Locura y forma narrativa en "Estragos que causa el vicio" de María de Zayas y Sotomayor

William H. Clamurro
Denison University, Granville

En las novelas de María de Zayas, la interacción entre hombre y mujer parece centrarse en una compleja contienda entre el deseo carnal y las rígidas exigencias de la honra – una problemática que rara vez puede caracterizarse como el amor en el mejor sentido del término.[1] La mayoría de las veces, el deseo carnal, por parte del hombre, produce los engaños o burlas perpetrados por él contra la protagonista; al mismo tiempo, cualquier estado de posesión (sea dentro del matrimonio o en un contexto adúltero) es inestable y conduce a sospechas, celos o pérdida del deseo, casi siempre con resultados desastrosos para la mujer.[2] En el mundo zayesco, la pérdida de interés amoroso o cualquier "disturbio" de la situación entre hombre y mujer resulta en la violencia y castigos sangrientos, normalmente el asesinato del personaje femenino, explicable por un concepto extremado pero convencional de la honra. Partiendo de estas premisas y tendencias, la segunda colección de novelas, los *Desengaños amorosos* (1647), plantea ciertos argumentos básicos, entre ellos: (1) la imposibilidad de fiarse de los hombres, (2) la inevitabilidad del fin trágico de cualquier matrimonio o amorío y (3) la necesidad de rechazar a los hombres y al mundo secular.

Podría decirse que en la visión zayesca la enfermiza problemática amorosa (o, mejor dicho, la cuestión de la conflictiva inestabilidad de erotismo y honra) es no sólo un síntoma de la situación de la mujer en la España del siglo XVII, sino una clave cifrada para dramatizar el estado deplorable de una sociedad en la que el "valor" de los hombres se ha perdido, si no pervertido.[3] Las diez novelas de los *Desengaños amorosos* dirigen su crítica a los hombres y a ciertas normas sociales dentro de un mundo narrativo hondamente influenciado por el poder (socialmente destructivo) del deseo carnal, lo que en una época más temprana quizás se conociera como "loco amor". Desde esta perspectiva, uno de los textos que más notablemente muestra la complejidad de la estructura narrativa como el vehículo adecuado para la representación, o proyección, del aspecto de locura o delirio de esta problemática amorosa es el último de los *Desengaños amorosos*, el cual se conoce como *Estragos que causa el vicio*.[4] Más allá de su importancia como la última novela del conjunto, tiene una significación especial ya que es el único relato narrado por Lisis, el personaje central de la "ficción de marco", el sarao celebrado en su honor y cuyo formato – la narración, por las damas del grupo, de cuentos de desengaño – ha sido estipulado por ella. Así, la "locura" representada en la compleja estructura de acción y voces narrativas de esta novela será el necesario artificio de otro desengaño más profundo, el forzoso preludio al anuncio sorprendente del rechazo de su casamiento con don Diego y del "mundo social".[5]

Además de que esta historia presenta una de las acciones más violentas, *Estragos que causa el vicio* tiene una estructura narrativa algo distinta, tanto en el orden de la narración de los hechos, como en la relación entre las distintas voces narrativas. Mediante la yuxtaposición de las dos narradoras principales – es decir, Lisis, la narradora externa, y la segunda narradora, doña Florentina, quien relata la parte central del cuento – y por medio de los otros elementos del lenguaje narrativo, el texto produce una pesadilla laberíntica que reproduce para el lector un sentido de horror y desorientación similar al experimentado por la audiencia o "lector" interior, el finalmente desengañado don Gaspar. Así, la compleja estructura narrativa proyecta la mímesis de un delirio, una locura temporal sutilmente paralela a la "fiebre" sufrida por Lisis y cuya "curación" es preliminar a su decisión de rechazar el matrimonio y de entrar a un convento.

He aquí un resumen de la acción: don Gaspar, caballero español, viene a Lisboa en el séquito de Felipe III. Una noche, al entrar en la casa de cuatro hermanas portuguesas (a la menor de las cuales él está cortejando), oye gemidos; luego descubre el cadáver de un joven desconocido. Don Gaspar interpreta esto como un aviso divino y deja de visitar a las cuatro damas. Un poco después, en una iglesia, ve a doña Florentina y a su media hermana, doña Magdalena, esposa de don Dionís, y Gaspar se enamora de Florentina. Una noche, pasando por la calle cerca de la casa de don Dionís, Gaspar encuentra a Florentina, malherida; la lleva a su casa, donde ella le dice que vaya a la casa de don Dionís. Cuando llega allí, en compañía de la justicia, descubre una escena horrenda: todos los habitantes de la casa están muertos, evidentemente por mano de Dionís, quien se ha suicidado. Después de recuperarse, doña Florentina cuenta la trágica historia: ella enredada en un amorío ilícito con su cuñado, Dionís, y siguiendo los malos consejos de una vil criada, preparó un ardid para que Magdalena pareciera culpable de adulterio con un inocente paje. El esposo furioso mató al paje, a Magdalena y a todos los criados. La malvada criada le confiesa la verdad, y don Dionís, después de matarla y de herir a Florentina y creerla muerta, se suicida. Gaspar se regocija interiormente de no haberle declarado su amor a Florentina, ya que después de conocer sus pecados, no puede seguir amándola. Al final, Gaspar la ayuda a entrar a un convento y él regresa a Toledo donde se casa con una dama española.

Rasgo fundamental de la complejidad estructural de esta novela es no sólo el peculiar orden en el que se presentan las acciones (el cual crea un "puesto al revés" cronológico y un sentido de repetición), sino también la curiosa superposición vertical de narradores-personajes. Lisis (títere de la autora, Zayas) narra la "historia", dentro de la cual Florentina narra el trágico cuento de adulterio y violencia – dentro del que se encuentran los únicos diálogos de importancia dramática. Don Gaspar, por lo pronto, actúa como la audiencia o testigo interior, pero al mismo tiempo, él es otra fuente más, ya que, según Lisis, fue él quien le ha relatado el caso.[6] Esta estructura de "cajas chinas" narrativas produce un efecto deliberadamente desconcertante, y refleja así el carácter delirante de la historia, por medio de la cual se proyecta el problema central de erotismo y honra. Dicho de otra manera, la pluralidad de voces narrativas produce

una problematización de la tela narrativa, contribuyendo así al sentido de locura que es esencial a la meta artística del texto.[7]

La compleja relación de la narradora exterior (Lisis) con su propio cuento – su tendencia a entremeterse y comentar – se muestra en muchas partes del texto, especialmente al comienzo. Por ejemplo, hablando de las inclinaciones amorosas de don Gaspar, ella empieza con una consideración específica del galán: "Así, don Gaspar, que parece que iba sólo a esto, a muy pocos días que estuvo en Lisboa, hizo elección de una dama, si no de lo más acendrado en calidad, por lo menos de lo más lindo que para sazonar el gusto pudo hallar" (pp. 471-472). Pero inmediatamente la narración se desvía hacia un comentario, sobre mujeres, más subjetivo: "que ya que las personas no sean castas, es gran virtud ser cautas, que en lo que más pierden las de nuestra nación, tanto hombres como mujeres, es en la ostentación que hacen de los vicios. Y es el mal que apenas hace una mujer un yerro, cuando ya se sabe, y muchas que no lo hacen y se le acumulan" (p. 472). Aunque se suele hablar del didactismo de María de Zayas, esta digresión también tiene el efecto de caracterizar la voz y mentalidad de Lisis, y sugiere el problema ulterior del cual ella hablará al final del sarao.

A primera vista, la función narrativa de don Gaspar es muy curiosa. Aunque sus impulsos donjuanescos nos llevan al cuento central (el de doña Florentina), su papel parece ser más el de un espectador que el de un personaje central. Sin embargo, él no es una presencia superflua porque, como un personaje-actor dentro de su propia "historia", don Gaspar representa la perspectiva organizadora de los actos horribles (narrados por Florentina pero *vistos* en sus sangrientas consecuencias por Gaspar) que vienen a componer una pesadilla de fuerte desengaño. Es importante apuntar que la pesadilla de amor loco y sus resultados que presencia don Gaspar en la historia de doña Florentina es, de hecho, el otro lado o la cara grotesca de sus propios ensueños ingenuos de galanteos y aventuras amorosas. Se podría decir que la desilusión de don Gaspar contiene cierta justicia poética: él andaba buscando amores fáciles y felices, pero viene a encontrar un cuadro espantoso de los frutos más trágicos de un amor adúltero consumado.[8] Si consideramos la función narrativa de don Gaspar desde esta perspectiva, él parece ser la amplificación de la voz narrativa de Lisis, un eco de la fiebre exterior así como un artificio de intensificación del delirio interior.

Intimaciones de una sexualidad febril subyacen por todas partes, tanto en los sucesos mismos como en el modo de narrarlos. Esto es obvio en el macabro episodio inicial, el descubrimiento del cuerpo muerto enterrado en la cueva (cuyas sugerencias sexuales no necesitan explicación) a la entrada de la casa de las hermanas portuguesas. Este incidente, que une lo erótico y lo mortal, representa el significativo preludio simbólico a lo que sigue. Pero el espantoso escarmiento sólo tiene un impacto pasajero, ya que pronto vuelve don Gaspar a sus búsquedas amorosas; y otra vez la narradora externa se deja llevar por su costumbre de intervenir con comentarios: "mas al fin, como la mocedad es caballo desenfrenado, rompió las ataduras de la virtud, sin que fuese en mano de don Gaspar dejar de perderse, si así se puede decir; pues *a mi parecer*, ¿qué mayor perdición que enamorarse?" (p. 475; el subrayado es mío).

Así, la relación entre la narradora (Lisis) y su personaje-espectador (Gaspar) es más compleja y significativa de la que quizás apareciese a primera vista. Más que una

simple añadidura al argumento central, don Gaspar representa una mediación de la ficción de presencia y presenciar entre el horror y la supuesta "realidad" de la historia de doña Florentina, por un lado, y la distancia e intencionalidad didáctica de la narradora exterior (Lisis), por el otro. En parte, el efecto imaginativo de la presencia de don Gaspar es que él llega a ser una proyección complementaria de Lisis, sutilmente amplificando la subjetividad de la narradora. Pero, al mismo tiempo, por razón de su actuación como observador y luego como el transmisor intermedio de la "historia", él es – dentro de la "gramática narrativa" del texto – un desplazamiento metonímico dentro del tejido narrativo total. Y esta sutil complicación metonímica desestabiliza la certeza de la voz narrativa. Así, con respecto a los niveles y fuentes de narración, y ante la cuestión de ambigüedad *versus* credibilidad, don Gaspar es un término mudo, cuyo silencio contribuye al sentido de lo alucinante.

El notable efecto de desorientación y alucinación febril surge no sólo de la complicación de las voces y niveles de narración, sino que resulta también de las sugerencias simbólicas del lenguaje, tanto de las descripciones ambientales como de las acciones principales. Como se ha indicado anteriormente, el patrón simbólico deslindado por el primer episodio – el descubrimiento del cuerpo muerto enterrado en la cueva – se repite, en una forma ampliada, en la parte de la novela dominada por la historia de doña Florentina. Hay unos paralelismos obvios: por ejemplo, el cuerpo muerto (el joven desconocido) y el cuerpo malherido o casi muerto (doña Florentina), que implica, en el primer caso, y que relata, en el segundo, una trágica "pre-historia"; del mismo modo, el cadáver *enterrado* sugiere un paralelo con los vicios, figurativamente encubiertos, del amor entre Florentina y Dionís. La cueva tal vez prefigura la casa estrechamente cerrada de don Dionís y también contribuye al sentido predominante de lo "grotesco". Sobre todo, se nota el ambiente nocturno de la novela: todos los acontecimientos más importantes tienen lugar en horas de la noche, y la historia total, aun cuando no se fija una hora específica, parece acontecer dentro de un mundo de oscuridad, un mundo onírico.

La entrada de doña Florentina en la escena como narradora marca un sutil cambio en las tendencias narrativas. En vez de un lenguaje que se centra en el relatar rápido y eficaz de la acción, alternando con las intrusiones subjetivas y moralizantes de la voz exterior, el discurso de doña Florentina parece ser más coherente – en el sentido de que representa la confesión de una persona obsesionada y profundamente involucrada en su propia narrativa. Además, esta parte de la historia incluye la transmisión de los cruciales diálogos que más plenamente revelan las pasiones y pensamientos de don Dionís, de la maléfica criada y de doña Florentina. Así, pues, en vez de una narración de descubrimientos incompletos, la narración se convierte en un instrumento de confesión, como se ve en lo siguiente: "Nací en esta ciudad (nunca naciera, para que no hubiera sido ocasión de tantos males), de padres nobles y ricos" (p. 485). Y cuando ella describe el proceso de su enamoramiento, empieza de manera factual pero pronto se desvía de los hechos para hacer un comentario general, aunque también autocondenatorio: "al principio, contenta de ver a doña Magdalena empleada en un caballero de tanto valor como don Dionís, al medio, envidiosa de que fuese suyo y no mío, y al fin, enamorada y perdida por él. Oíle tierno, escuchéle discreto, miréle galán, con-

sideréle ajeno, y dejéme perder sin remedio, con tal precipicio, que vine a perder la salud, donde concozco que acierta quien dice que el amor es enfermedad, pues se pierde el gusto, se huye el sueño y se apartan las ganas de comer" (pp. 486-487).[9]

El clímax de la historia narrada por doña Florentina es la escena de la enfurecida orgía homicida de don Dionís, provocada por el malogrado y autodestructor ardid de la malévola criada. Por eso, cabe considerar la significación de esta otra presencia masculina, don Dionís. El es, en primer lugar, el hombre (entre las dos mujeres) del triángulo amoroso que – supuestamente – forma el meollo del conflicto. Pero, además, como otro término o artificio más de la estructura narrativa, puede decirse que su actuación en el momento culminante de la historia – la reacción a la "evidencia" del adulterio y su matanza de toda la gente de la casa – es la plena dramatización de la "locura amorosa" hacia la cual todos los elementos de la historia se han conducido.[10]

Aunque se ha observado que masacres de este tamaño, motivados por asuntos de honra, acontecían en el siglo diecisiete – en la realidad y no sólo en las obras de teatro[11] – la reacción de don Dionís nos podría parecer un tanto excesiva. Pero como un término narrativo manejado por la narradora exterior (o las narradoras exteriores), Dionís y sus acciones son cruciales. Lo más obvio – y, en el contexto más amplio, lo más peculiar – es que Dionís combina en sí dos papeles normalmente distintos y separados: por un lado, el hombre que, con evidente entusiasmo erótico, participa en un adulterio particularmente perverso y, por otro, el esposo ofendido y enfurecido que castiga ejemplarmente el supuesto, o imaginado, adulterio de la esposa inocente. Así, pues, Dionís es un tipo de "doble" monstruoso: una parte de su identidad es el contrario, el "enemigo temido" de la otra. La locura de esta situación y de lo que representa don Dionís se revela al final cuando Florentina, aterrorizada, le pregunta "¿Hasta cuándo ha de durar el rigor?" y él contesta: "Hasta matarte y matarme, falsa, traidora, liviana, deshonesta, para que pagues haber sido causa de tantos males; que no contenta con los agravios que, con tu deshonesto apetito, hacías a la que tenías por hermana, no has parado hasta quitarle la vida" (p. 489). Se nota inmediatamente el curioso enfoque de las palabras – es decir, este juicio y sentencia – de Dionís: aunque técnicamente él se condena y se incluye a sí mismo en la sentencia de muerte, es como si un marido ofendido acabara de descubrir los crímenes de *otros*. La denuncia de Florentina y de la culpabilidad de ella es más o menos justa, pero el lenguaje (así como la acción) es algo histérico. Además, dentro de cualquier lógica de la justicia, esta denuncia es peculiar: claro que el "amor" y los deseos deshonestos de Florentina posibilitaron el adulterio, y todo lo que resulta de ello, pero no habría habido ningún adulterio sin la respuesta y participación, igualmente deshonestas, de Dionís. Aunque en el acto del suicidio, don Dionís implícitamente reconoce, por fin, su propia culpa y no sólo su "deshonra", retóricamente su lenguaje echa la mayor parte de la culpa a la mujer.

Desde la perspectiva temática, don Dionís es el punto de enfoque de la peculiar locura que esta novela actualiza, porque él encarna el código de honor llevado a sus "consecuencias lógicas" y también porque representa la pesadilla de los resultados del amor carnal: el deseo sexual que va más allá del desear, que se realiza en un amor

adúltero, y que precipita las emociones (celos, rabia) y acciones (homicidio) de la inevitable tragedia. Así, como don Dionís es la figura que más intensamente encarna la locura, puede decirse que su autodestrucción es no sólo el ejemplar "desengaño" sino también la catarsis de la locura de la historia y, de esta manera, su suicidio representa el instante en que esta fiebre llega a su cumbre y luego de la cual empieza a ceder. Al concluir la narración de Florentina, por lo tanto, hay un sentido de agotamiento pero también de recuperación: "Calló con esto la linda y hermosa Florentina; mas sus ojos, con los copiosos raudales de lágrimas, no callaron, que a hilos se desperdiciaban por sus más que hermosos mejillas, en que mostraba bien la pasión que en el alma sentía, que forzada de ella se dejó caer con un profundo y hermoso desmayo, ..." (p. 499). El efecto, en el atónito oyente, don Gaspar, es un desengaño que se manifiesta, por decirlo así, en la recuperación de su propia cordura y buen juicio.

Sin embargo, este desengaño no basta, porque el final de esta historia – dentro de la ficción de marco – señala la conclusión de la serie, es decir, el fin de los diez "desengaños" que han formado el programa del sarao organizado por Lisis. Con la reaparición de Lisis en "primera persona", la razón que explica las tendencias extremadas de los precedentes cuentos, y en particular de este décimo desengaño delirante, se vuelve aún más explícita. En una expresión bien escogida, Lisis declara que "Bien ventilada me parece que queda, nobles y discretos caballeros, y hermosísimas damas [...] la defensa de las mujeres, por lo que me dispuse a hacer esta segunda parte de mi entretenido y honesto sarao;" (p. 503). Y hay más, porque Lisis – o mejor dicho, María de Zayas – revela audazmente el "subtexto" de la obra total, manifestando que, más allá de la obvia defensa de la mujer, la motivación esencial de la obra tiene que ver con una crítica sutil pero apasionada de una sociedad en grave decadencia con sus "valores aristocráticos" ya traicionados por los hombres. Como Lisis, o Zayas, dice, trazando una conexión entre los engaños de los hombres mujeriegos y su falta de valor: "¿De qué pensáis que procede el poco ánimo que hoy todos tenéis, que sufrís que estén los enemigos dentro de España, y nuestro Rey en campaña, y vosotros en el Prado y en el río, llenos de galas y trajes femeniles, y los pocos que le acompañan, suspirando por las ollas de Egipto?" (p. 505), concluyendo aún más enfáticamente: "Estimad y honrad a las mujeres y veréis cómo resucita en vosotros el valor perdido" (p. 506).[12]

Quizás una consideración más pormenorizada del aspecto socio-crítico de las novelas de María de Zayas sirva de tema para otro estudio mucho más extenso. Pero como hemos visto con este breve comentario de *Estragos que causa el vicio*, el mundo delirante de las pasiones desordenadas parece exigir una estructura narrativa igualmente alucinante. Y cuando volvemos de este mundo de pesadilla, acaso sospechamos que la "locura" de la ficción no sólo expresa un sentimiento de las pasiones sexuales desordenadas, sino también un desorden social más amplio y más penetrante.

NOTAS

1 Sobre la obra de Zayas en general, ver los prólogos de Amezúa (Zayas 1948 y Zayas 1950) y el prólogo a la edición de A. Yllera (Zayas 1983; esp. pp. 34-60); también Boyer (1983), Felten (1978), Foa (1979), Foa (1978), Montesa (1981), Welles (1978), y Ordóñez (1985). Con respecto a la cuestión de amor y erotismo, ver Goytisolo (1977/1978).

2 Ver Levisi (1974); también Foa (1978). Como ha observado Goytisolo, "la ley narrativa implícita en la mayoría de los relatos (aparte de la mencionada antimonia pasión-honra) radica en la incompatibilidad entre el amor y la posesión: se ama lo que no se posee; una vez obtenido el ser amado, el amor, inevitablemente, se desvanece ..." (1977/78:73; ver también pp. 85-86).

3 Goytisolo ha notado que, "pese a la armazón convencional del tema, los recursos gastados y el estilo envarado e inerte, la realidad española se cuela por los intersticios y la escritora deja traslucir las inquietudes de su casta y clase social ante el ocaso del poderío militar hispano y el desplome previsible del Imperio" (1977/78: 107). Similarmente dice Felten: "Auch die konventionellen Formalismen der Gattung, mit denen die Zayas arbeitet, können Wirklichkeit einfangen, und zwar ebenso nicht in dem Sinne, daß sie tatsächliche Geschehnisse, sondern in dem Sinne, daß sie die gesellschaftlichen Spannungen der Zeit wiedergeben: Die Spannungen, wie sie sich z.B. aus der Zwangsinferiorität der Frau und aus der angesichts der zerbröckelnden politischen und wirtschaftlichen Macht Spaniens Flucht in den Schein ergeben" (1978: 64).

4 El texto empleado es la edición de A. Yllera (Zayas 1983) y todas las citas son indicadas por número de página.

5 La "ficción de marco" de *Desengaños amorosos* es un segundo sarao que (en un sentido) continúa y lleva a un fin los asuntos del sarao de la primera colección (las *Novelas ejemplares y amorosas*). Sobre la ficción de marco, ver Felten (1978: 72-76), Foa (1979: 115-121), y Melloni (1976: 14-20).

6 Como dice Lisis al final de su cuento: "y de él mismo supe este desengaño que habéis oído" (Zayas 1983: 500). Sobre esta convención de "autenticidad", ver Welles (1978: 302).

7 Sobre las estructuras narrativas en la obra de Zayas, ver Melloni (1976).

8 Se cabe subrayar que en esta novela tenemos un ejemplo inusitado de un *amor* que, aunque adúltero, parece durar y parece ser sincero y mutuo. Esta novela es, en realidad, algo única en el contexto de la mayoría de las novelas zayescas por varias razones; ver, p.e., Griswold (1980: 109).

9 Aunque el poder y los efectos de amor y erotismo se encuentran por todas partes en las novelas de Zayas, el pasaje citado es una de la descripciones más directas y explícitas del estado sentimental-psicológico. *Estragos que causa el vicio* quizás encarna, más que ningún otro texto de Zayas, los argumentos básicos de Goytisolo (1977/78).

10 Sobre la cuestión de la honra en la literatura del siglo de oro español, hay un sinfín de estudios y habrá poco que añadir. Sin embargo, en cuanto al problema crucial del adulterio y sus implicaciones para la *sociedad* (en el sentido más amplio) parece haber en los textos de Zayas una conciencia de la problemática de la que habla T. Tanner (1979); como él ha notado, "it may be that [...] the act of adultery forebodes the breaking of other bonds to the point of social disintegration" (1979: 39; ver también p. 61). Esta "desintegración social", o sea una destrucción de su sociedad microcósmica, es exactamente lo que ocurre con el "mass murder" perpetrado por don Dionís.

11 Ver Montesa: "Valbuena Prat intenta justificar los extremismos de algunas descripciones con referencias a la realidad de la época. Concretamente, la terrible matanza que desencadena en *Estragos que causa el vicio* le recuerda al caso de los Comendadores de Córdoba, que, por otro lado, ya había sido llevado al teatro.
"También Alborg comulga con estas ideas, reconociendo que la afirmación de que son casos ciertos tomados de la vida «no es un mero tópico de época»" (1981: 76-77).

12 Ver Goytisolo (1977/1978: 107-108); también Felten (1978: 63-64 y 77-79). Como observa Felten, "Der Feminismus ist nur das Vordergründige. Er ist die Konkretisierung einer Grundhaltung, die sich wegen der besonderen Interessenlage der Autorin und sicherlich auch wegen der gesellschaftlichen Situation, in der sich die Frau in Spanien um die Mitte des 17. Jahrhunderts befand, auf das Objekt 'Frau' richtet" (1978: 79). Ver también Montesa (1981: 91-137), y en particular lo siguiente: "Entender pues las particulares matizaciones de sus ideas exige encuadrarlas en el contexto social en el que surgen: la crisis del Barroco. Crisis de la que la autora tiene conciencia clara al contraponer continuamente y a todos niveles un pasado más brillante con la decadente situación que le toca vivir: las virtudes humanas de sus conciudadanos y el poderío de España como nación no son más que sombras de lo que anteriormente fueron. Este hundimiento individual y colectivo es el que angustia a doña María y la lleva a su rebelión personal centrada principalmente en la condición de la mujer" (1981: 94).

BIBLIOGRAFIA

Boyer, H. Patsy

1983 "La visión artística de María de Zayas". En Angel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.): *Estudios sobre el siglo de oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, pp. 253-263, Albuquerque, New Mexico y Madrid.

Felten, Hans

1978 *María de Zayas y Sotomayor: Zum Zusammenhang zwischen moralistischen Texten und Novellenliteratur*. Francfort.

Foa, Sandra M.

1978 "María de Zayas: Visión conflictiva y renuncia del mundo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 331: 128-135.

1979 *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*. Valencia.

Goytisolo, Juan

1977 "El mundo erótico de María de Zayas". En *Disidencias*, pp. 63-115, Barcelona, Caracas, México.

Griswold, Susan C.

1980 "Topoi and Rhetorical Distance: The 'Feminism' of María de Zayas". En *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 2: 97-116, Alabama.

Levisi, Margarita

1974 "La crueldad en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas". En J.M. Sola-Solé, A. Crisfulli y B. Damiani (eds.): *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, pp. 447-456, Barcelona.

Melloni, Alessandra

1976 *Il sistema narrativo di María de Zayas*. Torino.

Montesa Peydro, Salvador

1981 *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid.

Ordóñez, Elizabeth J.

1985 "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro". En *Revista de Estudios Hispánicos*, 19, 1: 3-15, Vassar.

Tanner, Tony

1979 *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore y Londres.

Welles, Marcia L.

1978 "María de Zayas y Sotomayor and her 'novela cortesana' a re-evaluation". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 4: 301-310, Liverpool.

Zayas y Sotomayor, María de

1948 *Novelas amorosas y ejemplares*. A.G. de Amezúa (ed.), Madrid.

1950 *Desengaños amorosos. Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto*. A.G. de Amezúa (ed.), Madrid.

1983 *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera (ed.), Madrid.