irradia luz hacia todos los rincones de la arquitectura interior y que desmiente las oscuras sombras que lo acosan desde afuera:

[Por su decoración] [y]a la sala parecía cuando los campos alumbrados del rubio Apolo, vertiendo risa, alegrando los ojos que los miraban, tantas eran las velas que daban luz a la rica sala, cuando los músicos, que cerca de la cama de Lisis tenían sus asientos, prevenidos de un romance [...] empezaron con una gallarda a convidar a las damas y caballeros a ir saliendo de un cuadro con hachas encendidas en las manos para que fuese más bien vista su gallardía. (Zayas, *Novelas* 170)

El fuego de los braseros colocados en el centro de la sala, así como las velas y las hachas de los narradores traen a la casa una alegría (artificial) comparable a la que los “indios” americanos gozan, según el narrador, cuando Europa está en penumbra. La afectividad jubilosa de los objetos que irradian luz, entre los cuales se encuentran también los atuendos –cuyos “botones y cadenas de diamantes parecían estrellas” (170)– compiten con el sol por irradiar con luz y calor una afectividad de contento y solaz que anule o disuelva, como se verá a continuación, la trágica experiencia que marca el interior doméstico para la mujer. La imaginería feliz que propone la ambientación e iluminación doméstica en el relato-marco intenta producir imágenes de confort y sosiego, imágenes que Gastón Bachelard ha investigado como el producto de la ensoñación cultural que provoca toda casa de la infancia. La investigación que lleva a cabo en su estudio el filósofo en su *La poética del espacio* se detiene, desde un punto de vista fenomenológico de la casa natal y su capacidad de generar afectos positivos. A esa forma de la afectividad positiva que produce el espacio la denomina *topofilia*:

sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. (22)

Bachelard realiza lo que él denomina un *topoanálisis*, una técnica de lectura del espacio doméstico que combina elementos del psicoanálisis y la fenomenología. Para él “las expresiones ‘leer una casa’, ‘leer una habitación’, tienen sentido puesto que habitación y casa son diagramas de psicología que guían a los escritores y poetas en un análisis de la intimidad” (53). Así, define la casa como un espacio vivido y querido (*filia*) que modela la forma en que imaginamos las viviendas o lugares habitables. Como tal, el espacio es captado por la imaginación humana que se va plasmando en

las producciones literarias de una cultura dada, conservando en toda su potencia la efervescencia simbólica y afectiva que la cartografía de lo íntimo despliega en la vida cotidiana. Según Bachelard, la casa es menos relevante, como espacio físico que crea el arquitecto o estudia el geómetra y más como cuerpo de imágenes que “dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (37).

Ha de señalarse que la visión del filósofo francés es altamente optimista, puesto que vuelve a-problemática la relación entre imagen e ironía. Si pensamos en las imágenes armoniosas que presenta el marco de la narrativa en *Zayas* y las contrastamos con las imágenes mortuorias y violentas que pueblan las novelas intercaladas, tal y como se estudiará en el segundo apartado, observamos que el tratamiento lumínico y positivo del marco no hace sino resaltar una distancia irónica respecto de la posibilidad del confort en el interior. La felicidad que se irradia desde la luz y el calor (así como el color, la música y las texturas de los muebles, tapices y demás decoraciones que son referentes claves de la cultura material del texto) se opone a un imaginario de lo cotidiano, sombrío en lo literal y lo simbólico, que aparece más claramente delineado en las novelas que se van contando. La felicidad, por lo tanto, a partir de toda la cultura material de la sociedad aristocrático-burguesa que puebla el interior del sarao, es un *pharmakon* o solución provisoria que intenta remediar, sin demasiado resultado, la visión melancólica y pesimista de las dinámicas familiares que aparecen también en el resto de la obra. Defino *melancolía* no en términos médicos de la era premoderna sino como una cosmovisión que, como sugiere muy convincentemente Fernando R. de la Flor en su *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, caracteriza toda la era que, de otra forma, llamamos Barroco. La actitud beligerante que busca sanar la imagen pública de las mujeres en *Zayas* se explica, con de la Flor, porque “‘cuidado’, ‘advertencia’, ‘aviso’ son los modos de estar en el mundo barroco el melancólico, la manera de hacer la travesía de este peculiar “período de desestructuración.” Radical escepticismo ante el juego en cascada de las apariencias y frente a la inconstancia en que se mueven los asuntos” (64). Hay un sentido de inminencia en la idea de advertencia, aviso y consejo en torno al “desengaño” de hombres y mujeres que hace a *Zayas* participar del “estar en el mundo barroco” que define de la Flor.

Las imágenes lumínicas de interior generadas en oposición a la noche exterior del relato-marco funcionan, como se va analizando aquí, como una creación artificiosa que los integrantes de la casa de Laura, madre de Lisis, disponen para entretener al grupo de narradores. Este derroche de velas y braseros, así como de otros elementos decorativos, puede leerse, por un lado, en clave económica: como sugiere el estudio de Nieves Romero Díaz, la ostentación de dichos objetos sustenta un debate sobre la posición social de una (nueva) nobleza urbana que se define por hábitos de consumo y acumulación de riqueza. Por otro lado, el derroche lumínico, siguiendo a Bachelard, crea una imagen doméstica sencilla pero feliz que produce la ilusión de estabilidad del individuo y, por extensión, del grupo social (“nueva nobleza”) al que pertenece. La luz que irradia la casa la vuelve más humana, según Bachelard: “Sólo por su luz la casa es

humana. Ve como un hombre. Es un ojo abierto a la noche” (50), y esto se debe a que la luz representa a aquel o aquella que vela, aquel o aquella que espera, aquel o aquella que ve. La casa de Laura, madre de Lisis, representa al ojo femenino que está abierto a la noche, es el espacio de confort, de aprendizaje y de desengaño porque hay una vigilancia constante y, por momentos, combativa de los personajes femeninos sobre el problema de la opresión hacia la mujer cuya matriz es el interior (doméstico) materno.

La casa de Laura en el relato-marco es quizás la única vivienda luminosa y vigilante de todas las que aparecen en las novelas. Es la única casa materna que aparece cabalmente retratada y habitada por seis madres (Laura y las madres de las cinco narradoras iniciales), lo cual exige que leamos a Zayas “with the mother in mind” (Greer 87). Al leer desde y hacia la madre, notamos de las novelas en sí que las madres desaparecen, lo cual facilita, al decir de Greer, un distanciamiento madre-hija que permite a esta última figurarse una historia de deseo desde una perspectiva femenina: “to launch a girl in the circuit of desire from the imaginary perspective of a feminine narrator, who knows the strength of the attachment on the feminine side, its magnetic pull must ordinarily be suppressed by the removal of the mother” (135). Esta valiosa interpretación psicoanalítica que presenta Greer habrá que complementarla con la idea de que la casa materna es por antonomasia un espacio luminoso y, por lo tanto, un ámbito feliz de ensoñación que en Zayas queda definido de manera dialéctica, como veremos, por su oposición con la casa penumbrosa del marido.

Zayas en penumbra

Relatada por el personaje de Miguel con el título *Al fin se paga todo*, en séptimo lugar, durante la cuarta noche del primer sarao, la historia de Hipólita representa el clásico desencuentro entre el deseo femenino y el cumplimiento de la voluntad familiar. Su figura es la única femenina de, no ya de un triángulo, sino de un “cuadrado” amoroso en el que participan don Pedro, el marido elegido por los padres; don Luis, hermano de Pedro que galantea a Hipólita y que, por celos, la traiciona más adelante; don Gaspar, un tercer galán cuyos amores son correspondidos por ella, si bien al final la golpea y roba; y don García, receptor de la autobiografía que Hipólita cuenta al dejar su casa y que es, en última instancia, su segundo marido. *Al fin se paga todo* manifiesta algunas prerrogativas del pensamiento feminista de Zayas pues hay acusaciones morales hacia los personajes que violentan a Hipólita, si bien no se moraliza sobre la ruptura del voto matrimonial de ésta al corresponder, aunque sin consumación del acto, la pasión de don Gaspar. Tampoco hay una amonestación explícita sobre el asesinato de su cuñado, que la seduce haciéndose pasar por su esposo en el lecho. La justicia local e incluso el rey mismo son aquellos que “hacen pagar [por] todo” a los perpetradores de violencia y perdonan a Hipólita, quien con la ayuda de sus criadas rompe dos veces leyes divinas y humanas.

La novela imita el formato de toda la colección de Zayas al contener un relato-marco y uno enmarcado. El relato-marco indica que Hipólita es echada en camisa a las

calles de Valladolid por Gaspar, hallada entonces por García de camino a una casa de juegos, llevada a su posada e invitada a contar su historia. Más tarde, y luego de detallar su caso a Gaspar, es conducida a un convento, para luego confesar a las autoridades su suceso y venganza, heredar las riquezas de su marido, salir del convento y casarse con García. La autobiografía, o relato enmarcado, que confiesa a García consiste en su casamiento con Pedro, los galanteos de don Luis, los encuentros siempre interrumpidos y no consumados con Gaspar, la venganza y violación de Luis, la venganza de ella contra éste y el desdén final de Gaspar que la golpea y roba. Estos sucesos son comparados explícita y meta-literariamente con una novela cortesana: “os parecerá [dice Hipólita a García] fábula de las que se cuentan los inviernos a las chimeneas que caso sucedido” (416). El hecho de que la novela conecte explícitamente con el marco (se nombra a sí misma como “fábula” y se estructura con un relato con marco) exige una lectura atenta a las coincidencias o diferencias formales respecto del relato-marco de toda la serie. La ambientación nocturna de la mayor parte de la acción es igualmente central en tanto que la noche da lugar a los encuentros amorosos, correspondidos o no, así como las escenas de violencia sexual en la casa materna.

La novela subraya desde el comienzo la coincidencia de la casa del marido y la del padre y la madre. Como Lisis vive en casa de Laura, Hipólita también vive acogida, si bien casada, en su seno materno. En este contexto Hipólita organiza un sistema de entradas y salidas diferentes a las usuales para planear encuentros nocturnos con Gaspar. Son cuatro las noches fallidas que intentan, sin lograrlo, consumir su atracción, y para ello incorporan al espacio del geómetra, como lo llamaría Bachelard, un espacio vivido que agrega otros huecos, puertas y ventanas, canales y pasillos de entrada y salida que replican, simbólicamente, los intentos de un encuentro por “fuera” del matrimonio:

y aquella criada secretaria de mi flaqueza [fue] a dar aviso a don Gaspar de esta venturosa suerte, a quien dijo por un papel viniese aquella noche por la puerta falsa de un jardín que caía a las espaldas de mi casa, que allí me hallaría y por señas la puerta abierta, porque no me atreví a que entrase por la principal, respecto que mis padres, en cuya casa yo vivía con mi esposo, no lo sintiesen. (423)

Es importante señalar la coincidencia entre la casa materna y la casa del marido que inmediatamente estrecha un vínculo entre ésta y la casa de Laura, madre de Lisis. Esta superposición de espacios construye un tipo de subjetividad femenina, la “casada”, que no termina por encarnar completamente su rol social como esposa, por lo que quizás está más protegida que otras mujeres de las *Novelas y Desengaños*. Un caso completamente opuesto es el de *Mal presagio casar lejos*, que refleja y invierte la historia de Hipólita. El juego de espejo no se da solo a nivel del contenido sino también a un nivel formal porque esta novela ocupa el séptimo lugar de los

Desengaños, como *Al fin* de las *Novelas*. Las hermanas que protagonizan *Mal presagio casar lejos* se casan y van a vivir con sus esposos fuera de España (Portugal, Italia y Flandes). Sus maridos, que inicialmente agradan y seducen a las damas cumpliendo con juegos propios del amor cortés –en última instancia solos o con ayuda de sus familias y pajes–, terminan por deshonrarlas, violentarlas y, en algunos casos, matarlas. El título ya anuncia casi en forma de profecía los peligros de “casar lejos” del seno materno, un gesto que O’Brien en “Personalizing the Political” ha leído, de manera convincente, como sinécdoque de los problemas políticos que enfrentaron a España con Portugal y, especialmente, con los Países Bajos durante todo el siglo XVII. En un plano puramente privado y sin hacer una lectura del subtexto político e histórico, *Mal presagio* es la contrapartida indiscutible de *Al fin se paga todo* en tanto que aquella presenta una injusticia radical e infundada ante las damas españolas que en nada se acerca a la protección que la casa materna imprime a la situación de Hipólita.

Aprovechando los ritmos naturales del espacio privado, cuando la noche propicia el descanso frente a las actividades mundanas del día, Hipólita utiliza a su criada para convocar cuatro veces a su amante. En la primera oportunidad, tomando ventaja de la partida de Pedro, organiza un encuentro nocturno en el jardín donde dispone una cama de raso bajo las parras. La escena se interrumpe por el inesperado retorno de Pedro, que toma el lugar destinado al amante. Ante esto Gaspar desanda su camino y vuelve a su posada. En una segunda oportunidad Hipólita hace que Gaspar entre antes de que la casa cierre sus puertas, para así esconderlo en el aposento de una criada. Los amantes no logran concretar el encuentro porque un incendio causado por la vela de una criada despierta a todos los miembros de la casa y causa un revuelo. Gaspar se escapa ileso. En una tercera ocasión, Pedro manda cerrar las puertas de la casa antes de que Gaspar pueda entrar. Como alternativa, la criada-confidente de Hipólita lo guía para ingresar por una “ventanilla” sin reja y pequeña de un aposento bajo. Gaspar queda ridículamente atorado en el marco de la ventanilla sin poder entrar o salir de él. Incapaz de moverse, la solución que encuentran con la criada es arrancar el marco. Unas dagas y el forcejeo le permiten salir con el marco a cuestas que lleva por las calles de Valladolid hasta encontrar un carpintero que rompe las maderas con sus herramientas y lo libera. La cuarta y última intentona deja también a los amantes a punto de ser descubiertos, por lo que Hipólita esconde a Gaspar en un baúl. Por falta de aire, el amante se debilita, se desmaya y queda al borde de la muerte.

Esta secuencia de episodios graciosos y propios de una comedia de enredos marca un *crescendo* diegético que se alimenta de espacios cada vez más cerrados y cada vez más oscuros. El amante asedia la casa de la dama para terminar internado en las cavidades más penumbrosas. Primero el jardín, que se describe solo iluminado por las estrellas; luego el aposento; más tarde el diminuto marco de una ventana y finalmente el baúl son cavidades reticulares de la noche de los amantes que no alcanzan el encuentro de sus pasiones sino que los aleja más y más. La narración, en verdad, produce un efecto de claustrofilia porque vive o se regenera al cerrarse y oscurecerse a medida que avanza la diégesis. Al conocerse la relación con Gaspar, la reacción de

don Luis, el cuñado y pretendiente desairado, no coincide con la reacción del contexto social y familiar de Hipólita. Su deseo por consumir su infidelidad no es evaluado negativamente ni castigado. Únicamente la castiga el cuñado por no ser correspondido. El presidente del Consejo representa la autoridad real que recibe la minuciosa confesión del caso por puño y letra de Hipólita. Así son juzgados moral y legalmente Luis, quien se aprovecha en el lecho matrimonial de su cuñada haciéndose pasar por el marido, y Gaspar, que roba y golpea a la dama. La justicia del hombre y no del estado (pues Luis muere a manos de Hipólita y Gaspar a manos de su criado) llega en la hora final de estos personajes mientras Hipólita es perdonada; su honra es reestablecida mediante el perdón de su marido, la herencia que éste le deja y el nuevo casamiento y familia que ofrece García.

¿Qué ocurre cuando las heroínas zayescas cruzan completamente el umbral o “marco” de la casa materna (a diferencia de don Gaspar que se queda en el medio y termina llevando el marco de la ventanilla a cuestas)? ¿Qué tratamiento del espacio y de la nocturnidad encontramos cuando éstas pasan a encarnar una posición subjetiva cabal como esposa? En principio, la narrativa se vuelve un tanto más claustrofóbica puesto que es la heroína la que toma el lugar dentro de las cavidades oscuras y profundas de la casa. Así, el vínculo entre mujer y compartimentos oscuros lo va ocupando todo. La imaginería lumínica y feliz que encontrábamos en el relato-marco o la imaginería penumbrosa pero teñida de risa que aparece en la casa materna y a la vez matrimonial de Hipólita se desdibuja a medida que avanzan las novelas y llegamos hacia el final del sarao. Un caso paradigmático en este sentido es *La inocencia castigada*.

Como lo sugiere el título, la que “al fin paga todo” o es castigada por el precio de su inocencia es la propia Inés, protagonista de *La inocencia castigada*, a diferencia de doña Hipólita. Este “desengaño” está a cargo de Laura, madre de Lisis, y es la quinta narración de la segunda serie. El relato de Laura está precedido por un *excursus* interesante que vuelve a poner de manifiesto la importancia del marco en la expresión de la ideología en Zayas. Se nos cuenta, antes de iniciarse la novela quinta, que el sarao ha tenido tanto éxito que nuevos personajes han acudido, particularmente sorprendidos por el relato de Zelima/Isabel, la esclava de Lisis. También, y por segunda vez después de la mención en el prólogo de las *Novelas*, se hace explícita y de manera meta-reflexiva la condición de Zayas como autora publicada. Dice la narradora, identificable con la figura de Zayas en tanto autora:

Que trabajos del entendimiento, el que sabe lo que es, le estimará, y el que no lo sabe, su ignorancia le disculpa, como sucedió en la primera parte de este sarao, que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada. (258)

Lejos quedan los gestos grandilocuentes de falsa modestia intelectual que marcaban la

primera parte de la colección de 1637. Diez años han servido a Zayas para alcanzar una posición de autora mucho más firme, avalada por su vocación y su reconocimiento en los círculos letrados y academias.³ Quizás razones personales la llevaron a Zayas a una crítica de género mucho más combativa en la segunda parte del sarao.⁴ Dichas razones explicarían el gesto ampuloso del final de los *Desengaños* que termina por abortar el proyecto de casamiento de Lisis y concluye con su clausura, junto con otras damas, en un convento. En esta mención de su obra publicada ya prescinde de analogías lumínicas que ponen en juego el problema del engaño de los sentidos. Ahora, en esta segunda etapa, los sentidos no engañan: el entendido comprenderá el valor de su obra y el ignorante no lo comprenderá pero queda disculpado en su ignorancia.

Tras este *excursus* Laura toma la palabra para contar la historia de Inés, que ocurre en las inmediaciones de Sevilla, donde su hermano don Francisco y esposa la casan con don Alonso. A pesar de estar casada, es insistentemente cortejada por un segundo personaje, don Diego. En *La inocencia castigada*, la nigromancia tiene un protagonismo fundamental en el desarrollo de la historia como una fuerza oscura que coopta la volición de doña Inés, tan imparabile y desenfrenada como el deseo de Don Diego que se sirve del nigromante para gozar de su cuerpo. Diego colabora con el mago para hechizar mediante una vela los sueños de Inés. Así, ésta lo visita, sin conciencia alguna, en su alcoba varias noches hasta que el artilugio de la vela descubierto.⁵ El caso de Inés se opone drásticamente al de Hipólita en tanto que su marido no disculpa la infidelidad, a pesar de que Inés no tiene conciencia de yacer cada noche con el atrevido galán. El caso, conocido por toda la ciudad, se plantea como un caso de honra para el marido y la familia, por lo cual esposo, cuñada y hermano arman un plan en torno a un espacio secreto dentro de otra casa para castigar la (supuesta) infamia de la dama.

Inés se muda de las afueras a Sevilla y toma aposento con toda la familia en una casa cómoda y distinta de la que usualmente habitaban. El anonimato que implica el nuevo lugar facilita la cruel venganza que hace desaparecer a Inés por seis años sin que nadie sepa dónde se halla. El lugar secreto se encuentra dentro del último aposento, cerrado con llave, en el hueco de la chimenea, en donde marido, hermano y cuñada la emparedan. Solo comida y agua mantienen vivo el cuerpo de esta víctima

³ Alicia Yllera resume los logros profesionales entre la publicación de las *Novelas* y los *Desengaños* en su edición de Zayas (*Zayas, Desengaños* 13-14).

⁴ Mientras que algunos críticos elaboraron la hipótesis de un revés amoroso, Yllera sugiere que pudo haber un “endurecimiento progresivo de las posturas anteriores con la edad” (*Zayas, Desengaños* 19), una hipótesis más relevante para entender la evolución de la autora y la evolución de lo que podemos llamar “función-autor Zayas” (en el sentido que le da Michel Foucault al término).

⁵ Considero el ensayo de Judith Whitenack como unos de los más completos para la interpretación de *La inocencia*, donde la crítica rastrea una genealogía del uso de la magia con fines eróticos y donde subraya la importancia de la falta de satisfacción sexual (“lo que ha menester”) de Inés respecto de las vindicaciones que hace el texto.

que no puede apenas sentarse o dormir, que está todo el tiempo en cuclillas, que defeca en sus propias piernas y que no para de llorar y rezar mientras las alimañas hacen su aparición con la oscuridad. Inés queda ciega y débil pero viva, y muchos años después es escuchada por sus vecinos que llaman a las autoridades y la rescatan. La justicia del Estado aparece hacia el final cuando las autoridades apresan al marido, cuñada y hermano por su crueldad, mientras que Inés es llevada a un convento. El cautiverio de Inés es una sinécdoque, hiperbólica si se quiere, de la condición opresiva en que se encuentra la mujer que Zayas retrata desde distintas perspectivas en cada historia de las series. Por ello las imágenes horribles y explícitamente escatológicas asociadas a la noche o a una oscuridad eterna florecen en la historia de Inés cuando la narra Laura:

Aquí estuvo doña Inés seis años, que permitió la divina Majestad en tanto tormento conservarle la vida, o para castigo de los que se le daban, o para mérito suyo, pasando lo que imaginar se puede, supuesto que he dicho de la manera que estaba, y que las inmundicias y basura, que de su cuerpo echaba, le servían de cama y estrado para sus pies; siempre llorando y pidiendo a Dios la aliviase de tan penoso martirio, *sin que en todos ellos viese luz...* (283. Mi énfasis)

...o cuando la relata la misma Inés a la vecina

Tan estrecho es en el que estoy, que si no es en pie, o mal sentada, no hay otro descanso, sin otros dolores y desdichas que estoy padeciendo, pues, cuando no la hubiera mayor que *la oscuridad en que estoy*, bastaba, y esto no ha un día, ni dos, porque aunque aquí no sé cuándo es de día ni de noche, ni domingo, ni sábado ni pascua, ni año bien se que ha una eternidad de tiempo. (285. Mi énfasis)

En ambos casos es protagónica la oscuridad de este cubículo improvisado para encerrar a Inés, que sin dudas es síntoma del estado emocional de la dama y la baja moral de sus carceleros. El castigo de Inés es de los más inhumanos y escatológicos de todos los relatos horribles de los *Desengaños*. Si bien otros personajes de Zayas son encerrados en cuartos (doña Elena y la esclava negra en *Tarde llega el desengaño*) o mueren literalmente aplastados por las paredes de la casa (Laurela en *Amar solo por vencer*), Inés es la única que habita el hueco de la chimenea como las damas habitan una casa con habitación y estrado (“las inmundicias y basura, que de su cuerpo echaba, le servían de cama y estrado” 283). Es la única que entra, después de esta experiencia, en una era de penumbra literal al perder su capacidad de ver en cuanto entra en contacto con la luz en su rescate.

Esta novela ejemplifica una dinámica general de los *Desengaños*. A medida que los “desengaños” se van sucediendo, la narrativa de la colección va desmintiendo la

asociación luz-casa que encontramos en el relato-marco. Zayas pinta con la técnica del *chiaroscuro* el retrato de la realidad doméstica de manera que la oscuridad, la penumbra y la noche acaparan casi toda la escena. Comparativamente son mínimas las pinceladas de luz que evocan sus novelas, que sirven como el *chiaroscuro* para no perder de vista las figuras en cuestión. La oscuridad de la noche en combinación con la penumbra u oscuridad de los cuartos y huecos más estrechos de la casa barroca dan lugar a una ambientación afectiva e ideológica de los textos que piden ser leídos en tanto tragedias femeninas, hiperbolizadas sin duda, de la vida cotidiana.⁶ Inés es quizás la heroína que más representa este proceso puesto que internaliza un oscuro vínculo de subyugación doméstica al quedarse ciega para siempre. La cama y estrado que forman sus excrementos y las alimañas en el hueco de la chimenea son elementos de un paisaje interior escatológico y muy poco feliz que dista bastante del optimismo con el que Bachelard conecta arquitectura, experiencia vivida y producción poética. El filósofo francés localiza en lugares muy específicos de la imaginación doméstica la conexión con el inconsciente y los miedos más reprimidos con su toponálisis de los sótanos en la literatura. Para Bachelard “el sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado. Los relatos de los sótanos criminales dejan en la memoria huellas imborrables, huellas que no nos gusta acentuar” (40). Zayas es innovadora respecto a su tratamiento de los espacios subterráneos puesto que localiza en otros espacios claustrofóbicos y contenidos del hogar el “drama emparedado” de la mujer barroca.

La crítica a la ideología de la domesticidad que Zayas articula en sus relatos debe ser leída, por lo tanto, desde el valor simbólico con que carga a la penumbra de los espacios interiores. A su vez, debemos ser capaces de entender la ironía típicamente barroca con que comienza su prólogo, donde ella afirma que la imprenta es un “dar a la luz” que permite a otros valorar su producción artística. Como sostiene de la Flor, en la era melancólica del Barroco “la luz, encarnando el principio del desengaño, es representada siempre y metaforiza por doquier las formas de una precariedad constitutiva de todo aquello que es objeto de una aspiración inalcanzable” (153). De ahí que la luz del fuego que, como el “hacer público” de la imprenta, permite considerar el valor de una obra es una analogía engañosa en Zayas. Dicha analogía participa de las contradicciones de los sentidos y juegos de apariencia y realidad que, aparentemente, la luz/la imprenta lograría eliminar. La obra de Zayas nos “desengaña”, y rearticula en un discurso diferente el cliché que emparenta “luz del fuego” y “valor cierto”. En todo caso, el “valor cierto” de su producción artística emana de su trabajo con la oscuridad moral de la sociedad expresada desde los espacios más apartados, penumbrosos y reticulares de la casa barroca. El desengaño de las mujeres y los hombres que intenta poner de manifiesto su narrativa no llega por medio de una “iluminación” de conceptos mediante la presentación de mujeres

⁶ Clamurro lee de una manera similar la escasez de luz en otra novela de los *Desengaños*, *Estragos que causa el vicio*: “Above all, the novel has a peculiar nocturnal ambiance: all of the most important events take place in the house of night, and the entire story, even when no particular hour is specified, seems to unfold within a thoroughly oneiric world” (224).

preclaras o ejemplares, más propia, quizás, de la literatura del *exemplum* medieval. La ejemplaridad de sus heroínas está siempre matizada, o ensombrecida, por la negociación entre la moral y el deseo. La negociación como una zona gris, o penumbrosa, de los vínculos sociales entre hombre y mujer de la sociedad barroca hace más problemática, y por lo tanto valiosa, la posición crítica de su feminismo.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Castillo, David. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2010.
- Clamurro, William H. "Madness and Narrative Form in 'Estragos que causa el vicio.'" Amy R. Williamsen and Judith A. Whitenack 219-33.
- De la Flor, Fernando Rodríguez. *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: Ediciones de la Universitat de les Illes Balears, 2007.
- Egginton, William. "La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)." Ed. García Santo-Tomás, Enrique. *Espacios domésticos de la literatura áurea. Monográfico de la Revista Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 714 (Junio 2006), 5-8.
- Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Gronemann, Claudia. "Liminalidad y transgresión: una reflexión sobre el concepto de autoría en María de Zayas y Sotomayor." *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Eds. Irene Albers y Uta Felten. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 97-108.
- Mujica, Barbara. *Women Writers in Early Modern Spain. Sophia's Daughters*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2004.
- O'Brien, Eavan. "Personalizing the Political: The Habsburg Empire of María de Zayas's *Desengaños amorosos*." *Bulletin of Spanish Studies* 88.3 (2011), 289-305.
- Romero-Díaz, Nieves. *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del Barroco*. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 2002.
- Vollendorf, Lisa. *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2001.
- Whitenack, Judith A. "'Lo que ha menester': Erotic Enchantment in 'La Inocencia Castigada.'" Amy R. Williamsen and Judith A. Whitenack 170-91.
- Williamsen, Amy R., and Judith A. Whitenack, eds. *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*. Madison; London: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.
- Williamsen, Amy, R. "Challenging the Code: Honor in María de Zayas." Amy R. Williamsen and Judith A. Whitenack 133-54.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Desengaños amorosos [Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto]*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2004 [1983].
- . *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.