



# Trabajo Fin de Grado

Los paratextos en la novela corta del Siglo de Oro: autoría, autoridad y autorización femenina  
en María de Zayas, Mariana de Carvajal y Ana

Abarca de Bolea

**Autora**

Ana Cepero Martín

**Directora**

Prof<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina

Facultad de Filosofía y Letras

2021

## Resumen

En este estudio se analizan los paratextos de tres escritoras del siglo XVII: Mariana de Carvajal, María de Zayas y Ana Abarca de Bolea, cultivadoras del género de la novela corta, desde dos perspectivas: la propia de las autoras (autorrepresentación) y la de las voces ajenas (heterorrepresentación). La autorrepresentación se articula en torno a cuatro conceptos: autoría, autoridad, originalidad y erudición a partir de la consideración de los prólogos y dedicatorias salidas de la pluma de las propias escritoras. La heterorrepresentación se estudia desde las piezas preliminares compuestas por personas ajenas a las autoras y se centra en la presentación de la autora como una persona de moralidad positiva y cumplidora con el canon social establecido y de una obra que no sea contraria al dogma impuesto. En ambos casos, tanto en las auto-autorizaciones a cargo de las escritoras como de las autorizaciones de voces ajenas, se aprecian ciertas formalidades discursivas heredadas de la tradición literaria y de la retórica propia del exordio, así como del modelo impuesto por Cervantes en sus *Novelas ejemplares* y, por extensión, del género de la novela corta. A través del estudio de los paratextos se evidencian los obstáculos que la mujer autora, por el hecho de ser mujer, tuvo que enfrentarse en la España de la segunda mitad del siglo XVII. En este contexto surgen voces femeninas que defienden la igualdad entre ambos géneros y sin saberlo inician un discurso que en siglos posteriores se reconocerá como feminista.

**Palabras clave:** Paratextos; Escritoras; Representación; Autorización; Siglo de Oro

## Abstract

This study aims to investigate the representation of three female writers in the 17<sup>th</sup> century literature: Mariana de Carvajal, María de Zayas y Ana Abarca de Bolea, cultivators of the novella gender. To achieve this, paratexts of their works are analyzed from two different aspects: From the point of view of the authors (self-representation) and through external opinions (heterorepresentation). The self-representation is outlined by four ideas: authorship, authority, originality, and erudition, considering the prologues and the dedications texts coming from the writers' pens. The heterorepresentation is studied through preliminary texts provided by external voices who are not connected to the authors. These preliminary texts focus on the writer's presentation as someone with a positive morality, who respects the established social canon and whose work does not defy the imposed dogma. In both cases, not only in the self-authorizations in charge of the writers, but also in those authorizations from external voices can we observe certain discourse formalities which are inherited from the literary tradition and the rhetoric of the exordium; they are also taken from the model established by Cervantes in his *Novelas Ejemplares*, and, in addition, from the novella gender of which a summary will be presented. Through the study of the paratexts, we can appreciate some obstacles which the female writers, just because they were women, had to face in Spain in the second half of the 17<sup>th</sup> Century. In this context arise female voices which defend the gender equality, and unconsciously, started a discourse which would be known as feminist in later centuries.

**Key words:** Paratext; Female writers; Representation; Authoritations; Spanish Golden Age

## Índice

<b>1. Introducción .....</b>	4
<b>2. La estructura del libro español: los paratextos .....</b>	7
2.1. Una estructura variable en el tiempo .....	8
2.2. Los paratextos en la estructura formal del libro áureo .....	9
2.2.1. Paratextos legales .....	9
2.2.2. Paratextos socioliterarios .....	10
2.2.3. Paratextos editoriales y textuales .....	10
<b>3. Tres novelistas del siglo XVII llegan a la imprenta.....</b>	13
3.1. María de Zayas y Sotomayor: una feminista temprana.....	13
3.2. Ana Francisca Abarca de Bolea: una pluma, atípica, en el claustro.....	15
3.3. Mariana de Carvajal.: una cronista de costumbres .....	17
3.4. El género de la novela corta .....	18
<b>4. Las autoras a través de los paratextos: la representación.....</b>	20
4.1 Autorrepresentación de las escritoras a través de los prólogos autorales.....	22
4.1.1. La autora y los lectores: la <i>captatio benevolentiae</i> .....	23
4.1.2. La autora ante su propia obra: imagen de autor.....	24
4.2. Heterorrepresentación autoral: la imagen de la autora en palabras ajenas....	31
4.2.1. Prólogos.....	31
4.2.1.1. Lenguaje encomiástico.....	31
4.2.1.2 Adscripción genérica.....	33
4.2.1.3. Otras tácticas.....	33
4.2.2. Dedicatorias.....	34
4.2.3 Otros escritos en prosa.....	37
4.2.3.1. Cartas.....	37
4.2.3.2. Aprobaciones, censuras y licencias.....	38
4.2.3.3. Poemas laudatorios.....	40
<b>5. Conclusiones.....</b>	43
<b>6. Bibliografía.....</b>	46

## 1. Introducción

La cuestión de género impidió durante muchos siglos a las mujeres dedicarse a la escritura, pero durante los siglos XVI y XVII en España asistimos al nacimiento y consolidación del estatus de la mujer escritora.

En el siglo XVI surge el gran debate social sobre la capacidad intelectual de las mujeres, sobre la posibilidad de realizar tareas de carácter intelectual y fuera el ámbito del hogar al que la sociedad las había relegado; en este contexto se alzan voces femeninas, que se revelan y “osan” dedicarse a la actividad literaria. A pesar del éxito alcanzado por alguna de ellas, la mayoría cayeron en el olvido; poco sabemos de la mujer y artista en estos siglos.

Para rescatarlas de su ostracismo surge el proyecto de investigación BIESES (heterónimo de Bibliografía de Escritoras Española), una base de datos, como explica María Martos Pérez (2009), para el estudio de la escritura femenina anterior al siglo XIX que reúne información en torno al tema (quiénes eran estas primeras escritoras, qué posición ocuparon, ellas y sus obras, en la sociedad cultural). Uno de los temas en los que se centra este proyecto de investigación es el estudio de los paratextos de las obras autoría femenina como fuente de información relevante para el estudio de la construcción autoral de las escritoras. Para ellos se ha fijado un Este proyecto de investigación un corpus de paratextos, en versión digital, de todos los géneros y modalidades editoriales. La metodología aplicada es un sistema de etiquetado semántico que utiliza en lenguaje TEI (*Textual encoding initiative*), un lenguaje versátil, ampliamente extendido, modular, adaptable, extrapolable o aplicable a otros campos y que se puede transformar en HTLM. El equipo BIESES ha desarrollado un método de análisis cualitativo, por categorías, basado en la inducción y obteniendo teoría a partir de los datos y estableciendo categorías conceptuales relevantes y ha diseñado un buscador que permite recuperar esas categorías.

El presente trabajo de fin de grado solo pretende aportar un punto de vista más a la cuestión, estudiando el papel de estas artistas en la primera mitad del siglo XVII. Dejando a un lado el contenido de su obra novelística, pues mi interés no está en analizarla, atenderé a los paratextos que acompañan a la misma, detallados en el esquema adjunto al capítulo, y que se sitúan entre la portada y el propio texto. Muchos de ellos son autorales, compuestos por las propias escritoras, otros son ajenos, los escribe otra persona y muchas veces en representación de alguna institución. A través de ellos podemos ver la imagen que las autoras tienen de sí mismas, la imagen que quieren dar a los demás, lo que piensan de ellas los escritores del momento, o lo que opinan los primeros lectores de sus obras. Son de alguna

manera una crónica más del pensamiento de la época en torno a la capacidad intelectual de la mujer.

Mi estudio se centra en tres autoras: María de Zayas y Sotomayor, con sus dos colecciones de novelas cortas: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]* (1647); Mariana de Carvajal, con *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) y Ana Abarca de Bolea con *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (1679). Se trata de figuras señeras de la escritura femenina en el siglo XVII, presentes en muchos manuales de historia de la literatura española, en antologías y con abundante bibliografía sobre su obra.

El trabajo se organiza en tres partes: una dedicada al estudio del libro español, a la variabilidad de su estructura en el tiempo y a la estructura formal del libro moderno. El objetivo principal es analizar los elementos paratextuales que, junto con el texto núcleo, configuran el libro.

En primer lugar, realizaré una breve introducción sobre el significado de *paratexto* y una clasificación de estos siguiendo las propuestas de Fermín de los Reyes Gómez, de José Simón Díaz y las aportaciones de María Soledad Arredondo Sirodey.

La segunda parte se centra en las tres autoras elegidas, tres novelistas del siglo XVII. Teniendo en cuenta su entorno familiar, social, ideológico y cultural, se aporta una breve semblanza de cada una de ellas y también del género que cultivaron: la novela corta, cuya poética se comenta brevemente. Su semblanza se ha trazado a partir del estudio pionero de Julián Olivares, de Alicia Yllera, Catherin Soriano y M.<sup>a</sup> Ángeles Campo Giral, editores modernos de sus obras.

La tercera parte se ocupa del análisis de la representación autoral a partir de los paratextos. Todas las piezas paratextuales cumplen una función, son importantes, pero las más relevantes para el estudio que pretendo realizar son los prólogos, las dedicatorias, los poemas laudatorios y las censuras y aprobaciones que contienen las ediciones seleccionadas, pues son los que contienen la mayor parte de información que nos interesa.

En el primer apartado de este capítulo me ocupo de la autorrepresentación de las autoras a partir del análisis de los prólogos autorales y dedicatorias personales, porque son los paratextos más íntimos, en los que trataré de descubrir cómo se ven ellas mismas o cómo se muestran y cómo construyen su imagen de autora y de autoridad para que los demás las vean como ellas desean.

En el segundo apartado me centraré en lo que he titulado la heterorrepresentación autoral, cómo es vista la escritora a través de los preliminares ajenos, prólogos, dedicatorias, poema laudatorios y aprobaciones; cómo se valora su condición de escritora y cómo se valora su obra, su estilo y se contribuye a crear su imagen autoral.

Por todo lo anterior descrito, en este trabajo consiste en un estudio transversal, buscando las semejanzas y diferencias entre estas tres autoras para descubrir cómo se enfrentaron a una actividad tradicionalmente masculina y analizar si consiguieron un lugar de prestigio entre la comunidad literaria de la época.

## 2. Estructura del libro español: los paratextos

Debemos plantearnos algunas cuestiones antes de adentrarnos en el estudio de los paratextos: ¿qué son los paratextos?, ¿cuál es su origen?, ¿qué función desempeñan? Tratamos de averiguar el porqué de su existencia y porqué en el Siglo de Oro los libros se llenan de estas piezas.

La voz *paratexto* todavía no tiene entrada en los diccionarios europeos, aunque estas piezas paratextuales existen y acompañan al libro desde que existen las obras literarias. Se han considerado siempre como textos secundarios y no se les ha dado mucha importancia; el panorama cambia en 1987 con la publicación de *Palimpsestes* de Genette, crítico y teórico literario francés, que inicia los primeros estudios.

Michel Moner define los paratextos (inspirándose en las observaciones de Gerard Gennette en *Seuils*, 1987) como: “cualquier objeto, textual o gráfico, que mantenga una relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo - identificarlo- o legitimarlo, sea para influir -prospectiva o retrospectivamente- en la lectura o en la interpretación del mismo” (Moner, 2009: XI).

Fermín de los Reyes (2003: 26) precisa que los paratextos son el grupo de textos que envuelven al texto principal de un libro. Los que se sitúan entre la portada y el texto principal se denominan preliminares y el resto que se sitúa tras el texto principal, finales. Los preliminares suelen ser más abundantes.

Pionero en el estudio de estas cuestiones fue José Simón Díaz, (1983) que, basándose en las producciones de los autores y en las opiniones mostradas por ellos mismos en piezas literarias tales como prólogos, dedicatorias, etc. y en otro tipo de piezas que acompañan al libro impreso, realizó un profundo estudio de las características y estructura del libro español.

El libro desde sus orígenes es una forma de comunicación entre el autor y los lectores y, como tal, vehículo de transmisión de ideas; es por ello por lo que la Iglesia y el Estado siempre han querido tenerlo bajo control. De esta intervención de ambos poderes surgen una serie de mecanismos de vigilancia que veremos reflejados en toda una variedad de piezas, por lo general breves, de carácter administrativo o religioso que se colocan en los preliminares de los libros. Surgen así los primeros paratextos que en los estudios actuales se les denomina paratextos legales, que puede ser civiles o eclesiásticos.

Como medio de comunicación, el libro también transmite modas, usos sociales, convenciones literarias, debates ideológicos, etc. que se reflejan en piezas textuales en su mayoría preliminares y que se suelen denominar paratextos socioliterarios.

Hay otra parte en los libros relacionada con la edición que nos aporta información acerca de quién es el autor, el editor, la fecha y lugar de publicación, las enmiendas, quién ha costeado la edición, etc., son los paratextos llamados editoriales, que narran las vicisitudes de la edición. Estas piezas también nos aportan información sobre la evolución en la estructura del libro, las leyes vigentes, las fórmulas para saltarse la ley, sobre las modas o la estética tipográfica, el precio o los rudimentarios derechos de autor. Facilitan el acceso a la información explicando su contenido.

Cuatro tipos de paratextos acompañan, pues, al texto principal del libro según la clasificación de Fermín de los Reyes (2003: 27-59): legales, socioliterarios, editoriales y textuales y provocan que los textos sufren variaciones en su forma original y en su estructura, por extensión o reducción de las piezas que acompañan al texto principal.

## 2.1. Una estructura variable en el tiempo

Desde la implantación de la imprenta en España la estructura del libro español es variable; no sólo por el sistema de control legislativo y eclesiástico, con sus formalidades y censuras, sino también por motivos mercantiles (la búsqueda de beneficios y recuperación de inversiones), socioliterarios (como las modas y las distintas corrientes estéticas) o textuales y editoriales (por ejemplo, erratas que había que corregir o elementos que se introducen para facilitar la comprensión del texto). Todo esto condiciona la estructura del libro y hace que sea variable.

Recurriendo a la metáfora de Simón Díaz (1983: 2), que asemeja la estructura del libro a la anatomía del cuerpo humano, entendemos la importancia que tienen cada uno de los elementos que configuran el libro español. Asemeja el tronco humano al cuerpo del texto, los paratextos legales a las extremidades y la portada al rostro; el resto de los preliminares desempeñan otras funciones de utilidad o son mero ornamento. La estructura del libro, al igual que la anatomía del cuerpo humano, va variando a lo largo del tiempo, por eso decimos que es una estructura variable.

La transformación de la estructura del libro español se inicia en el S.XV y, según Fermín de los Reyes (2003: 11), en ella se pueden distinguir tres etapas. La primera abarca desde los inicios de la imprenta hasta la Pragmática de 1558. Es la etapa de los incunables,

en la que el libro tiene una estructura simple, muy similar a los incunables europeos. Se compone de prólogo o proemio, dedicatoria, índices, colofón y registro. Del íncipit propio de los incunables se pasa a protoportada como elemento que contiene toda la información acerca del libro y, a lo largo del siglo XVI, esta evoluciona hacia una portada.

Fermín de los Reyes (2003: 14) identifica una segunda etapa desde la Pragmática de 1558 sobre la impresión de libros, hasta 1762. En esta etapa la estructura del libro se va haciendo más compleja por diversos factores. Se endurecen las leyes que regulan el libro y se hace obligatoria la inclusión de determinados documentos legales. Proliferan los paratextos de carácter literario y lo que al principio fue una práctica para avalar la obra, se convierte en moda. Las primeras páginas de los libros se llenan de preliminares. La plenitud y el exceso del Barroco alcanza también a la estructura del libro.

La última etapa de la clasificación de Reyes (2003: 15) comprende desde el año 1763 hasta 1830, con las medidas reformistas de Carlos III. En esta etapa asistimos al nacimiento del libro moderno. El libro se despoja de muchos de los elementos que, hasta entonces, habían sido imprescindibles.

## 2.2. Los paratextos en la estructura formal del libro áureo

### 2.2.1. Paratextos legales

Los paratextos legales son los que resultan de la tramitación del libro ya sea por vía civil, que es común para todos los libros, o por vía religiosa, que se exige a los libros de tema religioso o escritos por el clero. Hay que destacar la importancia de los datos que aparecen en estos paratextos, “que nos muestran el proceso de edición, nos aproximan a la fecha real de publicación y dan la visión que del libro tuvieron sus primeros lectores” (Reyes, 2003: 28). Como recuerda Simón Díaz (1983: 6), el motivo de intervención del Estado no es otro que impedir la trasmisión de ideas subversivas, proteger al consumidor con la fijación de las tasas económicas y proteger la propiedad intelectual de los escritores mediante privilegios temporales o territoriales. La intervención de la Iglesia se debe a consideraciones de índole moral y religiosa. Desde época de Felipe II, se exige que estos elementos se sitúen en el comienzo de los libros.

Se pueden ver cuáles son estos paratextos en el esquema adjunto al presente capítulo.

### 2.2.2. Paratextos socioliterarios

Estas piezas son auténticos testimonios de la sociedad y de la cultura de la época en la que fueron escritos. Describen el nivel sociocultural de los escritores, de los lectores, las relaciones sociales que se establecen entre las distintas clases sociales, las polémicas intelectuales, las modas, en general, un sinfín de datos que nos ayudan a comprender el contexto en el que se insertan estas obras.

Sabemos que la mayoría de los escritores eran de procedencia modesta, pero encontraron en las clases altas mecenas que impulsaron su labor; fue tan importante esta labor de mecenazgo que todos los escritores buscaban amparo y protección en personajes ilustres y por ello se multiplican dedicatorias y las manifestaciones de gratitud y de vasallaje, que se reflejan en los preliminares de los libros. La protección de un mecenas o de una persona con prestigio social podía abrir muchas puertas a la hora de conseguir las licencias oportunas y de lograr el reconocimiento del público o el ingreso del escritor en la comunidad literaria. Simón Díaz (1983: 32) considera que se produjo un enorme tráfico de alabanzas.

Estos textos, en ocasiones, son reflejo de distintas polémicas literarias, sociales, políticas, etc. Importante, para el tema que nos ocupa, fue la que hubo entorno a la capacidad intelectual de la mujer, que motivó numerosos textos en defensa de la igualdad de géneros o en contra. Auténticas batallas campales entre escritores, antologías de amigos y críticas a los detractores (Simón Díaz:1983:32).

Estas piezas suelen situarse entre los preliminares legales y el texto.

Los paratextos que tienen esta consideración se encuentran adjuntos al capítulo.

### 2.2.3. Paratextos editoriales y textuales

Este grupo de textos, elaborados por editores, libreros, impresores y, en algunos casos autores, facilitan el acceso al texto principal o núcleo del libro; pueden aparecer en las páginas preliminares o finales. Indican quiénes son los responsables de la edición, la fecha cierta de edición o la estructura de los cuadernos que lo componen.

Los paratextos textuales facilitan el acceso a la información contenida en el texto.

Como podemos observar, todos estos documentos que acompañan al texto principal son muy valiosos, pues no solo nos aportan una interesante información sobre la estructura del libro antiguo y el contenido de la obra, sino también sobre el propio autor y sus circunstancias, cómo es y cómo quiere presentarse ante la sociedad.

Aunque en este repaso de los distintos tipos de paratexto he seguido la clasificación de Fermín de los Reyes, quiero recordar también la propuesta pionera de Genette (1987), más libre, menos rigurosa.

Genette divide los elementos paratextuales de las obras en: literarios (los títulos, el prólogo y las dedicatorias); administrativos o técnicos (tasas, licencias, aprobaciones, privilegios y colofón) y, por último, iconográficos (portadas, grabados y exornaciones). El resto los engloba en otras estructuras paratextuales como son divisiones internas, epígrafes y cualquier forma de *marginalia*. En sus estudios, analiza las propiedades, el dónde de los paratextos o el cuándo o el cómo, la situación comunicativa, el a quién y de quién, y la fuerza ilocutoria; se trata, a mi modo de ver, de una clasificación muy interesante, aunque, para el estudio personal de los paratextos elegidos, no la he seguido por que he preferido realizar un estudio transversal de los seleccionados.

Antes de pasar al análisis de los paratextos que acompañan las obras de las tres escritoras elegidas, quiero recordar que estas piezas paratextuales, como señala Anne Cayuela (2000: 37), son el lugar privilegiado para la práctica de la reescritura y para reflexiones de tipo metatextual; estas prácticas condicionan la lectura de la obra y su recepción.

Siguiendo el artículo de Fermín de Los Reyes, la clasificación de los paratextos de manera esquemática, y sin afán de exhaustividad, es la siguiente.

Clasificación de los paratextos:

a) Legales:

1. Aprobación o censura previa:

- Civil
- Religiosa

2. Privilegio:

- Territorial
- Temporal

3. Fe de erratas

4. Tasa (o suma de la tasa)

5. Protesta de fe o protesta de autor

6. Otras certificaciones legales: informes, retrato de autor, etc.

b) Socioliterarios

1 Prólogo

2 Dedicatoria

3 Composiciones poéticas y

4 Otros textos en prosa: las cartas elogiosas

c) Editoriales:

1. Colofón

2. Registro de pliegos

3. Marca del impresor

4. Escudo de editor

d) Textuales

1 Las tablas: lugares, topónimos, etc.

2 Índices

3 Fe de erratas

### **3. Tres novelistas del siglo XVII llegan a la imprenta**

El primer estudio recopilatorio de escritoras españolas, hispanoamericanas y portuguesas célebres, lo lleva a cabo, a comienzos del siglo XX, Serrano y Sanz, que reúne toda la información existente sobre la vida y obras de las autoras desde siglo XV hasta el primer tercio del XIX. Comienza en el siglo XV porque él considera que es “cuando florece con más vigor la literatura femenil española” (1903-5: XII).

Partiendo de estos apuntes de Serrano y Sanz y de referencias biográficas de otros autores, como Caroline Bourland (1925), Catherine Soriano (1993) o más actuales, como Alicia Yllera (2021) o Julián Olivares (2020), podemos ver que concurren en todas ellas una serie de circunstancias que contribuyeron al desarrollo de su vocación literaria.

La mayoría de ellas provenían del ámbito urbano y, a diferencia de los hombres que podían tener un origen modesto, las mujeres tenían que proceder de las clases privilegiadas o de la alta burguesía, de familias adineradas y de ambiente cultural alto, o pertenecer al estado religioso; aprendieron a leer y escribir, tuvieron preceptores y manifestaron desde su infancia el afán por la lectura y la cultura en general; fueron autodidactas y polifacéticas. Participaron en los círculos literarios del momento y se relacionaron con eruditos y escritores muy conocidos de los que tuvieron que servirse para adquirir un estatus dentro de la comunidad literaria.

A pesar de pertenecer a una época en la que la capacidad intelectual de la mujer era puesta en duda y su libertad muy limitada, ya sea por la familia o la autoridad eclesiástica, estas autoras supieron abrirse hueco en un mundo reservado hasta entonces a los hombres y cada una de ellas, con un estilo diferente, lograron dotar a sus obras de una personalidad propia.

Como apunta Ruiz Ortiz “La normativa imperante preñada de discursos coercitivos no pudo evitar la aparición de algunas escritoras, mujeres que se sumergieron en lecturas variopintas y largas sesiones de escritura creativa” (Ruiz Ortiz, 2016: 48).

#### **3.1. María de Zayas y Sotomayor: una escritora feminista temprana**

La biografía de esta novelista de la primera mitad del siglo XVII nos es todavía hoy parcialmente desconocida. Como señala Alicia Yllera, en un reciente trabajo sobre la autora, no nos ha llegado ninguna imagen suya y lo poco que sabemos de ella es por sus coetáneos y por lo que se puede deducir de la obra. En el pionero estudio de Manuel Serrano y Sanz (1975: 584) podemos ver que la escritora nació en Madrid en 1590, donde residió la mayor

parte de su vida. Esta afirmación es corroborada, entre otros, por Alicia Yllera (2021:11), que indica cómo en la portada de sus *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637 dice que es “Natural de Madrid”. Yllera también destaca las décimas que acompañan a las novelas de esta edición, escritas por Ana Caro de Mallén, donde se dice: “Honor adquieres a Madrid” (Zayas, 2020: 155) o en el soneto con estrambote de Juan Pérez de Montalbán, que encontramos: “Préciese de tal prenda Manzanares, pues enriqueces su florido suelo contra las fuerzas del caduco olvido” (Zayas, 2020: 156). Indica Yllera que en el “Prólogo de un desapasionado” (Zayas, 2020: 163), se refieren a ella como: “Gloria del Manzanares y honra de nuestra España”.

Yllera ve difícil que María de Zayas viviera fuera de Madrid. Parte de la crítica la sitúa en Barcelona, Valladolid, Zaragoza o Nápoles; esta afirmación se basa en que alguna de sus novelas se desenvuelve en estos escenarios, pero para Yllera, se trata de “alusiones convencionales” (Yllera, 2021: 68).

La mayor parte de la crítica coincide en que se ignora la fecha de su muerte. Su nombre y apellido era muy común en la época y había varias partidas de defunción con el mismo nombre. Lo que sí es reconocido por sus biógrafos es que, a partir de 1646, nada se sabe de ella.

María de Zayas perteneció a una familia acomodada, fue educada en un ambiente editorial, cultural y literario (su tío ostentó el cargo de impresor real) que le provocó gran afición a la lectura y escritura. Su gran afición a la lectura la reconoce ella misma en su prólogo “Al que Leyere”: “si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera [libro], nuevo o antiguo, dejo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso” (Zayas, 2020: 161). Se dio a conocer como poeta y participó en numerosas justas poéticas, homenajes y certámenes poéticos.

Sabemos que en 1632 ya era famosa y había adquirido notoriedad como escritora. Alabada por Lope de Vega (*Laurel de Apolo* 1630), por Pérez de Montalbán (*Para todos*, 1632) y Castillo Solórzano (*La Garduña de Sevilla*, 1642).

Publicó dos colecciones de novelas cortas de gran éxito, *Novelas amorosas y ejemplares*, en 1637, y *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, en 1647, una obra dramática, *La traición en la amistad*, y numerosos versos, algunos incluidos en sus novelas y otros poemas de circunstancias. Según diferentes testimonios, participó activamente en la vida de las academias literarias madrileñas y mantuvo amistad con muchos de los escritores más reconocidos del momento. La crítica actual le otorga una posición

relevante entre los cultivadores del género de la novela corta y la sitúan en un lugar destacado junto a Cervantes. “Entre los numerosos autores de novelas cortas de la primera mitad del siglo XVI, destaca, después de Cervantes, María de Zayas y Sotomayor” (Yllera, 2021: 11).

En su obra introduce el punto de vista femenino y ha sido considerada por muchos críticos como defensora temprana de las tesis feministas, aunque sus propuestas no eran totalmente nuevas; defiende el derecho de la mujer a la cultura, a la instrucción; la igualdad de capacidad entre géneros, la dignidad de la mujer y denuncia la crueldad masculina que denigra sistemáticamente a las mujeres. Isabel Gorjas considera su prólogo “Al que Leyere”, como “un manifiesto en defensa de las mujeres” (2018: 31).

Figuras como Zayas conectan con el siglo XXI, pues en su obra y, salvando las distancias, hacen alegatos contra el machismo, las violaciones o el papel de la mujer en la sociedad. Alicia Yllera destaca en María de Zayas, sobre todo, la defensa que hizo sobre la libertad de la mujer para vivir sus amores, la capacidad para resolver los problemas sin ayuda de un hombre y la solidaridad femenina. María de Zayas, como otras tantas escritoras, sufrió el desdén y el olvido a pesar de ser admirada por genios como Lope de Vega y no se la empezó a valorar hasta el siglo XIX, gracias a Emilia Pardo Bazán.

En la actualidad, cierto sector de la crítica, encabezada por Rosa Navarro Durán (2019), cree firmemente que María de Zayas y Sotomayor no existió, que era un heterónimo de Alonso de Castillo Solórzano, causando un gran revuelo en el mundo académico. Esta opinión ha quedado totalmente descartada. Alonso de Castillo Solórzano fue un escritor barroco perteneciente a la pequeña nobleza que se introdujo en el círculo de los amigos de Lope y era muy amigo de Zayas. Estaba amparado por la alta nobleza puesto que trabajó para la Casa de Alba.

### 3.2. Ana Francisca Abarca de Bolea: una pluma, atípica, en el claustro

Nacida en 1602, en Zaragoza, en el seno de una familia ilustre fue educada en una de las escuelas monacales más famosas del reino, en el monasterio de Santa María de Casbas (Huesca), en el que ingresó a la temprana edad de tres años. Recibió la educación propia de una mujer de su época y de alta posición social y siempre mostró una gran vocación literaria.

Huérfana con 12 años, profesó como religiosa en el citado convento en 1624, donde además de sus obligaciones como religiosa tuvo tiempo para dedicarse a cultivar su afición. Los conventos reunían la mayor concentración de mujeres alfabetizadas, podían presumir de ser una isla intelectual de alfabetización frente al general analfabetismo de la mujer laica;

en el mundo seglar se trataba de impedir el acceso de la mujer a la lectura y escritura, en los conventos se estimulaba y animaba a las religiosas a la lectura y a la escritura necesarias para el seguimiento de la liturgia, para la oración grupal y personal; además la forma de comunicarse con el mundo exterior adopta el molde de carta.

Mujer autodidacta, polifacética, con buenas dotes para el canto, la pintura, las lenguas, sus labores, etc. cualidades y habilidades todas ellas que perfilan, según Orozco, el tipo de artista característico del Barroco (Campo, 1992: XX). Ana Abarca mantuvo una profunda amistad con los escritores y otras personalidades de la época. En Huesca se desarrolló uno de los grupos literarios más interesantes en torno a D. Vicencio Juan de Lastanosa, cuyo palacio fue centro de referencia. Figuras como Gracián, Andrés de Uztarroz, fray jerónimo de San José, entre otros, pasaron por sus salas, además de catedráticos, grabadores, cronistas, etc. La monja de Casbas fue parte integrante de este selecto grupo con el que se relaciona por correspondencia y fue elogiada por todos ellos.

Participó en numerosos certámenes, escribió panegíricos, poemas laudatorios, y numerosas cartas; su primera obra, *Catorce vidas de santas de la orden del Cister*, vio la luz en 1655, en Zaragoza. Su poesía se recoge en *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, libro misceláneo (Zaragoza 1679) enmarcado en una trama pastoril, que reúne novelas cortas, cuentecillos y otras formas de relato oral. Esta fue su última obra y la única obra de ficción escrita por ella. Ha sido considerada por la crítica como un ejemplo atípico de la escritura conventual por tratarse de una obra poco piadosa, pues contiene un tema amoroso como argumento novelesco y una colección de cuentos insertos a la italiana.

Diferentes son los géneros que cultivaron estas monjas, alguno de ellos de escaso valor literario como los documentos administrativos o expedientes de beatificación, pero entre todos ellos destacan las obras de carácter histórico (sobre todo vidas de religiosas), la poesía de temática religiosa, cartas de todo tipo y autobiografías. Como recuerda Nieves Baranda (2011), las diferentes modalidades de escritura conventual son consecuencia de un determinado tipo de vida, de un entorno religioso del que no pueden abstraerse y de un proceso de crecimiento interior de las autoras; es una escritura, podríamos decir, colaborativa, pues muchas obras se componen para uso de la comunidad y nunca como una creación individual; se suelen escribir por mandado de un director espiritual para conocer la vida interior de sus dirigidas; muchas de estas obras por mandato tienen un claro objetivo didáctico, mostrando las virtudes ejemplares de la protagonista. Algunas carecen de autoría y son aprovechadas para redactar la historia del convento o para provecho de autores

varones; en ocasiones las obras contienen piezas de diferentes géneros con lo que la obra ofrece distintas lecturas.

Era en los conventos, donde las mujeres tenían más libertad para acceder a obras literarias, tiempo para leer, para escribir, alejadas de la mirada de una sociedad que pretendía apartarlas de un mundo exclusivamente masculino.

### 3.3. Mariana de Carvajal y Saavedra: una cronista costumbrista

Gracias a las investigaciones del tan citado Manuel Serrano y Sanz, sabemos que su linaje familiar procede de Granada, pero ella era natural de Jaén y nacida hacia 1610. Contrajo matrimonio con un hidalgo muy relacionado con la corte, hacia 1635 en Granada, donde entonces residía con su familia, y tuvo numerosa descendencia. Mariana de Carvajal se quedó viuda muy joven y este hecho le llevó a una situación económica precaria. Reclamó una pensión real que le permitiera salir adelante y la obtuvo. España vivía entonces una gran crisis económica y la corte no podía sostener a todos aquellos que pretendían vivir de ella, pero a Mariana de Carvajal le fue otorgada una pensión vitalicia. Esta situación marcó su vida y sus obras, en las que se ve una constante preocupación por el dinero. A diferencia de las otras dos autoras referidas anteriormente, Mariana de Carvajal no defiende explícitamente los derechos de la mujer ni se ocupa de su papel en la sociedad, sin embargo, “el peso de sus historias es femenino y el simple acto de escribir ya constituía una subversión” (Ruiz Ortiz: 2016). Simplemente refleja las estrictas normas sociales a las que estaban sometidas las mujeres y las escasas opciones de vida que tenían: matrimonio o vida religiosa.

En 1633 publicó una serie de novelas cortas recogidas en la colección titulada *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*; también escribió una obra dramática de la que se desconoce el título y el paradero.

Caroline Bourland (1925) publicó un ensayo sobre la autora en el que describe cómo era la vida hogareña en el siglo XVII y en este estudio nos aporta ciertos rasgos sobre la escritora; afirma que:

De las dos novelistas españolas del siglo XVII, María de Zayas y Mariana de Carvajal, es ésta la menos conocida. Menos fecunda que su predecesora, y de imaginación menos lozana, es también menos hábil en el manejo de la lengua. Sin embargo, aunque le es inferior en cuanto a fantasía y estilo, es más espontánea y sencilla (Bourland, 1925: 331).

Isabel Colón, en su tesis doctoral titulada “*Mariana de Carvajal y Saavedra: una novelista del siglo XVII*”, sitúa a la novelista dentro del género de la novela corta y aporta

referencias biográficas de varios críticos. Algunos centran su atención en su estilo y la consideran una “imitadora de Zayas” (González de Amezúa:1929) o “la hermana menor del arte de Castillo Solórzano” (Valbuena:1968). Otros, como McKendric (1974), señalan la ausencia de feminismo en las obras de Carvajal. Isabel Colón reconoce el valor que, como documento histórico, tienen las novelas de Carvajal, por el reflejo de la sociedad y de la vida doméstica y por los valores femeninos que representan.

### 3.4. El género de la novela corta

Las tres autoras elegidas cultivan el género de la novela corta, de gran éxito en el siglo XVII. La teoría literaria de la novela corta en la España del siglo XVII se va construyendo por las opiniones que los propios autores vierten en sus obras, en sus prólogos, epílogos, etc. Difícil de encuadrar en el sistema de géneros aristotélico, tuvo al fin cabida en el género épico en prosa. Varios autores, como Cervantes o Lope de Vega, aludían en sus prólogos a una realidad literaria que ya estaba presente. Algunos artistas defendían el origen italiano del género, como Cervantes, Pérez de Montalbán o Alfonso de Castillo Solórzano, y otros lo relacionaban con los libros de caballerías y la literatura oral, como Lope de Vega, que sitúa el origen del género en España.

El género de la novela corta tiene sus orígenes en la *novella* italiana. Especial relevancia cobra el *Decamerón* de Boccaccio así como las numerosas traducciones circulaban por la península desde el siglo XV y a partir del XVI versiones de otras novelas italianas. El relato corto al estilo del *Decamerón* llega a España a finales del siglo XVI, encontramos novelas cortas en la *Historia del abencerraje y la hermosa Jarifa* o en *El Patañuelo* de Timoneda. Otras novelitas cortas aparecen insertas en obras de mayor alcance como *El Guzmán de Alfarache* o *La Diana de Montemayor*. Jorge García López (2000: 41-49) considera que existe en esta época un gran interés por el relato corto y que, ante la ausencia de una tradición con suficiente entidad, son las ideas de Cervantes y su colección de novelas las que definen el género.

El Concilio de Trento condena el género de la novela corta porque la obsesión por la moralidad estaba muy presente. Cervantes les dio una finalidad moral y las titula “ejemplares y de honesto entretenimiento” para así vencer la censura. El panorama cambia a partir de 1620. En 1621 Lope de Vega se inicia en el género y comienza el estallido. Isabel Colón Calderón fija entre 1665 y 1700 el momento en el que se produce la decadencia del género.

Se trata de un género cultivado mayoritariamente por hombres. Podemos verlo en la recopilación que hace Isabel Colón (2001:133-43) sobre los autores de novelas cortas, unos 30 y entre ellos solamente vemos a tres autoras: María de Zayas, Mariana de Carvajal y Ana F. Abarca. En el elenco de María Zerairi-Penín (2009: 237) figuran tan solo dos autoras frente a 18 autores. Con esto podemos hacernos una idea de la presencia femenina en este género.

La novela corta se configura como género importante en España entre 1620 y 1640 y en estas dos décadas fue muy cultivado. Las novelas se hacen independientes del marco introductorio, aunque muchos autores recurren a él; adquieren mayor extensión; hay más de un acción o suceso, se multiplican los incidentes, incorporan elementos y técnicas de otros géneros. Como recuerda Anne Cayuela (2013: 77), coexisten dos tipos de novelas durante el siglo XVII: colecciones de textos sueltos o las que persisten insertadas en un marco general o en volúmenes misceláneos.

La temática suele ser amorosa, los personajes no están muy bien definidos individualmente, son prototipos y se espera que se comporten como deben; el escenario es urbano, ya sea la corte o en un espacio destinado a las mujeres. El tiempo viene fijado por referencias históricas, como reyes o hechos históricos y suele ser reciente; no existe gran interés descriptivo, aunque recoja pequeños detalles de la vida de la época. En este recuento de características, hay que recordar que los autores buscan la admiración del lector (persiguen un amplio público, femenino y en menor parte masculino), recurren a lo maravilloso en ocasiones, pero otras veces insertan elementos reales para dar veracidad a la novela. El autor se introduce en el relato para dar su opinión sobre determinadas conductas de los personajes o exponer enseñanzas, y realiza numerosas digresiones, muy apreciadas por novedosas.

#### **4. Las autoras a través de los paratextos. La representación**

Nuestro estudio se basa en el análisis de varias piezas paratextuales que contienen las obras seleccionadas. Para su presentación aporto un esquema.

##### *a) Navidades de Madrid*

1. -Dedicatorias al excelentísimo señor D. Francisco Eusebio de Petting.  
Aunque no figura el nombre del autor la crítica literaria afirma que se trata de Gregorio Ordoñez, el editor de la obra.
2. -Prólogo “Al lector” de la propia autora.
3. -Aprobación del padre fray Juan Pérez de Baldelomar, de la orden de San Agustín, por orden del Vicario de la corte D. García de Velasco.
4. -Licencia del Ordinario D. García de Velasco, Notario de la Villa de Madrid y por su mandato Pedro Palacios.
5. -Aprobación del padre fray Ignacio González.

##### *b) Novelas amorosas y ejemplares*

1. -Aprobación del maestro Joseph de Valdivieso
2. -Licencia del doctor Juan de Mendieta y por su mandato del Notario Juan Francisco de Haro.
3. -Aprobación y licencia del Doctor Juan Domingo Briz prior del Pilar y Vicario General Doctor Pedro Aguilón
4. -Décimas a Doña María de Zayas y Sotomayor por don Alonso de Castillo Solórzano.
5. -Décimas a doña María de Zayas y Sotomayor por doña Ana Caro de Mallén.
6. -Soneto del doctor juan Pérez e Montalbán.
7. -Soneto de don Alonso de Castillo Solórzano.
8. -Soneto de don francisco de Aguirre Vaca, a doña María de Zayas.
9. -Prólogo de la autora “Al que leyere”.
10. “Prólogo de un desapasionado”. (De Alonso de Castillo Solórzano).

##### *c) Desengaños amorosos*

1. -Carta al excelentísimo Sr. don Jaime Fernández de Híjar de Inés de Casamayor.
2. -Censura del doctor Juan Francisco Ginovés.
3. -Censura del doctor Juan Francisco Andrés.

d) *Vigilia y Octavario de San Juan Baptista:*

1. -Dedicatoria al ilustrísimo señor don Bernardo Abarca de Bolea y Castro escrita por D. Baltasar Vicente de Alhambra.
2. -Censura del RR P.M. Fray Raimundo Lumbier.
3. -Censura del M.R.P.M. FR. Francisco Sobrecasas.
4. -Respuesta de don Tomás Abarca de Vilanova en forma de romance acróstico a la carta que le escribió doña Francisca Bernarda Abarca de Vilanova.
5. -Carta de D. Baltasar Funes y Villalpando doña Francisca Bernarda Abarca de Vilanova.
6. -Carta de D. Baltasar Funes y Villalpando a doña Ana Abarca de Bolea Mur y Castro.
7. -Vejamen de don Baltasar Vicente de Alhambra a los cinco libros que ha escrito doña Ana Abarca, en una seguidilla simple.
8. -Décimas a doña Ana Abarca de D. Baltasar Sebastián Vicente de Alhambra.
9. -Prólogo “Al discreto lector” (Posiblemente D. Baltasar Vicente de Alhambra).

Como puede apreciarse en el listado anterior, de todos los paratextos que acompañan al libro hay algunos escritos por las propias autoras, piezas en las que podemos apreciar cómo se presentan ante sus lectores, qué mecanismos utilizan para darse a conocer o cómo quieren que las vean. Otros paratextos están escritos por voces ajenas, a los que se ha llamado paratextos externos, en los que podemos descubrir qué pensaban sobre las autoras y sus obras estos primeros lectores, su círculo próximo o su entorno social. Para el estudio de la representación autoral distinguiremos, a continuación, la autorrepresentación o cómo se muestra la propia autora en estas piezas paratextuales, y la heterorrepresentación, o cómo lo muestran las voces ajenas.

#### 4.1 La autorrepresentación de las escritoras a través de los prólogos autorales

Centramos principalmente el estudio en los prólogos que normalmente acompañan a la obra, descartando, por el momento, aquellos anónimos, los modificados por el editor o escritos por persona diferente al autor porque lo que nos interesa ahora es lo que la autora dice de sí misma.

El prólogo es el lugar más apropiado para la presentación del autor y reflexión sobre las distintas ideas que quiere comunicar. Es un espacio ambiguo, porque está sujeto a unas reglas formales determinadas, pero a su vez es un espacio de libertad para exponer dichas ideas. El prólogo, como demuestra Porqueras Mayo (1957), es un verdadero género literario con tradición propia. Tiene sus orígenes al mismo tiempo que el libro, pero con distintas funciones en cada momento histórico. Anne Cayuela (2000: 37), citando a Antoine Compagnon, considera que el prólogo es el lugar ideal para la reescritura porque “convierte elementos separados en continuos en el acto de la lectura” y para el discurso metatextual, porque “remite a la producción del texto”.

Para el estudio de los prólogos de nuestras autoras, nos interesa especialmente la revolución que provocaron los prólogos cervantinos, porque nuestras autoras siguen, como veremos más adelante, este modelo. El prólogo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes (1613), como señala Jose Manuel Martín Morán, (2009: 197) revoluciona el género por varios motivos: En primer lugar, por el uso de determinadas técnicas narrativas como son la presencia de un yo enunciador (en el caso de Cervantes, un poderoso yo enunciador), el contacto directo con el lector, el diálogo que establece con él o el dominio en el uso de la técnica del exordio. Su aportación a la construcción de la figura de autor y al cambio de las

relaciones entre el autor y el lector. El orgullo de autor o conciencia de autor y autoría de la obra.

Es en estos espacios, en los prólogos, donde nuestras autoras tienen la ocasión de darse a conocer a su público, mostrar su aptitud, originalidad y capacidad para ocupar un puesto en la comunidad literaria. A continuación, analizamos los prólogos autorales de María de Zayas y de Mariana de Carvajal, dejando a un lado por el momento la obra de Ana Abarca porque no contiene prólogo de la autora, es anónimo y atribuido, según M.<sup>a</sup> Ángeles Campo (1994: 37) y por lo que se deduce del texto, a D. Baltasar Vicente de Alhambra, sobrino nieto de la autora y quien llevó el libro a la imprenta.

#### 4.1.1. La autora y los lectores: la *captatio benevolentiae*

Numerosos elementos se repiten en los discursos prologales de nuestras autoras encaminados a producir la benevolencia del lector en la lectura de su obra. Parecen dirigirse a un lector en concreto y no a un receptor genérico como en períodos anteriores. Establecen contacto con él desde el principio, un diálogo con el lector. María de Zayas se dirige a un “lector mío” y Mariana de Carvajal, a un “atento y curioso lector”. Desean llamar su atención y persuadirlo de que siga adelante con la lectura, para ello recurren a la retórica del encomio, a distintas fórmulas para lograr una *captatio benevolentiae*. Inician su discurso valiéndose del tópico de la humildad y de la falsa modestia.

Mariana de Carvajal se muestra servil, solícita, suplicante y pidiendo perdón por su corto ingenio, aunque enseguida vemos que emplea el tópico en tono irónico. Cumple con la fórmula esperada de la *captatio benevolentiae*, conoce la técnica, recurre al tópico de la humildad, muestra su “pequeño libro”, su “mal cortada pluma”, su “breve discurso”: “este pequeño libro te ofrezco, aborto inútil de mi corto ingenio” (Carvajal, 1993: 5).

María de Zayas invierte el tópico de la humildad y se muestra como mujer osada, segura de sí misma, con pureza de ingenio y capacidad para debatir cualquier asunto igual o mejor que un hombre. En este supuesto diálogo entablado con el lector, recoge lo que tenía que ser una opinión generalizada acerca de las escritoras: “Te causará admiración que una mujer tenga el despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a estampa...” o “esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz” (Zayas, 2020: 159). Se produce una inversión del tópico, conoce las reglas, pero las trasgrede; ella es mujer y tiene la capacidad y la osadía no solo de escribir un libro sino de publicarlo.

La idea del servicio autor-lector, presente desde las primeras líneas del prólogo de Mariana de Carvajal, procede del concepto literario, surgido en la Edad Media, del amor cortés, que expresaba el amor en forma noble entre el poeta y la dama. Una relación de servicio comparable a la relación de vasallaje entre el siervo y el señor y que permanece en la literatura como un tópico recurrente y se transforma, como podemos apreciar en las dedicatorias a ilustres personajes, en una relación de mecenazgo.

Destaca el uso de un lenguaje dirigido a reforzar la idea de servicio al lector. Aunque no le sea posible conseguir lucidos desempeños, aunque sea incapaz de lograr algo bueno, lo hace solo por servir al lector: “No por eso dejaré de servirte con los sucesos que en este pequeño libro te ofrezco” o “hallarás mayores deseos de servirte con un libro de doce comedias...” o “darse por bien servido del siervo humilde que (...) sirve con amorosa lealtad a su estimado dueño” (Carvajal 1993: 5).

En el caso de María de Zayas hay que esperar hasta el final del prólogo para encontrar esta idea de servicio al lector y la utiliza con ironía. Tras la crítica al necio lector, que se asombra y escandaliza por el hecho de que una mujer escriba, retrocede a su espacio de mujer que “nació, no para escribir sino para servir al hombre (Zayas, 2020: 161).

Las escritoras recurren al tópico de la eutrapelia, de un moderado entretenimiento en el caso de *Navidades de Madrid*, para ofrecerle “gustosos y honestos entretenimientos” (Carvajal, 1993: 5). Para María de Zayas el propósito es didáctico, lanza un claro mensaje en defensa de las mujeres: “si en nuestra crianza [...] nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío” (Zayas, 2020: 160).

Ambas conocen las reglas, pero, así como Zayas se las salta abiertamente para colocarse al mismo nivel que el lector, Mariana de Carvajal lo hace de manera más sutil y desde la posición que le corresponde en la sociedad.

#### 4.1.2 La autora ante su propia obra: imagen de autor

Desde el prólogo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes los autores encuentran en el prólogo un lugar privilegiado para construir su figura de autor. Esta pieza paratextual encierra un gran valor autobiográfico por la presencia del yo enunciador que establece un diálogo con el lector.

En las obras de Cervantes, o por mejor decir, en alguna de sus intervenciones directas en ellas, en el ejercicio de sus funciones de autor, se pueden apreciar la consolidación, si no inclusive el nacimiento, de una nueva mentalidad autorial. En las dedicatorias y en los prólogos a sus obras, Cervantes parece

evolucionar desde una posición deudora de un planteamiento clásico, en lo referente a su relación con la obra y su canal de difusión, a una posición innovadora que abandona la idea de la fama por medio de la opinión y del mecenazgo como protector social del autor, y se afirma en sus responsabilidades personales para con el arte en general y el texto en particular, sin olvidar el canal de emisión con un criterio muy cercano a lo que modernamente llamaríamos conciencia de autor (Martín Moran, 2009: 258).

María de Zayas elabora un prólogo (el más cervantino de los elegidos) que contiene un mensaje explícito, la defensa de la igualdad de la capacidad intelectual entre hombres y mujeres y, por tanto, el derecho a ingresar en la comunidad de escritores; un prólogo expositivo y preceptivo que adquiere en algunos momentos un tono agresivo con el que expone e impone sus ideas. Mariana de Carvajal elige, en cambio, un prólogo introductorio en tono cordial, en el que presenta el argumento de la novela.

En ambos prólogos, las escritoras tratan de forjarse una imagen de autora y obtener el reconocimiento público, para ello utilizan diferentes estrategias:

- a) Mostrar su erudición ante un público mayoritariamente masculino:

María de Zayas demuestra que conoce la retórica clásica, pues, tras un exordio al lector, expone sus argumentos para persuadir, conmover y despertar sentimientos entre sus lectores. Demuestra que conoce la tradición bíblica, en concreto el pasaje del *Génesis* sobre la creación de Adán y Eva, o la idea de que Dios insufla la misma alma a todos, la teoría del ser de Parménides (los cuatro elementos), la teoría de los humores de Hipócrates y la teoría aristotélica sobre la inferioridad de la mujer por naturaleza.

Para su argumentación, confecciona una lista de mujeres insignes, griegas y romanas y así demostrar la existencia de una tradición de mujeres dedicadas a la escritura. La costumbre de enumerar a las mujeres insignes, como explica Julián Olivares, “representa un esfuerzo rudimentario por crear una historia de la mujer” (2020: 39).

Zayas conoce la metáfora horaciana de la concepción de los libros como hijos que, como se afirma en los trabajos de Francisca Moya (1988), se trata de una metáfora de ilustre ascendencia. Horacio considera que los libros tienen una vida independiente de su autor, igual que los hijos tienen una vida independiente de los padres, y que llevan algo de su autor, igual que los hijos se parecen física o moralmente a sus padres. María de Zayas se refiere a esta metáfora cuando habla de “sacar a la luz” sus borrones (Zayas, 2020: 159), recurre también a la metáfora culinaria o alimenticia de los libros como plato sabroso, al describir la escritura de novelas como asunto “apetitoso”: “o por ser asunto más fácil o más apetitoso” (Zayas, 2020: 161) y la metáfora del fuego y el oro (de Isócrates): “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, 2020: 159).

Demuestra que está al corriente del pasado, pero también, que está al tanto de los temas de actualidad, pues realiza una reflexión teórica sobre la capacidad de la mujer, un debate que había estado muy presente en el siglo anterior, con una serie de argumentos en los que demuestran su sobrada capacidad para tratar temas importantes, debatirlos, defenderlos. No podemos olvidar que, en el siglo XVI, uno de los libros más leídos en prosa había sido *La perfecta casada* de fray Luis de León, que presentaba como prototipo de mujer buena la mujer que se ocupaba de las tareas diarias, cocinando, limpiando, hilando (Jones, 2011: 129).

Mostrar erudición es una forma de auto-autorizarse como escritora, de demostrar a un público masculino, en algunos casos hostil, que sabe y que tiene la misma capacidad que un hombre. Precisamente, Cervantes criticaba en sus prólogos a los autores que recurrían a citas y palabras de otros en busca de una autoridad (que él no necesitaba); sin embargo, María de Zayas, por el hecho de ser mujer, sí que necesita autorizarse y demostrar que existe una tradición que apoya esta tarea en las mujeres.

Mariana de Carvajal no demuestra en su prólogo tanto interés en obtener el reconocimiento público como María de Zayas; sí un cierto orgullo de autora al exponer que, además de éste, ha elaborado un libro de “doce comedias”. Desde la posición de inferioridad en la que se coloca le comunica al lector que no solo ha escrito un libro, sino dos, se hace propaganda de su propia obra. Mariana de Carvajal no utiliza este espacio como púlpito para transmitir su pensamiento al lector, tan solo explica de manera breve el argumento de su novela, anticipa elementos de la obra, presenta de manera enmascarada una historia de amor entre una viuda y un huérfano. Sus novelas van a ser un claro ejemplo de buenos valores, como consolar al triste, amparar al pobre etc. y bajo estos valores esconde una historia de amor cortesana.

No podemos olvidar la importancia de la imagen, del retrato o más bien el autorretrato verbal que se hacen las autoras, pues en este momento unos rasgos de moralidad positivos eran garantía de la ejemplaridad de las obras del autor.

b) Adscribir su obra a un género determinado.

Ambas autoras quieren mostrar que su obra forma parte de una tradición, de un género, el de la novela corta, iniciado con las *Novelas ejemplares* y ya consolidado. Para ello utiliza muchos de los recursos manejados por Cervantes en el citado prólogo. La

estructura es muy similar. En primer lugar, encontramos una primera parte en la que el autor se presenta recurriendo el tópico de la humildad. Si Cervantes se atreve a salir con tantas invenciones: “algunos querrán saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo” (Cervantes, 1969: 1008), María de Zayas tiene la “osadía de sacar a la luz sus borrones” (Zayas, 2020: 159) y Mariana de Carvajal tiene un “reconocido atrevimiento” (Carvajal, 1993: 5). En el caso de Cervantes es la osadía de escribir otro prólogo, después de lo criticado que ha sido el del *Quijote*; en el caso de nuestras autoras, es la osadía de ser mujer y atreverse a publicar sus novelas y María de Zayas, además tiene, la osadía, de exponer una teoría femenina. El discurso público de la mujer es condenado por la Iglesia (más duramente desde la Contrarreforma) y por la sociedad y la que lo hacía se exponía a ser criticada y vilipendiada.

Le sigue una parte central en la que se expresa lo que se puede encontrar en la obra, ejemplo provechoso, sabroso y honesto fruto, entretenimiento y ejercicio honesto. La obra de María de Zayas sale a la luz con el título *Novelas amorosas y ejemplares*, en una clara referencia al título cervantino; no sabemos con seguridad si el título lo puso la autora o el editor, pues la segunda parte hace referencia al *Sarao y honesto entretenimiento*. Recurre a la misma metáfora de los libros como plato sabroso, las novelas como “asunto apetitoso” (Zayas, 2020: 186) y con la intención clara de que sirvan como ejemplo, “valga la experiencia de las historias que veremos”. Cervantes y Zayas se suman al *prodesse et delectare*.

Para Julián Olivares, tanto en las *Novelas amorosas y ejemplares* como en *Desengaños (Parte II del sarao y entretenimiento honesto)*, se puede apreciar cómo la autora “se anuncia con intención de tesis” (2020: 45). María de Zayas quiere concienciar a la sociedad sobre la igualdad de capacidad entre la mujer y el hombre, defiende el derecho a la cultura de las mujeres y pretende advertirlas de los engaños de los hombres. María de Zayas realiza una crítica a la sociedad patriarcal, que niega a la mujer el acceso a la cultura, a los estudios y las relega a las labores del hogar; critica también a las mujeres por su conformismo, falta de interés e inmovilismo; critica al lector masculino necio (no a todos), que no sabe valorar a las mujeres, que las ultraja y no las respeta.

Mariana de Carvajal expresa claramente que estas novelitas se dirigen “a solicitar, cuidadosa, gustosos y honestos entretenimientos en que te diviertas las perezosas noches del erizado invierno” (Carvajal, 1993: 5), en una clara referencia a Sherezade y *Las mil y una noches* que narra una serie de cuentos para entretener al sultán durante varias noches. Desde

Boccaccio se separa la intención didáctica del entretenimiento y la elaboración estética y se convierte en un fin en sí mismo. Esta autora no muestra en el prólogo una intención crítica ante nada concreto, simplemente refleja lo que es la sociedad del momento, sus quehaceres diarios, sus preocupaciones y diversiones.

Encontramos también una referencia a la labor de escritor. La conciencia de autor que ya tiene Cervantes cuando destaca que las novelas han salido de su propio ingenio: “mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa”, y reclama su condición de autor, “yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana” y “estas son más propias” (Cervantes, 1969: 1009)

María de Zayas enlaza con esta idea en su prólogo y proclama también su autoría y originalidad describiendo el proceso de novelar: “De esta inclinación nació la noticia, de la noticia el buen gusto, y de todo hacer versos, hasta escribir estas novelas” (Zayas, 2020: 161). Mariana de Carvajal, desde el tópico de la humildad, ofrece sus novelas y recalca que son suyas cuando afirma: “este pequeño libro te ofrezco, aborto inútil de mi corto ingenio” (Carvajal, 1993: 5).

Ambas aún tienen que forjarse esa imagen autoral y de autoridad de la que carecen. Cervantes proclama que él es el iniciador del género de la novela corta; Mariana de Carvajal inserta su novela en la tradición de la narrativa breve cervantina, la novela cortesana y la literatura humorística, afirmando que este libro es un breve discurso que trata de una historia de amor entre personajes pertenecientes a la aristocracia. María de Zayas se adscribe a este género titulando su obra *Novelas amorosas y ejemplares*, en una referencia al citado género. Aunque ya, desde el primer relato, se aleja del término novela y se refiere a ellas como “maravillas”, porque en el último tercio del siglo comienza el desprestigio de la novela.

En la última parte de los prólogos vemos cómo la despedida refleja la idea convencional ya comentada, del servicio autor-lector. Si Cervantes se dirige en su “servicio” al Conde de Lemos, Zayas y Carvajal se refieren a un doble “servicio”, el del autor al lector, y al servicio, que, por su condición femenina, deben al hombre. Ellas hablan desde la posición de mujer en la que la sociedad y los hombres las han colocado.

A Mariana de Carvajal (como a Cervantes) no le importan aplausos ni censuras: “ni me desvanecerán los aplausos de tu bizarriá, ni me daré por ofendida con tu censura” (Carvajal, 1993: 5) y para suavizar esta afirmación, recurre a la idea de que lo único que le importa es “servir con amorosa lealtad”. María de Zayas, tras una crítica al lector que se asombra porque una mujer pueda llegar a escribir una buena obra (tachándolo de ser

descortés, necio, villano y desagradecido), al final retrocede al espacio que le corresponde y recurre de nuevo al tópico de la humildad y a la sumisión al hombre y al lector.

c) Voluntad de estilo femenino. Modos de persuasión.

El prólogo es un espacio del que dispone el autor para persuadir al lector de la lectura de su obra. La intención con la que se elabora el prólogo determina el estilo elegido. Hay prólogos con una mera intención publicitaria como es, desde mi punto de vista, el de Mariana de Carvajal, un prólogo breve, sin fecha, ni firma, ni lugar, cumpliendo las reglas del género, como es de esperar y en el que, tras un breve formalismo, presenta el argumento de la novela. No utiliza este espacio como púlpito o medio para transmitir determinadas ideas; con esto se gana el favor del sector masculino más duro que considera a la mujer incapaz de generar pensamientos trascendentales.

Su herramienta más utilizada para obtener la aceptación del público es la fórmula del *topos humilitatis*, la infravaloración de su obra y la disculpa por atreverse a escribir. Basa su persuasión retórica en su afán de entretenir y deleitar a sus lectores y este modo de persuasión está muy relacionado con el lenguaje que utiliza. Destaca el uso de adjetivos antepuestos al nombre: “lucidos desempeños”, “conocido atrevimiento”, “corto ingenio”, “perezosas noches”, “mal cortada pluma”, “penoso desconsuelo”, entre otros para adornar el texto. Utiliza figuras retóricas como la lítote, relacionada con la ironía y el eufemismo: “aunque no me será posible el conseguir lucidos desempeños en el arresto de tan conocido atrevimiento, no por eso dejaré de servirte” (Carvajal, 1993: 5).

Los adjetivos antepuestos “pequeño libro”, junto a la doble adjetivación: “atento y curioso lector” generan en este prólogo una sintaxis lenta, con frase largas que transmiten una sensación de calma, de poca agresividad en lo que vamos a leer: “Atento y curioso lector, aunque no me será posible el conseguir lucidos desempeños en el arresto de tan conocido atrevimiento, no por eso dejaré de servirte con los sucesos que en este pequeño libro te ofrezco, aborto inútil de mi corto ingenio” (Carvajal, 1993: 5). Me sumo a la opinión Caroline Bourland (1925: 331) que considera que la autora posee un estilo “ingenuo” “sencillo”, “espontáneo” y lo destaca como rasgos de la escritura femenina.

María de Zayas utiliza otra estrategia. Su prólogo tiene una intención doctrinal y moralizante. Se dirige solo a los lectores que le interesan, a los que van a aprovechar su mensaje y confía en su espíritu crítico; no contempla un lector “necio” que no esté en esta línea, ni el que murmura o critica la capacidad de la mujer para escribir un libro. Muestra su preocupación moral y ética; expone sus ideas y utiliza para persuadir argumentos teóricos

como la igualdad de materia y de alma en hombres y mujeres: “si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias, los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres.” (Zayas, 2020: 159) y argumentos prácticos, una galería de personajes femeninos célebres como, Argentaria, Temistoclea, Diotima, Cenobia, etc. (Zayas, 2020: 160).

Manifiesta habilidad retórica aplicando los postulados de la retórica clásica: tras un exordio al lector, presenta su ideología con argumentos razonables; pretende conmover al público, hacerles cambiar de opinión con respecto al tratamiento que hacen de las mujeres, quiere llegar a mover conciencias. Con esta intención, a mi modo de ver, elabora un discurso ordenado, en el que se podrían diferenciar dos partes. Una primera presidida por verbos y expresiones dirigidos al entendimiento, como “causar admiración”, “averiguar la pureza de los ingenios”, “atribuir”, “sacar a la luz”, “gozar”, “parecer”, etc., y una segunda parte, situada al final del prólogo, en la que cambia y llama a la acción, con verbos en imperativo, “debes tener” (piedad), “le tendrás respeto” o “no has de querer ser descortés” (Zayas, 2020: 161).

María de Zayas habla al lector desde una posición de igualdad, al mismo nivel. Ella no pide permiso ni perdón, ella se auto autoriza y considera que ya forma parte de la comunidad literaria. Sin embargo, durante todo el discurso vemos una antítesis entre dos grupos, ellos-nosotras, hombres-mujeres: comienza hablando desde el yo y se integra en el nosotras, lo que denota la incipiente conciencia de grupo (“darnos”, “nuestra”, “nosotras”).

Zayas demuestra ser una buena oradora, fuerte, decidida, que comienza su discurso de manera directa, no percibo rasgos femeninos en su escritura, más bien un lenguaje masculino que sigue la tendencia y estilo de la época, si bien el tema del género, del que trata su discurso, es lo más femenino de su escritura. Su lenguaje es claro, poco adornado y con una prosa suelta, escribe como habla; recurre a muchos lugares comunes y metáforas conocidas para reforzar sus argumentos y muestra pasión e indignación por el trato que reciben las mujeres.

*La Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto* no contiene prólogo de autor en ninguna de sus ediciones.

Ana Abarca de Bolea no escribió prólogo a su *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*. Ella no da el paso de hacer pública esta obra y por este motivo no podemos ver cómo se presenta la autora ante su público ni qué piensa de sí misma; esto no significa que no le preocupara su imagen autorial, pues dio a la imprenta otras obras y participó en justas

poética, sino que, pese a su título, se trata de una obra profana escrita por una religiosa y no era fácil darla a la luz.

#### 4.2. Heterorrepresentación: la imagen de la autora en palabras ajenas.

Los escritores coetáneos se forjaron una opinión sobre ellas y la manifiestan públicamente por diferentes vías ya sea para presentarlas tal y como son, ya sea para ensalzarlas y reforzar su imagen tanto con fines comerciales como para prestigio de su figura. Unas de estas vías son los prólogos autorales, prólogos no autorales, dedicatorias, cartas, poemas laudatorios y aprobaciones y licencias.

##### 4.2.1. Prólogos

Prólogos no autorales contienen la *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* y las *Novelas amorosas y ejemplares*. La primera presenta “Prólogo al discreto lector” y la segunda “Prólogo de un desapasionado”. Ambos prólogos son anónimos y no están fechados, pero, por lo que se deduce del texto, el autor del primer prólogo podría ser D. Baltasar Vicente de Alhambra (tío de la autora y el que lleva a la imprenta el manuscrito) y el segundo, a juicio de Olivares (Zayas, 2020: 45) se debe a Alonso de Castillo Solórzano, amigo de la autora y artífice de alguno de los poemas laudatorios que acompañan a sus *Novelas amorosas y ejemplares*.

Mediante un exhorto, ya sea al “lector cruel o benigno” (Zayas, 2020: 163) o al “discreto lector” (Abarca, 1993: 37), proceden en ambos casos a presentar a las escritoras y a su obras con un discurso laudatorio, en el caso de María de Zayas, destacan sus cualidades morales, “ingenio”, “disposición”, “gracia”, entre otras; en el caso de Ana Abarca de Bolea, su linaje real: “desciende de la Real Casa de Abarca” (Abarca, 1993: 37), santidad: “ejemplo de tanta santidad” (Abarca, 1993: 37), erudición: “latinidad” o “ todo género de música”, etc. (Abarca, 1993: 37) y piedad. Continúan con alabanzas a sus obras por su utilidad y moralidad; en el caso de Ana Abarca de Bolea: “Reconociendo también que ha de ser de utilidad pública como acepto la Reina del Cielo” (Abarca, 1993: 38). Para el prologuista de María de Zayas el libro es de utilidad para la “reformación de costumbres” (Zayas ,2020: 165).

###### 4.2.1.1. Lenguaje encomiástico

El lenguaje encomiástico está presente en ambos preliminares. Sobre María de Zayas y como si fuera una letanía lauretana, destaca el autor una sucesión de virtudes: “claro

ingenio de nuestra nación”, “portento de nuestras edades”, “pastro de los vivientes”, de “sutilísimo ingenio”, “disposición admirable”, “gracia singular”, “fénix de la sabiduría”, “gloria del Manzanares”, “honra de nuestra España”, “dama ingeniosa y docta” (Zayas, 2021: 163). Nos presenta a la autora como si fuera la Virgen María, siguiendo el modelo de las letanías lauretanas. Estas letanías tienen su origen en la interpretación alegórica que los Santos Padres hicieron del *Cantar de los Cantares* y que aplicaron a la Virgen María de modo figurado. Son una manera de expresar la devoción hacia ella (Peinado Guzmán, 2012: 167). En ese sentido, el prologuista muestra la misma devoción hacia María de Zayas. Con esta composición alegórica, con una serie de imágenes y metáforas (diferentes a las letanías marianas), la presenta ante los lectores como merecedora de respeto y veneración.

En este despliegue de virtudes cabe destacar la mención de “Fénix de la sabiduría” (Zayas, 2021: 163), que nos recuerda a Lope de Vega, conocido como el “Fénix de los ingenios” (fue Cervantes quien le puso este apodo). Alonso de Castillo Solórzano utiliza para describir a su protegida algunos apelativos que ya empleó Lope de Vega en la silva VIII de *El Laurel de Apolo* (1630: 580), un catálogo de poetas, entre los que incluye a la “inmortal” María de Zayas:

[...]

quien ver milagros de mujer desea;  
porque su ingenio, vivamente claro,  
es tan único y raro  
que ella sola pudiera,  
no solo pretender la verde rama,  
pero sola ser sol de tu ribera  
y tú por ella conseguir más fama  
que Nápoles por Claudia, por Cornelia  
la sacra Roma y Tebas por Targelia. (Lope de Vega, 2002: v. 580 y ss.).

Para exaltar la imagen de la autora recurre a un vocabulario específico, a sustantivos relacionados con la fama: “aplausos”, “solemnidad”, “favores”, “gloria”, “admiración”, “estimación”, “méritos”; superlativos como “sutilísimo”; comparativos como “de más a más”, “con más colmo” o verbos como encarecer, aventajar, celebrar, venerar, aplaudir o celebrar. (Zayas, 2021: 163).

En el caso de la abadesa de Casbas, se destacan su linaje real: “desciende de la Real Casa de Alba”, sus virtudes morales: “ejemplo de santidad” y su destreza en lenguas, música, labores: “suma destreza en sus quehaceres”, así como su trayectoria como escritora, detallando incluso las obras que ya ha publicado (Abarca, 1993: 37).

Este enaltecimiento de las escritoras es consecuencia, también, de la idea que imperaba en la época sobre la relación entre la moralidad del autor con las buenas obras literarias; la moralidad de la persona se medía en función de su comportamiento en la vida. Una moralidad autoral positiva daba por sentado una buena obra literaria con el correspondiente juicio favorable.

#### 4.2.1.2. Adscripción genérica

En ambos prólogos se adscribe la obra a un género: a la miscelánea, en el caso de la abadesa de Casbas: “recopilación de gran parte de sus versos y de las flores historiales observadas en el número siete, con otras cosas memorables y de buen gusto esparcidas (como se ve) en su contexto” (Abarca, 1993: 38) y a la novela, en el prólogo de Zayas: “su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio, con el nombre de Novelas” (Zayas, 2020: 163).

#### 4.2.1.3. Otras tácticas

El autor del prólogo a la obra de Zayas sorprende al público conminándolo a comprar, a adquirir, en un claro interés comercial, desviando la atención del discurso con una digresión. Critica a los lectores que no compran libros y los leen a costa de otros; desde la posición de autoridad que ostenta el autor, apela al lector a respetar a la escritora, leer la novela y también comprarla: “debes ¡Oh lector!, mirar con respeto sus agudos pensamientos” “Y no solo debes hacer esto, sino también adquirirlo [...] costándote tu dinero” (Zayas, 2020: 164).

Como sucederá luego con Ana Francisca Abarca, se enumera la producción de la escritora, presentándola como autora de diez novelas originales, como Cervantes, para ello recurre a la metáfora de los libros como hijos: “Por prueba de su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio con nombre de Novelas” (Zayas, 2020: 163) y de los libros como plato sabroso (Zayas, 2020: 165). El autor del prólogo aprovecha este espacio para equiparar a la escritora con algunas de grandes figuras de la comunidad literaria del momento: “alabanzas dignas de elocuentes plumas” (Zayas, 2020: 165).

Ambos prologistas recurren a la fórmula de la *captatio benvolentiae*, pero no al uso como veremos, y a la tópica para reforzar sus argumentos. Alonso de Castillo Solórzano busca la benevolencia de un lector masculino que “juzga desde su aposento” y presenta el libro recurriendo al tópico del *prodesse et delectare*. D. Baltasar Vicente de Alhambra construye su discurso recurriendo al tópico de la humildad de la autora que “la juzgó ya inútil

y decidió entregarla al silencio” (Abarca, 1993: 38), y pide disculpas en nombre de ella; si algo no gusta se debe excusar por el hecho de que lo ha escrito una mujer; recurre, también, al tópico de obra útil y agradable. Útil por lo que enseña, agradable por el estilo.

En el “Prólogo de un desapasionado” es el propio prologuista el que avala a la autora, él se aparta a un lado para dejarla hablar; él, que es un autor de reconocido prestigio, deja la palabra a la escritora, “quedándose en silencio, que en quien ignora es el mayor elogio para quien se desea celebrar” (Zayas, 2020: 165).

En el Prólogo al discreto lector, el prologuista necesita recurrir a escritores conocidos para avalar la obra de la monja; cita, entre otros, a Gracián, a fray Josef de la Torre, y al personaje de la nobleza al que le ha dedicado previamente la obra, a D. Bernardo Abarca de Bolea y Castro, y no sigue más por “evitar prolividad” (tópico de la *brevitas*).

Terminan los prólogos pidiendo respeto para las autoras, porque son, en ambos casos, merecedoras de veneración: “No juzgo que haya censura tan desapacible y tétrica que le niegue a estas obras la veneración que por sí y por su autora merece” (Abarca, 1993: 39) o “el deber de “mirar con respeto” que pide el prologuista de María de Zayas (Zayas, 2020: 164).

#### 4.2.2. Dedicatorias

En la obra de Mariana de Carvajal vemos una dedicatoria como primer preliminar que, aunque no esté firmada, sabemos que es de Gregorio Rodríguez, el editor, y va dirigida al excelentísimo señor don Francisco Eusebio de Petting, seguido de todos sus títulos. Esta dedicatoria está escrita en busca de amparo, patrocinio económico y lucimiento del editor, apenas existen referencias a la escritora, simplemente se refiere a la “cortedad del volumen” (Carvajal, 1993: 4).

La obra de Ana Abarca de Bolea está plagada de preliminares. Encontramos en primer lugar una dedicatoria (con mención a la dedicatoria en la portada de la edición de 1679) al Ilustrísimo señor D. Bernardo Abarca de Bolea y Castro, Marqués de Torres y sobrino nieto de la autora, firmada por D. Baltasar Vicente de Alhambra, y fechada en 1678.

Podemos analizar varios elementos:

En primer lugar, el autor de la dedicatoria, D. Baltasar Vicente de Alhambra elige un dedicatario de alcurnia, un Marqués, Varón, Gentilhombre, y Superintendente real. Tras una exposición de todos sus títulos, se dirige a él adoptando la forma epistolar y le expone que, por mandato de su sobrina, le envía un libro manuscrito de Dña. Ana Abarca de Bolea. Comienza, a continuación, con una exaltación de las virtudes y cualidades de

la obra: “que es un tesoro” (Abarca, 1993: 4) y de la autora del manuscrito, destacando su erudición y modestia de no publicarlo.

Es corriente, en este tipo de dedicatorias e incluso en prólogos, atribuir al arrebato el hecho de atreverse a publicar una obra y a pedir amparo para la misma; a esto se refiere el autor cuando dice: “no pudiendo contenerme en tanto dolor, lo entregué a la estampa con la esperanza de que V.S. me perdonara el atrevimiento y con vanidad de que, si fue hierro de la memoria la desatención, fue acierto del entendimiento y conveniencia del bien público” (Abarca, 1993: 4). Así justifica, el autor de la dedicatoria, su osadía.

Por este motivo solicita el patrocinio de la obra. Para lograrla esgrime varios argumentos: la relación de parentesco que tiene el dedicatario con la autora, sus cualidades: la generosidad del noble, la nobleza de su linaje (descendiente del rey Sancho Abarca, primer rey de Aragón); “la inveterada riqueza y poderosa autoridad”; “el esplendor de prendas personales [...] naturales y adquiridas”, “cortesanía y afabilidad”, y sus grandes obras (Abarca, 1993: 7). Sigue su panegírico ofreciéndole unos versos, en latín, de Virgilio, dedicados a las personas muy dotadas y de Píndaro, quien sabe mezclar lo dulce y lo útil.

Continúa resaltando las grandezas de la autora y de su obra e igual que el ilustrísimo señor, Dña. Ana cumple las máximas de Píndaro integrando lo dulce y lo útil, de Horacio, deleitando e instruyendo y tanto en esta obra manuscrita como en las que ya tiene publicadas se puede apreciar entretenimiento honesto, “docta enseñanza y suave erudición” (Abarca, 1993: 8).

Cumple esta dedicatoria con la estructura esperada, poner la obra bajo la protección o patrocinio de un noble; cuanto más alta alcurnia tenga el noble, mayor protección podrá ofrecerle y mayor prestigio alcanzará su obra. De manera tácita se establece una relación entre ambas partes, un intercambio de servicios; el noble adquiere prestigio social como mecenas implicado en la cultura y refuerza su imagen, pues el tener escritores entre su clientela es motivo de honor. La escritora adquiere prestigio al unir su nombre al de la ilustre persona, adquiere autoridad, distinción en su entorno social, un estatus, patrocinio y amparo.

Esta relación es asimétrica, la nobleza del que recibe, el servilismo del que ofrece. En este sentido vemos que en estos casos se utiliza una narrativa de impronta feudal (Abarca, 1993: 4): “el atrevimiento” y la “vanidad” de ofrecer algo al noble, “el dominio del señor” “que se estrecha con eslabones en continuos beneficios”, su “grandeza”, sus “prendas personales”, la despedida en la que, como su criado, “besa los pies de V. S.”.

En los *Desengaños amorosos*, una dedicatoria de Inés Casamayor a D. Jaime Fernández de Híjar nos permite ver el punto de vista femenino en este tipo de piezas. Inés de Casamayor, viuda del librero Matías de Lizau, manifiesta que por su propia voluntad y por su cuenta decide llevar el libro a la imprenta. No recurre a un arrebato repentino, ni a un mandato de nadie; ella tiene la suficiente autoridad para hacerlo, aunque cumple con la formalidad de la relación de mecenazgo. Ella ofrece el libro para asegurarse protección contra las críticas de aquellos que se espantan de que las mujeres obtengan la fama por dedicarse a las letras o a las ciencias.

En un discurso breve, al estilo de María de Zayas, Inés Casamayor comienza con la esperada exaltación del nombre y de los títulos del dedicatario del que dice que destaca en “valor”, “nobleza” e “ingenio”, valores muy apreciados en un caballero ; le pide amparo para una obra que juzga igual de buena o superior que la primera parte y destaca, de la autora, su “sutil ingenio”, “dulzura de estilo y de la obra, el hecho de ser “verdadera” y “espejo de desengaños” para las mujeres; considera que la autora puede ser incluida en la lista de mujeres famosas que ha habido a lo largo de la historia (Zayas, 2021: 185).

Inés Casamayor predice la fama eterna de la escritora por ser autora de tal novela, la fama del noble al que se la dedica, por el amparo otorgado y la suya propia, por su acertada elección. Recurre también a la narrativa feudal, se despide como una servidora que le besa la mano con humildad y buscando el amparo que como dama merece: “[...] ni de Vuestra excelencia se puede esperar menos que es amparar a una dama, que fía su nombre y crédito de tan gloriosa protección” (Zayas, 2021: 186).

Hace muestras de su erudición, conoce las historias de “Teseos”, “Edipos”, “filósofos soberbios” y el elenco de mujeres famosas en la historia (Zayas, 2021: 186). Por la calidad de la obra, por la capacidad de las mujeres para realizar cualquier actividad intelectual como los hombres, le pide que acoja la obra bajo su protección. Se establece así, una relación de mecenazgo entre ambos.

Lo que señala M.<sup>a</sup> Carmen Marín (2015: 44) para las dedicatorias regias, se puede aplicar también a este tipo de dedicatorias a personajes de alta alcurnia; en estas relaciones entre quien ofrece una obra y quien la recibe se establece una relación desigual y en estos casos, por la condición sexual de la oferente, se acentúa la diferencia Lo que no reconoce públicamente la escritora, es que con esta petición está estableciendo una relación de mecenazgo que aportará beneficios a ambas partes.

#### 4.2.3. Otros escritos en prosa

##### 4.2.3.1. Cartas

En el caso de *Vigilia y octavario de San Juan baptista*, encontramos una serie de cartas que se cruzan diferentes personas y que sirven de preliminares. Una misiva de D. Baltasar Vicente de Alhambra, el mismo que firma la dedicatoria de 1678, dirigida a Dña. Ana Abarca de Bolea, y que esta vez se dirige a la sobrina de la autora, Dña. Francisca Bernarda, también religiosa de Casbas. Lo que para el tema nos interesa de esta carta es la referencia al apellido de la autora, la exaltación del linaje de los Abarca: “grande nobleza de su linaje”, “ilustre apellido” (Abarca, 1993: 28). Abarca el que la escribe, Abarca quien se la envía y Abarca el noble al que se la dedica; ya en la dedicatoria anterior lo ha enraizado con la casa real de Aragón y ahora en un doble uso de su significación destaca “Abarca” como verbo, que contiene algo grande o como sustantivo, algo que se ciñe y ajusta. La importancia de tan ilustre apellido avala y autoriza en último término a la escritora.

Entre las piezas preliminares figura otra de D. Baltasar de Funes y Villalpando, fechada en 1678 y dirigida a la autora, en la que ensalza la obra como mecedora de veneración, por su gracia, perfección, su temática religiosa sobre San Juan Bautista, primer santo entre los santos y que merece mayor panegírico, igual que el libro de la autora que versa sobre él. Si San Juan ocupa el primer lugar entre los santos, el octavario debe de ocupar el primer lugar entre los libros. Todo esto para argumentar que el libro es digno de aprobación.

Vemos cómo se recurre a la tradición con imágenes clásicas como la “Helicona” y su florido valle” (en alusión al Monte Helicón, donde residía, según la mitología griega, Apolo con sus musas). Menciona a Cicerón, a San Agustín, (sobre el número siete en las Sagradas Letras) y al *Evangelio de San Mateo* para mostrar su erudición y confirmar su autoridad en la recomendación de la obra para aprobación. Introduce la nueva metáfora barroca que presenta a los conceptos como hijos del entendimiento: “los actos del entendimiento se llaman conceptos y estos son hijos” (Abarca: 29). Esta terminología parte de Baltasar Gracián, que considera los conceptos como hijos del esfuerzo de la mente más que del artificio.

Ambas cartas, como podemos apreciar, están fechadas en 1678, así que es muy posible que fueran posteriores a la obtención de la licencia y que sean un mero ornato. Cuantos más preliminares de este tipo tuviera una obra, más prestigio alcanzaría. En este caso se trata de cartas personales convertidas en preliminares. Este tipo de piezas muchas

veces, aunque formalmente se dirigen a una persona determinada, se realizan con fines comerciales para alabanza de la autora y realmente lo que interesa es que los lectores o censores las lean.

#### 4.2.3.2. Aprobaciones censuras y licencias

Diferentes son las personas que aprueban y censuran los libros de estas tres autoras, tanto del ámbito civil como del eclesiástico, pero destacan entre todos ellos (son solo hombres). José de Valdivieso, ministro de la Casa de Contratación; Juan Francisco Andrés, cronista de Felipe IV; Fray Raimundo Lumbier, eminent teólogo carmelita y Catedrático de la Universidad de Zaragoza y fray Francisco de Sobrecasas, dominico, muy cercano a Carlos II como su Consejero en materia de política internacional y Predicador Real.

Todas las aprobaciones tienen una estructura similar. Comienzan con una cita del encargo “por orden de ...” o citando directamente al mandante, para una posterior licencia o censura en algunas ocasiones aséptica, pero que en la mayoría de los casos tiene carácter laudatorio de la autora de la obra, con un corolario final de aprobación.

*Vigilia y octavario de San Juan Baptista* contiene dos paratextos legales religiosos, la censura de Fray Raimundo Lumbier, que actúa en su propio nombre y una segunda, de Francisco Sobrecasas, en este caso “por comisión de...” otra persona (Abarca, 1993: 12). En las novelas de María de Zayas vemos tres licencias civiles, las dos primeras en el propio nombre de quien la da, en la tercera: “Por comisión del señor...” (Zayas, 2020: 152).

Los diferentes elogios a las autoras se reproducen en varias aprobaciones. Fray Ignacio González admira a “quien emplee el tiempo en este ejercicio” (Carvajal, 1993: 8). Juan Francisco Andrés afirma que María de Zayas “aplauso tiene muy merecido” (Zayas, 2021: 188) y José de Valdivieso que afirma que a María de Zayas no se le puede negar: “Y cuando a su autor, [...] no se le debiera la licencia que pide, por dama e hija de Madrid, me parece que no se le puede negar” (Zayas, 2020: 151). Afirma, el censor, que María de Zayas no necesitaría aprobación y en un sobrepujamiento de la autora, la pone a la altura de otras mujeres célebres como “Corinas, Safos” y “Aspasias”. También el padre Francisco Sobrecasas, en la segunda censura de la obra, compara a Ana Abarca de Bolea con “muchas mujeres sabias”, como Débora, Tecué, Nicaula, etc. (Abarca, 1993: 14).

Alain Bègue (2009: 91) destaca cómo los censores recurren a determinadas fórmulas en este tipo de paratextos: que la obra pueda prescindir de aprobación por el valor intrínseco de la misma (como en el caso señalado de María de Zayas), o al recurso al tópico de lo

inefable, pues se quedan sin palabras para demostrar la celebridad de la autora, para cumplimentarla debidamente: los elogios a Ana Abarca de Bolea “desdeñan márgenes de común alabanza” (Abarca, 1993: 10).

Todas estas licencias van dirigidas a dar testimonio de que la obra que se censura no es contraria a la fe católica ni a las buenas costumbres; las leyes de reformación de costumbres se centran en campos propicios para la difusión de ideas ajenas y opiniones contrarias al dogma del estado, por eso se ejercía este control sobre los libros impresos y especialmente sobre todo lo relacionado con la mujer. Así, podemos ver el interés de los censores en reiterar el cumplimiento de tales requisitos.

Se recomienda su aprobación “después de no hallar en él algo que contradiga a la fe” o “le veo lleno de ejemplos para reformar costumbres” (Zayas, 2021: 187), o porque “no hallo que estas diversiones ingeniosas ofendan las Regalías y Preeminencias de Su Majestad ni a las buenas costumbres” (Zayas: 188). En la aprobación otorgada a las novelas de Mariana de Carvajal encontramos: “no hallo en él advertencia digna de reparo que desdiga nuestra Santa Fe y buenas costumbres” (Carvajal, 1993: 8). En las novelas de Zayas, Joseph de Valdivieso afirma: “no hallo cosa no conforme a la verdad Católica de nuestra Santa Madre Iglesia, ni disonante a las buenas costumbres” (Zayas, 2020: 151).

Como anécdota reseñar que tanto José de Valdivieso como Juan F. Andrés se refieren a María de Zayas en masculino; el primero se refiere a “su autor” [de las novelas] (Zayas, 2020: 151); el segundo al “dueño de esta obra” [*Desengaños amorosos*] (Zayas, 2021: 188) lo que ha dado lugar a una corriente minoritaria de estudiosos que niegan su existencia, y consideran que es el heterónimo del autor Alonso de Castillo Solórzano.

En algunos casos, como afirma Alain Bègue (2009: 100), estos espacios textuales son aprovechados por sus autores para revelar sus dotes de literatos y erudición portentosa; podemos apreciar la diferencia entre las simples aprobaciones para cumplir con el trámite legal exigido y las que se exceden en opiniones y alabanzas en un afán de demostrar erudición del propio censor. Las censuras y aprobaciones de las obras de Mariana de Carvajal, religiosas o civiles, siguen el modelo sencillo y también las de Zayas, pero cuando nos acercamos a las de Ana Abarca de Bolea, encontramos enormes muestras de erudición y afán de lucimiento de los censores; utilizan latinismos como “*egregiam quidam sapientiam faeminae pro grandioriduco miraculo*” (Abarca, 1993: 10) o, referencias a los clásicos: “Homero”, “Píndaro” “Ovidio” (Abarca, 1993: 15), tópicos como el conocido *prodesse et delectare*, así como-comparar a la autora con otra del pasado cuya fama y excelencia son

proverbialmente conocidas: “la reina de Saba”, o “Teseilila, mujer sabia en Grecia” (Abarca, 1993: 14).

Por último, hay que destacar el empleo general de la adjetivación de carácter positivo: las obras son dulces, eruditas, provechosas y las autoras, discretas, agudas, o dignas; discursos en torno al campo semántico de la fama y gloria: aplausos y dignidad en las censuras de Zayas (Zayas, 2021: 187-188), admiración y dignidad en Mariana de Carvajal (Carvajal, 1993: 8) y dignidad y fama en Ana Abarca de Bolea (Abarca, 1993 :15).

Hay que destacar especialmente el uso de la figura del oxímoron de Fray Raimundo de Lumbier cuando se refiere a la obra como ‘heroico en lo discreto, sagrado en lo erudito y ameno en lo florido’ (Abarca: 10) o de ‘sepultura dulce’ (Abarca: 12).

Para finalizar señalar que estas aprobaciones también nos ayudan a datar la obra y en la mayoría de los casos la profesión y los títulos del firmante.

#### 4.2.4. Poemas laudatorios

Otro tipo de composiciones acompañan al texto principal realizadas por escritores amigos o de su círculo más próximo, escritas en tono elogioso hacia la autora y su obra. Estas piezas son de gran tradición en los libros y surgen muy tempranamente, en el siglo XVI; se suelen denominar poesías laudatorias y adoptan distintos metros, aunque predominan décimas y sonetos.

Cinco poemas laudatorios acompañan a las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, todos escritos en la misma línea y con el mismo propósito. Dos se deben Alonso de Castillo Solórzano y adoptan las formas de décima (Zayas, 2020: 154-155) y soneto (Zayas, 2020: 156); otros tres poemas pertenecen a Ana Caro de Mallén, las ‘Décimas a doña María de Zayas y Soto mayor’ (Zayas, 2020: 154); a Juan Pérez de Montalbán, el soneto con estrambote (Zayas, 2020: 155-156), y un último soneto de Francisco de Aguirre Vaca. Los tres son figuras conocidas en el ámbito cultural del momento.

Vínculos de amistad con ella mantienen Alonso de Castillo Solórzano, escritor de reconocido prestigio; Ana Caro de Mallén, poeta y dramaturga andaluza, criada en un ambiente cultivado, su obra desprende conocimientos clásicos, mitológicos e históricos, seguidora de Góngora y muy valorada por autores destacados, como Pérez de Montalbán, editor y amigo de Lope de Vega, que la alabó en numerosas ocasiones. Por su parte Francisco de Aguirre Vaca, escritor y autor del manuscrito *Casas ilustres de España*, que elabora una metáfora continuada para alabanza de la autora.

La relación intertextual de todas estas composiciones con *El Laurel de Apolo* (1629) de Lope de Vega y entre ellas es clara: la misma temática, los mismos adjetivos y sustantivos, el mismo propósito. Se refieren a María de Zayas como “Musa” o “Sibila” (Zayas, 2020: 153) “gran María” (Zayas, 2020: 157), “Sirena” (Zayas, 2020: 156) o “gran Sibila” (Zayas, 2020: 155); aluden a su fama mundial, “gloria del Helicona” (Zayas, 2020: 153), “gloria española” (Zayas, 2020: 154), “Sibila mantuana” (Zayas, 2020: 155) y a su fama actual y eterna; para unos es única: “todo en vos es singular” (Zayas, 2020: 153) para otros, ejemplo de “prudencia”, “ingenio” y “gracia” (Zayas, 2020: 153) o “elocuente “y “erudita”, “prodigo”, “asombro”, etc.

Todos estos poemas ayudan a la construcción de la imagen autorial de María de Zayas, de la que resaltan valores o cualidades como su ingenio, entendimiento, ejemplo a los discretos, prudencia o gracia, cualidades todas ellas más propias de los hombres, que no se reconocían en las mujeres. Era esta una forma de lanzarla a la fama, una forma de crear opinión sobre las autoras y legitimarlas, ya que ellas por sus propios medios no podían conseguirlo. Estas piezas se realizan también por motivos editoriales, se pusieron de moda, y, por ello, cuantas más poesías o composiciones laudatorias tenía una obra, más prestigiosa se consideraba. Tres composiciones poéticas se anteponen al prólogo de *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* y son de D. Baltasar Vicente de Alhambra y D. Baltasar Sebastián Vicente de Alhambra (hijo del anterior), que elabora dos poemas. La primera composición “*A los cinco libros que ha escrito mi señora doña Ana Abarca*” (Abarca, 1993: 32) es una seguidilla simple con estrofas de cuatro versos, heptasílabos (en 1 y 3) y pentasílabos (en 2 y 4), en la que en tono humorístico hace una presentación de los libros que ha escrito la autora, cinco en total, presentándola como una autora consagrada y merecedora de aplausos y reconocimiento. Es una metáfora continuada en clave de humor, pues habla de una monja que ha dado a luz a cinco hijos; se refiere a los libros como hijos, como partos del entendimiento y al esfuerzo que supone el darlos a luz:

“Desde muy niña dicen que monja ha sido y es muy cierto que se halla con cinco hijos” (Abarca, 1993: 32), pasa a continuación a exponer los títulos que ha escrito la autora, presentándola así, como una escritora consagrada. “su primera travesura que se nos muestra es el sacar a plaza vidas ajenas” (Abarca, 1993: 32), en referencia a las *Catorce vidas de Santas de la orden del Cister*, y así sucesivamente en tono humorístico, da a conocer todos los títulos. La concepción gracianesca de los conceptos como hijos del entendimiento está

presente en esta composición: “Si costaron fatigas partos del cuerpo, ¡cuantas más estos partos de entendimiento!” (Abarca, 1993: 34).

Las dos composiciones siguientes son unas décimas: la primera remite al día en que la sobrina de la abadesa de Casbas envía el manuscrito a D. Baltasar Vicente de Alhambra y, utilizando un lenguaje religioso juega con el concepto de Pascua, estableciendo un paralelismo entre el día de la resurrección del Señor y el día que resucitó el libro de San Juan Bautista. “Juntos en un mismo día, buena Pascua y buen san Juan” (Abarca, 1993: 20). Destaca la inteligencia de la autora, pues “en él brilla lo humano” (Abarca, 1993: 35), el ingenio o “lo divino”, la diversión o lo “peregrino” y lo “político”; en fin, resalta “todo en él”.

La décima siguiente continúa estableciendo un paralelismo con San Juan y destaca la eterna fama y gloria que alcanzará la autora por el efecto que causará una obra como la suya. Los más rudos y los más discretos sabrán apreciar su gracia y su gloria y por eso será eternamente recordada. Todos, “en tanto dulce concepto celebran su gracia y su gloria y eterniza su memoria la que es causa deste efecto” (Abarca, 1993: 36)

Vemos, por tanto, que todo este tipo de composiciones se elaboran en los mismos términos, alabanzas y loas hacia las autoras, descripción de sus cualidades humanas y divinas comparaciones con las musas de Apolo, sobrepujamiento y lenguaje encomiástico con la finalidad de contribuir al prestigio y fama de la escritora y lograr el reconocimiento de un enorme público al que se dirigen. (No hay que olvidar el interés comercial de autores, editores, o impresores).

La edición de Mariana de Carvajal no contiene ningún poema laudatorio. No se conoce que perteneciera a ningún círculo literario y no parece que le preocupara mucho su imagen de autora.

## 5. Conclusiones

Los paratextos han acompañado al libro desde sus orígenes. En la literatura oral podríamos considerar la introducción, la puesta en escena o las distintas voces al recitar los textos, como un antecedente muy lejano de los elementos paratextuales. Esto es porque son elementos que acompañan al texto principal, que ayudan a su comprensión, y contextualización en una época determinada. Sin embargo, estas piezas apenas han sido consideradas en sí mismas hasta fechas relativamente recientes. Se priorizaba siempre el texto principal. Los estudios de Genette (1987) llamaron la atención sobre la importancia de estos paratextos y su estudio desde entonces ha ido en auge. Estas piezas nos hablan de la vida de los libros y, en este caso, de sus autoras.

Desde la generalización de la imprenta, estos elementos permitieron a los escritores mostrarse ante un público cada vez más grande y darse a conocer. Los paratextos se convierten en un púlpito desde el que hablar sobre sí mismas, sobre su obra y exponer sus opiniones ante determinados asuntos literarios o no. A lo largo del tiempo, en muchas de estas piezas se expone la poética de distintos géneros y en el caso que nos ocupa, desde la publicación de las *Novelas ejemplares de Cervantes*, la de la novela corta.

Nuestras autoras aprovecharon estos espacios, y en concreto el prólogo, para hacerse oír en una sociedad patriarcal, en la que una mujer no podía expresarse en público y menos dedicarse a actividades de carácter intelectual. A pesar de esto algunas lograron hacerse un hueco en la comunidad literaria. Algunas emplean los paratextos para exponer sus ideas, como María de Zayas o Inés de Casamayor, que sin temor al qué dirán y desde cierta posición de autoridad y con un estilo directo se erigen en oradoras fuertes; Mariana de Carvajal ha sido en ocasiones calificada como imitadora de Zayas, pero con un estilo diferente, más femenino, más sutil. Esta autora no escribe desde mi punto de vista para cambiar nada, no pretendió nada más que entretenerte con sus obras; si bien a su manera, el hecho de escribir ya supuso un acto de rebeldía, un enfrentamiento con una sociedad que le vetaba el acceso a las letras. La monja de Casbas, aunque atípico ejemplo de la escritura conventual, por la temática de sus obras, fue a caer en un entorno literario que la valoraba mucho, la consideraba en alta estima como escritora; por el hecho de estar en un convento pudo escribir con más libertad, alejada de los ojos de esa sociedad patriarcal, aunque siempre supervisada por la orden.

A pesar de sus esfuerzos, cayeron en el olvido. Tras las ediciones propias del siglo XVII han estado siglos sin reeditarse, hasta que proyectos como BIESES tratan de sacarlas

de la oscuridad. El proyecto BIESES, desde mi punto de vista, es un proyecto muy ambicioso, en cuanto a la labor de recopilación de materiales en un corpus virtual necesario en esta “era digital”; completo, por utilizar con una metodología que combina diferentes disciplinas, como son la filología, la sociología, la filosofía, y los avances técnico-informáticos, pero también complejo, por la dificultad que entraña, para algunas personas, al acceso a estas plataformas digitales.

Me sorprende descubrir que figuras como María de Zayas, que ha sido calificada como la mejor escritora de novelas cortas del siglo XVII detrás de Cervantes, no sea figura conocida en ambientes culturales medios o medio-altos; pero más aún, si preguntamos en nuestro entorno por autores conocidos del Siglo de Oro, los nombres que surgen son siempre masculinos. Un ejemplo de este olvido podemos verlo en la obra de J.O. Jones (2011), que dedica dos capítulos a la prosa y poesía en el Siglo de Oro y no figura el nombre de ninguna escritora.

Quiero incidir en la dificultad que tuvieron estas tres escritoras para ser reconocidas como autoras en una sociedad dominada por hombres. Desdén, olvido, desconocimiento, lugar secundario, son expresiones que se les puede aplicar a nuestras autoras. Hemos visto que contaron con el apoyo de algunos de los escritores más conocidos del momento, de censores, libreros y editores, que las apoyaron en su afán pertenecer a la comunidad literaria; queda plasmado en las dedicatorias, poemas laudatorios, censuras y aprobaciones, en las que tratan de defender la capacidad de estas autoras, y burlar, en algunos casos, las leyes civiles y eclesiásticas, concediendo sus licencias al amparo de la utilidad y del entretenimiento sano.

Amparadas en la legalidad, algunas de nuestras autoras, desde los umbrales de las obras, realizan discursos en defensa de su autoría y de su autoridad.

María de Zayas es el claro ejemplo de una autoridad femenina emergente, tiene conciencia de género y trata de concienciar a las mujeres para salir de la situación en la que se encuentran de confinamiento y falta de libertad. El discurso esgrimido en su prólogo parece elaborado por un hombre, pues utiliza el mismo patrón discursivo; no tiene un estilo propio femenino y nos habla desde una posición de autoridad; no recurre al tópico de la humildad sino todo lo contrario, irrumpie con un discurso elaborado desde el orgullo, se considera una más en el mundo literario, muestra erudición, porque tiene que esgrimirla para conseguir reconocimiento del público, pero también originalidad en cuanto al tema que trata y presenta su obra como “oro macizo”, tiene orgullo de autor. Es una manera de autorizarse.

Mariana de Carvajal no manifiesta un gran interés en hacerse un hueco en la comunidad literaria, si tiene el orgullo de autora, que podemos ver cuando afirma la originalidad de sus novelas y alude a otras que está escribiendo. Ella no se sale de la posición que le corresponde como mujer y como escritora y cumple rigurosamente las convenciones discursivas del prólogo: realiza una *captatio benevolentiae* desde la humildad, como es esperado, y muestra el sometimiento a la relación de servicio autor-lector. Sus novelas no pretenden cambiar nada. Aunque su obra podía haber sido una manera de denunciar la situación de la mujer, por la falta de capacidad crítica de la autora, se queda en un simple relato de costumbres o reflejo de la vida cotidiana de la España de la segunda mitad del siglo XVII.

Ana Abarca de Bolea, desde la reclusión de su convento, logró un espacio reconocido entre los intelectuales del momento. La obra analizada no contiene paratextos autorales por lo que no podemos estudiar la representación a través de sus escritos. La *Vigilia y Octavario se San Juan Baptista* es un ejemplo de cómo los paratextos ajenos contribuyen a conformar la imagen de autora; las dedicatorias, poemas laudatorios o prólogos externos van dirigidos a crear una imagen de autora consagrada, en algunos casos, en pos de la obtención de beneficios editoriales.

Para construir una imagen de autor, los escritores necesitan hacer gala de su originalidad y de su experiencia en el campo de la literatura, por ello dejan constancia de que la obra presentada la han escrito ellos mismos, así como otras más. Lo mismo sucederá con las escritoras, pero ellas, además en la construcción de su imagen autoral han de demostrar erudición (autorrepresentación) y los demás, (heterorrepresentación) han de reconocérsela, lo mismo que el sometimiento a las normas propias del género elegido. Los escritores tienen más libertad para saltarse estos formalismos, como Cervantes, el primero que lo hizo, o Castillo Solórzano o Lope de Vega, entre otros; pero nuestras autoras están sujetas a rígidas formas que deben cumplir si quieren formar parte de la república de las letras del momento.

Considero que nuestras autoras consiguieron elaborar su imagen de autoras en cuanto al reconocimiento social de la autoría de sus obras, pero no lograron la autoridad moral que, en el campo literario, perseguían.

## 6. Bibliografía

Abarca de Bolea, Ana Francisca (1993), *Vigilia y octavario de San Juan Baptista*, ed. M.<sup>a</sup> Angeles Campo Guiral, Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses.

Arredondo, María Soledad, Pierre Civil y Michel Moner, eds. (2009), «Cervantes desde sus prólogos», en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, vol. 111.

Baranda, Nieves (2008), «Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 569-576.

[URL:\[https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10751/pg\\\_570-577\\\_cc197c.pdf?sequence=1&isAllowed=y\]\(https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10751/pg\_570-577\_cc197c.pdf?sequence=1&isAllowed=y\)](https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/10751/pg_570-577_cc197c.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado: 18.07.2021)

Bègue, Alain (2009), «De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII y XVIII)», en *Paratextos en la literatura española*, Coords, María Soledad Arredondo, Pierre Civil, Michel Moner, Madrid, Colección Casa de Velázquez, pp. 91-110.

Carvajal, Mariana de (1993), *Navidades de Madrid y Noches entretenidas, en ocho novelas*, ed. Catherine Soriano, Madrid, Clásicos madrileños.

Cayuela, Anne (2000), «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón*, 79, pp. 37-46.

Cayuela Anne, (2013), «Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, coord. José Valentín Núñez Rivera Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp.77-98.

<URL:[https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/079/079\\_039.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticón/PDF/079/079_039.pdf)>  
(Consultado el 18.07.2021)

Cervantes, Miguel de (1969), «Novelas ejemplares», en *Obras Inmortales: Cervantes*, Madrid, EDAF.

Colón Calderón, Isabel (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto.

Escobar, Ángel (2000), «Hacia una definición lingüística el tópico literario» en *Myrtia*, n.<sup>o</sup> 15, pp.123-160.

<URL:[Vista de HACIA UNA DEFINICIÓN LINGÜÍSTICA DEL TÓPICO LITERARIO \(um.es\)](#)> (consultado el 16.06.2021).

Gorjas Berges, Ana Isabel (2018), Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: “Al que leyere” de María de Zayas y Sotomayor, *Filanderas, Revista interdisciplinar de estudios feministas* 3, pp.25-37.

<URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6717885>>

Jones, R.O (2011), *Historia de la literatura española 2, Siglo de Oro: prosa y poesía, (Siglos XVI y XVII)*, ed. Pedro M. Cátedra, Barcelona, Ariel.

Lope de Vega, Félix (1630), *El Laurel de Apolo*

<URL <https://www.bieses.net/felix-lope-de-vega-y-carpio-laurel-de-apolo/>>.

Martos Pérez, María D. (2019), Categorías interpretativas, marcado textual y codificación en XLM-TEI para el estudio de los paratextos de escritoras españolas en la edad moderna (BIESES)», *Janus*, 8, (2019), pp. 242-264.

<URL:<https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=129>> (Consultado el 12/09/2021)

Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen (2015), «La piedra imán: La dedicatoria regia y las escritoras áureas en busca de su legitimación autorial», *Voz y letra*, XXVI/2, pp. 31-48.

Martín Moran, José Manuel (2001), «Paratextos en contexto. Las dedicatorias cervantinas y la nueva mentalidad autorial», en *Cervantes en Italia. Actas del Coloquio Internacional de la Academia de España en Roma*, coord. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp.257-271.

Morreale, Margarita (1958), «Castiglione y “*El Héroe*: Gracián y “*Despejo*”», en Homenaje a Gracián, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

<URL:<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/02/00/12morreale.pdf>>

(Consultado el 26.05.2021).

Moya, Francisca (1998), «Horacio, E. I 20; el libro como “hijo”», en Corolla Complutensis. Homenaje al Prof. S. Lasso de la Vega, Madrid, Complutense, pp.281-288.

URL:<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/26532c059bad3845e74d1db5d4e0bac6.pdf> (Consultado 23/09/2021)

Navarro Durán, Rosa (2021), «Quién se esconde tras María de Zayas», en *El Cultural*. Responsable: Blanca Berasategui.

<URL:<https://elcultural.com/quien-se-esconde-tras-maria-de-zayas>>

(Consultado 06.06. 2021).

Peinado Guzmán, Jose A. (2012), «Simbología inmaculista, letanías lauretanas e iconografía», *Archivo Teológico Granadino* 75, pp. 167-190.

<URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4119914>> (Consultado el 11/09/2021).

Reyes Gómez, Fermín de los (2003), «La estructura formal del libro antiguo español», en *El Libro antiguo*, coord. José López Yepes, eds. Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, Madrid, Síntesis, pp. 207-247.

Rodríguez Cuadros Evangelina, Marta Haro Cortés (1999), *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca nueva,

Ruiz Ortiz, María (2016), «Mariana de Carvajal y Saavedra y la novela barroca. La literatura femenina en la Andalucía del siglo XVII», *Revista Tartessos*. Responsable: José Manuel Gómez Pérez p. 48-51.

<URL:[https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/publicaciones/AH\\_51.pdf](https://www.centrodeestudiosandaluces.es/datos/publicaciones/AH_51.pdf)> (Consultado 18.06.2021)

Serrano y Sanz, Manuel (1903), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 vols., tomo II, Madrid, Rivadeneyra pp. 583-589

Simón Diaz, José (1983), *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger.

Suarez Figaredo, Enrique, ed. (2014), «Desengaños amorosos», en *LEMIR* 18. Textos: 27-270.

<URL:[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/02\\_Zayas\\_Desenganos.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf)> (Consultado el 25.05.2021).

Yllera, Alicia (2021), «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (Vida y semblanza)», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus novelas amorosas y ejemplares*, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Indurán, eds. Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, p.65-79.

[https://dadum.unav.edu/bitstream/10171/59980/1/BIADIGTRAZAS,\\_INGENIO\\_Y\\_GRACIA.\\_ESTUDIOS\\_SOBR... - DADUN: Home](https://dadum.unav.edu/bitstream/10171/59980/1/BIADIGTRAZAS,_INGENIO_Y_GRACIA._ESTUDIOS_SOBR... - DADUN: Home) .(Consultado el 9/09/2021)

Zayas y Sotomayor, María de (2020), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.

Zayas y Sotomayor, María de (2021), *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra