

LOPE DE VEGA REESCRITO POR MARÍA DE ZAYAS:
LA VIUDA VALENCIANA, UNA COMEDIA ENTRE DOS NOVELAS

ISABEL MUGURUZA ROCA

(Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)

CITA RECOMENDADA: Isabel Muguruza Roca, «Lope de Vega reescrito por María de Zayas: *La viuda valenciana*, una comedia entre dos novelas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 445-469.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.356>

Fecha de recepción: 1 de julio de 2019 / Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2019

RESUMEN

Tomando como elemento central *La viuda valenciana* de Lope de Vega, el artículo aborda las relaciones de intertextualidad que conectan la comedia de Lope con dos novelas, una precedente (la *novella* XXV de la cuarta parte de las *Novelle* de Bandello), y otra descendiente (la historia de Lucrecia inserta en el cuarto de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas), con el objetivo de mostrar, más allá de las tradicionales relaciones de dependencia, la voluntad de los escritores de establecer redes de complicidad, referencias visibles y deliberadas, entre la reescritura y el homenaje. Si Lope busca deliberadamente la evocación del texto italiano en el suyo, María de Zayas recupera a su vez a la viuda lopezca en un guiño intertextual que parece destinado a honrar al admirado poeta.

PALABRAS CLAVE: María de Zayas; Lope de Vega; reescritura; *La viuda valenciana*; Bandello; relaciones literarias.

ABSTRACT

The article discusses the intertextual relationships that connect Lope de Vega's comedy *La viuda valenciana* with two novels, one preceding (the *novella* XXV from the fourth part of Bandello's *Novelle*), and the other descendant (the story of Lucrecia inserted in the fourth of the *Desengaños amorosos* by María de Zayas). The aim is to show, beyond the traditional relationships of dependence, the desire of the writers to establish networks of complicity, with clear and deliberate references, between the rewriting and the homage. If Lope deliberately seeks the evocation of the Italian text in his play, María de Zayas revives Lope's widow in an intertextual wink that seems intended to honour the admired poet.

KEYWORDS: María de Zayas; Lope de Vega; rewriting; *La viuda valenciana*; Bandello; literary relations.

Si hoy en día aceptamos, con Kristeva, Barthes y tantos otros, que la literatura viene a ser como un inmenso intertexto, un «mosaïque de citations», donde cada texto es «absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva 1967:146), «un tejido nuevo de citas pretéritas» (Barthes 1968),¹ nuestro Siglo de Oro es uno de esos momentos en los que el entramado de referencias a otras obras se muestra especialmente «denso» en la configuración textual de los productos literarios, quizá por ser, como dijera Guillén [2013:299], «más fecundos en dudas que en creencias, abrumados por la superabundancia de modelos»; también, sin duda, porque la *imitatio* (que podríamos llamar la intertextualidad de los clásicos) era entonces la forma natural y canónica de creación literaria.² No obstante, lo que aquí me interesa sobre todo de esta densidad intertextual es lo que aporta en relación a la «sociabilidad de la escritura literatura» que proclama el concepto de intertexto (Guillén 2013:290), puesto que los dos casos de hipertextualidad³ a los que me voy a referir manifiestan, a mi parecer, la conciencia de los escritores de ser parte de una comunidad literaria, de una especie de sociedad de intercambio en la que prestatoy homenaje son el *quid pro quo* (o el *do ut des*) que asegura su pervivencia.

Esta referida densidad de transferencias textuales adquiere características propias y muy marcadas en el ámbito de los dos géneros más novedosamente populares del periodo áureo; es decir, la novela (entendiendo por tal la novela corta posboccac-

1. «Un tissu nouveau de citations révolues». Recojo la cita y su traducción de Guillén [2013:289], quien remite a Barthes («Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, París, 1968, vol. XV, 1015c). Entre esos «muchos otros» que han contribuido a acotar el vago concepto bajtiniano, citaremos al menos a Cesare Segre [1987], quien ya antes había abordado, por lo que aquí nos interesa, las transformaciones que operan en las comedias de Lope derivadas de cuentos boccaccianos [1977], y a Genette [1989], cuya conocida taxonomía de los fenómenos de «transcendencia textual» nos proporciona, cuando menos, una útil nomenclatura (véanse en especial pp. 9-17).

2. Cfr. Martín Jiménez [2015], quien relaciona la aparición de términos como *intertextualidad*, o el genettiano *hipertextualidad*, con el rechazo desde el Romanticismo a la imitación como principio compositivo, muchas de cuyas formas hoy día estarían en la lábil frontera del plagio.

3. Me acojo a este término de Genette por ser más ajustado al tipo de intertextualidad que conecta a las tres obras que vamos a estudiar: «Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación» (Genette 1989:17); si bien, como advierte el crítico francés, lo habitual es que confluyan en una obra varios de los cinco tipos de transtextualidad que distingue.

ciana) y el teatro (circunscrito este, básicamente, a la «comedia nueva» configurada por Lope). La afinidad de ambos géneros había sido subrayada repetidamente por sus contemporáneos, como ya nos mostrara Baquero Goyanes [1983], y no hace falta espiigar mucho para encontrar pasajes reveladores de la conciencia de permutabilidad con la que se juzgaban comedias y novelas, empezando por el que el propio Lope ofrece en las palabras prologales de «La desdicha por la honra» dirigidas a Marcia Leonarda, cita ya inevitable cuando se trata de esta cuestión:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles.⁴

Había entre comedias y novelas una «afinidad intergenérica» (Carreño 2002:44) que iba más allá del puro trasvase de argumentos, pero que sin duda lo propició.⁵ Germán Vega [1998:11] ha advertido que «la reescritura fue procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo», en referencia a la reelaboración constante de comedias propias o ajenas, que se incentivó en la segunda mitad del siglo XVII, pero que está presente en todo el desarrollo de la dramaturgia del Siglo de Oro. La creación a partir de la reescritura de textos previos es, en definitiva, un mecanismo asumido por el teatro áureo y que va más allá de la necesidad de res-

4. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 183-184. «La desdicha por la honra» apareció publicada en *La Circe, con otras rimas y prosas*, Madrid, 1624, junto con «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo», mientras que la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*, «Las fortunas de Diana», salió a la luz en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* en 1621. Para el fingido Fernández de Avellaneda también estaba clara la equivalencia de ambos géneros cuando despectivamente calificaba de «comedias en prosa» a las novelas de Cervantes, en otra cita que se ha hecho inevitable: «Conténtese con su Galatea y comedias en prosa; que eso son las más de sus novelas: no nos canse» (Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 53).

5. Señala así Antonio Carreño las «fronteras comunes» de las que ambas (comedias y novelas) participan: «intriga complicada, peripecia externa, acción secundaria, identidad oculta, disfraces, fugas, apariciones inesperadas, encuentros casuales» [2002:44; 2012:170]. Rogelio Miñana ha señalado al respecto que la distancia entre ambos géneros se redujo tanto en el siglo XVII que los mismos términos con los que se designaban llegaron a confundirse, y así, por ejemplo, Tirso de Molina se refiere a su comedia *Amar por señas* como «esta novela», de la misma forma que Céspedes y Meneses hablaba de «tragedia» y de «comedia» en referencia a sus *Historias peregrinas y ejemplares* (Miñana 1998:155). Cabe añadir que no es necesario llegar al siglo XVII para encontrar este tipo de intercambios terminológicos, pues son frecuentes, por ejemplo, en la traducción franco-española de las *Novelle* de Bandello, como este que aparece en la novela undécima: «Considerad ahora el segundo acto desta tragedia para que notéis si los bienes y contentos [...]» (Bandello, *Historias trágicas ejemplares*, f. 282v).

ponder a la intensidad de la demanda y a las exigencias comerciales. Es una marca del género, pero también de la época, porque es, en el fondo, una forma de entender la república literaria como una densa red de conexiones intertextuales que no conocen las supuestas fronteras entre las categorías genéricas, de la misma forma que traspasan las barreras lingüísticas (con o sin traducciones de por medio).

La asimilación de argumentos procedentes de la narrativa para construir textos dramáticos precedió a Lope de Vega, y fue la novela italiana, con Boccaccio a la cabeza, como bien se ha estudiado, la fuente más recurrida, pero en absoluto la única.⁶ Menos frecuentado por la crítica está, a lo que se me alcanza, el trasvase de motivos y argumentos en sentido inverso, de la comedia a la novela, si bien es cierto que este trasvase parece haber sido mucho menos habitual, y no solo por lo que se refiere a esta época o a estos géneros concretos, puesto que, como nos mostrara Gérard Genette, se trata de un fenómeno generalizado en la historia de las relaciones entre los géneros narrativos y los géneros dramáticos.⁷ Contamos, eso sí, con numerosos estudios que han advertido de la teatralización de la novela corta, como parte de esa correspondencia comedia-novela que acabamos de ver. A este respecto se ha acuñado la designación de «novela comediesca» (Yudin 1969), en correlato con la «comedia novelesca»,⁸ para señalar la adopción por parte de la novela barro-

6. Un buen estado de la cuestión por lo que respecta a Lope de Vega y los *novellieri* puede verse en los dos artículos que ha dedicado al asunto Juan Ramón Muñoz [2011 y 2013]. Por su parte, el estudio de la reescritura dramática de novelas cortas no italianas se ha centrado preferentemente en las de Cervantes, de cuya puesta en escena hay estudios de conjunto como los de Jurado Santos [2005] y Vaiopoulos [2010], aunque han empezado a tenerse en cuenta también textos de otros autores, como Castillo Solórzano (Vaccari 2012). Más allá de las comedias, también los entremeses absorbían elementos de la novela corta, italiana y española, aunque la relación sea distinta y el rastreo más complejo, como recoge Ilaria Resta [2016]. Finalmente, el aprovechamiento de la novelística italiana en el teatro anterior a Lope de Vega se ha constatado en Lope de Rueda y en otros autores (Arróniz 1969), pero la práctica de dramatizar textos narrativos ya estaba presente en las tragicomedias de *Don Duardos* y de *Amadís de Gaula* de Gil Vicente (véase, por ejemplo, Álvarez Sellers 2007).

7. En palabras de Genette [1989:361], la narrativización ha sido históricamente mucho más rara que la dramatización; y esto por razones prácticas: «es comercialmente más ventajoso llevar un relato a la escena (o a la pantalla) que la inversa». El crítico francés señala asimismo que la narrativización suele aparecer «ligada a otras operaciones transformacionales, en particular la reducción», fenómeno que también se da en el caso que analizaremos aquí. Ambas formas de transferencia son para Genette los dos tipos antitéticos de transmodalización intermodal, en la medida en que es una forma de hipertextualidad por transposición que implica el tránsito textual entre los dos «modos» que puede adoptar la literatura: el modo narrativo y el modo dramático [1989:363].

8. Me refiero aquí al uso de este marbete no para designar una categoría específica dentro de la diversidad de la comedia nueva (véase Oleza y Antonucci 2013:709), sino para aludir a la confluencia general de la comedia con la novela que acabamos de ver.

ca de técnicas dramáticas y de convenciones procedentes del teatro coetáneo, pero creo que se ha incidido poco en el estudio de potenciales hipotextos dramáticos para la profusa producción novelesca poscervantina, lo cual, aunque históricamente menos habitual, podría en este momento haberse visto incentivado por el éxito comercial de las comedias.⁹

Así las cosas, *La viuda valenciana* de Lope de Vega nos va a permitir recorrer ambos procesos de reescritura en las páginas que siguen, de la *novella* a la comedia, y de esta a la novela corta del Barroco hispano, con el objetivo de advertir, no tanto las «deudas» a las que nos remitía el concepto tradicional de fuente, sino las voluntarias relaciones de «intercambio» textual a las que me refería al principio como manifestación de pertenencia a una comunidad literaria. Revisaremos, desde este punto de vista, la relación de la comedia de Lope con la que es conocida como su fuente indiscutible (y así lo consideramos también), la novela XXV de la cuarta parte de las *Novelle* de Matteo Bandello, y propondremos, a su vez, la relación de dependencia directa o hipertextualidad que María de Zayas establece con *La viuda valenciana* en la historia de Lucrecia, interpolada en el cuarto de sus *Desengaños amorosos*. En los tres casos estamos ante la historia de la viuda convertida en amante invisible para disfrutar del hombre elegido sin volver a casarse ni perjudicar su honra, de la que cada autor se sirve con formatos y propósitos distintos, pero, en el caso de Lope y Zayas, manteniendo los elementos suficientes para hacer visible la procedencia.¹⁰

9. Florence Yudin [1969] estudia los parámetros de la «novela comediesca» en diferentes autores (Tirso, Lope, Castillo Solórzano y Salas Barbadillo) y su adopción del teatro contemporáneo como modelo estructural y estilístico, pero lo hace desde una perspectiva claramente negativa (para la valoración de la novela) y sin detenerse en el trasvase de argumentos concretos. A la falta de una poética propia para la novela corta, que llevaría a sus autores a acogerse al «arte nuevo» de las comedias (como bien se ve en el fragmento citado de «La desdicha por la honra»), habría que añadir el posible deseo de sumarse al éxito comercial que estaba teniendo la comedia en los escenarios, como dos de las principales razones que explicarían la deriva de la novela corta hacia el molde de la comedia. Sobre el concepto de «arte nuevo» aplicado a la novela, véanse, además del citado de Carreño [2002 y 2012], los estudios de Gutiérrez Hermosa [1997] y Miñana [1998]. Bastante estudiada está también la inserción de pasajes de condición teatral (entremesil principalmente) en las novelas, cortas y largas, de Cervantes. En el caso de *Rinconete y Cortadillo*, Domingo Ynduráin [1966] llega a considerar la existencia de una posible versión anterior en forma de entremés que Cervantes habría reescrito como novela ejemplar, pero, de ser así, ningún rastro hay de ella. No hay que olvidar, no obstante, la polémica hipótesis que postula al *Entremés de los romances* como posible fuente de la supuesta novela corta germinal del *Quijote*, aunque tiene que lidiar con la conflictiva datación del entremés (véase Stagg 2002).

10. Estamos, en definitiva, ante una manifestación privilegiada del concepto de transducción literaria propuesto por Dolezel [1988], en la cual la «transmission with transformation» [1988:167] incluye la transducción intergenérica e interlingüística.

Aunque el motivo de la amante invisible tiene un largo recorrido que De Armas [1976] ha estudiado con detalle (con calas destacadas en la historia mitológica de Eros y Psique, contada por Apuleyo en *El asno de oro*, y en el *roman* francés *Partenopeus de Blois*, hasta llegar a la novela italiana a través de *Il Novellino* de Masuccio Salernitano),¹¹ es opinión prácticamente unánime que el modelo en el que se basó Lope para componer *La viuda valenciana* es la novela de Matteo Bandello antes citada, que responde al siguiente epígrafe: «Ciò che facesse una ricca, nobile e forte bella gentildonna rimasa vedova. Né piú si volendo rimaritare, né possendo contenersi, con che astuzia provide a li suoi bisogni» (Bandello, *Novelle*, p. 785). La relación entre ambos textos hace más de un siglo que fue advertida, y se ha vuelto sobre ella en repetidas ocasiones (Gasparetti, Menéndez Pelayo, De Armas y un largo etcétera),¹² hasta el reciente artículo de Guillermo Carrascón publicado en 2018. No es mi intención, por tanto, añadir nada nuevo al respecto, salvo subrayar que no solo no cabe dudar de que Lope recurrió a Bandello en este caso, sino que lo hizo dejando en su obra rastros visibles de su conexión con el *novelier* lombardo.

Como no podía ser de otra forma, Lope desarrolla el escueto relato de Bandello con total autonomía para convertirlo en un texto dramático acorde a las convenciones de la comedia nueva y a la consecución del «vulgar aplauso» que pretendía (*Arte nuevo de hacer comedias*, v. 46). Ello le lleva a cambiar por completo el final de la historia (que tiene que terminar en boda «feliz» y precipitada) y a complicar la trama y el esquema de personajes aplicando una serie de procedimientos amplificatorios (por *dilatatio materiae*), de los que da cabal cuenta Carrascón en el artículo antes citado [2018:259-264]. Por ello mismo llama la atención que Lope, no obstante la libertad con la que maneja su fuente, mantenga muchos detalles,

11. Se trata del cuento veintiséis de la obra del Salernitano (parte III), publicada póstumamente en 1476. La influencia de este y los demás cuentos de *Il Novellino* en la literatura áurea española ha sido recientemente estudiada por Diana Berruezo [2015]. Por lo que respecta al *Partenopeus*, que se difundió en versión española como *Partinuplés de Bles* (primera edición conocida en 1499), destaca De Armas [1976:19] cómo esta obra, datada a finales del siglo XII, presenta ya la inversión de roles en función del sexo de los protagonistas, pasando a ser la mujer la «invisible» frente al dios del mito clásico, inversión que se mantendrá en sus derivaciones italianas y españolas.

12. Rafael Ramos [2015:834], en su edición crítica de la comedia para PROLOPE, a la que remito, ofrece una extensa nómina de autores que han defendido la filiación bandelliana de *La viuda valenciana*, empezando por Dimitri Petrov en 1907. Para los mencionados aquí, véase Gasparetti [1939:90-96], Menéndez Pelayo [1943:34-35] y De Armas [1973].

aparentemente nimios, o que, en determinados momentos, recoja el texto bandelliano al pie de la letra como si de una traducción se tratara.¹³ Se repiten así los dos fieles criados en los que se apoya la viuda, la imagen de los pretendientes que la acosan y a los que rechaza (buen ejemplo de la *dilatatio materiae* arriba mencionada),¹⁴ el enamoramiento repentino en la iglesia, la ubicación de la anécdota en el tiempo del carnaval, el recurso de las caperuzas para evitar que el galán conozca la casa, el lujo de la cámara donde se encuentran los amantes, o, por no alargar más esta lista, el rechazo de la viuda a abrir su casa a un nuevo marido, que la protagonista de Bandello describe como «fastidioso, geloso e sospettoso» (Bandello, *Novelle*, p. 787), e imagina trayendo la tribulación a la casa, de forma muy cercana al divertido retrato del marido ridículo e incómodo que Leonarda pinta ante su tío en otro genial ejercicio de amplificación.¹⁵ No obstante, sobre todas estas coincidencias más o menos descaradas, hay un pasaje en *La viuda valenciana* donde Lope reproduce con tanta fidelidad el texto de la *novella* que podría hablarse de una auténtica traducción versificada. Me refiero a la exposición de las dudas y temores del galán ante la extraña propuesta que le hace el criado de la viuda (la de ser llevado a ciegas a su casa), momento en el que Lope repite por boca de Camilo los mismos argumentos y contraargumentos que se hace el innombrado

13. Respecto a la discusión sobre la mayor o menor fidelidad de Lope de Vega con sus hipotextos italianos y a la posible progresión cronológica hacia un tratamiento más libre de los mismos, remito a Carrascón [2017:442]: «existe una tendencia hacia una mayor libertad adaptativa por parte del dramaturgo a medida que pasan los años, aunque no se trata de una regla ni se puede hablar de progresión continua». Como señala Carrascón en otro lugar [2016], la cronología incierta que afecta a algunas comedias de Lope hace difícil sostener ese criterio. Para el caso de una comedia relativamente temprana, como es *La viuda valenciana*, fechada en torno a 1599 (Ramos 2015:833-834), observa Carrascón que Lope opera «expandiendo enormemente una serie de indicaciones casi embrionarias del relato italiano», además de modificar «de manera drástica, el final de la historia de Bandello», frente al tratamiento, más fiel con su materia original, que se observa en una obra supuestamente posterior, como es *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (Carrascón 2016).

14. Lo que en el texto italiano se limita a «una buona turba di gentiluomini se le posero dietro per far l'amore con lei, chi per godere quelle sue vaghe bellezze, e chi per averla per moglie; ma il tutto era indarno [...]» (Bandello, *Novelle*, p. 786), es desarrollado por Lope con intenciones cómicas personalizando esa «turba» en los tres ridículos pretendientes que persiguen a Leonarda, Otón, Lisardo y Valerio, además del casamentero que quiere concertar las bodas de la viuda con otro pretendiente madrileño. Véase Carrascón [2018:259-260].

15. Como advierte Carrascón [2018:260]: «una simple frase de Bandello sirve de base y punto de partida para todo un interesante y divertido *excursus textual*». Creo que para el lector que fuera capaz de remitir el excuso de Lope (*La viuda valenciana*, vv. 253-296) a la breve alusión del texto italiano sería, seguramente, aún más divertido.

joven del texto italiano. Ambos aluden a la falta de enemigos de los que pudieran recelarse, a las armas que podrán llevar para defenderse en caso de engaño, al escrúpulo de que no sea una bella mujer lo que abracen a oscuras sino alguna meretriz que les pegue el mal francés, etc. El soliloquio de Camilo sigue al pie de la letra, con las mismas razones y en el mismo orden, el de su correlato italiano, incluso con idénticas fórmulas verbales. Aunque la cita es larga, creo que es interesante enfrentar ambos pasajes, para lo que he marcado con subrayado los momentos en que la coincidencia se hace más literal:¹⁶

Rimase il giovane con mille pensieri ne la mente, tutto confuso, e non sapeva imaginarsi ciò che fare si devesse in cotale caso, dicendo tra sé:

—Che so io che alcuno mio nemico non sia, che sotto questa éasca non abbia posto il veneno e mi voglia farmi condurre come uno semplice castrone al macello? Ma io, che mi sappia, non ho nemico veruno, non avendo mai offesa persona né grande né picciola. Io non posso imaginarmi chi possa essere colui che debbia bramare il sangue mio. E chi meco ha parlato, mi ha detto che io, se voglio, posso andare bene armato. Ancora che io di armi sia fornito, se sarò incappucciato, come potrò vedere chi mi vorrà offendere? Chi udí mai piú una tale novella, che una donna fusse ardentemente innamorata di uno e non volesse essere da lui veduta? Che so io, se pensando abbracciar una delicata e morbida giovane, non mi ritrovi in braccio di alcuna poltrona e male netta meretrice,

CAMILO

¿Qué sé yo si algún contrario,
de invidia de verme noble,
me forja este trato doble,
donde sea necesario
el sufrir espada o roble? [...]

Mas yo jamás he entendido
que haya hecho a hombre ofensa.
Mal mi entendimiento piensa,
que el que a ninguno ha ofendido
bien camina sin defensa.

Y más que aquel que me ha dado
las nuevas de este cuidado
me ha dicho que armarme puedo,
pero fue por darme miedo,
que anda siempre el miedo armado.

Pero aunque vaya cual voy,
¿de qué peligro me escapa
si al fin los ojos me tapa?
Que, pues sin ojos estoy,
bien puede echarme la capa.

¿Quién oyó jamás tal cosa,
que una mujer tan hermosa
que tanto a un hombre desea

16. Joseph Fucilla recoge también ambos soliloquios para reforzar su tesis de que: «Perhaps in no other play does Lope show himself so indebted toward his model» [1958:6]. El artículo de Fucilla, no obstante, es discutido por Frederick de Armas [1973].

che del corpo suo, prodiga, abbia indiffer-
rentemente fatto copia a quanti mascalzo-
ni e facchini ci sono in la cittá? Potria anco
essere alcuna piena di male francese, che
mi desse la sua livvrea e tenermi storpiato
tutta la vita mia, onde io non sarei mai piú
uomo. (Bandello, *Novelle*, pp. 790-791)

no permita que la vea?
¡Qué fama tan vergonzosa!
Y ¿qué sé yo si pensando
que abrazo algún ángel bello,
a un demonio enlazo el cuello,
que ascuras anda volando
porque es indigno de vello?
¿O que fuese alguna vieja,
ya sin pestaña ni ceja,
con unos dientes postizos,
que me hiciese con hechizos
andar como simple oveja?
¿O fuese alguna cuitada
herida de mal francés,
que me hiciese andar después,
por un hora de posada,
muerto dos años o tres?
(*La viuda valenciana*, vv. 1031-1075)

Como puede apreciarse, el seguimiento es tan cercano que, si en algún momento se ha dudado de que Lope hubiera tenido acceso directo a los originales italianos que reescribe, pasajes como este vienen a ratificar que no pudo ser de otra forma.¹⁷ En cualquier caso, la huella intertextual manifiesta aquí un nivel tal de transparencia que no parece sino un guiño cómplice del poeta para regocijo de sus lectores más entendidos.¹⁸

17. El tema ha sido objeto de debate desde muy temprano, como puede verse en Muñoz [2013:120], aunque actualmente es duda que ya no se plantea. Uno de los argumentos que se oponen a la utilización directa de las novelas de Bandello por parte de Lope es el de la supuesta inclusión de las mismas en el Índice inquisitorial, al que aún recurre Maria Grazia Profeti [2016:103] en un artículo reciente («poco probabile è la fruizione diretta delle edizioni italiane, se non altro perché le *Novelle* erano state messe all'Indice»). Sin embargo, como ha corregido Carrascón [2017b:3]: «ni la versión original italiana ni la española de Vicente de Millis fueron nunca incluidas en los índices españoles», frente a los índices italianos de Parma y Roma.

18. Naturalmente, no es esta la única comedia en la que se observa este proceder de Lope: unos años antes hace algo semejante en *Carlos el perseguido*, donde «traduce» algunos pasajes (en este caso de la *novella* quinta de la parte IV de Bandello), mientras que transpone al modo dramático la trama principal con modificaciones significativas, como ha demostrado Carrascón [2017a:447-448]. Al menos en ambos casos, los pasajes que traslada literalmente al verso de la comedia se corresponden con algunos de los escasos fragmentos que en la novela reproducen de forma directa las palabras del personaje.

Unos años después de que se publicara *La viuda valenciana en la Parte catorce de las comedias de Lope de Vega* (1620, reimpressa en 1621; véase Ramos 2015:843), doña María de Zayas retoma a la ingeniosa viuda, maestra en la gala de nadar y guardar la ropa,¹⁹ para introducirla en un episodio que forma parte de la cuarta novela de su última colección, la titulada originariamente *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, más conocida como *Desengaños amorosos*, e impresa en Zaragoza en 1647.²⁰

El «Desengaño cuarto», titulado como «Tarde llega el desengaño» a partir de la edición de 1734 (Olivares 2017:163), es una pieza que presenta un desarrollo narrativo muy interesante y calculado (tanto para generar suspense como para favorecer una determinada percepción de los acontecimientos narrados). Es contado por Filis, una de las damas del sarao que actúa como marco en las dos colecciones de novelas de María de Zayas, al final de la primera noche, y reproduce en su interior la misma técnica del relato enmarcado desde la que ha sido generado: lo que cuenta Filis es la reproducción en tercera persona de la historia que, a su vez, contaba don Martín «en las partes que se hallaba» (*Desengaños amorosos*, p. 254), quien, por su parte, no es sino el testigo involuntario de los acontecimientos y el receptor de la historia que cuenta su protagonista, don Jaime, para justificarlos. Hay, por tanto, una doble mediación entre los hechos narrados y los lectores: la de don Martín en primer término, y la de Filis como narradora interna. Tras el naufragio de don Martín y su acogida en el castillo de don Jaime, el relato arranca, *in medias res*, con una escena bastante conocida (y comentada), en la que una demacrada y harapienta joven, naturalmente bellísima, es obligada a cenar de las sobras debajo de la mesa y a beber de una calavera que lleva en las manos, mientras que una mujer negra lujosamente vestida

19. Lope alude a este refrán para la caracterización de la viuda en la dedicatoria de la comedia a Marcia Leonarda: «que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar en la opinión» (p. 857). Sobre este refrán trazaba su análisis de la comedia Teresa Ferrer en un artículo [1999], en el que minimizaba la influencia de Bandello, que luego corrige para su edición de la obra [2001:35-55].

20. Los títulos de las dos colecciones de novelas cortas de María de Zayas fueron modificados por sus editores. El *Honesto y entretenido sarao* fue publicado por Escuer como *Novelas amorosas y ejemplares* en Zaragoza en 1637. El segundo volumen, cuya edición corrió a cargo de Inés de Casamayor, la viuda del librero Matías de Lizao, no tuvo mejor suerte. Sobre las vicisitudes editoriales de las novelas de Zayas, véase Olivares [2017], quien tiene en cuenta a su vez el breve pero importante artículo de Jaime Moll [1982] en torno a la edición zaragozana de 1637. Los títulos puestos por los editores, claramente más «comerciales» que los originales, son los que perduraron en las ediciones siguientes de ambas obras.

ocupa el puesto de la señora del castillo. Ante el asombro de su huésped, don Jaime responde con un largo relato autobiográfico que incluye dos historias, de las que, en realidad, solo la segunda tiene que ver con la sorprendente escena inicial.²¹ La primera, que es la que nos interesa aquí, narra un episodio juvenil, aparentemente independiente de la escena mencionada, que el propio don Jaime anuncia como «un caso, el más espantoso que habréis oído» (*Desengaños amorosos*, p. 239). Cuenta don Jaime cómo, siendo soldado en Flandes con veinticuatro años, recibe un día de un desconocido, «que al parecer profesaba ser escudero» (p. 239), un papel con la invitación de asistir a ciegas, con los ojos tapados, a un encuentro amoroso. Así es llevado a la casa de una noble dama, cuya hermosura solo puede conocer «por el tiento» (p. 241), quien no solamente le complace sexualmente, siempre a oscuras y sin desvelar su identidad, sino que le llena de joyas y de dinero, con la única condición de que no intente verla ni saber quién es. El galán disfruta de esta situación durante más de un mes, pero, ante los recelos que su inexplicable enriquecimiento provoca entre los demás soldados, acaba declarándola a un amigo, que le convence para marcar con sangre la puerta de la desconocida amante. Con esta estratagema consiguen saber que se trata de Lucrecia, princesa de Erne, una viuda joven de gran posición y riqueza, lo que les lleva a rondar la casa con la intención de ver a la dama, aunque sin resultado. La noche siguiente, ante la insistencia del soldado, Lucrecia accede a dejarse ver y le confiesa su deseo de casarse con él. Sin embargo, tal como le había advertido la dama, «verla y perderla habría de ser uno» (p. 242), por lo que se desencadena el final. Al otro día, una mujer enmascarada avisa a don Jaime de que salga de la ciudad porque quien más le quiere le ha mandado matar, consejo que el joven desoye, y esa misma noche es atacado por seis enmascarados que le dejan mal herido, lo que le lleva, una vez recuperado, a salir de Flandes y volver a su patria.²²

21. En términos genettianos, don Jaime es un narrador metadiegético, puesto que cuenta una historia insertada en el relato intradiegético de Filis, pero si consideramos que lo que cuenta Filis es a su vez lo que ha oído contar a don Martín, el nivel en el que se sitúa lo narrado por don Jaime sería metadiegético. Véase Genette [1989:283-289]. Hay, por tanto, un interesante juego de perspectivas que sería uno más de los elementos que enlazan la novelística de Zayas con la de Cervantes.

22. La escena inicial quedará aclarada en la segunda historia que completa el relato de don Jaime, por la que se sabe que la joven demacrada es Elena, la esposa del anfitrión, quien, acusada de adulterio por el testimonio de la esclava negra, purga así su pecado, obligada a beber de la calavera de su supuesto amante. El desenlace de la novela, del que don Martín es ya testigo presencial, incluye la confesión de la esclava, que revela la falsedad de su anterior acusación, y el arrepentimiento tardío del cruel marido, que coincide con la muerte de la desventurada Elena. Zayas bebe de fuentes distintas para cada una de las historias. El castigo de la mujer infiel obligada a

Ni en sus editores modernos (González de Amezúa 1950, Alicia Yllera 1983 o Julián Olivares 2000 y 2017a), ni en lo que he podido consultar de la abundante bibliografía que en las últimas décadas ha generado la obra de María de Zayas al arrimo de los estudios feministas y de género, he llegado a leer que se establezca una dependencia directa entre este relato insertado en el desengaño cuarto y la comedia de Lope de Vega. Frederick de Armas sitúa ambas versiones en la larga lista de textos que recrean el motivo de la «invisible mistress», pero relaciona prioritariamente la novela de Zayas con la versión de Masuccio [1976:31, 36-38], al igual que había hecho Edwin Place [1923:42].²³ La conexión temática entre el relato de Zayas y la comedia de Lope sí ha sido planteada en trabajos más recientes, como el de Eavan O'Brien [2010:189], y más específicamente en un artículo de Ana María Rodríguez [2012], donde se ponen en relación los comportamientos sexuales transgresores de las dos protagonistas, Leonarda y Lucrecia, pero sin llegar a conectar genéticamente los dos textos.

Es cierto que ambas versiones tienen un desenlace prácticamente opuesto: el matrimonio supuestamente feliz, aunque forzado por las circunstancias, de Leonarda y Camilo en la comedia, frente al intento frustrado de asesinato de don Jaime por orden de Lucrecia en la novela de Zayas; pero también el final que da Lope a la historia de la viuda, como ya mencionamos, se aleja por completo del de su fuente italiana, que cierra la novela de forma más «realista», con la muerte del joven por enfermedad tras siete tranquilos años de relación con la viuda de los que nada se dice. Zayas, como antes Lope, acomoda la historia a los propósitos de su obra, en la que, bajo el propósito de desengañar a las mujeres del amor y de la crueldad de los hombres, desaparece el matrimonio como final feliz.²⁴

beber de la calavera del amante aparece también en la novela 32 del *Heptamerón* de Margarita de Navarra, si bien en este caso la castigada sí había cometido adulterio, frente a la inocencia de Elena. Véase al respecto Greer [2000:184]. No obstante, el motivo parece ser más antiguo, e incluso legendario, según deduce Williams [2003:12] al estudiar su representación escultórica en la Portada de Platerías de la catedral de Santiago de Compostela. El gusto barroco por lo truculento (del que es buena muestra la propia obra de Zayas) hace que lo encontremos también en otros autores de la época, como es el caso de Vélez de Guevara en *La obligación de las mujeres* (publicada en 1652; véase Zugasti 2017), donde, rizando el rizo, la mujer, también inocente, ha de utilizar como mesa el ataúd en el que reposa el cuerpo del supuesto amante.

23. Véase también De Armas [1998], donde estudia específicamente la novela de Zayas en relación con los mitos de Psique y María Magdalena.

24. Especialmente en los *Desengaños amorosos*, el matrimonio, más que en el final feliz, se convierte en el comienzo de la pesadilla, y cede su lugar al convento como refugio de las atormentadas

También es cierto que doña María podía haberse inspirado directamente en Bandello, al que parece haber recurrido en otras ocasiones,²⁵ pero la comparación entre los tres textos muestra que es directamente la versión de Lope la que recrea. De hecho, Zayas incluye en su relato detalles que solo están en la comedia de Lope: así, por ejemplo, la caracterización como escudero del criado de la dama que cita al galán y lo conduce a ciegas a la casa de ella, o la hora de la cita, a las diez de la noche en ambos casos.²⁶ Pero hay otras coincidencias más significativas, que afectan al tono y al sentido de la historia: tenemos así que, mientras que en la novela de Bandello el joven *gentiluomo*, es despojado de la caperuza que le ciega en cuanto entra en el aposento de la viuda, que se le ofrece enmascarada para ocultar su identidad, pero a plena luz, tanto en Lope como en Zayas las relaciones entre los amantes se desarrollan inicialmente a oscuras, lo que da al tacto un papel importante en la satisfacción del deseo, muy marcado en el caso de la comedia:

Con esto, me desvendó los ojos; aunque fue como si no lo hiciera, porque todo estaba a oscuras. Yo, agradeciéndole tan soberanos favores, con el atrevimiento de estar solos y sin luz, empecé a procurar por el tiento a conocer lo que la vista no podía, brujuleando partes tan realzadas, que la juzgué en mi imaginación por alguna deidad. (*Desengaños amorosos*, p. 241)

LEONARDA	Si la viésedes, yo os juro que os trocase el desengaño.
CAMILO	Bien puedo estar de ese daño por muchas causas seguro,

protagonistas zayescas, o incluso como curación de la «enfermedad de amor». Veáse, por ejemplo, Matos-Nin [2006].

25. Así lo considera Place [1923:41-42] para la historia de Elena en esta misma novela (aunque sin el motivo de la calavera), pero también para «El imposible vencido» [1923:29]. Carrascón [2014:60], por su parte, remite a Bandello otras tres novelas de Zayas: «La inocencia castigada», «La más infame venganza» y «El mayor imposible», aunque reconociendo que con considerables alteraciones.

26. «Tra le tre e quattro ore de la notte» en Bandello (*Novelle*, p. 790). En la edición príncipe de la *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega*, que es donde aparece por primera vez publicada *La viuda valenciana* (1620), se lee, no obstante, como hora de la primera cita «a las tres» (v. 987), discrepando de la versión manuscrita anterior, que indicaba en el mismo verso «a las diez». Rafael Ramos en su edición de la obra corrige «a las diez» siguiendo al manuscrito y por coherencia con la referencia posterior de Urbán a las diez como hora de la cita (v. 2409). Teresa Ferrer, sin embargo, mantiene en su edición la lectura de la parte, que justifica porque «Lope se pudo dejar llevar por su fuente, la novela 26 [sic] de Bandello» (Ferrer 2001:175, n. v. 987).

que con las manos la tiento
 y la frente es estremada;
 la nariz, perficionada,
 que es de un rostro el fundamento;
 los ojos son relevados [...] (*La viuda valenciana*, vv. 1901-1909)²⁷

Quizá la coincidencia más llamativa es la que se refiere al pago de la dama al caballero en forma de joyas y regalos. En *La viuda valenciana* tal pago solo se plantea, pero no llega a consumarse, ya que Camilo lo rechaza, limitándose a un intercambio de sortijas y salvando así el decoro de los personajes. Zayas, sin embargo, lo lleva a sus últimas consecuencias, envileciendo al personaje masculino, puesto que don Jaime llega incluso a enriquecerse con los obsequios de su amada invisible, obsequios que también coinciden parcialmente con los que la viuda de Lope ofrece a su amado Camilo (como es el caso de la cadena y la sortija):

Hasta dada la una estuve con ella gozando regaladísimos favores, cuantos la ocasión daba lugar, y ya que le pareció hora, habiéndome dado un bolsillo grande y con buen bulto, pues estaba tan lleno que apenas se podía cerrar, se despidió de mí con amorosos sentimientos, [...]. Llegué, en yéndose el criado, a mi posada, [...] y haciéndome millares de cruces del suceso que por mí pasaba, abrí el bolsillo, y había en él una cadena de peso de doscientos escudos de oro, cuatro sortijas de diamantes y cien doblones de a cuatro. (*Desengaños amorosos*, pp. 241-242)²⁸

En la novela de Bandello no hay mención a pagos ni regalos de ningún tipo. Sí los había, en cambio, en la novela XXVI de *Il Novellino* de Masuccio Salernitano, antes citada, donde la joven ofrece a su amante una bolsa con florines de oro, que

27. Realmente son varios los pasajes en los que Camilo manifiesta la fruición del tacto en su relación con la viuda: «lo que a tiento adoro» (v. 1808); «Hela cobrado afición / sin ver más que lo que toco / de tacto, como los ciegos» (vv. 1809-1811); «Sí, pues a escuras la toco / y me he enamorado de ella» (vv. 1883-1884).

28. Véanse los vv. 1418-1440 de *La viuda valenciana*. Camilo, muy galán, responde a Leonarda: «¡Paso! No pidáis / eso, que me dais enojos. / Más quisiera vuestros ojos / que cuantas joyas me dais» (vv. 1423-1426). Y poco después: «También hay oro en mi casa. / Gracias a Dios, no soy pobre» (vv. 1431-1432). En cambio don Jaime dice tras su segunda noche con la viuda que fue «bien premiado mi trabajo, pues aquella noche me proveyó las faltriqueras de tantos doblones, que será imposible el creerlo» (*Desengaños amorosos*, p. 242).

éste acepta, pero sin que se mencionen joyas de ningún tipo, y sin que el hecho vuelva a ser recordado en el resto de la narración.²⁹ Sin duda este es un elemento que une la novela de Zayas con la de Masuccio, como ha advertido Berruezo Sánchez [2015:147], pero dado que la entrega de joyas está prefigurada en la versión de Lope, y que son muchos más los elementos que la escritora toma de la comedia, no creo que sea necesario recurrir a la fuente italiana para explicarlo.³⁰

El mismo modo de operar que hemos visto en el caso de las joyas, es decir, materializando en la novela lo que en la comedia son solo propuestas no desarrolladas, amagos o meras intenciones, aparece de nuevo en el recurso de la marca en la puerta como vía para conocer la identidad de la viuda.³¹ Como antes he mencionado, don Jaime, por consejo de su amigo, marca con una esponja ensangrentada la puerta de la casa cuando es llevado a la cita para poder reconocerla al día siguiente. Similar estratagema es también apuntada en la comedia de Lope cuando el criado de Camilo sugiere a este hacer una marca con yeso, aunque en este caso el galán desiste de llevarla a cabo.³² Finalmente Camilo se decidirá por llevar una luz tapada (vv. 2825-2827), lo que desvelará la identidad de la viuda y precipitará el fin (matrimonial) de la comedia. En la novela de

29. «E appressandosi l'ora che a la donna parea doverlo da casa cavare, prese una borsa colma di fiorini d'oro che perciò ammanita s'avea» (Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, p. 295)

30. Lo que parece evidente, como ha subrayado Berruezo Sánchez [2015:146], es que puede establecerse, con bastante certidumbre, una línea de reescritura que iría de la novela de Masuccio, en primer término, a la de Bandello y de esta a la comedia lopescana. Para Berruezo, Bandello habría sido la fuente tanto de Lope como de Zayas; en mi opinión, habría que poner un eslabón más a la cadena: de Masuccio a Bandello, de este a Lope y de Lope a Zayas, aunque nunca se pueden descartar las transferencias cruzadas. El texto de Masuccio corresponde al siguiente epígrafe argumental: «Una donna d'un leggiadro giovane innamorata per un suo privato travestito sel fa velato in camera condurre, gode con lui una notte, dàgli modo come e quando da lei ha a tornare. Il giovane se ne fida a un suo amico, la donna il sente, e mai più remanda per lui» (*Il Novellino*, p. 291).

31. Podríamos considerar este procedimiento como una forma de amplificación. Si Lope, como hemos visto, toma una simple frase o un elemento apenas apuntado en su fuente y lo desarrolla cómicamente, lo que hace Zayas en estos casos es hacer efectivas las posibilidades que la comedia plantea. Por lo demás, sin embargo, la transposición que hace Zayas opera por reducción, como es habitual, según nos dice Genette [1989:361] y he señalado antes, en los procesos de narrativización.

32. Floro sugiere a su señor: «¿No puedes llevar un yeso / con que la puerta señales?»; a lo que Camilo responde: «Tiene el hombre industrias tales / que me hace perder el seso. / Fuera de la puerta estoy / y dice que estoy en casa» (*La viuda valenciana*, vv. 1837-1842). Don Jaime, en cambio, acepta la sugerencia de su amigo («se puede llevar una esponja empapada en sangre, y esta acomodada en un vaso, y haciendo con ella, al entrar o salir, una señal en la puerta, será fácil otro día que hallemos por ella la casa»), y hace la marca: «En fin, para abreviar, aquella misma noche llevé la esponja y señalé la puerta» (*Desengaños amorosos*, p. 243).

Bandello, en cambio, el joven disfruta de su amante invisible sin preocuparse por conocer su identidad.³³

En definitiva, aunque la historia de Lucrecia se separa significativamente de *La viuda valenciana* en cuanto al tono, mucho más serio y trágico, así como en cuanto a la caracterización de los personajes, Zayas vuelve a mantener, como antes Lope respecto a Bandello, algunos detalles significativos que permitan entrever la obra de su admirado dramaturgo. A esta idea contribuye especialmente la débil relación que la historia de la viuda tiene con el resto de la novela, y especialmente con el objetivo desde el que se planteó el relato autobiográfico de don Jaime, que no era otro que el de dar razón a sus invitados de la sorprendente escena que habían visto durante la cena en su castillo. En principio, el único elemento que conecta esta historia con la de Elena es el extraordinario parecido físico que tienen ambas mujeres, algo en sí mismo poco consistente. Aunque siempre podrán ofrecerse argumentos que permitan justificar la inclusión de la historia de Lucrecia, especialmente por lo que aporta para la caracterización del protagonista (véase, por ejemplo, Greer 2000:177 y ss.), la impresión de estar ante un mero relato interpolado es muy marcada, lo que sugiere la posibilidad de que su inclusión responda más a la voluntad de homenajear al maestro que a auténticas necesidades narrativas.³⁴

Recordemos, en este sentido, que María de Zayas se movía, por lo poco que sabemos de ella, en los círculos literarios madrileños cercanos a Lope de Vega, y que debía de ser muy amiga de dos de los principales discípulos del Fénix, Juan Pérez de Montalbán y Alonso de Castillo Solórzano. Ambos firman varios de los poemas que aparecen en los preliminares de las *Novelas amorosas y ejemplares* y, como ha advertido Montesa [1981:37], ambos mencionan elogiosamente a la escritora en otras obras (Montalbán en el *Para todos* y Castillo Solórzano en *La garduña de Se-*

33. Masuccio, por su parte, hace que sea la indiscreción del galán, y del amigo a quien ha contado el suceso, la que provoque la desconfianza de la joven (que en este caso no es viuda) y la lleve a poner fin a la relación, lo que acercaría la versión de Zayas a la de *Il Novellino*. Sin embargo, en la novela del Salernitano no se refieren intentos de ningún tipo por descubrir la identidad de la dama, tal como hemos visto que ocurre en las versiones de Lope y de Zayas.

34. Para Ludwig Pfandl [1933:269], «*Tarde llega el desengaño* consta de dos aventuras de don Jaime, que no tienen ninguna relación entre sí, y necesitan del apoyo de una breve narración que las encuadre». Bien es cierto, no obstante, que el estudioso alemán no tenía muy buena opinión de las «historias libertinas» de Zayas, cuya obra narrativa, dice, «es como un edificio gótico estropeado por arquitectos renacentistas y barrocos», y su realismo «extraviado» entre lo perverso y lo obsceno [1933:268-269].

villa).³⁵ En el caso de Castillo, la importancia de su relación con Zayas ha llevado incluso a considerarlo como el posible autor del «Prólogo de un desapasionado», que da entrada a las *Novelas* de la madrileña.³⁶ Debemos recordar asimismo que el propio Lope dedica a doña María una de las silvas encomiásticas de su *Laurel de Apolo* (silva VIII), gesto al que la escritora madrileña responde, muerto ya el Fénix, con el soneto que incluye en el volumen panegírico recopilado por Juan Pérez de Montalbán a la memoria de Lope de Vega (*Fama póstuma*, f. 117r). Más allá de todo esto, en la narración misma de sus *Novelas* y de sus *Desengaños* introduce Zayas alusiones elogiosas al Príncipe de los Ingenios que refuerzan la estima manifestada en la *Fama póstuma*. Si en el relato de «El castigo de la miseria» el narrador se refiere a él como «un poeta amigo» (*Novelas amorosas*, p. 257),³⁷ la cita de unos versos de

35. La alusión a María de Zayas que hace Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632) es, además, indicativa de que tenía bastante familiaridad con la novelista, puesto que conocía su obra antes de que hubiera sido publicada: «tiene un libro para dar a la estampa en prosa y verso de ocho novelas exemplares» (véase en Montesa 1981:37). Por lo que se refiere a Castillo Solórzano, las palabras que dedica a doña María, aunque puestas en boca de uno de los personajes de su obra, el licenciado Monsalve, no parecen dejar lugar a la duda sobre su amistad y admiración: «En estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben este género; pues la meditada prosa, el artificio dellas, y los versos que interpola es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España» (Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, pp. 94-95).

36. Esta posibilidad fue propuesta por María Martínez del Portal en su edición de las novelas de Zayas (Barcelona, 1973), según recoge Montesa [1081:24, n.14]. Ahondando en las relaciones de Castillo con Zayas, no podemos dejar de hacer referencia al reciente libro de la profesora Navarro Durán [2019], en el que afirma y trata de demostrar que María de Zayas nunca existió, sino que fue tan solo un heterónimo del propio Castillo Solórzano. Dado que he conocido el libro después de redactado este artículo, no me considero en condiciones de valorar aún tan sorprendente propuesta, que ya está provocando reacciones importantes en la comunidad académica, visibles de momento solo a través de las redes sociales, pero que a buen seguro aparecerán pronto publicadas. Remito de momento a la réplica de Elizabeth Treviño aparecida en *El Cultural* el 1 de julio de 2019, en respuesta al artículo de la propia Navarro Durán incluido en el mismo semanario el 17 de junio. Más allá de este problema de identidades entre Zayas y Castillo, la profesora Navarro también recoge en el libro citado [2019:68-80] la relación de la historia de Lucrecia con *La viuda valenciana* de Lope, considerándola como una más de las cuatro veces en que el escritor pucelano habría repetido el asunto del «amar sin ver», dos bajo su propio nombre (en *Los amantes andaluces* y en *Los alivios de Casandra*) y otras dos bajo el de alguno de sus heterónimos (el de Jacinto Abad de Ayala, en *El más desdichado amante*, y el de Zayas en el desengaño que aquí tratamos). Señala al respecto Navarro Durán [2019:67] que «Castillo Solórzano no solo admiraba a Lope, sino que lo imitaba». Las estrechas relaciones entre Castillo y María de Zayas, quienes habrían entrado en contacto en la Academia de Medrano en Madrid, han sido recogidas recientemente por Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez [2019].

37. Para Montesa [1981:59], el «poeta amigo» no puede ser otro que Lope de Vega, ya que la expresión «bien prendida» a la que hace referencia («tan aseada y bien prendida, como dice un poeta

Lope al final del romance entonado por doña Isabel tras el relato del desengaño séptimo da pie a una más específica alabanza del Fénix: «oyendo en este romance trovados los últimos versos de uno que hizo aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin» (*Desengaños amorosos*, p. 369). Considerando todo esto, no parece aventurado pensar que la admiración de la escritora por Lope, a cuya fórmula dramática también se había sumado en la única comedia suya que se conserva, *La traición en la amistad*, se manifestara también a través de juegos intertextuales como el que parece sugerir la historia de Lucrecia interpolada en el desengaño cuarto.

Por otra parte, sabemos que María de Zayas había pescado en el caladero de Lope de Vega en varias ocasiones más. La más estudiada es la referida a la novela de Lope «Las fortunas de Diana», de la que la madrileña habría tomado la base argumental sobre la que construye «El juez de su causa», la penúltima pieza de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, según comprobara Ricardo Senabre [1963].³⁸ Además, el título de esta novela coincide sospechosamente con el de una comedia de Lope estrenada probablemente en 1610 pero publicada en 1634 (en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*),³⁹ cuya base argumental recoge también el motivo de la mujer que llega a ser juez de quien en este caso es su propio marido.⁴⁰ En un interesante artículo de reciente publicación, Daniel Fernández Rodríguez [2018] recuerda esta y otras coincidencias titulares entre las novelas de Zayas y las comedias de Lope, como es el caso de «La esclava de su amante» (el primero de los

amigo»), con el significado de «elegante», es muy frecuente en el dramaturgo. Además, el narrador de esta novela vuelve a referir a Lope otra de las expresiones que usa un poco más adelante: «Los dientes estaban esparcidos por la cama, porque, como dijo el príncipe de los poetas, daba perlas de barato» (*Desengaños*, p. 277).

38. Aunque la historia remite previamente a un cuento del *Decameron* de Boccaccio y a la versión del mismo hecha por Joan Timoneda, cruzada con un relato folclórico y reescrita a su vez por el Licenciado Tamariz (Chevalier 1999), para Senabre es indudable que la novela de Zayas conecta directamente con la dedicada a Marcia Leonarda. Como en el caso que analizamos aquí, también Senabre destaca que las innovaciones de Zayas con respecto a su fuente lopesca afectan sobre todo a la parte final, con la que da al relato una orientación distinta y más acorde a sus demandas feministas (Senabre 1963:171).

39. Véase Morley y Bruerton [1968:346].

40. Como advierte Senabre [1963:168], en esta primera reelaboración del tema, Lope seguiría más de cerca la versión de Timoneda en *El patrañuelo*, o incluso la de Boccaccio, ya que la comedia *El juez de su causa* coincide con ellas en la presencia del marido que quiere deshacerse de su esposa y que acaba siendo juzgado por ella disfrazada de hombre. En «Las fortunas de Diana», sin embargo, actualiza el tema para dar más importancia a la aventura amorosa y al enredo, tal como aparece también en la novela de Zayas.

Desengaños amorosos), inspirada, según demuestra, en la comedia lopesca *Virtud, pobreza y mujer*, pero cuyo título remite a otra comedia, *La esclava de su galán*, con la que argumentalmente no tiene relación alguna, o la tiene en menor medida, lo mismo que ocurre con «El juez de su causa» y la comedia del mismo nombre. En este cruce de títulos y argumentos parece claro que el guiño intertextual está servido, para placer, a buen seguro, del lector barroco, tan proclive al juego metaliterario que Cervantes había entronizado en el *Quijote*.

Al igual que en estos casos, creo que Zayas retoma *La viuda valenciana* para extraer de ella los elementos que interesan a su proyecto didáctico-novelesco, reescribiéndola y transformándola a voluntad, como hace siempre con sus fuentes, pero manteniendo ciertos elementos del original que hagan posible detectar la conexión, al menos entre aquellos lectores amigos, buenos conociedores de la obra del maestro. Es una forma de enriquecer la propia novela y al mismo tiempo de homenajear al admirado modelo, como él mismo había hecho con respecto a su fuente italiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula*», *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, I (2007), pp. 159-173.
- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- BANDELLO, MATTEO, *Historias trágicas ejemplares*, Juan de Millis Godínez, Salamanca, 1589.
- BANDELLO, Matteo, *Le Novelle*, en *Tutte le opere*, ed. F. Flora, Mondadori, Milán, 1942, 2 vols.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, «Comedia y novela en el siglo XVII», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter. Estudios de literatura y crítica textual*, Cátedra, Madrid, 1983, II, pp. 13-29.
- BARTHES, Roland, «Texte (théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*, París, en línea, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>>. Consulta del 4 de junio de 2019.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «*Il Novellino* de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro», Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2015.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 53-67.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Otra vez sobre Lope y Bandello», en *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*, ed. L. Funes, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2016, pp. 47-56 (Anexo digital, sección II). Consulta del 20 de junio de 2019.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Bandello en el taller dramático de Lope», en *Serenísima palabra. Actas del X congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, eds. A. Bognolo et al., Edizioni Ca'Foscari, Venecia, 2017a, pp. 441-452.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Lope de Vega y las *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello», *Archivio novellistico italiano*, II (2017b), pp. 2-17.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Lope y Bandello, entre libertad y censura», en *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradaciones y confluencias*, eds. M. Rosso et al., Associazione Ispanisti Italiani, Roma, 2018, pp. 255-272.

- CARREÑO, Antonio, «El “Arte nuevo de hacer novelas”», en «Introducción» a Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 59.
- CARREÑO, Antonio, «El arte de escribir novelas: de Cervantes y Lope de Vega», *eHumanista/Cervantes*, I (2012), pp. 154-182 (reproduce, con mínimos ajustes, el texto de «El “Arte nuevo de hacer novelas”» citado arriba), en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumes/1>>. Consulta del 24 de abril de 2019.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, ed. F. Ruiz Morcuende, Ediciones de «La Lectura», Madrid, 1922.
- CHEVALIER, Maxime, «Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Joan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)», en *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 125-134.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M., Emre ÖZMEN y Pedro RUIZ PÉREZ, «La figuración autorial de Castillo Solórzano», *Criticón*, CXXXV (2019), pp. 5-27.
- DE ARMAS, Frederick A., «Some Observations on Lope’s *La Viuda Valenciana*», *Bulletin of the Comediantes*, XXV 1 (1973), pp. 3-5.
- DE ARMAS, Frederick A., *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1976.
- DE ARMAS, Frederick A., «Psyche’s Fall and Magdalene’s Cross, Myth and Hagiography in María de Zaya’s *Tarde llega el desengaño*», en *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, eds. S. Cavallo, L.A. Jiménez y O. Preble-Niemi, Scripta Humanistica, Potomac, MD., 1998, pp. 3-15.
- DOLEŽEL, Lubomír, «Literary Transduction: Prague School Approach», en *The Prague School and Its Legacy: In Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts*, ed. Y. Tobin, John Benjamins Publishing, Ámsterdam / Filadelfia, 1988, pp. 165-176.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Castalia, Madrid, 1987.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las cosicas de doña María: ecos de *Virtud, pobreza y mujer*, Lope y otros ingenios en *La esclava de su amante de Zayas* (y unos apuntes sobre la *Parte veinticinco perfeta y verdadera*)», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, XXXVIII (2018), pp. 627-640, en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/38>>. Consulta del 30 de junio de 2019.

- FERRER VALLS, Teresa, «*La viuda valenciana* de Lope de Vega o el arte de nadar y guardar la ropa», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, XI (1999), pp. 15-30.
- FERRER VALLS, Teresa, ed., Lope de Vega, *La viuda valenciana*, Castalia, Madrid, 2001.
- FUCILLA, Joseph G., «Lope's *Viuda valenciana* and its Bandellian Source», *Bulletin of the Comediantes*, X 2 (1958), pp. 3-6.
- GASparetti, Antonio, *Las «Novelas» de Mateo Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1939.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C. Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989 (original francés *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, París, 1982).
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, trad. C. Manzano, Lumen, Barcelona, 1989 (orig. francés, Seuil, París, 1972).
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, ed., María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, Real Academia Española, Madrid, 1950.
- GREER, Margaret Rich, *Maria de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2000.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, María Luisa, «La constitución de un “arte nuevo de hacer novelas”: apuntes a una teoría de la novela corta en el Siglo de Oro», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, I (1997), pp. 157-77.
- JURADO SANTOS, Agapita, *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Reichenberger, Kassel, 2005.
- KRISTEVA, Julia, «Bakthine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, CCXXXIX (1967), pp. 438-465; recogido como «Le mot, le dialogue et le roman» en *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969, pp. 82-112 (trad. española en *Semiotica I*, trad. J. Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1978, 2001⁴, pp. 187-225).
- MARGARITA DE NAVARRA, *Heptamerón*, ed. M.S. Arredondo, Cátedra, Madrid, 1991.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso, «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos de *intertextualidad e hipertextualidad*», *Dialogía*, IX (2015), pp. 58-100.
- MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, ed. L. Settembrini, Antonio Morano, Nápoles, 1874.
- MATOS-NIN, Ingrid E., «Lisis o la remisión de la enfermedad de amor en las novelas de María de Zayas y Sotomayor», *Letras femeninas*, XXXII 2 (2006), pp. 101-116.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, III, ed. E. Sánchez Reyes, en

- Edición nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1943, vol. XV.
- MIÑANA, Rogelio, «La novela en escena: Aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Age Drama*, eds. E. Friedman, H.J. Manzari y D. Miller, University Press of the South, Nueva Orleans, 1998, pp. 155-164.
- MOLL, Jaime, «La primera edición de las *Novelas amorosas y exemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda*, I (1982), pp. 177-179.
- MONTESA, Salvador, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, Madrid, 1981.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «‘‘Escribía / después de haber los libros consultado’’: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte I», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 85-106.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «‘‘Escribía / después de haber los libros consultado’’: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX (2013), pp. 116-149.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2019.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «¿Quién se esconde tras María de Zayas?», *El Cultural* (17 de junio de 2019), en línea, <<https://elcultural.com/quien-se-esconde-tras-maria-de-zayas>>. Consulta del 14 de agosto de 2019.
- O'BRIEN, Eavan, *Women in the prose of María de Zayas*, Tamesis, Woodbridge, 2010.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce*, XXIX 3 (2013), pp. 689-741.
- OLIVARES, Julián, ed., María de Zayas, *Novelas amorosas y exemplares*, Cátedra, Madrid, 2000.
- OLIVARES, Julián, ed., María de Zayas, *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017a.
- OLIVARES, Julián, «The Socio-Editorial History of the Narrative Works of María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, XXXV (2017b),

pp. 148-174, en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/35>>. Consulta del 17 de junio de 2019.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, ed., *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Alonso Pérez de Montalbán, Madrid, 1636.

PLACE, Edwin B., *Maria de Zayas, an Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth Century Spain*, University of Colorado Studies, Boulder, 1923.

RAMOS, Rafael, «Prólogo», a Lope de Vega, *La viuda valenciana*, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. I, pp. 833-855.

RODRÍGUEZ, Ana María, «*La viuda valenciana* y *Tarde llega el desengaño*: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, XXII (2012), pp. 342-356, en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/22>>. Consulta del 24 de abril de 2019.

SENAIRE SEMPERE, Ricardo, «La fuente de una novela de doña María de Zayas», *Revista de Filología Española*, XLVI 1/2 (1963), pp. 163-172.

STAGG, Geoffrey, «Don Quijote and the *Entremés de los romances*: A Retrospective», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII 2 (2002), pp. 129-150.

TREVIÑO, Elizabeth, «La muerte (virtual) de María de Zayas», *El Cultural* (1 de julio de 2019), en línea, <<https://elcultural.com/la-muerte-virtual-de-maria-de-zayas>>. Consulta del 14 de agosto de 2019.

VACCARI, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: El caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. R. Bonilla Cerezo, J.M. Trujillo y B. Rodríguez, SIAL, Madrid, 2012, pp. 87-105.

VAIOPoulos, Katerina, *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.

VEGA CARPIO, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.

VEGA CARPIO, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.

VEGA CARPIO, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. R. Ramos, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XIV*, coord. J.E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, vol. I, pp. 833-999.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, LXXII (1998), pp. 11-34.

- WILLIAMS, John, «La mujer del cráneo y la simbología románica», *Quintana*, II (2003), pp. 15-27.
- YLLERA, Alicia, ed., María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Cátedra, Madrid, 1983.
- YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 321-333.
- YUDIN, Florence, «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, LXXXI 4 (1969), pp. 585-594.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Cátedra, Madrid, 1983.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Cátedra, Madrid, 2000.
- ZUGASTI, Miguel, «Luis Vélez de Guevara y la comedia palatina», *Criticón*, CXXIX (2017), pp. 41-68.