



Trabajo Fin de Grado

El taller de escritura de Mariana de Carvajal en las
Navidades de Madrid y noches entretenidas

Autor/es

Beatriz Yus del Río

Director/es

M^a Carmen Marín Pina

Facultad de Filosofía y Letras
2015

Índice

Resumen y palabras clave.....	2
Introducción.....	3
1. Las novelas de Mariana de Carvajal vistas por la crítica: estado de la cuestión	5
1.1 Semblanza de una novelista olvidada.....	8
2. El género de la novela corta y su poética	9
2.1 Orígenes del género y estatus	9
2.2 Preceptiva: ¿Una ficción en mantillas?	12
3. El marco.....	14
3.1 Marco boccacciano ¿un modelo seguido?	17
3.2 Marco académico, el contrapunto de la colección.....	20
4. El arte de contar de Mariana de Carvajal	23
4.1 La narración	23
4.1.1 Los narradores	23
4.1.2 La acción narrada.....	24
4.1.3 El tiempo	24
4.1.4 Los diálogos.....	26
4.2 La descripción.....	27
4.2.1 Los espacios.....	27
4.2.2 Interiores, objetos y otros	29
4.2.3 Personajes	35
4.3 <i>Prosimetrum</i>	38
4.3.1 Poesía en el marco	40
4.3.2 Poesía en las novelas	43
4.3.3 El fin de fiestas	44
5. Conclusiones.....	47
6. Bibliografía.....	51

Resumen y palabras clave

Mariana de Carvajal es considerada uno de los exponentes femeninos de la novelística del Barroco. Sin embargo, hoy no se la estima como autora canónica ni figura de manera sistemática en manuales de historia literaria. Mariana de Carvajal cultivó el género de la novela corta en su única obra conocida, la colección de novelas titulada *Navidades de Madrid y noches entretenidas* y publicada en 1663. El presente trabajo se centra en el “taller de escritura” de la narradora, es decir, en los aspectos formales, las técnicas narrativas y los instrumentos retóricos con los que la autora reviste su colección. Todo ello está encaminado a revalorizar su obra y desmentir algunas ideas que la crítica ha ido repitiendo sin demasiada consistencia.

Mariana de Carvajal, Siglo de Oro, Barroco, novela corta, marco narrativo, composiciones poéticas.

Introducción

Tres figuras femeninas son consideradas exponentes de la novelística del Barroco: María de Zayas, Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses. Sin embargo, solo se ha estimado como autora canónica a María de Zayas, mientras que el resto luchan aun hoy por encontrar un espacio en los manuales de historia literaria. La trayectoria vital de Mariana de Carvajal viene a coincidir con el nacimiento y auge del género de la novela corta, género que cultiva en su primera y única obra conocida, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, y que da a la imprenta en 1663. La opinión de la crítica moderna no ha contribuido demasiado a rescatar su figura y obra puesto que algunos expertos fecharon la crisis del género hacia 1635, por ser el momento en el que la novela se volvía “una ficción sin nervio, sin verosimilitud ni interés [...]” (González de Amezúa, 1935: 94).

La obra de Mariana de Carvajal ha tenido que lidiar también con la confrontación con respecto a la de María de Zayas, superior esta en estilo y portadora de una ideología revolucionaria. Sea como fuere, Carvajal muestra una escritura sencilla y espontánea, reflejo fiel de las transformaciones sociales del contexto en el que vive. La domesticidad y el costumbrismo de su obra se han considerado en muchos casos muestra de decadencia, sin embargo estos rasgos han de entenderse en función del destinatario que consume el género finales del siglo XVII, quien lo configura de manera definitiva.

A la luz de los estudios que ha suscitado la autora y su obra, las líneas de investigación se han centrado en su mayoría en aspectos temáticos muy concretos. Es por ello que con mi trabajo pretendo estudiar el “taller de escritura” de la narradora, esto es, los aspectos formales, sus técnicas narrativas, sus instrumentos retóricos, y discernir desde este enfoque intrínseco si la obra merece los tajantes descalificativos relativos a su estilo que ha recibido. El primer capítulo del trabajo ofrece un panorama de las principales líneas de investigación hasta ahora acometidas por la crítica, un estado de la cuestión que viene acompañado de una breve semblanza biográfica y literaria de doña Mariana. En el segundo apartado atenderemos al género de la novela corta para conocer la problemática que lo envuelve (origen, preceptiva y valoración). En tercer lugar, adentrándonos en el taller narrativo de la escritora, trataremos el recurso del marco

narrativo, el cual desempeña un importante papel en la colección. Estudiaremos tanto las deudas con el modelo boccacciano, como la impronta del otro tipo de marco empleado por Carvajal, el académico. En el cuarto apartado, —que pretende ser mi modesta aportación—, se ofrece un análisis pormenorizado de las técnicas narrativas que caracterizan el arte de contar de Mariana de Carvajal. Se atiende en primer lugar a la narración (narradores, acción, tiempo y diálogo) y seguidamente a la descripción, repasando su tipología y funcionalidad. En última instancia, estudiaremos el *prosimetrum* a través del copioso volumen de composiciones poéticas contenidas en la colección y apenas estudiadas por la crítica. Se atiende al lugar que los poemas ocupan en la obra, a su temática, y al papel que desempeñan en el desarrollo de la trama. Resulta especialmente llamativo el tratamiento burlesco de la fábula mitológica en alguno de ellos. El trabajo se cierra con unas conclusiones y la bibliografía consultada que pretende estar actualizada.

1. Las novelas de Mariana de Carvajal vistas por la crítica: estado de la cuestión

Pese al tiempo transcurrido, la información disponible sobre la vida de Mariana de Carvajal se reduce a la aportación de M. Serrano y Sanz (1975: 241-244). Dicho autor rastrea la trayectoria de la novelista a través de diversos documentos legales (testamento y partida de defunción de su marido, solicitud de un hábito para uno de sus hijos, etc.) conservados en el Archivo Histórico Nacional. La breve exposición biográfica que aporta concluye con una valoración personal aludiendo a las novelas de la escritora como “inferiores en invención, estilo y pintura de costumbres a las de doña María de Zayas [...]” (1995:244). Lo cierto es que la comparación con su antecesora ha sido de alguna manera un lastre y aunque no siempre la valoración es negativa, la reiteración en el carácter doméstico y costumbrista de sus novelas es una constante. Bourland (1925) ofrece el primer estudio monográfico de la colección y aunque también señala una menor capacidad imaginativa con respecto a Zayas, destaca la sencillez y espontaneidad de la jienense en beneficio de una estructura más sencilla. El estudio de Bourland concibe las *Navidades de Madrid* como un repertorio minucioso e interesante sobre las costumbres cortesanas y la vida del hogar en el siglo XVII.

En los años ochenta dos aportaciones son decisivas para el interés que emergió en los noventa por la revisión de la novelística de Mariana de Carvajal. Rodríguez (1986) explica la configuración y evolución del género de la novela corta a partir de un enfoque sociológico, es decir, del sector social que se alza como consumidor del mismo. Además destaca una de las novelas de la colección, *La industria vence desdenes*, considerándola muestra palpable de los cambios que se operan en la sociedad y que se reflejan en el género. Profeti (1988) señala la independencia de los personajes femeninos de la colección y la debilidad de sus relaciones parentales y considera la escritura femenina como un intento de registrar el ascenso de “clases nuevas” capaces de labrarse su propia fortuna. Por su parte, Alonso (1986) aborda el estudio de la quinta novela, *Quien bien obra siempre acierta*, desde un enfoque textual y estilístico.

Arellano (1990), en una reseña a las *Navidades*, destaca como huella de novedad y transgresión el contenido de las poesías insertas, sobre todo las recitadas por los

personajes en el marco. Además, frente al lastre comparativo que lleva implícito la valoración de la obra de nuestra autora con respecto de su antecesora, considera que la escritura de la jienense es “más fluida y optimista que la rígida estructura reflejada en las novelas de María de Zayas” (4). En la década de los noventa se dan una serie de aproximaciones puntuales a diversos aspectos, algunos de ellos, por supuesto, referentes a la novela destacada, *La industria vence desdenes*. García (1996) compara la enfermedad de amor (tópica del amor cortés) que sufre el joven Jacinto con los síntomas que exponen los tratados médicos. Por su parte Soriano (1998:1545) se propone demostrar la absoluta modernidad de tal novela alabando la capacidad de la escritora para expresar “un acertado realismo psicológico” al trazar sus personajes. Carrasco (1995), sin embargo, presta atención a otra de las novelas de la colección, *El esclavo de su esclavo*, y aborda su estudio atendiendo a las semejanzas que guarda esta con la novela morisca por excelencia del XVI, *La historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*. En el mismo año y desde una perspectiva sorprendente, Armon enfoca su estudio hacia la ejemplaridad, haciendo de la colección de Mariana de Carvajal una guía cortés en la línea de los postulados de Castiglione o Baltasar Gracián. Navarro (1997) centra su atención en el estudio del marco narrativo, dominado este por la cortesía y, a su vez, aporta unas breves notas sobre el taller de escritura de la jienense. Un año después elabora un estudio comparativo sobre el tópico de la belleza de las damas en las novelas de Carvajal y Zayas. Un enfoque puramente textual lo asume Beltrán (1998) atendiendo a un problema de edición ubicado en la cuarta novela (*El esclavo de su esclavo*), en la que un mismo pasaje se reproduce en distintos párrafos de manera muy similar.

En la última década del presente siglo son abundantes los trabajos que afloran, si bien la mayoría siguen centrándose en aspectos concretos. Colón (2000) dedica por primera vez atención a los poemas insertos en el marco de la colección y apunta que cinco de ellos pertenecen en realidad al zaragozano José Navarro. La estudiosa citada aborda también el procedimiento del marco narrativo en relación con el boccacciano (2001). Del marco se ocupan numerosos trabajos posteriores como el de Mini (2006), que compara la colección en su totalidad con la del *Decamerón*, el de O’Brien que atiende a los rasgos comunes del marco empleado junto con el de Zayas, y Olmedo (2012), quien niega la consagrada creencia de la nula intercomunicación entre marco e historias.

Como estudios monográficos modernos disponemos de la tesis doctoral de Cubillo (2003), que aborda los usos y conductas modélicas de las figuras femeninas en cada una de las novelas, y en el mismo año el trabajo de Martín. Este último desempeña una labor commensurable al matizar que aquellos rasgos que la crítica consideraba sintomáticos de la decadencia del género (domesticidad y costumbrismo) se explican en función del destinatario, quien lo mediatiza y transforma, y para ello centra su estudio en el personaje.

Desde una visión encaminada hacia la reivindicación de la figura femenina, Romero-Díaz (2004) atiende al proceso de adaptación de la mujer en el contexto de la transformación de una nobleza propiamente urbana y en 2008 retoma la muy desatendida faceta poética de Carvajal, a la que califica de “lectora resistente”, y se atreve a considerarla como la primera mujer en España que lleva a cabo una versión burlesca del mito de Apolo y Dafne.

Otros estudios se han abordado desde la perspectiva socioeconómica: Alcalde (2010) pretende con su particular lectura de la colección describir un mundo social que está cambiando y que “supone una amenaza para el orden social existente” (8). Ann (2011) trata de reflejar cómo ilustra Carvajal en sus novelas el nerviosismo del siglo por la complicada situación económica y nobiliaria de supervivencia social. Y en el estudio más reciente del que dispongo, Mansilla (2014) acomete el tema del vestido y le adjudica un papel fundamental en la transmisión de un mensaje moral y económico destinado a un grupo social al que pertenecería nuestra autora.

En cuanto a su inclusión en manuales de historia de la literatura me atengo a la aportación de Marín y Baranda (2006) en su trabajo “Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media- Siglo XVIII). Una base de datos”. El hispanista alemán Pfandl recupera a doña Mariana de Carvajal en los años treinta reivindicando su valía por encima de Zayas, pero el interés por las escritoras se incrementará de manera significativa en los ochenta y será recogida en el trabajo canónico de Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1980-1981). Por lo que respecta a las escritoras áureas, salvo Teresa de Jesús (única inamovible en manuales de historia literaria desde el XVII), seguida de Zayas y de M^a Jesús de Agreda, el resto de literatas “entran y salen al vaivén del tiempo y luchan por perpetuarse y no caer en el olvido (Marín y Baranda, 2006:433).

En definitiva, sobran valoraciones subjetivas y faltan análisis detenidos. La colección de Carvajal se ha abordado sobre todo desde la perspectiva sociológica y socioeconómica, pero apenas ha recibido desde el punto de vista formal. La valoración de su escritura como doméstica y costumbrista ha supuesto que se considere una muestra más de la decadencia del género y, por tanto, se condene al olvido. Trataremos en el presente trabajo de llevar a cabo un análisis intrínseco de la obra con el fin de “introducirnos” en el taller literario de la autora y conocer así sus preferencias, sus recursos y en definitiva, averiguar cómo aborda el tratamiento de un género cuyo principal apoyo es el de su público lector.

1.1 Semblanza de una novelista olvidada

Aunque no se cuenta con documentación suficiente para tazar su trayectoria vital, los datos conservados y sus propios textos permiten trazar el siguiente semblante.

Probablemente nació a principios del siglo XVII (hacia 1620) en Jaén, como puntualizó Serrano y Sanz, pues aunque en la portada de la colección figuraba como natural de Granada, a lo que la novelista se refería era a la rama de su linaje granadino. Debió pasar poco tiempo en su ciudad natal y residió en Granada (cuyo ambiente social y cargos burocráticos evoca en sus novelas). Allí conocería a Baltasar Velázquez, alcalde de hijosdalgo de la Real Chancillería, con el que se casará en 1635 y tendrá nueve hijos (seis hijas y tres hijos). Posteriormente Baltasar Velázquez pasa a ocupar un cargo en el consejo de Hacienda y la familia se trasladará a Madrid. La situación económica durante estos años es delicada a pesar de del sueldo de don Baltasar como contador para el rey y del mayorazgo que posee doña Mariana, y aun empeorará tras la muerte del cabeza de familia en 1656. A pesar de ello, la familia habría contado con el apoyo de la plataforma pública y el sector eclesiástico. El arzobispo de Toledo facilitó el ingreso de una de sus hijas en el convento de las Agustinas Recoletas de Granada (esta circunstancia tiene un correlato al inicio de la novela *La industria vence desdenes*). Y el rey Felipe IV también los auspicia respondiendo a la solicitud de un hábito de la Orden de Santiago para su hijo Rodrigo. Tras la muerte de don Baltasar, Mariana es nombrada albacea del testamento y tutora de los hijos, por lo que dirigirá un memorial al monarca para solicitarle nuevos favores. Don Rodrigo, licenciado en leyes, poseedor de un hábito de Santiago y heredero del escaso mayorazgo de la novelista, es sin duda,

el hijo mejor posicionado. Se cree que hacia el final de su vida doña Mariana regresara a Granada, donde se celebra una academia literaria en la que se registra la participación de dos de sus hijos (Rodrigo y Francisco). Serrano y Sanz apunta como fecha de defunción 1664 al no constar el nombre de la novelista en dicha academia.

Las Navidades de Madrid se publicaron en 1663, sin embargo no contamos con datos que nos guíen acerca de su quehacer y nos permitan precisar la fecha de la redacción de sus obras. Por ser la viudedad una condición recurrente en los personajes de las novelas y del marco narrativo, y a tenor de las declaraciones de su prólogo al lector —un velado reflejo de la situación que atravesaría—, se considera la composición de la colección posterior a la muerte de su marido:

Por primer suceso deste breve discurso te presento una viuda y un huérfano: obligación precisa de un pecho noble el suavizar tan penoso desconsuelo, pues el mayor atributo de que goza la nobleza, es preciarse de consolar al triste, amparar al pobre, y darse por bien servido del siervo humilde que deseo de lograr sus mayores aciertos, sirve con amorosa lealtad a su estimado dueño [...] (Prato, 1986:32)

La trayectoria vital de nuestra escritora viene a coincidir con el nacimiento y auge del género de la novela corta, de la que antes de ser “emisora” sería receptora dado la inclinación de la mujer noble o aristócrata a este tipo de lecturas. Ahora bien, se considera que el prurito literario de Carvajal se iniciaría con anterioridad a través del cauce poético en el marco de las academias, pero debe procederse con cautela a la hora de valorar su participación en dichos actos. Por otro lado, al margen de las *Navidades de Madrid*, no contamos con otra obra conservada aunque la autora anuncia en su prólogo a la colección la existencia de un libro de doce comedias, y al concluir su obra, promete también una segunda parte. La atención se centra, por tanto, en esta colección de novelas cortas, un género cuya poética la autora demuestra conocer bien como seguidamente vamos a ver.

2. El género de la novela corta y su poética

2.1 Orígenes del género y estatus

El acercamiento a este tipo de novela se vuelve complejo ya desde el momento en que se busca un término y definición unitarios. Colón (2001:13), que se decanta por el sintagma «corta», señala otras terminologías adoptadas con anterioridad como

«novela cortesana» (González de Amezúa, 1929) o «novela marginada» (Rodríguez, 1987), y en cuanto al origen, habla de “raíces en épocas anteriores”, habiéndose aplicado el término sin mucha exactitud tanto al formato breve de *Las novelas ejemplares* como a obras extensas, v. gr. *El diablo cojuelo*.

González de Amezúa (1929:15) lo considera un género retrasado históricamente—cuyo germe más remoto se halla en el realismo de *La Celestina*—que se vio interrumpido por otros que se adaptaron mejor a las circunstancias históricas. Para este estudioso la novela nace tras la sucesión de Felipe II, cuando la vuelta a la calma favorece una transformación de la corte castellana y de sus costumbres: “desde la sobria austeridad de Felipe II al lujo, opulencia, confusión y tráfago de los de su hijo [...]” (*Ibíd.*:30).

El término *novella*, en su acepción moderna como obra de ficción, aparece en el *Decamerón* de Boccaccio (1351-1353), quien rechaza los *exempla* con moraleja de sus predecesores y ofrece “relatos breves, bien estructurados, dramáticamente intensos, sobre sucesos inauditos y destinados a quienes sepan apreciarlos por solo el gusto e interés que su lectura proporciona” (Güntert, 2012:228).

Sin embargo, desde Edwin B. Place (citado en Bonilla, 2010: 26), la crítica ha relativizado el peso de la tradición italiana y se ha considerado que el germe de la *novella* peninsular se encuentra en otros patrones narrativos como la novela didáctica, la satírica, la pastoril y la picaresca. Opinión similar comparte Pabst (1976:211), para quien “En España no había objeto alguno, concepto o idea, ni tampoco, tradición, que correspondiesen exactamente a una *novella*”. González de Amezúa (1929:63-64) habla de un proceso de lenta gestación que se confunde con otros géneros romancescos y concede especial importancia a la bizantina y pastoril, siendo *La Diana* “manual de conversación culta y atildada entre damas y galanes de fin del siglo”. Sin embargo, el estudioso citado considera que la fuente literaria más directa fue la de los *novelleiri*, quienes “vienen a enseñarnos un procedimiento nuevo romancesco, aparentemente más fácil y adecuado para recoger [...] los mil episodios, que la confusión de la vida cortesana suscita cada día” (*Ibíd.*:66).

Rodríguez y Haro (1999:17) sintetizan los orígenes de la novela corta en tres apartados que me resultan bastante funcionales: las formas orales de la literatura narrativa, las colecciones de cuentos o narraciones breves de carácter didáctico y el carácter moralizador que cuaja en la literatura desde el Medievo. Y por lo que respecta al cauce italiano, precisan que la llegada de las traducciones de los *novellieri* a la península se da con posterioridad al Concilio de Trento (1563), que “impone la norma moral y ejemplarizante sobre la despreocupada inconsciencia de la ejemplaridad” (*Ibid.*:27-30). Así pues la recepción de obras italianas desde el principio llega filtrada por la acción contrarreformista. Por ello, Bonilla (2010: 36-37) invita a tener en cuenta precursores nacionales como *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, *El patrañuelo* y *Sobremesa y alivio de caminantes* de Timoneda, y aun añade a este puzzle la huella de los géneros narrativos que triunfaron en el XVI (caballerías, pastoriles, moriscos, bizantinos, picarescos) y la otra gran creación del momento, la comedia nueva.

Lo cierto es que la novela corta cumplirá un papel importante en la sociedad y se convertirá, como señala Rodríguez (1986:24), en la alternativa al teatro como expresión de la ideología dominante. Además, el género ya no incide solo en unos cuantos eruditos y cortesanos, si no que se acerca también a la mediana y baja nobleza, reflejando su “decadencia y autorrescate cotidiano”, convirtiéndose así en una literatura de consumo (*Ibid.*:25).

El triunfo paulatino de la escritura y la imprenta frente a la oralidad perecedera contribuyó al éxito del género (Núñez, 2013: 43), pero este no contó con el beneplácito de los “árbitros del gusto literario”. González de Amezúa (1929:83) señala la hostilidad con la que la crítica moderna recibió desde sus orígenes el género y, exceptuando a las *Ejemplares* de Cervantes, y otras de familia picaresca como el *Buscón* o el *Guzmán*, se condenó al resto a un inmerecido ostracismo. En unos casos se desecharon por enrevesadas, en otros, por insulsas e incluso por pedantes. González de Amezúa (*Íbid.*:91) fecha la crisis del género hacia 1635, panorama en el que, a excepción de María de Zayas, el género empieza a perder su carácter objetivo y realista para convertirse en un artificio retórico sin nervio ni verosimilitud. Es evidente pues que la colección que estudiamos se enmarca en el periodo que la crítica ha estimado “decadente” por desviarse hacia lo casero y zonzo. Veremos si han de aceptarse tajantemente esas afirmaciones.

2.2 Preceptiva: ¿Una ficción en mantillas?

El descrédito literario del género de la novela corta fue a su vez causa y consecuencia de la desestimación de su preceptiva. Bonilla (2010:11) enuncia cuatro puntos que definen la novela en la España del Seiscientos: ausencia de fronteras entre patraña, conseja, novela, fábula y mentira, la función didáctica originadora del tipo de relato, el valor de lo contado como artificioso y, el punto que más nos interesa aquí, la conciencia tanto por parte de los autores como de los lectores de que se trata de una ficción todavía libre de los preceptos a diferencia de la poesía y teatro de la época.

Un experto en la novela áurea como Laspèras (1987:171) lamenta la escasez de reflexión crítica que suscitó la *nouvelle* en la España áurea y se pregunta, sin poder concluir, si esta situación supuso un hándicap o por el contrario una ventaja, en tanto que concedió mayor libertad a los autores que se acercaban al género.

El estudioso citado (*Ibid.*: 172), dejando de lado a Boccaccio, del que dice que aporta más problemas de los que resuelve, considera a Girolamo Bargagli único autor de la Italia¹ del siglo XVI que enuncia principios teóricos de innegable valor, equiparables en el caso hispánico a la labor de Lope de Vega:

Discours d'inspiration tridentine, prétendra un lecteur rompu aux condamnations des censeurs espagnols qui jugeaient le bien moins de nuances, il reste que la connaissance que possède Bargagli de l'œuvre de Boccaccio son analyse pénétrante, la finesse de ses réflexions et les nombreuses illustrations dont il émaille son discours critique font des pages de *De' givochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare* un instrument poétique sans égal.

El interés de su reflexión parte de la alianza en estas obras de la tradición aristotélica, de la que toma el principio de unidad de acción —pertinente en la definición de *fábula* en la *Poética*²— y una reflexión personal “moderna”. Esta última se aprecia en el tratamiento del personaje y en el sacrificio de las largas digresiones genealógicas en aras de facilitar la comprensión. De las reflexiones de Bargagli Laspèras deduce que: “tout ce qui participe à l'exemplarité, ne sauraient être des normes intrinsèques du récit, mais seulement extrinsèques” (*Ibid.*:174).

¹ Autores como Castiglione, Matteo Bandello o Giraldi Cinthio trataron de desarrollar discursos teóricos en sus obras si bien fueron de escasa riqueza literaria (Laspèras, 1987:171)

² Aristóteles estudió la épica y la tragedia, brevemente la lírica e ignoró la novela, entendiendo por esta la narración ficticia en prosa (Bonilla, 2010: 34).

González de Amezúa (1929:71) y Rafael Bonilla (2010:34) constatan que maestros humanísticos como Pinciano, Carvallo, Cascales, Jáuregui o González de Salas plasman en sus tratados principios aristotélicos, pero se olvidan de un género que ya en prensas y librerías triunfa con copiosas ediciones.

Laspèras (1987:175) define esta problemática como un “procès d’emboîtage à rebours”, pues si el autor del *Decamerón* incluía bajo el término *novelle* diversas categorías textuales, teóricos españoles como Lugo y Dávila incluyen la novela dentro de un marbete mayor, el de la fábula. En definitiva, la investigación en la época resultó infructuosa por el desconocimiento de la lección boccacciana, lo que en unos casos condujo al plagio de la *Poética* y, en otros, a las evasivas y consiguientes consideraciones de orden ético.

A falta de una explicación más desarrollada, Bonilla (2010:34) vuelve la mirada —tomando la terminología de Poggiali— hacia las “poéticas no escritas” o *in progress* que reflejan ya en el interior de sus relatos, ya en los preámbulos (paratextos), la preocupación de los narradores por encontrar un modelo de ficción. Entre estos se encuentran: Cervantes, Céspedes, Suárez de Figueroa, Lope, Espinel y doña María de Zayas (González de Amezúa, 1929:70). Veamos el caso de Lope, quien teoriza en la introducción a su novelita *La desdicha por la honra* con la gran variedad de episodios y tramas que acoge la novela:

Ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden (Carreño, 2002:183).

El hecho de que cohabiten poéticas escritas —que reavivan las clasificaciones aristotélicas— junto a las no escritas lo explica el contexto de la época, portador de una “nueva conciencia del existir humano, menesterosa de moldes o de géneros nuevos” (Rodríguez, 1986:23). En cualquier caso, podríamos considerar que la novela corta es un género, en cierto modo, ensayístico y reflexivo cuya normativa florece a la par que su producción.

Fecha memorable es sin duda 1613, momento en el que Miguel de Cervantes publica sus *Novelas ejemplares*, en cuyo prólogo se lanza confiado — amparado quizás por el éxito del *Quijote*— a reivindicar su paternidad en el género: “Yo soy el primero

que he novelado en lengua castellana [...]”(Cervantes, 1986:52). Rodríguez y Haro (1999:12) advierten el hecho de que esta afirmación ha sido interpretada por la crítica posterior de modo reduccionista, y por tanto se ha juzgado menor o secundaria la calidad de los imitadores del modelo cervantino.

Bonilla (2010:16) va más allá y, sin negar por completo la paternidad del género al alcalaino, habla de una “poligénesis autorial” para reivindicar la figura de Juan Eslava, quien un lustro antes de las *Ejemplares* publica *Noches de invierno*, cuya estructura miscelánea refleja una estética muy diferente a la cervantina y que será heredada directa o indirectamente por autores que contribuyeron al género junto o en paralelo a Cervantes. En este punto, el estudioso habla de dos “formas de novelar”: por un lado, la cervantina, sin paréntesis, mitos o autoridades, y por otro, la miscelánea donde los apotegmas, intercolumnios y demás artificios “perjudican” la unidad de la ficción. No me resulta del todo convincente el segundo término, pues la miscelánea era un género ya en sí mismo. Aun con todo, dentro de este bloque se encontrarían obras de Lope (quien refuta la teoría de la ejemplaridad), Tirso de Molina, Juan Piña, Pérez Montalbán y, por supuesto, la colección de Mariana de Carvajal.

3. El marco

La mayor parte de los escritores españoles de novela corta áurea (a excepción de Timoneda y Cervantes) emplearon como elemento coordinador de sus colecciones el marco narrativo. Este procedimiento, de origen oriental, lo encontramos ya en colecciones medievales como el *Calila e Dimna*, *Las mil y una noches* o *El conde Lucanor*. También Boccaccio emplea el marco narrativo para eslabonar sus narraciones, quizás es esta la herencia más inmediata para los escritores del siglo XVII. Lacarra (1979:53) estudia el influjo de la cuentística oriental en la narrativa medieval y destaca como diferencia sustancial entre las colecciones orientales y las europeas la concepción del marco. En las primeras, los cuentos están motivados por la historia que los enmarca, la cual conserva cierto nivel anecdótico, mientras que en las europeas el marco carece prácticamente de intriga.

Como expone Núñez (2013:27), este tipo de marco implica un acto narrativo que funciona como una ficción conversacional en la que un narrador cuenta una historia a un receptor interno y por extensión al común de lectores, adquiriendo así la verosimilitud de cualquier diálogo.

Según Colón (2001:51), los motivos por los que se selecciona el marco narrativo como elemento estructurador pueden ser variados: divertirse durante un viaje (*Jornadas entretenidas* de Solórzano), entretenér a una mujer en el transcurso de su enfermedad (*Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas) y el sarao o celebración de una festividad, como es el caso de *Tiempo de regocijo* de Castillo Solórzano, *Desengaños Amorosos* de Zayas o la obra que estudiamos. Inicialmente, María de Zayas tituló *Tratado honesto y entretenido sarao* a su primera colección, aunque luego los editores lo modificaron, presumiblemente, para aproximarla al título de la colección cervantina. En la segunda parte (1647) sí aparece en el título dicho sintagma (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*).

Por “sarao” hemos de entender, al modo de Covarrubias (2006), “la junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada [...], en unas salas muy adornadas y grandes se pone los asientos necesarios [...] y se danza al son de muchos instrumentos músicos”. A este respecto, Rodríguez y Haro (1999:29) opinan que el hecho de aprovechar una celebración o fiesta para recrear el tópico de la tertulia es un recurso más propio de la literatura castellana que de la italiana.

El marco de las *Navidades* se organiza con el pretexto de dulcificar los días de Pascua a doña Lucrecia de Haro y a su hijo don Antonio, quienes recientemente han sufrido la muerte de su marido y padre respectivamente. El sarao tiene lugar en uno de los cuartos de la finca, propiedad de doña Lucrecia, cuyas vistas dan a un hermoso jardín. En esta breve historia no falta el canto, los agasajos y el cortejo amoroso de los personajes jóvenes que de él participan. Además de los citados, los hospedados en la casa de doña Lucrecia son: las damas doña Lupericia y Gertrudis, los caballeros vizcaínos don Vicente y Enrique y la viuda doña Juana acompañada de su hija Leonor.

A mi juicio, Rodríguez y Haro (1999:29) ofrecen una definición del concepto de “marco” que recoge muchas precisiones aptas para la obra de la Carvajal:

conformación de una historia o trama global que enmarca todo los relatos, ideada bajo la fórmula de una reunión social en la que una serie de damas y caballeros charlan sobre temas cotidianos o de galanteo amoroso para crear, de ese modo, una atmósfera que recrea el mundo ocioso de la aristocracia, su dilettantismo cultural (este *marco* propende como era de esperar numerosas interferencias líricas omnipresentes asimismo en las novelas), o desde otro punto de vista, el de una nobleza de hidalgos venidos a menos y conscientes de su necesidad de encajar en el nuevo cuadro social, se permiten urdir, una nueva literatura de consumo que le proporcione cierto protagonismo [...]

Como veremos, el recurso del marco en la obra de Mariana de Carvajal ha sido abordado desde diferentes perspectivas y la autobiográfica ha sido ineludible. Rosa Navarro (1997:39) apunta acertadamente el hecho de que la viudedad sea condición de casi todos los protagonistas de los relatos, tanto de los hombres como de las mujeres, así como de las dos damas principales del marco. Estas son doña Lucrecia de Haro, “dama de notoria calidad” (Soriano, 1993: xv) y dueña de la finca, y doña Juana de Ayala, “viuda de un maestre de campo” (*Ibíd.*), quien dispone el festejo durante los cinco días de Pascua para distraer a la reciente viuda:

Ocho días nos quedan para llegar a la Pascua, y siendo domingo la Nochebuena, pues los fríos son tan grandes y tenemos tribuna dentro de casa, páreceme que estos cinco días de Pasqua y lo restante de las vacaciones no dexemos a nuestra viuda, y que la festejemos [...] Cada uno ha de quedar obligado a contar un suceso la noche que le tocare (Prato, 1987:40)³.

Por otro lado, la mínima acción desarrollada por los personajes del marco está determinada por la resolución de pleitos en la corte (como es el caso de los caballeros vizcaínos) y el aseguramiento de matrimonios ventajosos, cuando se alude a las dotes y capitulaciones en la celebración de las bodas de las tres parejas de jóvenes. Esto es reflejo, según opinan Rodríguez y Haro (1997:73), de la desesperada necesidad de supervivencia que sufre una nobleza “burocratizada” en cargos de la corte, con el permanente deseo de buscar una posición acomodada. Recordemos aquí la ya comentada delicada situación económica que atraviesa nuestra autora tras la muerte de su marido, y sus esfuerzos por lograr una condición beneficiosa para sus hijos que la llevan a dirigir un memorial a Felipe IV solicitando la pensión que con anterioridad le había otorgado a su marido.

Desde un punto de vista más técnico e innovador, Olmedo (2012: 112) considera que el marco es una pieza fundamental para comprender la armazón

³ Todas las citas al texto se harán sin necesidad de llamar a nota por la edición de Antonella Prato (1988), *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Milano, Franco Angeli.

constructiva de la colección. Su planteamiento se basa en que la estructura amorosa del marco se refleja de manera productiva en el conjunto. De este modo, cada uno de los personajes, al desdoblarse en narrador y convertir a su auditorio en narratario, refleja con su relato enmarcado la visión que tiene de los hechos acontecidos en el marco. Pondremos por ejemplo el relato *La dicha de Doristea* y el triángulo amoroso que allí se presenta (el villano Claudio, la dama Doristea y su salvador don Carlos). Desde la perspectiva del narrador, que en este caso es don Vicente (amigo de don Enrique), se plantea la coincidencia de las relaciones amorosas. Doristea se correspondería con doña Leonor, el caballero maligno Claudio con don Antonio (el tercero en discordia desde la consideración recelosa de ambos vizcaínos) y el amante victorioso, don Carlos, sería el correlato de lo que ansía don Enrique (*Ibíd.*115). En definitiva, los personajes-marco proyectarían en los relatos sus deseos y en la lectura se revelará si estos son factibles o no.

En el ámbito visual y sensorial, el marco narrativo nos ofrece una inmensa cantidad de detalles que contribuyen a recrear la esfera urbana y doméstica que envuelve a las escritoras del siglo XVII, y que se completará con los datos aportados en cada una de las novelas. En este sentido, O' Brien (2012:117-14) subraya en su trabajo las semejanzas de los *frame-narrative* empleados por Zayas y Carvajal respectivamente, y concede mucha relevancia al simbolismo de la ropa, la decoración y las comidas (aspecto del que nos ocuparemos más adelante). A su juicio, es paradójica la tensión que la ostentación provoca en la escritura de ambas: por un lado la opulencia de la época es objeto de recreación y, por otro, muestra los efectos negativos de una cultura basada en la apariencia.

3.1 Marco boccacciano ¿un modelo seguido?

Sin olvidarnos de los precursores nacionales en el uso la “técnica”, el marco boccacciano constituye una de las hormas para la ficción nacional del XVII. Como señala Valencia (1995: 423-429), el *Decamerón* circuló en la península de forma manuscrita durante el siglo XIV pero su primera edición impresa data de 1496 (Sevilla) y aun se editó otras cuatro veces hasta 1550 (Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1543; Valladolid, 1550). El éxito de estas cinco ediciones se vio truncado por la prohibición del Concilio de Trento y la posterior inclusión en el índice de Valdés,

y no se volvería a reimprimir hasta el siglo XIX. Aun con todo, se convirtió en fuente inagotable de argumentos tanto de la novelística como del teatro, ¿sería este un modelo conocido de forma directa por Mariana de Carvajal?

En el estudio del marco boccacciano, Colón (2013:138) advierte ciertos rasgos que se cumplen en la obra de Carvajal y en la de coetáneos suyos como Castillo Solórzano o Zayas. En primer lugar, el texto de Bocaccio insiste en detallar la postura ocupada por los personajes de la *brigata*: sentados cuando cuentan, de pie cuando cambian los sitios, así como las reverencias al rey o a la reina tras concluir la jornada. Los narradores del *Decamerón* se sientan casi *in cherchio* (expresión que reaparece en *Il Cortegiano* de Castiglione), no obstante, hay un lugar reservado a quien toma el mando en cada jornada, *pro tribunali*. En la obra de Carvajal la descripción del lugar dedicado a la narración es bastante pobre, se cita la existencia de una tribuna (40) y en otras ocasiones aparece un escueto “lugar a propósito” (45) o un “sentándose donde la oyieran todos” (62).

Por otro lado, los jóvenes del texto boccacciano abandonan Florencia y entran en contacto con un entorno en el que la naturaleza y el arte van de la mano a través de tapices, jazmines y fuentes (Colón, 2013:138), de la misma manera el lugar que ocupan los narradores de *Las Navidades de Madrid* es una sala que da a un jardín poblado de árboles frutales (*Ibid.*:145). El aislamiento de los “personajes-marco” es otro aspecto destacable en el *Decamerón*: los jóvenes son conscientes de conformar un grupo cerrado, lo que para Colón podría ser tanto muestra de elitismo como recto acatamiento de los consejos para huir de la peste (*Ibid.*:139). Así pues, la estudiosa señala que la condición del alejamiento es exclusiva en las *Tardes entretenidas* de Castillo y en la obra de Carvajal (*Ibid.*: 146): [doña Juana]: “Y pues estamos libres de la murmuración de los vezinos y este quarto está retirado de la calle, tendremos un poco de música y otro poco de bayle” (40).

Emanuela Mini (2006:309) señala otras similitudes con el marco boccacciano, por ejemplo, el papel protagonista de las mujeres. En ambas obras, las mujeres superan en número a los hombres y, por lo que respecta al texto de Carvajal, tanto la organizadora del sarao, doña Juana de Ayala, quien dispone cómo se procederá los días de fiesta, como la dueña de finca en la que tendrá lugar la reunión social, doña Lucrecia,

son mujeres. Este peso de la presencia femenina se comprueba también en las composiciones líricas, introducidas, la mayoría, por las damas tanto del marco como de las historias.

Otro aspecto en común (*Ibíd.*:308) son las valoraciones o comentarios que hacen los personajes-marco al final de cada narración. En muchas ocasiones sirven como simple mecanismo de engarzado para la siguiente novela:

Acabado de referir el suceso, dixo Doña Lucrecia: «Tantas alabanzas le podíamos dar a la señora Doña Gertrudis, por la merced referida como le dieron a Leucano por la entrada en las fiestas de Ferrara». «Por Dios que temo la competencia – dixo Don Vicente- pues me toca mañana» (59-60).

A este respecto es totalmente lícito preguntarnos cuánto de productiva es la interrelación entre el marco y las historias, si bien las respuestas pueden ser complejas y muy variadas. Mientras que en el *Decamerón* los personajes-marco (narradores) se involucran con personajes protagonistas de las historias que ellos mismos cuentan, no sucede de igual forma en la colección de la Carvajal.

Colón (2001:51) y Rodríguez y Haro (1999:99) afirman sin concesiones la escasa articulación entre marco y novelas, siendo el primero una mera excusa o artificio para ensartar las historias⁴. A este respecto, Navarro (1997:41) ya había mostrado una opinión similar: “el relato entretiene pero no afecta a la vida del marco ni provoca reflexiones ni cambios de conducta en los personajes”, a pesar de lo cual sí advierte cómo en una ocasión el comentario de un personaje de la historia da pie a la alabanza de un personaje-marco. Es el caso de la digresión que se introduce tras el relato *La dicha de Doristea* en la que don Antonio aprovecha para alabar a su amada Leonor:

Señores, aunque Vuesas Mercedes tienen razón en alabar esta dama, no escusaré de decir que nació del temor que tuvo al suceso de Claudio. Aténgome al recato de mi señora Doña Leonor, pues en dos años que avemos gozado de tan honrada vezindad, ha sido menester que mi madre enviude para merecer verla en esta sala, que si Doristea se guardó de Don Carlos fue temiendo ser desgraciada (79).

Navarro (1997:45) ofrece un matiz nuevo a la cuestión ya que, coincidiendo con Mini en el peso y visión positiva que se ofrece de la mujer en las *Navidades*, —rigiendo

⁴ El marco que emplea Zayas tanto en sus *Novelas amorosas y ejemplares* como en *Desengaños amorosos* es la excepción ya que las historias se subordinan en ocasiones a la trama del marco cuya acción ejemplifican (Rodríguez y Haro, 1999:30).

un grupo culto con fines lúdicos y favorecida por su posición social,— considera el marco como un “espacio narrativo de libertad para unas mujeres, entes de ficción, que hablan con gracia y soltura con sus compañeros literarios”.

Aceptando, pues, la nula intercomunicación en sentido ideológico entre el marco y las novelas, me parece interesante hacer alusión aquí al carácter especular que tienen algunas de las novelitas ya que, por citar algunos ejemplos, en el relato de *La Venus de Ferrara* o *El amante venturoso* los protagonistas imitan el comportamiento de los personajes-marco: en ambas se organiza una academia y, en el caso de la segunda, los protagonistas casaderos se galantean por medio de poemas. Además, todas las novelas acaban en boda, desenlace con el que concluirá también la historia del marco. Es lo que se conoce como “abismamiento” o *mise en abyme* y constituye “una de las técnicas novelescas más interesantes desde el punto de vista narrativo en estas obras seriadas” (Núñez, 2010:27). Se trata de un componente metaliterario que reduplica la semántica y estructura del metarrelato o de alguno de sus componentes (*Ibíd.*:27)

3.2 Marco académico, el contrapunto de la colección

Totalmente novedosa me resulta la combinación que hace nuestra autora de las dos tipologías de marco, el comentado marco narrativo y el académico, que como señala Colón (2001:26) se construye a imitación de las normas impuestas en las academias literarias del momento en las que se establecía el orden y la duración de las sesiones, entre otras cosas. Como recoge Willard F. King en su minucioso estudio del tema (1963), las academias literarias son muestra del fervor literario que se vivió en la España del siglo XVII (muchos de los escritores de la época pertenecieron a una o participaron en algún certamen poético). Estas instituciones nacieron en el siglo XVI por influjo de las italianas y desarrollaron un importante componente lúdico: se componían sonetos para definir paradojas, enigmas y se celebraban festivales poéticos e intermedios musicales. Internamente estaban perfectamente jerarquizadas (presidente, fiscal, secretario) y reglamentadas (se redactan estatutos y vejámenes de cada certamen). Sus miembros, que se reunían varias veces a la semana, podían recibir con antelación la asignación de dichas actividades o estas se solicitaban “en la animación del momento” para que los académicos demostraran su ingenio y capacidad para la

improvisación. A pesar de que fundamentalmente se ocuparon de la poesía, tuvieron su impacto en la prosa novelística.

Es en el siglo XVI cuando se percibe cierta aceptación de la presencia femenina en la literatura: además de la obra propia, las mujeres con inquietudes literarias contribuyen con poesías laudatorias proemiales en obras ajenas y sus versos se recogen en obras colectivas (Díaz, 1999:427). Sin embargo, las academias literarias son aun un lugar vedado para estas, que sí asisten a certámenes literarios pero no a las primeras entendiéndolas como “institución fija con su número limitado y personal de miembros” (*Ibid.*:426). El trabajo de Brown Kenneth (1993:355-360) pretende esclarecer de alguna manera las escasas informaciones vertidas sobre la actividad literaria desarrollada por Zayas en Barcelona hacia 1643. Concretamente, habla de su presencia en la academia literaria de Santo Tomás de Aquino y de la alusión satírica y degradante que el jurista catalán Joan Pere Fontanella hace de su figura en un ingenioso vejamen. No se tiene constancia de la presencia de Carvajal en academia alguna, sin embargo, se registra la actividad de dos sus hijos en una academia de Granada en 1664, en la que Rodrigo Velázquez figura como poeta y su hermano Francisco, caballero de la orden de San Juan, como secretario (Bègue, 2007: 143). Sea como fuere, la jienense estaría al tanto de este tipo de celebraciones y conocería su funcionamiento.

El marco académico irrumpió en la colección tras la novelita final (narrada por Leonor el último día de Pascua) y funciona como pretexto para celebrar el casamiento de los jóvenes. A partir de este momento, entran en escena personajes ajenos como doña Teresa Faxardo, un regidor y un caballero de hábito. Si en el caso del marco narrativo era doña Juana quien con toda naturalidad sugería alegrar las noches de Pascua contando relatos, ahora se solicita a doña Lucrecia la organización del festejo del desposorio:

Pues Vuesas Mercedes fían a mi disposición el que de todas sus gracias haga una ensalada digo que siendo yo la primera que salga a la palestra, aunque desaliñados donayres, daré principio a nuestra fiesta, [...] tengo de citar de remate a uno de los caballeros presentes, para que saliendo por mi fiador, no quede el puesto con quiebra, [...] y en cumpliendo el caballero [...] quedará a su elección el elegir para su desempeño una de las damas presentes [...] Con que desde luego quedamos todos los circunstantes obligados a sacar en público nuestras habilidades y donayrosas gracias, sin que haya quien se pueda excusar [...] (209).

Se percibe una atmósfera distinta con respecto al contexto novelesco en el que nos movíamos antes, un cambio de intención y de tono; a este respecto Rosa Navarro (1997:43) apunta el desdibujamiento de la frontera entre galanes y damas que participarán por igual con poemas burlescos y subidos de tono (luego comentados).

F. King (1963:159) no considera que el propósito de doña Mariana fuera el de reproducir una reunión académica al no tener en cuenta formalidades típicas como la figura del juez o la mención a premios. Sin embargo, Rodríguez y Haro (1999:100) alaban la maestría con la que la Carvajal separa definitivamente “el trabajo de ficción y construcción de espacios novelescos y el trabajo académico del rito social de las reuniones literarias”. En la misma línea, Rosa Navarro (1997:43) considera que al dejar de insertar relatos y peripecias, la atmósfera cortesana irrumpie en la obra y con ella el gusto por el canto y la diversión intrascendente: “como fiesta final de pastores nos muestra la diversión cortesana como sesión de academia lírica, en donde el poema ocupa el lugar central”. La colección termina con la promesa de nuevos festejos para el día de la tornaboda, materia de una segunda parte anunciada por la novelista de la que no se tiene constancia: “[...] dexando sus esperanças prevenidas para el día de las velaciones en que se prometían nuevos festejos, y tan plausibles que espero en Dios nos han de dar motivo para hacer la segunda parte de este libro” (250).

En definitiva, la elección de ambos tipos de marco conlleva un componente oral y gestual importante. En opinión de Rodríguez y Haro (1999:31), suponen una nueva forma de ocio e intimidad, frente al carácter más colectivo y público del teatro, ambos sublimadores de los conflictos de clase, y que frente a este género, cuenta con un público que normalmente sabe leer.

4. El arte de contar de Mariana de Carvajal

4.1 La narración

4.1.1 Los narradores

Para la obra que analizamos es especialmente productivo distinguir, haciendo uso de la terminología de Genette (1989:201), el nivel narrativo y la persona. Es evidente que la instancia narradora que nos presenta a los integrantes del sarao y estos últimos como enunciadores y receptores de sus propios relatos se encuentran en niveles distintos. Así pues podemos hablar de un narrador extradiegético, que ocupa el primer grado y es externo a la historia, y los narradores metadiegéticos, en un segundo grado, que son los personajes-marco: las damas Gertrudis, Lupericia, Leonor, Juana y Lucrecia y los caballeros Vicente y Enrique.

Genette ubica el origen del relato metadiegético en la narración épica y señala la época barroca como el momento en que dicho procedimiento entra en la tradición novelesca (*Ibíd.*:287). De las tres tipologías que distingue: obtención de favores, distracción y conquista, las *Navidades de Madrid* corresponden a la que identifica como “función de distracción y/o obstrucción”, puesto que no existe relación explícita entre los dos niveles de la historia y “es el propio acto de narración el que desempeña una función en la diégesis, independientemente del contenido metadiegético” (*Ibíd.*:289).

En cuanto a la persona, en ambos niveles los narradores son heterodiegéticos, pues no forman parte de la historia que narran. A este respecto, puede advertirse la escasez con la que los narradores de los relatos insertan comentarios o llamadas al auditorio al hilo las historias. Son frecuentes en cambio, los comentarios que pretenden conceder veracidad a los sucesos narrados; el narrador de *La dicha de Doristea*, don Vicente, enuncia toda una serie de presentes que envía don Carlos a su amada Doristea durante el desposorio y precisa: “De galas no hay que decir, sólo diré que una literilla que le embió para que saliera, se tassó en mil escudos” (78). Doña Lupericia, narradora de *El amante venturoso*, se atreve a afirmar la veracidad del suceso que va a relatar porque “fue testigo mi padre por hallarse en todo el desposorio” (81). Finalidad distinta persigue el preámbulo de doña Juana, en el que subraya la intención moralizante del relato:

[...] mañana les he de contar un suceso de una dama toledana que en algún modo servirá de ejemplo para que estas señoras no sean mal acondicionadas, pues sucede muchas veces que las mujeres terribles pierden su ventura, o ya que la tengan, vivan mal casadas (133).

4.1.2 La acción narrada

Tras la presentación del lugar idílico en el que tendrá lugar la tertulia y los personajes que en ella participarán, transcurren dos años sin peripécia alguna hasta que, tras la muerte del marido de doña Lucrecia y pasados los días de luto, se decide la celebración del sarao. Ateniéndonos a la terminología de Genette se da una elipsis temporal explícita (1989:161), pero los relatos no se inician de inmediato; Carvajal gusta de recrear esa atmósfera de ocio burgués caracterizada por el canto, los naipes, las suculentas cenas, etc. Si bien una vez alcanzado el cuarto relato, las novelas se narran ya sin apenas preámbulos.

Rosa Navarro (1997:43-44) apunta que, en este marco caracterizado por la cortesía y la música, la única peripécia consiste en el reajuste del conflicto amoroso que dejaba a dos personajes sin pareja y que se solventa en el prólogo a la tercera novela: don Enrique, enamorado en un principio de la bella Leonor, pugna silenciosamente con Antonio por su amor, al no ser correspondido, cede al amor que siente por él doña Lupericia. La estudiosa señala también el esquematismo con el que se suceden los narradores mujer-hombre, pues el orden está determinado por sus relaciones sentimentales (*Ibid.*:41).

4.1.3 El tiempo

Brioschi y Di Girolamo (1998:214) consideran vital a la hora de enfrentarnos a la narración diferenciar el tiempo de la historia, aquel en el que suceden los acontecimientos relatados, del tiempo del discurso, en el que la voz narradora relata los sucesos y en el que, normalmente, se da el acto de escuchar o leer. De este modo, el primero aplicado tanto al marco como a los relatos obedece a la *narración ulterior* (Genette, 1989: 277), basada en el empleo de un tiempo pasado sin necesidad de precisar la distancia temporal que media entre el momento de la narración y el de la historia.

Así pues, observamos un tratamiento semejante del tiempo tanto en el marco: “En la Real Corte de España, villa de Madrid, tan celebrada [...] vivía una señora llamada

Doña Lucrecia de Haro” (37), como en las historias: “En la Real Sevilla, tan correspondida de las quatro partes del mundo por sus ricos galeones [...] vivía un Ventiquatro llamado Alejandro” (63).

Podemos dilucidar sin problemas que el tiempo de la historia del marco corresponde con el tiempo del discurso de cada uno de los relatos, las ocho veladas nocturnas en las Navidades de un año X. A este respecto, Colón (2001:76) afirma taxativamente que la localización temporal del marco siempre transcurre en el siglo XVII, no pudiendo asegurarse lo mismo de las historias. No es el cometido de este trabajo hacernos cargo del contenido de las novelas si no de su forma, aun con todo, es sabido que la novela corta del periodo rara vez hace explícito el año en el que transcurre la acción, aunque son habituales las referencias históricas a reyes, sucesos, etc. Lo que es cierto es que la mayor parte de las novelitas se sienten contemporáneas al marco de sus personajes, bien por sus comentarios, bien por ciertas referencias históricas. La excepción es el relato *El esclavo de su esclavo*, ubicado en los remotos tiempos del Condado de Barcelona, un relato que se aproxima más —siguiendo la distinción de Riley (2001:185)—a la prosa de ficción idealista (concretamente al patrón de la novela morisca)—que a la ficción realista.

Si nos centramos en el discurrir temporal de los relatos, Mariana de Carvajal prefiere la narración lineal a excepción de la novela *Quien bien obra siempre acierta*, en la que se ensaya el relato retrospectivo. A diferencia del resto de los relatos que comienzan *ab initio*, la novela citada se abre con una escena en la que doña Esperanza, a punto de sufrir las acciones violentas de su padre, hermanastro y otro bandido en medio del bosque, es rescatada por Luis de Saavedra, quien regresaba del tercio de Flandes. Este comienzo abrupto favorece la relación de la historia de la dama (narradora autodiegética) para reconstruir su pasado y la causa de su rapto. Se practica la analepsis, es decir la “evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (Genette, 1989:95), y más concretamente la de tipo interno heterodiegético, por narrar un contenido diegético diferente al del relato primero (*Ibíd.*:106). En la narración de *La dicha de Doristea* también se da cabida a este recurso y el diálogo cobra protagonismo cuando Doristea y don Carlos intercambian los relatos de sus vidas. Podemos pensar que con ello la novelista persigue generar suspense o

interés por la historia que se va a contar inmediatamente; Mini (2006:308) lo considera un rasgo de contemporaneidad, en tanto que le concede al relato agilidad.

4.1.4 Los diálogos

No puede negarse que la lectura de la novela corta del XVII exija paciencia, entre otras cosas, por la longitud de sus períodos oracionales y la escasez de sus diálogos. Según la distancia que media entre el narrador y los diálogos o monólogos que este “narra”, pueden distinguirse tres niveles de discurso: imitado, narrativizado o contado y el transpuesto (Genette, 1989:231). Los diálogos, en el sentido más estricto—de intercomunicación entre dos personajes, — escasean en los relatos y cuando se dan resultan, a mi parecer, “antinaturales” por su extensión. La mayor parte se presentan a través del estilo indirecto (con verbos declarativos), por lo que podríamos concluir que se trata, entonces, de un discurso transpuesto, término medio entre la mimesis y la narrativización:

Otro día se partió y llegado a la Corte fue a Palacio, pidió le llamaran al page; salió a ver quien buscava, y le dixo: “Mal avéis hecho en no aver venido, que su Alteza está disgustado, como os fuisteis sin verle”. Respondióle: “Ya vengo a dar mi disculpa, mira Vuestra Merced si le puedo ver” (48).

Sí son más agiles los diálogos desarrollados en el marco, lo que tiene sentido al consistir este en una reunión de personas en un ambiente propicio para la tertulia. Aun con todo, estos diálogos se reducen a las alabanzas (casi protocolarias) de los relatos de los integrantes de la tertulia, y en ocasiones a dichos agudos y donaires entre los enamorados:

[...] no fue poco en Doña Lupericia disimular la risa de verlo tan suspenso y dándole todos las gracias respondió: “Dexen Vuesas Mercedes ese aplauso para el señor Don Enrique, que yo creo que mañana en la noche nos dará un buen rato”. “No dudo desso –le respondió –pues hallándome tan favorecido, acertaré en darles gusto [...] (98)

En definitiva, Mariana de Carvajal da preferencia al método *panorámico* de la narración frente al dramático, esto es, conduciendo la narración no tanto a través del diálogo sino de la descripción pormenorizada (Rodríguez y Haro, 1999: 108).

4.2 La descripción

Más atención presta Mariana de Carvajal a la descripción, punto fuerte en su escritura, pues frente a la fantasía y complejidad del estilo de Zayas, Rodríguez y Haro (1999:100) destacan la “refrescante naturalidad en la descripción de la vida intradoméstica”.

Lausberg (1976:224) utiliza en su manual el término *evidentia* para aludir a la “descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía)”. Spang (1979:181) precisa que el término alude al efecto que persigue la acumulación de elementos descriptivos, esto es, que el lector los vea con claridad. Carvajal nos ofrece a través de la descripción un vivo muestrario de costumbres y prácticas del siglo XVII español y para ello realiza un importante ejercicio de *écfrasis*. Como señala Mesa (2010: 173), *écfrasis* es un término más especializado que suele ceñirse a la descripción literaria de un “objeto de arte”, cuyo empleo provoca una pausa en la narración, el estatismo del testigo que “escudriña” el objeto que tiene frente a él. En definitiva, la *écfrasis* trata de capturar el momento de la percepción. Trataremos a continuación de examinar aquellos elementos que merecen este tipo de descripción en detenimiento.

4.2.1 Los espacios

A grandes rasgos, dos son los espacios que la jienense describe en su colección: el espacio propio del marco, muy en conexión con la naturaleza, y el de las ciudades en las que se ubica la acción de las novelitas. Aunque el término topografía es el general para aludir a la descripción de lugares, algunos tratadistas han preferido reservarlo para aquellos lugares geográficos especialmente nombrados (como será el caso de Carvajal) y han acuñado el de “topotesia” para la descripción de lugares ficticios (Lausberg, 1976:234-5).

La primera descripción poética con la que nos topamos es la del espacio de reunión del marco, la finca. Esta consiste en una malicia⁵ cerca del paseo del Prado (Madrid), con muchos cuartos y un amplio jardín poblado de árboles frutales. Con ello

⁵ *Casa a la malicia*: “la que está edificada en forma que no se puede dividir para haber en ella dos moradores” (Covarrubias, 2006).

se da pie a toda una concatenación de especies vegetales y florales, así como de elegantes fuentes hechas de ricos materiales con reminiscencias mitológicas:

[...] y un hermoso y dilatado jardín poblado de árboles frutales, hermosos naranjos, nevada tapicería de sus paredes, quadros de cortadas multas⁶ adornados de enrejados de menudas cañas, entretejidas, de cándidos jazmines [...] que servían de hermoso dosel al sitio ameno, guardando su olorosa fragancia de los ardientes rayos del dorado Febo. Tenía dos copiosas fuentes que linsongeavan [...] En la una estaba una ninfa de bruñido y cándido alabastro, arrojando por ojos, boca y oídos, rizados despeñaderos [...] La otra se adornava de un hermosos peñasco de remendados jaspes, poblados de conchas y caracoles, mariscos embutidos de atanores⁷ [...] (38).

Toda la escena nos transmite sensación de dinamismo, de vida, pero también de sosiego y tranquilidad emulando el *locus amoenus*. El motivo de la casa de recreo se reitera en *La industria vence desdenes*, esta pertenece al eclesiástico don Pedro y de nuevo, en el centro de la descripción de la escena, aparece la descripción del jardín y la fuente:

Tenía la morena debaxo de una enramada que cubría una fuente que estaba en el jardín cercada de macetas, puestas unas alfombras con almohadas y taburetes en que descansara, y en una sala, de tres que avía, por estar cerca de la fuente sobre unas tarimas [...] (150).

No se trata en *estricto sensu* del tópico clásico del lugar apacible sino, como indica Laplana (2000: 169), de la admiración que durante el Barroco se sintió por “una naturaleza matizada por lo artístico y artificial”. Además de aparecer en el teatro y en la lírica, los jardines tuvieron su presencia en el marco de la prosa novelística de tipo académico y misceláneo (*Las Academias del jardín* de Polo de Medina y *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina). De este modo, se funde la impronta del modelo boccacciano con una pormenorizada descripción y el matiz de ostentación aristocrática, dando lugar a colecciones cuyos títulos anuncian ya la amenidad del lugar elegido por los personajes para entretener su ocio (*Ibíd.*:175).

La ciudad y en definitiva el ámbito urbano constituyen una de las bases fundamentales de novela cortesana. En él se desarrollan las tramas y a él pertenecen la mayoría de los personajes. Céspedes y Meneses se proponía con sus *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) mitificar y singularizar la nación española contando los “memorables sucesos que ocurren en las cabezas de sus reinos” (Romero-Díaz,

⁶ Multas: rotacismo por “murtas”.

⁷ *Atanaores*: “conducta o cañón de barro, piedra, bronce, cobre o madera, que sirve para conducir el agua para las fuentes o otra parte” (DICC. AUT, 1984).

2002:58), insistiendo además en reivindicar lo nacional sin necesidad de recurrir a provincias extranjeras. Nuestra autora, sin embargo, no comparte la misma visión de los hechos o, al menos, no la considera tan relevante y ubica sus relatos de manera equilibrada tanto fuera como dentro de la península (quizás en este caso buscando el exotismo): Ferrara, Sevilla, Zaragoza, Condado de Barcelona, Córdoba, Milán, Roma y Escocia. Como ya sabemos, el marco narrativo está ambientado a las afueras de Madrid, en una casa de recreo, espacio propicio para este tipo de reuniones. Por su parte, cada una de las novelas está introducida por una descripción de la ciudad bastante tópica en la que se recurre con frecuencia al *laus urbis*: “En la real Sevilla, tan correspondida de las quatro partes del mundo por sus ricos galeones y poderosos mercaderes [...]” (63), o “En la insigne Zaragoza, ilustre cabeza del Reyno de Aragón, tan celebrada en los aplausos de la admiración, quanto digna de la inmortal fama que goza, como sumptuoso relicario de la Emperatriz de los cielos [...]” (85). Como indica Colón (2001:63) la ciudad no es protagonista, pero adquiere “relevancia conjunta” cuando el narrador dirige su atención a todos los habitantes del lugar; en el relato *La industria vence desdenes* don Pedro, tío de Jacinto, insiste en presentar al joven ante “toda la ciudad” una vez que ha trocado sus prendas humildes por trajes de galas.

Por otro lado, el espacio natural adquiere una doble faceta: armónico, cuando se refiere a la casa del marco o a las descripciones de ambiente pastoril, y agreste y oscuro, cuando es escenario de robos y violaciones (*La dicha de Doristea*). Por lo que respecta a la casa del marco, Colón (2010: 65) considera que no coincide la función simbólica que le confiere Zayas con la de Carvajal. En la primera es “refugio de la mujer ante la persecución del hombre” y para Carvajal un “ámbito a salvo de las murmuraciones”.

4.2.2 Interiores, objetos y otros

Mariana de Carvajal retrata las costumbres y el entretenimiento (espectáculos públicos, bailes) de las clases privilegiadas, gracias a ello el lector dispone de una infinidad de conocimientos y detalles sobre el devenir cotidiano en la España de la segunda mitad del XVII. Pero, como advierte Alcalde (2010:7), este es un rasgo que se reitera en la narrativa breve de la época, lo singular de nuestra autora es la minuciosidad en las descripciones “que denotan riqueza material”.

A pesar de la reciente viudedad de doña Lucrecia, esta se empeña en satisfacer a sus huéspedes, por ello, adereza la sala en la que tendrá lugar el sarao: “adornándola de turquesadas alfombras, almohadas y sillas bordadas, ricas y costosas láminas, varias pinturas, lustrosos y grandes escritorios, dos braseros de plata colmados de menudo y bien encendido errax [...]” (Prato: 41).

Además de los salones y estrados, doña Mariana parece dotada, según creen Rodríguez y Haro (1999:100), de un punto de *connaisseureuse* en lo que atañe a la pintura, a la que podía ser aficionada por sus frecuentes alusiones, si bien este también era un tópico común en la época. Carvajal recurre al «*ut pictura poesis*», expresión acuñada por Horacio (*De Arte Poética*, 326), basada en la analogía entre la pintura y la poesía, la cual ha sido abordada desde muy diversas perspectivas a lo largo de la historia. Brito (1997:146) advierte que dicho tópico fue empleado hasta la saciedad durante los Siglos de Oro “por los ingenieros del pincel y de la palabra”. En esta línea, los autores de la época componen letras para epitafios o arcos conmemorativos, incluyen descripciones de cuadros—como hará Mariana—, verbalizan el retrato de la dama o describen plásticamente la naturaleza. En definitiva “letra y dibujo se igualan” como habilidad figurativa y proceso creador (*Ibíd.*:148). El cuadro de san Jerónimo que don Pedro pinta para el cardenal en *La industria vence desdenes* se describe de este modo:

Pintó a una parte jaspeados y peñascosos montes, y a otra hermosos y pintados quadros de silvestres florecillas; árboles cubiertos de silvestres frutas; arroyos que por la verde y menuda yerba parecían enroscadas culebras de rizada plata; muchas aves y diversos brutos; y a la boca de una espinosa gruta, el glorioso Santo, de rodillas sobre una peña, salpicada de la sangre que le caía del herido pecho al golpe de la pizarra, con que infundía a un mismo temor y admiración (138).

La novela *El esclavo de su esclavo* concluye con la descripción de la pintura que Audalia pide a su dueño y que retrata las peripecias ocurridas:

[...] mandando a un diestro pintor que [...] retratará una pequeña imagen de la Virgen Santíssima de Monserrate, y que pintara a los lados a Audalia y a Xarifa con galas de cristianos, y que cupiese un mapa en que se retratasse todo lo sucedido, y que en lo alto pintasse la Fama con su trompeta en la una mano, y en la otra una tarjeta, y en ella escrito de letras góticas, este verso:

Cante la Fama inmortal / de la firmeza que alabo,
que fue “esclavo de su esclavo” / Audalia por ser leal (111)

La pintura como resumen de la historia narrada es un recurso que ya empleó Cervantes en la que consideró su mejor obra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617). Las peripecias de los peregrinos quedan materializadas en un lienzo que sirve de “memoria” y que, como señala Brito (1997: 155), adquiere múltiples funciones: “enseñanza, visualización del arte de novelar, ejercicio de écfrasis, alegoría de la existencia, simbiosis pictográfica y, en primera instancia, práctica recapituladora del género bizantino”.

Con la misma intensidad y detalle se describen los regalos que se intercambian los amantes del marco y los de sus propias novelitas, conociendo así todo un repertorio de lujosas alhajas de las que serían poseedores las clases nobles de la época: pañuelos de cambray, guantes de ámbar⁸, azafates, medias, etc.: “[...] y sacando cinco vueltas de cordón de oro en que estaba asido el retrato a una colonia⁹ y unas arracadas de perlas, lo puso en una salvilla [...]” (81). En la academia celebrada en el relato *El amante venturoso* las damas premian la intervención de sus amados con “un coraçon de diamantes” (96), “un curioso y esmaltado cabestrillo” (*Ibíd.*) y “una joya de cristal engarçada en oro” (97).

Se trata del tema del lujo y de la exhibición, que como explica Alcalde (2010:9), se debe al cambio a una sociedad cada vez más urbana, en el que la ociosidad y el entretenimiento ocupan parte importante de la vida de las clases “desocupadas”. Las esferas más altas de la aristocracia están sufriendo un proceso de cambio: el aristócrata de linaje (que ostenta riqueza sin esfuerzo ni intercambio) se mezcla con una nueva clase de individuo “económicamente favorecido”, activo en el comercio y no necesariamente perteneciente a la clase ociosa, el incipiente burgués. En consecuencia, los rígidos parámetros de las clases se tambalean y “se produce un lenguaje sobre las bases de la apariencia y la realidad [...] que sirve en el contexto del barroco español de acicate a lo que verdaderamente importa” (*Ibíd.*:10).

⁸ Los guantes de ámbar (perfumados en ámbar) eran, por ejemplo, uno de los premios más socorridos en los certámenes poéticos.

⁹ *Colonia*: “cinta de seda” (DICC. AUT, 1984).

Las comidas también protagonizan estos bodegones que, en ocasiones, parecen evocar construcciones casi arquitectónicas:

Avía embiado la monja quatro fuentes: en una, una costosa y bien aderezada ensalada con muchas y diversas yervas, grajea, y ruedas de pepinos, labrada a trechos de flores de canelones y peladillas; otra con un castillo de piñonate torreado y cercado de almenas cubiertas de banderillas de varios tafetanes. En otra venía una torta real, poblada de mucha caça de montería, tan imitados los animales que parecían vivos [...] (42).

Algo similar sucede con la poesía descriptiva barroca, además de la acritud, la melancolía y la soledad, otra actitud vital del periodo es el gusto epicúreo por las cosas, “que llevará al bodegón, lo mismo en pintura que en poesía” (Blecua, 2003:11). Lope de Vega en el canto VI del *Isidro* describe en pormenor los frutos que un labrador puede sembrar y recoger en su propia tierra constituyendo un atractivo bodegón.

La verde pera en sazón / con el escrito melón,
el durazno blanco, el higo, / y era cogido el trigo,
y el rubio melocotón.
Luego el pomífero otoño, / cuando ya la juncia arrancas
te diera con manos francas / el colorado madroño,
verdes nueces y uvas blancas; [...] vv.886-895 (Sánchez, 2010:453)

Las *Navidades de Madrid* se han abordado en numerosas ocasiones desde una perspectiva socioeconómica, para describir un mundo social en proceso de cambio, en definitiva, una amenaza para el orden existente (Alcalde, 2010:8). Esta lectura justifica la constante alusión en los relatos a los vestidos, la etiqueta social y el rango aristocrático de sus personajes. *La dicha de Doristea* presenta más de veinte menciones a rangos aristocráticos y una docena de referencias a cantidades monetarias. Carvajal alude constantemente a las dotes de las damas, se precisa la cantidad y la manera en la cual fue conseguida: “en lo que toca a su dote passa de veinte mil ducados, sin la herencia de la hermana de su madre [...] que pasan de diez mil” (76) y, en muchos casos, son problemáticas por no ser suficientes para lograr un matrimonio ventajoso: “Doña Beatriz de Almeyda fue hija de un caballero de Ábito de lo más noble de Portugal, jugava tanto [...] y las dexó tan pobres que no passa el dote de mil ducados” (142). A la luz de la biografía de nuestra escritora, *Las Navidades* parecen reflejar situaciones de dificultades económicas que podrían haberle sobrevenido a la jienense. A este respecto, Ann (2011:435) considera que más que un “escrito costumbrista”,

como solía considerarse, la colección constituye un “modelo topográfico de las dificultades de vivir en el Barroco¹⁰ tanto a nivel personal como comunitario”.

Podemos comprobar también una descripción detallada de todo aquello que tiene que ver con la justicia y lo burocrático en general. No hay que olvidar, apunta Alonso (1986:13), que el marido de nuestra autora estaba ligado personal y familiarmente al ámbito de la administración y, por lo que se deduce del testamento, todos los Velázquez estarían familiarizados con el mundo del derecho. Mariana de Carvajal muestra en el relato *Quien bien obra siempre acierta* su conocimiento en dicho campo y describe de manera sucinta la querella que dirige el padre de doña Esperanza a don Luis de Saavedra pidiéndole “el deshonor de su hija, quebrantamiento de casa, rapto de bienes [...]” (119); se alude también a la figura del Corregidor, a las declaraciones que toma el escribano, a sentencias de presidio y a la obligación que impone el Corregidor a don Álvaro de liberar a su esclava.

En todas y cada una de las novelas se dedica una especial atención a la descripción del vestido y de las galas de damas y caballeros. A este respecto, Martín (2003:229) señala la doble función que cumple el vestido: por un lado la de ostentación aristocrática y vía para la seducción (como ocurre en *La Dicha de Doristea*) y por otro, medio para crear la propia personalidad y proyectar a los demás la imagen que uno tiene de sí mismo, cuyo ejemplo más relevante es *La industria vence desdenes*. En dicho relato don Pedro es representante de la nueva burguesía y gracias a sus esfuerzos, entre ellos la pintura, y los tratos sociales que mantiene con la Iglesia llega a medrar y a entrar en un mundo en el que estaría vetado por su condición ajena a la aristocracia. Lo que don Pedro se propone es recuperar el esplendor aristocrático mediante el casamiento de su sobrino y, por ello, se convierte en su “maestro de nobleza” (Alcalde, 2010:16). No solo son necesarias las riquezas materiales, este nuevo grupo debe esforzarse por aprender toda una serie de conductas y modales. Así, lo primero que hace al recibirla en su lujosa casa es vestirlo como un noble: “Abrió un baúl, sacando una

¹⁰ El siglo XVII es el de la gran crisis en todos los ámbitos: sociológico, cultural y por supuesto económico. La crisis hacendística origina conflictos en la aristocracia, que no sabe ajustarse a la modernidad y sus repercusiones. Los nobles no están preparados para buscar su propio enriquecimiento pues viven de sus títulos y de la Corte. Las novelas de Mariana de Carvajal emplean en la mayoría de sus textos esta problemática como hilo conductor (Ann, 2011:437).

almilla¹¹ de gala de oro, y un capotillo frangendo de galones y alamares, le mandó se le pusiera porque no se resfriasse” (142).

Mansilla (2014:176) estudia el tema del vestido en dicha novela y concluye que es el vehículo por el que se satisface la necesidad de afirmación como noble de categoría. Don Pedro se empeña en proporcionar a su sobrino elegantes trajes para negar con apariencias la verdadera situación del muchacho, “su condición de hijo sin hacienda ni padre respetable, un don nadie en términos cortesanos que viene a ser alguien, gracias a su tío que se erige como protector [...]” (Ibíd.)

[...] estrenó Don Jacinto una gala digna de un príncipe. Era el vestido de tela rica noguerada, gala de soldado con mucha botonadura de diamantes, cabos blancos, bordadas las mangas, tahalí¹² y pretina de medias cuentas de planta, con guantes bordados de lo mismo (149).

Tal imagen —apostilla Mansilla (*Ibíd.*:179)— recuerda de alguna manera al retrato de *Felipe IV en castaño y plata* pintado por Diego de Velázquez y que actualmente se encuentra en la *National Gallery* de Londres.

Doña Beatriz, de origen noble pero de hacienda empobrecida, no se queda atrás y recurre a sus prendas más elegantes para asistir a la casa de recreo donde verá a Jacinto vestido de príncipe:

Era el pelo de vara y media, y de color castaño claro y rizándolo de menudos rizos [...] Púsose un apretador¹³ de esmeraldas y algunas rosas de grueso aljófar, con otras muchas rosas y sortijas, con un vestido de color de perla con franjas de oro sobre vivos leonados y muchos alamares en la ropa guarneida de los mismos [...] (149)

En definitiva, podemos concluir, tomando la idea de Alcalde (2010:8), que la descripción de los bienes de consumo no es solo una expresión costumbrista, sino una manera de conectar a las personas con su identidad social en un momento de inseguridad para la nobleza, en el que su estado de privilegio y su poder se vuelven inestables.

¹¹ Carmen Bernis (2001:209) identifica la almilla como una prenda común a hombres y mujeres, y, en el caso del hombre (guerrero), se asemeja al jubón que cubría directamente la piel, debajo del arnés como prenda interior de abrigo. El capotillo solía ser una prenda típica de villanos, Períbañez la viste en la comedia de Lope.

¹² *Tahalí*: “tira de cordobán, ante, u otro cuero, que se cruza desde el hombro derecho hasta la cintura en el lado izquierdo, donde se juntan los cabos, y se pone la espalda” (DICC AUT, 1984).

¹³ *Apretador*: “cinta o banda ricamente aderezada y labrada que servía antiguamente de ornamento a las mujeres para recoger el pelo y ceñirse la frente” (DICC AUT, 1984).

4.2.3 Personajes

La descripción de una persona acumula detalles acerca de las características externas (prosopografía) o internas (etopeya) de un personaje. Spang (1979: 183) enumera aquellos *topoi* propios de la *descriptio personae* presentes en epopeyas y cantares de gesta: la descendencia, la estirpe, la patria, el aspecto, el carácter, la formación, el estado y la fortuna de la persona descrita, y pone su atención en las cualidades morales y de carácter, que vendrían a encajar con el ideal de la época (hombres valientes, honrados y sabios frente a mujeres recatadas, hermosas y virtuosas).

Por lo que respecta a los personajes de las *Navidades*, Martín (2012:73) advierte la configuración simplista del personaje: “un retrato inicial que le ofrece al lector un perfil invariable del mismo, y una recurrencia a lo largo del texto de las marcas distintivas”. La jienense se muestra escueta en la descripción de los personajes-marco: de la reciente viuda doña Lucrecia sabemos que era “tan conocida” y notoria calidad” (37), pero también “aguda en dichos [...] cariñosa y entretenida (43). Su hijo don Antonio queda descrito mediante positivos calificativos: “tan bizarro mancebo, cortés y bien entendido” (*Ibíd.*). Del mismo modo, su amada Leonor es “tan hermosa como honesta” (38) y de “rara belleza y conocidas virtudes” (*Ibíd.*). Las damas, en general, son diestras en la música y el canto¹⁴, prueba de ello es que acompañan sus poesías con instrumentos como la vihuela o el arpa y danzan en los momentos de esparcimiento. No ha de pasarse por alto la poca coherencia interna que vertebría a los personajes, pues, como ya señalaba Profeti (1988:249) y posteriormente Navarro (1997:43-44), puede advertirse en varias ocasiones cómo doña Mariana confunde a sus propios “contadores de historias”. Cuando doña Leonor se dispone a contar su novela y anticipa también que referirá otra fábula, el narrador extradiegético afirma: “Doña Lucrecia que quiso galantear a su amiga Doña Leonor, con ocasión de festejar a su esperada hija [...] (173)”, por lo que puede deducirse claramente que se confunde a doña Juana con su hija Leonor. Otra confusión de nombres se da al cierre de la colección, don Antonio acaba de referir su media fábula y convida a los presentes a un chocolate y otros dulces servidos en lujosas fuentes, el auditorio encarece con aplausos su gesto y se afirma:

¹⁴ Como comprobaremos más adelante, este rasgo también será común en los protagonistas nobles de los relatos.

A que él respondió con sumisiones corteses [...] bien conocía lo avía andado como vizcaíno [...] que él (para darles buenas nuevas), les hacía sabidores de cómo volvería a su patria con un remiendo de que avían salido sus informados aprobadas del consejo [...] (249).

En este caso se confunde a don Antonio (madrileño) con uno de los vizcaínos, don Enrique, quien, como ya se había anunciado, estaba pendiente de unos pleitos en la Corte. Estas erratas de escasa relevancia obedecen a que el interés de Carvajal reside más en el comentario, el poema o la descripción de ambientes y manjares, que en sus propios personajes: “cuando la peripecia desaparece y la narración se remansa en la recreación de una atmósfera se olvida de las normas del relato” (Navarro, 1997: 44).

Centrándonos ya propiamente en los relatos, la caracterización de héroes y heroínas, protagonistas evidentes de las historias, puede reducirse a cuatro rasgos que componen lo que Laspéras (citado en Martín, 2012:69) denomina “ettiquete aristocratique à quatre termes”: belleza, nobleza, riqueza y virtud. Aun con todo, la idealización no sería privativa de la novela corta, ya que se manifestaría de manera semejante en la comedia barroca, con la que guarda muchas semejanzas (*Ibíd.*).

Con solo rastrear algunos de los relatos, encontramos la tónica en la descripción de galanes y damas: en *La Venus de Doriste*, Astolfo es “valeroso, de lindo cuerpo, hermoso de cara, de claro entendimiento y afable” (45). Por su parte Floripa es: “honesta, recatada, de hermoso rostro, diestra en la música y aguda de entendimiento” (45). Narcisa, protagonista del relato *Zelos vengan desprecios*, es: “ilustre por su sangre como alta por los pensamientos [...] de tan rara hermosura” (123), “cruel y desdeñosa” (*Ibíd.*) y don Duarte, el caballero que logrará conquistarla, es: “dichoso descendiente de la ilustre casa de los Duques de Cardona [...], bizarro español, y “enamorado y melancólico” (124).

Al hilo de la descripción de los personajes del relato *La dicha de Doriste*, Martín (2012:71) comenta cómo las marcas asignadas a los personajes establecen desde el principio “nítidas relaciones de oposición y afinidad que permiten intuir los acontecimientos venideros [...]. El lector desde el principio clasifica mentalmente a Claudio como antagonista por ser descrito como “destraído por su mala inclinación” (64), “desbaratado mancebo libre y pobre” (74), e intuye la desgracia de la “bella y honesta donzella” (65), que, engañada por las trazas del malhechor, está cerca de perder

sus riquezas y su honor. De este modo, el verdadero héroe, don Carlos, quien se enfrenta al malhechor y pone a salvo a la dama, queda presentado como: “discreto” (66), “sagaz” (66), y “enamorado cavallero” (72).

Llegados a este punto, puede comprobarse la ausencia de alusiones a los rasgos físicos concretos de los personajes. En las damas es recurrente la “rara belleza”, mientras que de los galanes se destaca su “bizarriá”, pero nada sabemos acerca de su porte, los rasgos de su rostro o el color de su pelo, por ejemplo. Es el relato *Amar sin saber a quién* el que ofrece la descripción más contundente de toda la colección, se trata concretamente del retrato de Enrico, rey de Navarra, y esto se debe, como explica Martín (2012:70), “por ser la novela de corte más idealizante”.

[...] Enrico se determinó a ir encubierto a la Corte de Escocia [...] Era de lindo cuerpo, airoso, bizarro de talle, blanco y pelinegro, ojos grandes, negros y rasgados; proporcionado de facciones, y lo más de todo, poderoso y afable y de raro entendimiento” (177)

Quizás las descripciones más interesantes son las que se nos ofrecen en el relato de *La industria vence desdenes*. Por un lado se nos presentan dos prototipos de viudas, una es doña Guiomar, vecina de don Pedro y honesta madre de la hermosa Beatriz, y la otra es doña Leonor. Mientras que la primera es “señora de valor, prudente y bien entendida” (142), doña Leonor queda sancionada mediante los calificativos: “más desenfadada de lo que era la razón” y “desahogada” (150). Curiosamente, dicho relato corre a cargo de la narradora doña Juana, viuda también y, como han visto muchos estudiosos, posible alter ego de nuestra escritora.

Por otro lado, don Pedro es el personaje menos convencional de toda la colección por ser un noble empobrecido. Ya hemos comentado anteriormente cómo a través de su esfuerzo personal consigue mejorar en su estatus social e ir escalando peldaños en la jerarquía eclesiástica. Su descripción no deja ser positiva: “muy entretenido y afable [...] diestro en la pintura” (135), “grande estudiante” (138), “buen humor” (141), “prudente Canónigo” (162). Teniendo en cuenta la rígida codificación del género de la novela corta, Martín (2012:73) considera novedoso el hecho de que Carvajal trascienda en esta ocasión la etiqueta aristocrática y refleje comportamientos novedosos.

En definitiva, la descripción del personaje pone en evidencia “la esencial estereotipación del género”, y nos permite conocer las inquietudes de la escritora y del sector social hipotético receptor de sus novelas (*Ibíd.*:59).

4.3 *Prosimetrum*

Aunque hoy pueda resultarnos ajeno, para muchos autores y autoras del siglo XVII el cauce habitual para publicar sus versos es la propia producción narrativa (así ocurre con Castillo Solórzano, Carvajal o Zayas). Ignorando si Carvajal escribió la segunda parte de la colección que estudiamos, o el libro de doce comedias que avanza en el prólogo, toda su producción poética es la aquí contenida. En este corpus poético reunido en la colección hay, sin embargo, composiciones cuya autoría es dudable, como luego veremos.

La combinación de prosa y verso es un recurso empleado ya en obras latinas y medievales. Roubaud (2000:85) estudia la adaptación hispana más antigua y singular del *Roman du Troie*, la *Historia troyana polimétrica* (1270) y considera que supone “l’apparition du prosimètre dans l’histoire littéraire de la Castille”. De esta manera confirma que la ficción será el campo literario en el que el recurso se generaliza y convierte en una constante del género. Los rasgos de la *Historia troyana polimétrica* serán adaptados de manera temprana en la península y las composiciones poéticas tendrán su lugar en prestigiosos libros de caballerías como el *Amadís de Gaula* y *El caballero Zifar*. Del Río (2012) analiza también la presencia poética en los libros de caballerías, concretamente los pertenecientes a la época del Emperador (1508-1556), y concede especial importancia a la tradición cancioneril de la península, así como a las invenciones y “letras de justadores”.

La ficción sentimental se apropió igualmente del recurso y adaptó los metros a las modas del momento. Funes (2012: 172) considera que este hibridismo contribuyó tanto al afán de experimentar con formas y técnicas nuevas, como al de “privilegiar el eje comunicacional enunciador-destinatario, involucrar al lector/oyente en la amorosa conversación y asegurar la commoción ante lo trágico del *caso de amor*”. Langbehn (citado en Lepe, 2008:93), en su minucioso estudio del género sentimental, señala la existencia de unidades discursivas muy diversas pero perfectamente conjugadas dentro

del conjunto narrativo, entre las que se encuentra el debate, la alegoría, las epístolas, el mote, y una tendencia general al *prosimetrum*.

Pese a que el Renacimiento trajo consigo un nuevo espíritu vitalista y, por tanto, un contexto literario nuevo, Lepe (2008: 91) advierte cómo los nuevos patrones narrativos del XVI: bizantino y pastoril, y en menor medida, la novela corta del XVII, acogieron algunos rasgos de la ficción sentimental. La estudiosa citada (*Ibíd.*:95) atiende concretamente a la novela corta y, para ello, trabaja con una colección coetánea a las *Navidades*, *La quinta de Laura*, de Castillo Solórzano. De este modo, comprueba que la pervivencia más clara es la de los elementos de la recuesta amorosa tales como: la intervención de mediadores, el intercambio de cartas y, obviamente, la composición de poemas amorosos con propósito comunicativo.

De forma general, se ha considerado que la poesía dentro de la novela corta tiene su precedente inmediato en la novela pastoril (Rodríguez, 2013:152), de hecho, como ocurre en la poesía de Zayas, en las *Navidades* se transponen nombres pastoriles y se recrean ambientes bucólicos, sin embargo también adquieren relieve las quejas amorosas (recordemos que la relación de los enamorados sigue la tópica del amor cortés). Aunque la poesía se explique por la “poética de la variedad” característica del Barroco, en el que la hibridez genérica es frecuente, Rodríguez (2013: 153) precisa que el escritor de novela corta cuando introduce versos en su novela lo hace desde una “tradición que lo avala” y que, en cierto modo, le da coherencia. En este sentido, la poesía aportaría un “principio de verosimilitud a un tipo de género más realista, con todas las cautelas que han de tomarse al aplicar dicho adjetivo” (*Ibíd.*:153)

Llama la atención la inusitada facilidad con la que nuestra autora interpola en sus relatos un amplio muestrario de poemas que reflejan las novedades poéticas de su tiempo. Pero, ¿cómo debemos abordar la clasificación de los poemas que la jienense nos ofrece? En la novela *La ingratitud castigada*, Lepe (2008:101) distingue las composiciones de requiebro amoroso, de los poemas líricos que reflejan sentimientos y estados anímicos de los enamorados. Rodríguez (2013:160-162) agrupa la poesía de Zayas en tres bloques atendiendo a su función: aquellos que unifican la narración (mediante la expresión de quejas amorosas) y anticipan sucesos (desencadenando

tramas), los que generan ambientes y, en última instancia, aquellos destinados a transmitir una ideología.

Trataré de analizar estas composiciones de acuerdo al lugar que ocupan en la colección.

4.3.1 Poesía en el marco

La interpolación de poesías ya era un recurso empleado en el *Decamerón* y Zayas será quien más se aproxima al modelo italiano, concediendo todo el peso poético al marco. De manera más explícita, la madrileña concede un amplio desarrollo a la poesía en el marco para expresar reproches y declaraciones, de los que el auditorio es plenamente consciente (Rodríguez, 2013:155). Mariana de Carvajal concede también importancia a la poesía en su marco, si bien persigue distintos objetivos. Por otro lado cabe destacar el protagonismo irrevocable que tienen los personajes femeninos en este ámbito, los cuales se acompañan en su canto de instrumentos musicales como el arpa o la vihuela.

Las composiciones poéticas adquieren especial importancia cuando sirven para hablar de forma explícita de los sentimientos de los personajes. El segundo poema del marco, cantado por doña Lupericia, recoge “en clave pastoril” los lamentos de Lisarda ante las aguas del Tajo – trasunto de ella misma–. Lisarda se siente celosa porque su amado baila con otra pastorcilla, Anarda – trasunto de Leonor–. En la sección final del poema, interviene el pastor Luzindo para sosegar las penas de Anarda y declararle su amor:

Prometióle de enmendarse / y al pie de una yedra,
contentos los dos amantes / repitieron esta letra:
¡Oh mal hayan los zelos, pues con su rigor/ nos han dado en el alma tan fuerte dolor!
vv.27-32 (61)

Recordemos que hasta la cuarta novela, don Enrique no “muda” sus sentimientos por Leonor para comprometerse definitivamente con doña Lupericia y es por ello que la dama siente tal desasosiego.

Ya hemos comentado antes cómo Zayas emplea la poesía como vehículo de transmisión de un mensaje para algún personaje concreto “que se convierte en objeto de meditación” (Rodríguez, 2013:155). Algo similar ocurre en la colección de Carvajal

cuando Leonor recita un poema en el que la voz poética interpela a Cupido por asestarle una flecha “a un pecho que ya está rendido” (61), confesando así sus sentimientos. Su amado, don Antonio, parece darse por aludido y se establece una comunicación “encubierta” entre ambos:

Estava Don Antonio cerca de su hermoso dueño, y por darle a entender algo de las muchas que le costava, dixo al vuelo que proprio es de la hermosura preciarse de cruel. Como Doña Leonor vido que podía responder, sin dar nota, valiéndose del ruido de las cuerdas, quedó tan turbado de oír la respuesta que la discreta dama conoció que la avía entendido [...] (62).

Carvajal también se sintió atraída por la mitología en su versión paródica y al final de sus relatos pone en boca de dos mujeres (la más madura, doña Lucrecia, y la más joven, doña Leonor) dos fábulas. Aunque se considera a Góngora el iniciador del tratamiento burlesco de lo mitológico, un ingenio discreto y culterano llamado Polo de Medina es quien fija de forma definitiva y original la forma de la fábula burlesca, que contará con imitadores hasta la extinción del género (de Cossío, 1998:253). Aunque la crítica apenas ha prestado atención a estos poemas son interesantes por diversos aspectos. En primer lugar, se trata de dos fábulas clásicas y archiconocidas que se abordan desde la óptica de lo burlesco, tan característica del Barroco. En segundo lugar, cabe destacar el hecho de que la jienense pretenda distanciar la autoría atribuyéndolas a una voz poética masculina (prestada o no). A este respecto, Navarro (2008: 240) considera que dicho distanciamiento autorial junto con la masculinización de la voz contribuyen a contar el chiste y conseguir la aprobación del receptor.

Al acabar de relatar doña Lucrecia su novela, molesta por considerar que el auditorio ha aplaudido los hechos relatados y no el gracejo con el que los ha contado, pretende impresionar refiriendo la fábula de *Apolo y Dafne*. Romero-Díaz (2008: 239) considera que la inserción de dicha fábula supone una transgresión a dos niveles: por un lado, la de los modelos de la parodia misma —Quevedo o Polo de Medina, quienes con sus versiones del mito habían perpetrado el tratamiento burlesco—y, por otro lado, la del estilo “alto-amoroso” de la colección de sus novelas. Aun hay un trasunto más profundo, la burla a los códigos de actuación sexual impuestos por la sociedad patriarcal como modelo de comportamiento (*Íbid.*:238).

La primera transgresión de la fábula es la situacional, ubicando esta lejos del *locus amoenus* celebrado por poetas clásicos y renacentistas. Seguidamente se cita a

Garcilaso, lo que constituye un procedimiento para desautorizar al modelo: “sin ser por mayo el caso / que assí le dexó dicho Garcilaso”. En la descripción de Dafne, Romero-Díaz comprueba el juego que se da con las dos acepciones del verbo pintar: como sinónimo de retratar y el recogido por el *Diccionario de Autoridades*: “dar, pagar, satisfacer”: “más Dios me guarde el juicio / que andarme a pintar niñas fuera vicio” vv.11-12 (167). Con ello está sancionando directamente las versiones de Polo de Medina y Quevedo, quienes habían parodiado la relación amorosa como una compra-venta sexual, esto es, convirtiendo a Dafne en una prostituta. La crítica a Polo de Medina queda explícita en los versos 53-54: “perdona, Daphne Bella, / que tengo contra Polo una querella” y seguidamente, la voz poética recrimina al autor haber comenzado la descripción de la joven por los pies desnudos; y en definitiva, acusa el exceso de vulgaridad:

te ofrecía un millón de disparates / que las piernas te vía,
dixo, y que zapatos te traía / ¡o requiebros baratos,
pues sin medias te a calça los zapatos! vv. 62-63 (169)

En este último verso transscrito, Navarro (2008:243) señala una profunda carga conceptista. Por un lado, Carvajal, gran conocedora de las modas y costumbres de la mujer de clase noble, recrimina al poeta un descuido en el tema del vestido ya que este quiere calzar los zapatos a Dafne sin ponerle antes las medias. Por otro lado, atendiendo a la erótica de los pies, la expresión “dar zapatos” en la época equivalía a pedir relaciones sexuales, de este modo, la construcción “calzar los zapatos a Dafne sin medias” vendría a expresar “la petición de entrega sexual de manera forzada”.

Apolo trata de conquistar a Dafne en un primer momento a través de los regalos: “si cudicosa eres / mi caudal te daré para alfileres” vv.89-90 (170), poniendo así de relevancia la concepción tradicional de la mujer del Barroco: materialista y preocupada por la ostentación y el lujo. Tras el fracaso inicial, el amante recurre a la violencia y se comporta como un agresor que persigue a Dafne incansante y trata de poseerla mediante la fuerza, herramienta que también emplea Dafne para defenderse. El final aun aguarda otra relación intertextual (Navarro, 2008:244), en este caso con la versión de Quevedo, ya que Carvajal retoma la puesta de Apolo en escabeche: “la ninfa, laurel hecha / de Apolo las finezas escabechá” vv.187-188 (173). La transformación idílica de Dafne en laurel pasa a ser ahora una referencia culinaria cotidiana (el laurel como medio para conservar las carnes y los pescados). La conclusión del conflictivo juego amoroso entre

Apolo y Dafne queda reinterpretado por la jienense “permitiéndole tomar las riendas de la relación a la mujer, la cual, aunque sigue siendo víctima de un sistema que la cosifica, al menos no lo hace de forma violenta” (*Ibid.*:246).

Doña Leonor corona su novela, la última de la colección, con la *Fábula de Orfeo y Eurídice*. En la línea burlesca de la anterior, la voz poética vulnera “el arte de contar” olvidando desde el principio el linaje de ambos amantes: “¿tengo juicio? Sin duda estoy borracho / que no sé su linaje, / y es en un fabulista grave ultraje” vv. 16-18 (198). Este conflicto se resuelve afirmando de nuevo la condición disoluta de la mujer, en este caso, la de la madre de Orfeo. Y en lo que respecta al nacimiento de Eurídice, la voz poética responsabiliza a los ríos, parodiando la tradición clásica en la que los elementos naturales tenían capacidad engendradora: “que a cada paso que veo / achacar a los ríos / estos recientes partos o estos fríos” vv. 49-51 (201). El retrato femenino vuelve a parodiarse al comenzar la descripción por la parte inferior (las enaguas) hasta llegar a describir de nuevo el símbolo erótico por excelencia, el pie. La imagen carnavalesca, prototípica de la parodia, deja traslucirse cuando Orfeo desciende a los infiernos en busca de su amada y lo hace templando su violín al ritmo de seguidillas: “pues cantando a compás dos seguidillas /, salen a escondidillas / del calabocó Aberno,” vv.212-214 (205).

4.3.2 Poesía en las novelas

Si cuantificamos los temas de las composiciones prevalece ante todo la temática pastoril, en ellas se da la transposición de planos (del pastoril al cortesano) “con la ventaja de que en el pastoril el pastor era poeta por naturaleza, mientras que las damas y los caballeros, no lo serían” (Olivares, citado en Rodríguez, 2013:152). Estos versos suelen tener un tono quejumbroso, para expresar los desdenes de la amada como ocurre en *La industria vence desdenes*: “De los desdenes de Celia / llorando estaba Jacinto/ al verse tan despreciado / mirándose tan rendido” vv.1-4 (153), o los celos ante la existencia de otros pretendientes, pero también recrean la armonía de los enamorados (vid. primer poema de *El amante venturoso*).

Doristea, a punto de perder la honra y la vida a manos del villano Claudio, se muestra reticente y esquiva a confesar su amor por su salvador, don Carlos (quien ya pena de amor por ella), sin embargo, sus poesías son el contrapunto de su actitud:

De los males del amor / yo quisiera preguntar
quál es el mayor, / y responde mi dolor:
amar, morir, y callar. / En quien tiene obligaciones
es amar una desdicha / aumenta más las pasiones [...] vv. 1-8 (71)

Así pues los poemas, puestos en boca de hombres y mujeres, se emplean para confesar un enamoramiento honesto, expresar las cuitas que provoca el desdén y los celos del amante, y también para galantearse los enamorados.

Resultan interesantes también aquellos poemas que reflejan los pasatiempos lúdico-poéticos de la época. En la primera novela, *La Venus de Ferrara*, Mariana de Carvajal nos muestra el arte de motejar, procedimiento típico de la España del XVI, basado en el ingenio y la palabra. Este juego era habitual en la corte y en los círculos cortesanos y nobles. En la novela citada, los caballeros que pretenden a Venus la galantean a través de los motes que traen colgando de sus lanzas: “Si la Venus de Ferrara / ha de premiar con amar, / tarde lo hará” vv. 1-3 (54).

Del mismo modo, en el relato *El amante venturoso* se celebra una academia para festejar las bodas. Son las damas las que dan asunto a los caballeros y, tras obtener respuesta, los obsequian con joyas. Los caballeros responden en verso en clave de jeroglífico y, en ocasiones, la réplica se vincula con el relato:

Avía en el auditorio algunas damas apasionadas, en particular la hermosa Bernarda, con quien avía estado tratando de casar y por causas diferentes Don Pedro avía despreciado [...] Temerosa Margarita de que le sucediera lo mismo, le dixo “Bandolero es el amor”. El discreto amante, reconociendo su temor, la quiso asegurar en la dézima siguiente:

¿Porqué llegáis a culpar / en Cupido los despojos,
cuando le dan vuestros ojos / las flechas para tirar?
Vos sois quien sale a matar, / no culpeis al ciego Dios,
y aquí para entre los dos / bella tirana y homicida,
pues ya me quitáis la vida, la vandolera sois vos vv.1-10 (96).

4.3.3 El fin de fiestas

Como ya anunciábamos, tras poner fin a los relatos el marco experimenta un cambio de tono que ya era preludiado por las fábulas mitológicas erótico-satíricas puestas en boca de doña Lucrecia y doña Leonor. Con motivo de la celebración de bodas, el rito social y la atmósfera distendida lo impregnán todo y, por ello, se abandona de forma definitiva el canon cortés y mesurado de las novelas. Nos toparemos ahora con composiciones de temática seria (amorosa, descriptiva) junto a otras de

carácter jocoso y de nuevo la parodia mitológica cobrará protagonismo. De cualquier modo, estamos ante composiciones que, como afirman Rodríguez y Haro (1999:69) “son de un gracejo muy típico de la cultura académica”. No podemos intuir con certeza cuántas de estas composiciones pertenecerían a la pluma de doña Mariana. Colón (2000:399; 2012:27) identifica hasta cinco poemas que pertenecerían a la obra de un poeta aragonés gongorino que participó en las academias del momento, José Navarro. Este poeta había publicado sus *Poesías varias* en 1654, nueve años antes de la obra de Carvajal. Nuestra autora no incluye ni imita versos sueltos, sino que traslada poemas enteros en los que calla el nombre del autor “de manera sesgada y parcial” (*Ibíd.*). De hecho, un procedimiento habitual en la escritora es que sus personajes-marco cuando toman su turno en el sarao hagan declaraciones del tipo: “quiero cantar una que compuso un saçonado gusto de esta corte [...]” (228). En concreto, los cinco poemas que toma del poeta aragonés son: “El retrato del duelo”, “De no ver los esplendores”, “Para reñir a los tahúres”, “A Frazquilla la frutera” y *Fábula del Juicio de Paris*. Carvajal va más allá y se toma la licencia de introducir modificaciones de cualquier tipo: omite versos, palabras, letras, altera el orden y hasta sustituye palabras: la frutera Frasquilla de Navarro es en las *Navidades* Frezquilla, o la manzana de la fábula de Paris “premio gallardo” se trueca por “pomo gallardo”.

Doña Lucrecia da el pie a la ensalada y canta unos versos que envió un hombre a una mujer “poco recatada”, con ello, desde su perspectiva de viuda honorable, sanciona a las mujeres desvergonzadas y vanas. Este pretexto justifica que la voz poética califique a la mujer de interesada y casquivana: “Los hombres siempre fingimos, las mugeres esso no, / y por eso adelantada / quieres la paga al favor” vv. 44-47 (212). De nuevo aparece un aspecto recurrente en las fábulas mitológicas, la comercialización del amor y los fines mercantiles que este implica. La voz poética dirige los versos a una dama con el fin de pedirle un encuentro sexual –idea que se hace explícita en los versos finales– si bien, el hombre no parece guardar ningún respeto ni recato para con su dama, excusando la falta de honor de esta: “Si te busco, es porque entiendo, / que perdiste el pundonor / desde el punto que perdiste de virgen la palma y la flor” vv. 79-82 (213).

Doña Gertrudis recita por extenso unas octavas dedicadas a las estaciones del año cuyo conceptismo parece recordar al de las *Soledades* de Góngora: “En la parte del año más piadosa, / cuando el toro en abril las cumbres pisa” vv.1-2 (217).

Doña Juana, por su parte, recita una sátira contra los tahúres (los hombres aficionados a los juegos de azar y las apuestas). Cabe aquí hacer un paréntesis y señalar la recurrencia que tiene la preocupación femenina por este vicio en los hombres, ya que causaba en muchos casos la ruina de la economía familiar. En el relato *La industria vence desdenes*, se atribuye este defecto tanto al difunto padre de Leonor como al de Jacinto: “mi padre juega tanto que estaba la casa rematada, y apenas, se alcanzava para una triste holla y a la noche un guisado y muchas veces faltava” (141). Los últimos versos del poema recitado por doña Juana son una perfecta moraleja del caso: “El perder vuestras haciendas / es la mayor ignorancia / que a quien su caudal le juega / su entendimiento le falta” vv. 33-26 (227).

Junto a extensas parodias mitológicas y versos con sabor culterano y conceptista, encontramos también poemas en la línea popular “Juanilla en el Prado”, o más interesante me resulta la “Jácara de Fresquilla”. La jácara fue una composición genuina del siglo XVII que respondía a la fascinación que producía en los literatos el mundo del hampa (rufianes, viejas y prostitutas). Estas composiciones entroncan con el romance de germanías (siglo XVI) y, más remotamente, con la tradición celestinesca. En la jácara de Fresquilla, el chulo o rufián Romillo de Pastrana profiere un navajazo en la cara a Frasquilla, la frutera, acusándola de hablar “descompuesta” de Juanilla, la muchacha que le sirve (y su concubina). En él aparece la jerga propia de los jaques: “afilada” por navaja, “jaque” por rufián, “guanta” por prostíbulo. En última instancia, la composición presenta también una denuncia del maltrato de los hombres a su amantes: “De tan malas compañías / otra cosa no se saca, / que a la marca que más quieren / le ponen luego la marca” vv.65-68 (230).

Aun se reserva lugar para otra parodia mitológica, la del *Juicio de Paris*, esta vez contada por una de las madrinas, ajenas a la casa. La fábula presenta a una Juno protagonista que dialoga con Paris y le cuenta su historia. Para ello nombra antes a su marido, el Dios Júpiter, al que achaca su condición disoluta: “es verdad que algunas veces / lo he cogido en malos passos, / más no me espanto, que es moço, y lo hacen los pocos años” vv.57-60 (232). Seguidamente, la diosa presenta al séquito de damas que le acompañan (Venus y Palas) y le narra al joven el conflicto que ha desencadenado la manzana de oro: “que siendo diosas las tres, / qual fruteras nos tratamos” vv.110-111 (234). Paris es nombrado juez y ha de dictaminar quién de las tres es la más hermosa.

Cada una soborna al joven con sus encantos y Juno le ofrece riquezas: “Siempre sabe más el rico, / y esto es fácil de probarlo, / porque el pobre como ayuna, /nunca puede comer harto”. El mozuelo desvergonzado pide a las tres diosas que se desnuden y ridiculiza los pies de Juno: “Sin duda alguna que quando, / a Io en baca volvisteis, / os quedasteis con los callos” vv.193-195 (237) para entregarse definitivamente a la belleza de Venus. El poema termina con la cólera de Juno y Palas, quienes juran a los troyanos “hacerlos pepitoria”. Este tratamiento burlesco recuerda al practicado años antes por la sevillana Feliciana Enríquez de Guzmán en los entreactos de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624, 1627). El hilo de estos entreactos es el amor poliándrico entre unos caballeros grotescos, mendigos y tullidos y las tres gracias mohosas, trasunto de las Tres Gracias mitológicas. A pesar de pertenecer todos al mundo de la miseria, tratan de emular los modos caballerescos y cortesanos.

La última composición que se reproduce, y con la que se pone fin a la jornada previa a la boda, retoma el tema mitológico, el de la *Fábula de Júpiter y Dánae*. La voz poética obedece fielmente a códigos de la *descriptio puellae* y describe a Dánae, hija del rey Acrisio, comenzando por su pelo, frente, ojos, cejas, nariz y cuello para detenerse en el talle (como era habitual). Lo inaudito es que el autor deja inacabado el poema al llegar a la mano: “La mano se me ha olvidado / de pintar, perdonaráme / la ninfa, que aquesta vez / en blanco habrá de quedarse” vv.88-91 (248). Siguiendo en este contexto de desconcierto, la voz poética acusa a su musa de mudable y deja inacabado su romance: “Letor mío, esta mi musa / es mala fembra, es mudable, / y por no entender con ninfas, / no he de acabar el romance” vv.100-103. (248).

5. Conclusiones

Como muchas otras mujeres, Mariana de Carvajal se sintió atraída por el género de la novela corta, leyó sin duda algunas de estas novelitas y escribió las propias. Para valorar su colección, *Navidades de Madrid y tardes entretenidas*, es preciso conocer el género. A la vista del panorama ofrecido, la aproximación al género de la novela áurea no es precisamente una tarea sencilla. Por un lado, el género de la novela corta hereda patrones narrativos peninsulares de distintas épocas, sin embargo se vincula de forma

directa con las circunstancias históricas del momento. Otra particularidad que envuelve al género es la ausencia de preceptiva o, al menos, escasez de reflexiones en el momento de su gestación. Ello se debe a la recepción poco favorable que el género experimentó desde orígenes, ya que en la mayoría de los casos se entendió como una categoría menor de la fábula aristotélica. En un intento de superar estas dificultades, parte de la crítica actual concede importancia a las poéticas no escritas, esto es, a las reflexiones que incluyeron algunos autores a la par que desarrollaban su producción. Es por ello que podemos considerar a la novela corta del XVII un género que incluye la reflexión y responde a las necesidades de nuevos moldes, de ahí su carácter en cierto modo “flexible”.

Otra dificultad a la hora de abordar este tipo de producciones ha sido la actitud reduccionista de la crítica que consideraba a Cervantes el máximo representante y juzgaba al resto de autores en función de la asimilación a su maestro. Afortunadamente, en las últimas décadas se ha relajado esta tendencia, lo que ha contribuido a prestar atención a los “autores de segunda fila”, que no siempre siguieron la escuela cervantina, y nos permiten conocer las diferentes tentativas del género a lo largo del siglo XVIII.

Mariana de Carvajal figura entre la abundante nómina de autores que no siguieron el modelo cervantino y optaron por el marco como procedimiento ensartador de sus relatos. Este tipo de marco que trata de dotar al acto narrativo de verosimilitud, mantiene fuertes relaciones de dependencia con el de las colecciones orientales y, por supuesto, con el *Decamerón*. Muchas interpretaciones se han vertido sobre el marco, a mi parecer la más innovadora es la que lo considera como un espacio de libertad para la mujer que participa sin censuras haciendo gala de su cultura. En esta línea, y frente al rígido componente ideológico de Zayas, se ha visto en las figuras femeninas de la colección una cierta libertad en sus actos y decisiones, si bien respetando el canon cortés que en las novelas se proclama. Lo más interesante es sin duda la combinación del marco narrativo y el académico, dando lugar este último a numerosas e interesantes digresiones poéticas. Aunque no se ha podido demostrar la participación de Carvajal en alguna de estas reuniones, es evidente por su escritura que estaba al tanto del funcionamiento y la materia de estas.

La elección de tal tipo de marco conlleva el empleo del relato metadiegético, procedimiento que se recupera en la época barroca y que, aplicado a la colección que estudiamos, ejerce una función de distracción puesto que no hay relación explícita entre el nivel del marco y el de cada una de las historias. Los narradores (omniscientes en ambos niveles) no insertan digresiones y su intervención en el relato es mínima.

Carvajal opta por una ordenación narrativa del material sin apenas sobresaltos, en la que impera la linealidad a excepción de un relato (*Quien bien obra siempre acierta*) en el que se practica la analepsis, procedimiento claramente moderno con el que se genera tensión dramática y se concede agilidad a la acción. En cuanto a la localización temporal, se respeta la convención del género ubicando el marco en época coetánea a la escritura, mientras que los relatos (como es habitual) son anteriores al tiempo de la enunciación. Tan solo una novela se sale de la tónica general y presenta una ambientación más remota, típica de la ficción idealista. La novela corta se muestra aun incapaz de hilvanar con fortuna el diálogo, si bien la sobriedad del estilo ligero de Carvajal da lugar en su mejor novela, *La industria vence desdenes*, a un estilo coloquial sin renunciar al galanteo y al gracejo.

Es el ámbito de la descripción en el que la jienense se muestra más cómoda y prueba de ello es la naturalidad con la que pone ante los ojos del lector la vida intraurbana del siglo XVII. Pero los espacios exteriores también merecen su descripción poética y, en el centro de esta, la naturaleza y el arte aparecen íntimamente relacionados. Aunque la descripción de las costumbres y entretenimientos de las clases privilegiadas es reiterativa en este tipo de narrativa, la singularidad de nuestra autora reside en la minuciosidad de las descripciones que denotan riqueza material. El tema del lujo tiene una doble faceta, pues es a su vez medio para la ostentación y crítica así como cuestionamiento de la realidad. La dimensión trascendental de este aspecto tiene que ver con la crisis del Barroco, en la que una nueva clase social sin privilegios de linaje consigue ascender socialmente por méritos propios. Para Mariana de Carvajal la nobleza no reside únicamente en la tenencia de bienes, sino en los modos y conductas ejemplares que deben acompañar al individuo.

Por lo que respecta a los personajes, son tratados con poca coherencia interna y ello se debe a que el interés de la narradora se centra más en la recreación de una

atmósfera cortesana que en la peripécia de los personajes y sus historias. Aunque la descripción física del personaje es tópica y poco realista, siguiendo la etiqueta aristocrática (belleza, nobleza, riqueza y virtud), la psicología de algunos personajes está bien trabajada. Lo más novedoso en este ámbito vuelve aparecer en el relato *La industria vence desdenes*, en el que Carvajal trasciende la etiqueta del personaje y ofrece comportamientos nuevos, típicos de la burguesía emprendedora.

Para la escritora jienense, la expresión poética alcanza el mismo nivel de importancia que las propias novelas, prueba de ello es el copioso volumen de versos que se recogen en las *Navidades de Madrid* y que conforman su particular cartapacio o cancionero poético. Las poesías aparecen tanto interpoladas en los relatos como en el marco, dando lugar al canto y baile, y las contenidas en el marco serán las más interesantes. Aunque no pueda afirmarse de manera tajante que todos los versos pertenezcan a la pluma de Mariana de Carvajal, la autora se muestra hábil en el manejo de sus fuentes y modelos y combina poemas de temática amorosa, descriptiva, junto a jácaras y sátiras, concediendo relevancia a la parodia mitológica. En este sentido, la *Fábula de Apolo y Dafne* evidencia el juego con los modelos tanto originales como paródicos y, además, el enfoque burlesco y revolucionario de la parodia misma le sirve a la autora para cuestionar los códigos corteses de comportamiento que poblaban sus novelas. Quizás Carvajal trataba de emular de una manera más laxa o encubierta la reivindicación femenina de su antecesora María de Zayas.

Mariana de Carvajal asume el género en un momento que Rodríguez y Haro (1999:114) califican de “desgaste no solo moral sino retórico”. La novela corta se agota durante la segunda mitad del XVII y los autores recurren a preceptos y nociones retóricas en un intento de dignificarlo. Durante un tiempo la crítica moderna desechó tajantemente la novela de este periodo por considerar que su excesivo artificio perjudicaba la unidad del género. No debería incluirse aquí a doña Mariana pues, como hemos comprobado, hace gala de un estilo bastante sencillo y espontáneo. El innegable costumbrismo y la domesticidad de su escritura no hay que buscarlo tanto en la calidad de la narradora, como en el sector social que consume el género, ya no tan interesado en el enredo o la aventura, sino en el correlato de las circunstancias que vive, en la identificación.

6. Bibliografía

ALCALDE, Pilar (2010), “Mariana de Carvajal y la representación de la ostentación”, *Crítica hispánica*, 32,1, pp. 7-21.

ALONSO, M^a José (1986), “Aspectos de la narrativa corta en el Barroco andaluz: *Quien bien obra siempre acierta*”, en *Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba sobre "El Barroco en Andalucía"*, IV, ed. Peláez Manuel, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 7-16.

ANN, Robin (2011), “El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: clase social y otras obsesiones”, en *Compostela Aurea. Actas de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, coords. Antonio Azaustre *et al.*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 827-836.

ARELLANO, Ignacio (1990), “La novela cortesana femenina de Mariana de Carvajal”, *Ínsula*, 520, pp. 4-5.

ARMON, Shifra (1995), “The Romance of Courtesy: Mariana de Carvajal’s *Navidades de Madrid y noches entretenidas*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 2, pp. 241-246.

BELTRÁN, Pilar (1998), “Problema de edición en las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, I, coords. Antonio Chas *et. al.*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, pp. 103-112.

BÈGUE, Alain (2007), *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional.

BERNIS, Carmen (2001), *El traje y los tipos sociales en “El Quijote”*, Madrid, Ediciones el Viso.

BIESES, Bibliografía de escritoras españolas <http://www.bieses.net/>

BLECUA, José Manuel (2003), *Poesía de la Edad de Oro. Barroco*, II, Madrid, Castalia.

BONILLA, Rafael (2010), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

BOURLAND, Catherine (1925), “Aspectos de la vida y del hogar en el siglo XVII según las novelas de Dª Mariana de Carvajal y Saavedra”, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, Hernando, pp. 331-368.

BRIOSCHI, Franco Y DI GIROLAMO, Constanzo (1998), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel.

BRITO, Carlos (1977), “"Porque lo pide así la pintura": La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17/1, pp.145-164.

BROWN, Kenneth (1993), “María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”, *Dicenda*, 11, pp. 355-360.

CARRASCO, Mª Soledad (1995), “Una huella de *El Abencerraje* en *Las Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal *El esclavo de su esclavo*”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 1/1, pp. 221-228.

CERVANTES, Miguel de (1986), *Novelas ejemplares*, I, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra.

CHICHARRO, Dámaso (2005), *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Jaén, Instituto de estudios Giennenses.

COLÓN, Isabel (2000) “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, *Dicenda*, 18, pp. 397-402.

_____ (2001), *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

_____ (2013), “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial. Algunas consideraciones sobre el marco en la novela corta española del siglo XVII”, en *Los*

viajes de Pampinea: "novella" y novela española en los siglos de oro, coord. Isabel Colón *et al.*, Madrid, Sial, pp. 137-150.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano *et al.*, Madrid, Iberoamericana.

CUBILLO, Rut (2003), *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las "Navidades de Madrid y noches entretenidas" de Mariana de Carvajal*. Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4865/rcp1de3.pdf?sequence=1>

Última consulta 24/04/15

DÍAZ, Fernando (1999), “La poetisa entre los literatos. El ejemplo de Isabel Henríquez entre los judaizantes del siglo XVII”, en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa y Sor Juana Inés de la Cruz*, 2, ed. Monika Bosse *et al.*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 419-439.

FUNES, Leonardo (2012), “La impronta lírica de la narrativa sentimental del siglo XV”, *Celehis*, 23, pp. 159-176.

GARCÍA, Enrique (1996), “*La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal y Saavedra. Tradición y revisión del amor *hereos* en la novela corta del siglo XVII”, *Revista de literatura*, 58/115, pp.151-158.

GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929), *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de archivos.

GÜNTERT, Georges (2010), “Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Studia Aurea*, 4, pp. 227-247.

KING, Willard F. (1963), *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española.

LAUSBERG, Heinrich (1975-1976), *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 3 vols.

LAPLANA, José Enrique (2000), “Jardines y casas de recreo en la prosa novelística aragonesa del XVII”, en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa* (Huesca, IEA, 15-23 de marzo de 1994), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 187-227.

LACARRA, M^a Jesús (1976), *Cuentística medieval en España: Los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.

LASPÉRAS, Jean-Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Perpignan, Université de Montpellier, Editions du Castillet.

LEPE, M^a Rocío (2008), “El hibridismo genérico en *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano II. La impronta sentimental”, *Etiópicas*, 4, pp. 89-130.

LOPE DE VEGA, Félix (2002), *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

_____ (2010), *Isidro*, ed. Antonio Sánchez, Madrid, Cátedra.

MANSILLA, Eduardo (2014), “El cuerpo vestido en *La industria vence desdene*”, en *Huellas de la Hispanidad en EEUU. Actas seleccionadas del XXXIII Congreso Internacional de ALDEEUU*, eds. Juan Ramón Arana y Juan Liébana, Hannover, Sheridan Press, pp.171-185.

MARÍN, M^a Carmen y BARANDA, Nieves (2006), “Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media- Siglo XVIII). Una base de datos”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Antony Close *et al*, Madrid, AISO, pp. 425-435.

MARTÍN, Moisés (2003), *Mariana de Carvajal: Industrias y desdene. Un estudio de las “Navidades de Madrid”*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

MESA, Juan Francisco (2010), “*Rethorum itinera: écfrasis*”, *Eikasia*, 32, pp.176-196.

MINI, Emanuela (2006), “Notas sobre el *Decamerón* de Boccaccio y las novelas de Mariana de Carvajal y Saavedra”, en *Desde Andalucía. Mujeres del Mediterráneo*, ed. Mercedes Arriaga, Sevilla, Arcibel, pp. 305-315.

NAVARRO, Rosa (1997), “El marco de las novelas de Mariana de Carvajal”, *Salina. Revista de Lletres*, 11, pp. 39-46.

_____ (1998), “La "rara belleza" de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal”, en *Belleza escrita en femenino*, eds. Angels Carabí *et al.*, Barcelona, Centre Dona i Literatura, Universitat de Barcelona, pp.79-86.

NÚÑEZ, Valentín ed. (2013), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.

O'BRIEN, Eavan (2012), “Verbalizing the Visual: María de Zayas, Mariana de Carvajal, and the Frame-Narrative Device”, *The Journal of Early Modern Cultural Studies*, 12/3, pp. 117-142.

OLMEDO, Mariano (2012), “Las novelas enmarcadas como reflejo de la estructura amorosa en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663)”, en *Novela corta y teatro en el Barroco español 1613-1675. Studia in honorem prof. Antony Close*, coord. Rafael Bonilla *et al.*, Madrid, Sial, pp.107-120.

PABST, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

PRATO, Antonella, ed. (1988), *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*, Milano, Franco Angeli.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984), *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos.

RILEY, Edward (2001), *La rara invención: Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Traducción de Mari Carmen Llerena, Barcelona, Crítica.

ROUBAUD, Sylvia (2000), *Le Roman de chevalerie en Espagne: entre Arthur et Don Quichotte*, París, Champion.

RODRÍGUEZ, Alberto (2013), “"Chi di cosi cantar le fosse stato cagione": María de Zayas ante el *Decamerón*. Organización y función en la poesía en las *Novelas amorosas y ejemplares*”, en *Los viajes de Pampinea: "novella" y novela española en los siglos de oro*, coord. Isabel Colón *et al.*, Madrid, Sial, pp. 151-163.

RODRÍGUEZ, Evangelina (1987), *Novelas amorosas de diversos ingenios*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ, Evangelina y Marta HARO (1999), *Entre la rueca y la pluma: Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002), *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.

_____ (2004), “De la quinta a la ciudad: Carvajal reflexiona sobre la posición de la mujer en el dinamismo social del seiscientos”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, II, eds. M^a Luisa Lobato *et al.*, Madrid, Iberoamericana, pp.1535-1543.

_____ (2008), “Mariana de Carvajal como sujeto resistente: una revisión paródica de la fábula de Apolo y Dafne”, en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. Pedro Ruiz, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 235-248.

SANCHO, M^a Isabel (2006), Mariana de Carvajal y Saavedra, *Elucidario. Seminario biobibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, I, 2006, págs. 503-506

SERRANO Y SANZ, Manuel (1903), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401-1833*, I, Madrid, Rivadeneyra, Madrid, Atlas.

Edición digitalizada en <http://www.bieses.net>

PALMER, M^a Carmen, *Bibliografía de la literatura española desde 1980* [recurso electrónico] / [base de datos bibliográfica publicada también en CD-ROM a cargo de M.^a Carmen Simón Palmer], Madrid, Chadwyck-Healey España, 1998-.

Accesible en: <http://search.proquest.com/ble>

SORIANO, Catherine, ed. (1993), *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*, Madrid, Clásicos madrileños.

_____ (1998), “Tópico y modernidad en *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, II, coords. M^a Cruz García de Enterría *et al.*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 1537-1545.

SPANG, Kurt (1979), *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Universidad de Navarra, Eunsa.

VALENCIA, M^a Dolores (1995), “Notas para el estudio y la recepción del *Decamerón* en España”, en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Juan Salvador Paredes, 4, 1995, pp. 423-430.