

**ÉLITES EN TRANSICIÓN:
RELACIONES, REACCIONES,
REPRESENTACIONES Y ESTRATEGIAS
DE LOS GRUPOS PRIVILEGIADOS
ENTRE LOS SIGLOS XV Y XX**

Alejandro Espejo Fernández

Héctor Linares González

Marina Perruca Gracia

Javier Rodríguez Abengózar

(Editores)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial

Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

La edición de esta obra ha recibido patrocinio y ayudas económicas del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad Rey Juan Carlos, Vicerrectorado de relaciones institucionales, responsabilidad social y cultura, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rey Juan Carlos, Asociación de Jóvenes modernistas (AEJM) y Asociación de Jóvenes Historiadores de España, así como el patrocinio del Proyecto de investigación del Programa Estatal de Promoción al Talento y su Empleabilidad en I+D+i de la Agencia Estatal de Investigación (MINCINN), "La Nápoles moderna" PEJ2018-004753-A y el Grupo de investigación en "El corto siglo XX español: Transferencia político-social, cultural y económica en una perspectiva global" de la Universidad Rey Juan Carlos y la Red Privilegium de la AEJM

© De los textos, sus autores
Madrid, 2022

© De la imagen de cubierta:
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-5013>
Portrait of the Family of Adrianus Bonebakker with Dirk L. Bennewitz, Adriaan de Lelie, 1809

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-625-7
Depósito Legal: M-24745-2022

ISBN electrónico: 978-84-1122-671-4

Preimpresión realizada por los autores

LOS ENGAÑOS Y DESENGAÑOS SOCIALES DEL SIGLO DE ORO.
MARÍA DE ZAYAS Y SUS NOVELAS

DOI: 10.14679/1658

Rich Lizardo

University of Pennsylvania

Introducción

Considerando la historia y la materialidad del “texto shakesperiano”, Margreta de Grazia y Peter Stallybrass presentan un problema moderno: cómo caracterizar una obra y a quién darle el crédito de autoría. Ellos notan que “Our post-Enlightenment critical tradition has imagined the *author* standing above or beyond the categories thus far considered, generating *words*, constructing *characters*, and creating *texts* that form his collected *works*”¹. Esta categorización simplifica un proceso mucho más complicado. Grazia y Stallybrass continúan, aquí citando a Roger E. Stoddard: “But all the above illustrations lend support to the simple but profound insight that ‘whatever they may do, authors do not write books’. Stationers constructed the Folio canon (as well as rival collections); later editors added dramatis personae lists at the beginning of each playtext; compositors composed the Folio’s ‘weyward sisters’. And these agents also played a part in producing ‘Shakespeare’”². Este proceso complicado, lleno de varios actores cumpliendo distintos papeles —escritor, editor, compositor et al.—, le plantea a uno dos preguntas: ¿quién, por último, lleva el título de autor? y ¿cómo se define su obra?

Esta segunda pregunta —¿de qué consiste una supuesta “obra”?— es una que Michel Foucault hace en un discurso dado en 1969, pero hecho con más nitidez: “Qu’est-ce qu’un œuvre? Qu’est-ce donc que cette curieuse unité qu’on désigne du nom d’œuvre? De quels éléments est-elle composée? Une œuvre, n’est-ce pas ce qu’a écrit celui qui est

¹ Grazia, M. de, y Stallybrass, P., “The Materiality of the Shakespearean Text”, *Shakespeare Quarterly*, 44 (1993), p. 273.

² *Ibid.*

un auteur?”³ Para Foucault, el asunto es uno de limitación: “Si un individu n’était pas un auteur, est-ce qu’on pourrait dire que ce qu’il a écrit, ou dit, ce qu’il a laissé dans ses papiers, ce qu’on a pu rapporter de ses propos, pourrai être appelé une ‘œuvre’?”⁴ Pero cuando uno ya teóricamente determina, decide o limita los elementos de la dada obra, todavía hay que determinar y decidir: ¿A quién se atribuye la autoría de esa obra? En ese mismo discurso, titulado “Qu’est-ce qu’un auteur?”, Foucault limita la conversación en tratar de describir qué y qué no hace el autor. Dice:

L’auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérissante, dangereuse des significations dans un monde où l’on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L’auteur est le principe d’économie dans la prolifération du sens. En conséquence, nous devons procéder au renversement de l’idée traditionnelle d’auteur. Nous avons coutume de dire . . . que l’auteur est l’instance créatrice jaillissante d’une œuvre où il dépose, avec une infinie richesse et générosité, un monde inépuisable de significations. Nous sommes accoutumés à penser que l’auteur est si différent de tous les autres hommes, tellement transcendant à tous les langages, qu’aussitôt qu’il parle le sens prolifère et prolifère indéfiniment⁵.

Para Foucault, la verdad sería lo contrario. Sigue:

L’auteur n’est pas une source indéfinie de significations qui viendraient combler l’œuvre, l’auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne: bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction. Si nous avons l’habitude de présenter l’auteur comme génie, comme surgissement perpétuel de nouveauté, c’est parce qu’en réalité nous le faisons fonctionner sur un mode exactement inverse. Nous dirons que l’auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle. L’auteur est donc la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens⁶.

Sin embargo, en limitar la conversación a *qué es un autor* —una pregunta abstracta— Foucault nunca se preocupa con el otro problema y pregunta de autoría: ¿*Quién es el autor?* Un caso que le fuerza a uno enfrentarse a este problema —además del

³ Foucault, M., “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en Gros, F. (dir.), *Œuvres*, París: Éditions Gallimard, 2015, tomo II, p. 1262.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, tomo II, p. 1610, n. 36.

⁶ *Ibid.*

problema de qué es la obra— es el caso de María de Zayas y sus novelas escritas originalmente en el siglo XVII.

María de Zayas y Sotomayor fue una de los autores más famosos y populares del Siglo de Oro español. Muy poco se sabe de su vida, pero historiadores están seguros de varios detalles de ella. Es muy probable que nació en Madrid en 1590, y se ha verificado que ella fue parte de las academias literarias durante los años veinte y los años treinta. El mismo Lope de Vega en 1630 le alabó, diciendo que ella tenía un “ingenio vivamente claro . . . tan único y raro”⁷. Su primera obra fue una comedia titulada *La traición en la amistad* publicada en 1632 y la cual no obtuvo mucho éxito. No obstante, Zayas logró mucho éxito dentro de su vida con sus siguientes colecciones de novelas, las cuales tienen unas historias de publicación, traducción y transformación a través de los siglos que plantean estas preguntas de quién es el verdadero autor y qué es la verdadera obra.

La primera colección de novelas de Zayas fue publicada en Zaragoza en 1637. Llevando el título *Novelas amorosas y ejemplares*, la colección fue una adopción obvia del modelo literario ya usado por Miguel de Cervantes, quien tuvo su propio *Novelas ejemplares* publicada en 1613. Esta obra de Cervantes no fue la primera del género; Giovanni Boccaccio ya lo había establecido con su *Decamerón* famoso del siglo XIV. Por lo tanto, la colección de Zayas contiene del mismo modo diez cuentos separados —cada cual con sus propios personajes y escenarios— unidos por una sola narrativa enmarcada. En esta narración principal, la protagonista Lisis es una anfitriona que invita a muchos nobles —tanto hombres como mujeres— a un sarao que dura varias noches. Durante este sarao, muchos de los nobles mismos son los que comparten los cuentos. Como sugiere el título, Zayas intentó que estos cuentos de amor fuesen didácticos.

Una década después en 1647, otra vez en Zaragoza, Zayas publicó su segunda colección de novelas, llamada *Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto*. Pese al retraso de diez años que hubo para la publicación, los huéspedes del sarao se reúnen nuevamente un año después de la primera reunión. Otra vez más, estos nobles alternan haciendo cuentos, pero estas diez novelas llevan dos diferencias claves comparadas a las primeras diez. Primero, estos cuentos son todos dados exclusivamente por las mujeres presente; y segundo, como colección en sí las novelas son mucho más violentas en el contenido. Por consiguiente, hay un marcado cambio en el tono de la parte I a la parte II. Lisa Vollendorf, catedrática de romance, describe las dos partes juntas así: “At least 30 women are physically victimized by male-authored violence, which includes abuse, rape,

⁷ Citado en Greer, M. R., y Rhodes, E., “Volume Editors’ Introduction”, en Zayas y Sotomayor, M. de, *Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion*, edición y traducción de M. R. Greer y E. Rhodes, Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 8.

torture, and murder”⁸. Casi todos estos actos de violencia ocurren en la parte II. Además, de aquellas mujeres que sobreviven, casi todas terminan yéndose al convento. La anfitriona misma, Lisis, empieza como prometida de don Diego, uno de los huéspedes, en la parte I; pero ya al final de la parte II, Lisis rompe sus relaciones formales con él y se va para un convento con dos más de las mujeres.

I. Versiones en castellano

En 1659, las partes I y II fueron publicadas juntas en Madrid por primera vez. Se tituló *Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares*. Como resultado, la parte II realmente perdió su propio título y fue subsumida al título de la parte I. Además, a pesar de que las dos colecciones fueron publicadas juntas, en esta edición las diez novelas de la parte I son tituladas individualmente mientras que sólo la primera novela de la parte II lleva su propio título; las nueve siguientes son enumeradas ordinalmente: por ejemplo, “Desengaño segundo”, “Desengaño tercero”, etc. El índice de materias en esta edición de 1659 aparece de tal manera:

1. Aventurarse perdiendo
2. La burlada Aminta y venganza del honor
3. El castigo de la miseria
4. El prevenido engañado
5. La fuerza del amor
6. El desengaño amando y premio de la virtud
7. Al fin se paga todo
8. El imposible vencido
9. El juez de su causa
10. El jardín engañoso
1. Desengaño primero: La esclava de su amante
2. Desengaño segundo
3. Desengaño tercero/Noche tercera
4. Desengaño cuarto/Noche quarta
5. Desengaño quinto/Noche quinta
6. Desengaño sexto/Noche sexta
7. Desengaño séptimo/Noche VII

⁸ Vollendorf, L., “Reading the Body Imperiled. Violence Against Women in María de Zayas”, *Hispania*, 78 (1995), p. 272.

8. Desengaño octavo/Noche VIII

9. Desengaño nono/Noche VIII

10. Desengaño dezimo/Noche X

En castellano, las novelas de Zayas aparecieron consistentemente con las dos partes juntas, empezando con esta edición de 1659 hasta la edición de 1847 publicada en París. De hecho, apareció una nueva edición en casi cada década del siglo XVIII, lo cual sugiere que las novelas tenían una popularidad profunda en España durante esta época. Aquí está la lista⁹ de publicaciones de ediciones enteras (i.e., con ambas partes):

1664, Madrid

1705, Barcelona

1712, Valencia

1724, Madrid

1729, Madrid

1734, Madrid

1734, Barcelona

1736, Barcelona

1752, Barcelona

1764, Barcelona

1786, Madrid

1795, Madrid

1814, Madrid

1847, París

De estas, la de 1734 publicada en Barcelona fue la edición más importante por una razón muy específica pero significativa: fue la edición que primero introdujo los títulos individuales para las otras nueve novelas de la parte II. Desde entonces, estos títulos se han usado en muchas ediciones seguidas, aun hoy:

1. La esclava de su amante
2. La más infame venganza
3. El verdugo de su esposa
4. Tarde llega el desengaño
5. La inocencia castigada

⁹ Mucho de esta lista que sigue —así como mucho de la lista de ediciones parciales más abajo— depende de datos dados en Yllera, A., “Introducción”, en Zayas, M. de, *Desengaños amorosos*, edición de A. Yllera, Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, pp. 71-82.

6. Amar sólo por vencer
7. Mal presagio casar lejos
8. El traidor contra su sangre
9. La perseguida triunfante
10. Estragos que causa el vicio

Por coincidencia —¿o tal vez por intención?— el año 1847 marca no sólo la última publicación entera de las veinte novelas juntas (hasta 2001) sino también la primera vez que aparece una publicación parcial en castellano. Ambas ediciones fueron publicadas en París. Desde entonces, las novelas fueron publicadas casi exclusivamente así, parcialmente, muchas veces incluidas entre otras obras escritas por otros autores españoles y otras veces apareciendo en sus propias colecciones seleccionadas arbitrariamente.

La colección más común empezó con la misma edición de París de 1847 y contiene cuatro novelas: “El castigo de la miseria” (I.3), “La fuerza del amor” (I.5), “El juez de su causa” (I.9) y “Tarde llega el desengaño” (II.4). Éstas fueron publicadas juntas varias veces más en el siglo XIX: en 1848, 1854, 1877 y 1885. De hecho, en los siglos XIX y XX, esas cuatro novelas fueron las que más aparecieron con frecuencia en muchas otras ediciones castellanas: “La fuerza del amor” apareció doce veces, “El castigo de la miseria” once veces, “El juez de su causa” ocho veces y “Tarde llega el desengaño” seis veces. Aquí está la lista entera de las ediciones parciales en castellano:

- 1847, París: Impresa con obras por cuatro otros autores españoles; contiene I.3, I.5, I.9 y II.4.
- 1848, París: Impresa con novelas por Cervantes; contiene las mismas cuatro novelas que arriba.
- 1854, Madrid: Impresa con obras por otros autores españoles; contiene las mismas cuatro novelas.
- 1877, Madrid: Impresa con obras por otro autor español; contiene las mismas cuatro novelas.
- 1882, Madrid: Contiene I.5, I.9 y II.4.
- 1884, Barcelona: Impresa con obras por otros autores; contiene I.3.
- 1885, Madrid: Contiene las mismas cuatro novelas.
- 1892, Madrid: Contiene I.1, I.3, I.5, I.6, II.3, II.5, II.8 y II.10.
- 1932, Madrid: Contiene I.1, I.5 y I.9.
- 1940, Barcelona: Contiene I.1 y II.10.
- 1943, Madrid: Impresa con obras por otros autores españoles; contiene I.3.
- 1957, Barcelona: Impresa con obras por otros autores; contiene I.5.

- 1965, Madrid: Contiene I.2 y I.4.
- 1968, Madrid: Contiene I.3, I.4, I.5, I.6, II.5 y II.10.
- 1969, Barcelona: Impresa con obras por otros autores; contiene I.9.
- 1970, Barcelona: Impresa con obras por otros autores; contiene I.5.
- 1989, Madrid: Contiene I.1, I.3, I.10, II.1, II.5 y II.10.
- 1990, Valencia: Contiene I.3 y II.5.

Empezando en el siglo XX, las novelas de Zayas fueron una vez más segregadas entre dos distintas partes por primera vez desde el siglo XVII. Primero en 1948 la Real Academia Española publicó la parte I con el título original. Dos años después en 1950, la RAE publicó la parte II, pero con un título completamente nuevo: *Desengaños amorosos*. Este título para la parte II se ha quedado desde entonces, y hasta ahora se le sigue llamando así. De hecho, más de treinta años después en 1983, otra prensa madrileña decidió publicar la parte II con el mismo título. Lo raro es que esa prensa no publicó la parte I hasta el año 2000 con otro director. Por último, en 2001, por primera vez en 150 años, la colección entera —las veinte novelas— fue publicada en Madrid como una edición completa. Mientras que se titula como *Obra narrativa completa*, es la edición que más respeta las intenciones originales de María de Zayas, como veremos dentro de poco.

II. Traducciones al inglés

La historia de las traducciones de estas obras es una cuestión complicada. Una razón es que muchas de las primeras traducciones —primero en francés y después en inglés, empezando en el mismo siglo XVII— no nombraron a Zayas como la autora. De hecho, las primeras traducciones en inglés (de novelas individuales) atribuyeron las obras a Paul Scarron, el famoso traductor francés quien en sus propias traducciones faltó de darle el crédito a Zayas. La primera traducción en inglés que sí atribuyó la obra a Zayas fue ésa por Thomas Roscoe en 1832; en una obra de tres tomos de novelistas españoles, Roscoe incluye “The Miser Chastised” (I.3) por “Donna Maria de Zayas i Soto Mayor”. La próxima traducción en inglés dándole el crédito a Zayas apareció en 1894; la traductora Susette M. Taylor también incluye “The Miser Chastised” junto con muchas otras obras escritas por autores españoles. En 1963, el traductor John Sturrock publicó *A Shameful Revenge and Other Stories*, un texto que incluye novelas exclusivamente por Zayas y que contiene sólo ocho de las novelas: “Forewarned but Forestalled” (I.4), “There Always Comes a Reckoning” (I.7), “A Shameful Revenge” (II.2), “A Mistake Discovered Too Late” (II.4), “An Innocent Punished” (II.5), “No Good Comes from Marrying Foreigners” (II.7), “A Traitor to His Own Flesh and Blood” (II.8) y “The Ravages of Vice” (II.10).

En las últimas décadas del siglo xx, erudición americana sobre Zayas entró de moda y empezó a crecer. En 1990, dentro de este contexto, H. Patsy Boyer publicó la primera traducción en inglés de la parte I, titulada *The Enchantments of Love: Amorous and Exemplary*

Novels; siete años después, publicó su traducción de la parte II, *The Disenchantments of Love*. Margaret R. Greer y Elizabeth Rhodes en 2009, doce años después, publicaron su propia traducción de una selección de las novelas zayanas: *Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion*. Esta edición parcial contiene sólo siete novelas: “Taking a Chance on Losing” (I.1), “Forewarned but Fooled” (I.4), “The Judge of Her Own Cause” (I.9), “The Deceitful Garden” (I.10), “First Tale of Disillusion: Her Lover’s Slave” (II.1), “Fifth Tale of Disillusion” (II.5) y “Tenth Tale of Disillusion” (II.10). Una última edición es difícil caracterizar. En el año 2008, Sara Colburn-Alsoop publicó *Novelas amorosas y ejemplares y Desengaños amorosos* como una obra única con dos novelas de cada parte. Colburn-Alsoop escribe la introducción y las notas en inglés y dice explícitamente que su edición es para estudiantes aprendiendo el idioma español. Pero ella deja las cuatro novelas elegidas —I.5, I.10, II.5 y II.10— en el castellano original sin ninguna traducción.

III. La intención del autor

Las novelas que escribió María de Zayas en el siglo XVII, y las diferentes formas en que han aparecido y se han publicado desde entonces, divergen considerablemente en muchas instancias. Muchas de estas divergencias plantean la cuestión de hasta qué punto respetan la intención original de Zayas —si eso es algo que nos importa o si se puede saber—. La mejor aproximación a su intención original de su obra depende de esas primeras ediciones: la parte I en 1637, la parte II en 1647 y las dos partes combinadas en 1659. Con estas ediciones en mente, hay que reflejar sobre las diferentes transformaciones.

Por lo primero, como se ha visto, las ediciones parciales son diferentes con respecto a cuáles novelas incluyen; muchas veces parecen ser selecciones hechas completamente arbitrariamente por los editores y directores. La trayectoria de cómo aparecen las novelas en estas ediciones no es simple. Desde el siglo XVII hasta la mitad del siglo XIX, ambas partes fueron publicadas como una sola obra, lo cual preservó no sólo las veinte novelas juntas sino también la narrativa enmarcada con todas las introducciones, conclusiones y diálogos que ocurren entre medio de las novelas mismas. Pero como hemos visto, la edición de 1734 de Barcelona hizo su propia intervención editorial con introducir nuevos títulos para las nueve novelas de la parte II que hasta entonces no llevaban títulos distintos (aparte de “Desengaño quinto” etc.). Claro, la razón más probable de esta decisión e intervención fue para hacer que las dos partes fuesen más coherentes, consistentes y paralelas. Además, estos títulos nuevos no subvierten los cuentos; al contrario, aun se puede decir que los títulos subrayan o *aumentan* los mensajes didácticos de estas nueve novelas. Pero obviamente, no fueron decididos por Zayas misma. Otra consecuencia de esta decisión editorial —la cual probablemente no fue intencional— fue que se le hizo más fácil para que subsiguientes editores publicaran estas novelas individualmente ahora que ya llevaban sus propios títulos. Por lo menos, la intervención permitió un poco más coherencia en ediciones parciales que siguieron porque todas mantuvieron estos títulos nuevos.

Empezando en el siglo XIX y ahora en el siglo XXI, editores han imprimido —casi exclusivamente— ediciones parciales. La consecuencia más obvia es que casi todas estas ediciones no tienen la narrativa enmarcada. Los cuentos aparecen sin ningunos de los nobles que lo narran, y no hay nada del comentario entre estos mismos huéspedes que ocurre durante el sarao entre medio de los cuentos. Una excepción notable es la traducción por Greer y Rhodes, en la cual hay fragmentos del comentario entre estos huéspedes del sarao. Y como se ha mencionado, parece que los directores y editores de las ediciones parciales eligieron sus respectivas selecciones de novelas aleatoriamente. Hay que notar una de éstas: la edición de 1968 de Madrid. Ésta contiene un total de diez novelas de las dos partes, y es titulado como *Novelas ejemplares y amorosas, o Decamerón español*. Este título no sólo invierte el título original de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares*) sino también le agrega “Decamerón español”. Con esto, el editor vinculó las novelas directa y explícitamente a Cervantes y también a Boccaccio. Este cambio editorial no subvierte la intención original de Zayas, pero tal vez se puede decir que la refuerza un poco más que la intención originalmente deseada.

Por un nivel más básico, uno puede notar la transformación de una sola novela específica: la de I.6. En la edición de 1659 —la que contiene las dos partes juntas— esa novela lleva en el índice de materias el título de “El desengaño *amando* y premio de la virtud”; pero en el mismo texto, tiene el título de “El desengaño *amado* y premio de la virtud”¹⁰. Uno de estos títulos es obviamente una errata, pero no hay consistencia en ediciones que siguen: eligen o una palabra o la otra. El ejemplo más raro viene de Greer y Rhodes, quienes consistentemente titulan la novela (en varias listas en castellano) como “El desengaño *andando* y premio de la virtud”; Greer hace lo mismo en otra de sus obras sobre Zayas¹¹. Grazia y Stallybrass, en su artículo sobre prácticas tipográficas en la edad moderna, dan una explicación:

An incorrect Folio or quarto word is generally assumed to be the result of accident: the author nodded; a compositor slipped (“sleepee”, “womandood”, “inongh”); a letter broke in the printing process. Yet identifying an accident can be difficult when dealing with materials produced prior to the establishment of standards of correctness. Before a field of regularity has been determined —before lexical and grammatical standardization— by what norms can an irregularity or “crux” be identified? This is not to say that the category of error did not exist in Renaissance England (errata entries alone suffice to prove otherwise); rather, what we identify as anomalies might to a Renaissance reader have been quite literally typical¹².

¹⁰ Énfasis del autor.

¹¹ Énfasis del autor. Véase también Greer, M. R., *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2000, pp. xi, 365.

¹² Grazia, M. de, y Stallybrass, P. “Shakespearean Text”, *art. cit.*, p. 263.

No obstante, la edición completa del año 2001 que se mencionó arriba resuelve muchas de estas intervenciones en la manera más responsable. En la Figura I (más abajo) se puede ver el índice de materias que tiene esta edición. Ésta trata de continuar el paralelismo introducido por editores subsiguientes mientras jerarquiza la intención de Zayas por encima de esas intenciones editoriales a través de los títulos entre corchetes. Compara, por ejemplo, cómo las partes I y II aparecen o cómo se titulan II.1 y II.2. Además, destaca la narrativa enmarcada con tener las respectivas introducciones, las diferentes noches del sarao y los varios narradores. Por lo tanto, este editor da preferencia más a Zayas que a los editores que le siguieron —no sólo con los títulos sino también con el formato—.

ÍNDICE		VIII ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN	18	NOCHE QUINTA (<i>Narradores: don Juan y Laura</i>).....	351
NOVELAS AMOROSAS Y EJEMPLARES [PARTE PRIMERA DEL SARAO Y ENTRETENIMIENTO HONESTO]		Introducción.....	355
INTRODUCCIÓN	23	El juez de su causa.....	357
NOCHE PRIMERA (<i>Narradoras: Lisarda y Matilde</i>).....	29	El jardín engañoso.....	361
Aventurarse perdiendo.....	31	[DESENGAÑOS AMOROSOS] PARTE SEGUNDA DEL SARAO Y ENTRETENIMIENTO HONESTO	
La burlada Aminta y venganza del honor	69	NOCHE PRIMERA (<i>Narradoras: Zelima, Lisarda, Nise y Filis</i>)... ..	389
NOCHE SEGUNDA (<i>Narradores: don Álvaro y don Alonso</i>)....	103	Introducción.....	391
Introducción.....	105	Desengaño primero. La esclava de su amante.....	401
El castigo de la miseria.....	109	Desengaño segundo. [La más infame venganza]	447
El prevenido, engañado.....	147	Desengaño tercero. [El verdugo de su esposa]	477
NOCHE TERCERA (<i>Narradoras: Nise y Filis</i>).....	195	Desengaño cuarto. [Tarde llega el desengaño].....	505
Introducción.....	197	NOCHE SEGUNDA (<i>Narradoras: Laura, Matilde, doña Luisa y doña Francisca</i>).....	535
La fuerza del amor.....	199	Introducción.....	537
El desengaño amando, y premio de la virtud.....	225	Desengaño quinto. [La inocencia castigada]	545
NOCHE CUARTA (<i>Narradores: don Miguel y don Lope</i>).....	261	Desengaño sexto. [Amar sólo por vencer]	575
Introducción.....	263	Desengaño séptimo. [Mal presagio casar lejos].....	619
Al fin se paga todo.....	265	Desengaño octavo. [El traidor contra su sangre]	653
El imposible vencido.....	297	NOCHE TERCERA (<i>Narradoras: doña Estefanía y Lisis</i>).....	687
		Introducción.....	689
		Desengaño noveno. [La perseguida triunfante]	697
		Desengaño décimo. [Estragos que causa el vicio]	759

Figura 1. Índice de materias en Zayas y Sotomayor, M. de., *Obra narrativa completa*, edición de E. Ruiz-Gálvez Priego, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2001.

IV. Engaños y desengaños

En los últimos setenta años, las partes I y II han sido de nuevo segregadas como partes enteras en sí mismas, hasta con las dos traducciones en inglés de los noventa. De estas ediciones, la más importante es la de la parte II en 1950, en la cual el editor introdujo el título *Desengaños amorosos*. Pese a que el título apareció más de trescientos años después de la primera edición de la parte II, éste se ha mantenido como el título designado de la misma. La razón obvia es que es mucho más corto y —como hemos visto— más paralelo con el título de la parte I que el original. Más significativo es que este nuevo título

hizo un argumento: no sólo que reforzó el cambio *tonal* entre las partes I y II sino también que señaló la transición *epistemológica* de estar *engañado* en la parte I a estar *desengañado* ya en la parte II. En cierto sentido, esta intervención editorial se merita porque cada una de las diez novelas de la parte II es originalmente titulado con “Desengaño”, y la violencia en cada una de éstas sí es marcadamente peor que en la parte I. Sin embargo, este nuevo título tiene el resultado de entender a la parte I como si fuera llena solamente de engaños, lo cual no es cierto porque contiene varios desengaños también. Por esta razón, “Desengaños amorosos” como el título de la parte entera sugiere una dicotomía entre las dos partes tal vez más fuerte de lo que intentaba Zayas. Por lo tanto, las traducciones en inglés han seguido la misma práctica. Boyer, por ejemplo, agregó *The Enchantments of Love* antes del subtítulo *Amorous and Exemplary Novels* —este subtítulo siendo la traducción del título original— probablemente para que ella pudiera traducir la parte II asimismo como hizo después: *The Disenchantments of Love*. Como se ha observado, Greer y Rhodes intervinieron de modo similar cuando añadieron su propio título de *Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion*.

Lo que revelan estas traducciones en inglés es también la dificultad de traducir *engaño* y *desengaño*. Las dos traducciones principales que hemos discutido, por ejemplo, eligen dos diferentes palabras para *desengaño*. Boyer usa “disenchantment” mientras que Greer y Rhodes usan “disillusion”. Greer y Rhodes justifican su punto de partida por la decisión de Boyer con la siguiente racionalización:

The most difficult words to translate in these books are also the most important: engaño/engañar and desengaño/desengañar. These are four of the most important words in the baroque lexicon and refer to the deceptive nature of everything, especially human beings and human experience on earth. The closest words in English, which would also provide the crucial root opposition between engaño and desengaño, are “deceiving” and “undeceiving”, but “undeceiving” is not in current English usage to the extent necessary for our readers to be comfortable with it. The word engaño is straightforward: “act or practice of misleading someone”, and “deceit” fits the bill. Desengaño, simply enough, means the opposite of engaño (yet, ironically, has the negative prefix). We have rejected “disenchantment”, which means “to set free from enchantment, magic spell, or illusion”; although the word is lovely, it is not exact. Although “disillusion”, which means “action of freeing or becoming free from illusion”, is not perfect because it lacks the morphological contrast with “deceit”, it is familiar to the reader today, so we have chosen to use it¹³.

Esta razón para usar “disillusion” no es suficiente. Es claro que Greer y Rhodes están correctas en su análisis de la dificultad de traducir *desengaño*, y estoy de acuerdo con la

¹³ Greer, M. R., y Rhodes, E., “Note on the Translations”, en Zayas y Sotomayor, M. de, *Exemplary Tales*, pp. 41-42.

decisión de usar “disillusion” y no “disenchantment”. Pero el razonamiento de rechazarla no convence porque la otra opción no es necesariamente más precisa. Sin embargo, el caso es que la intervención editorial de llamar a la parte II *Desengaños amorosos* resultó en otra intervención editorial necesaria cuando esa parte se tradujo al inglés. Claro, con los títulos individuales de las diez novelas de la parte II, la situación continuaría porque la necesidad de encontrar y elegir una palabra adecuada en inglés quedaría. Pero el hecho de una intervención editorial es mucho más sobresaliente con tener que titular la obra entera de la parte II. Además, traducciones anteriores que sí seleccionaron a algunas de las novelas de esta parte evitaron el asunto entero porque usaron los nuevos títulos de la edición de 1734 y tradujeron esos en su lugar.

En el famoso *Tesoro de la lengua castellana, o español*, compuesto por Sebastián de Covarrubias en 1611, existen entradas para dos de estas palabras, *engaño* y *desengaño*. Para la primera, la entrada de *engaño* dice,

Lat., fraus dolus, dixoſe de la palabra ganeum, que vale el bodegon, o taberna ſecreta, donde ſe vende el gato por liebre, y hazē pagar muy bien el eſcote a los forafteros que van alli a comer; y ni mas ni menos las caſillas, y ſotanos de las rameras, que tambiē engañan a eſtos, dandoles a entender q̃ ſon mugeres honeſtas, o ſe dixo engaño de gana, y el en, acreciente la ſinificaciō, porque facilmente ſe engaña el que tiene codicia de vna coſa, y da por ella mas de lo que vale: y el que engaña, muestra volūtad y gana de vna coſa, y haze otra, o de en, que niega, y ganar, porque el engañado ſiempre queda perdidoſo; y ſegun Carolo Bouilio, es palabra Frãceſa. Engignier, id eſt, fallere ab ingenio, porq̃ el que engaña, es ingenioſo y aſtuto. Engañarſe, no eſtar cierto en la verdad. Engañoſo, lo falſo. Engañador, el burlador¹⁴.

Esta entrada es tan larga como es por los varios ejemplos dados, y menciona que la palabra viene de origen latino, ganeum, un sitio clandestino donde los vicios de la glotonería y la lujuria se veían en exceso. Según Covarrubias, el engañador no sólo se motiva por la codicia sino también usa su ingenio para hacer un engaño efectivo. Mientras esta entrada aparece sólo como sustantivo, la segunda entrada que estamos considerando aparece también como verbo. La entrada de *desengaño* dice,

Sacar de engaño al que eſtā en el. Hablar claro, porq̃ no conciban vna coſa por otra. Defengañarſe, caer en la cuenta, de que era engaño lo que tenia por cierto. Defengaño, el trato llano y claro, con que defengañamos, o la meſma verdad que nos defengaña¹⁵.

¹⁴ Covarrubias y Orozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o español*, Madrid: Luis Sánchez, 1611: “Engaño”.

¹⁵ *Ibid.*, “Defengañar”.

Compuesto un siglo después por un italiano quien vivía en Londres, Giuseppe Marc'Antonio Baretta, el *Diccionario español e inglés* de 1786 nos define y traduce las siguientes palabras:

- *Defengañadamente*, adv. ingenuously, without diffimulation, freely, frankly.
- *Defengañador*, f. m. who undeceived another.
- *Defengañar*, v. a. to undeceive, to show a man his mistake, to deal plainly.
- *Defengañarse*, v. r. to discover the truth of a matter one was deceived in, to be satisfied in a point, to be undeceived.
- *Defengañifár*, v. a. to free, or pluck out of the hands or claws.
- *Defengaño*, f. m. discovery of a deceit, plain dealing.
- *Engañadizo*, adj. easy to deceive, or to be deceived.
- *Engañador*, f. m. deceiver, cheat.
- *Engañar*, v. a. to deceive, to cheat, to cozen. Prov. *El trampófo préfto engaña al codiciófo*, the sharper soon cheats, the covetous man.
- *Engañarse*, v. r. to err, to mistake.
- *Engañifa*, f. f. deceit, deceitful promise.
- *Engaño*, f. m. deceit, fraud.
- *Engañosamente*, adv. deceitfully, fraudulently.
- *Engañófo*, adj. deceitful, fraudulent¹⁶.

Como mencionan Greer y Rhodes, y como se puede ver aquí, los dos verbos que nos preocupan sí llevan el “contraste morfológico” en inglés: “to deceive” y “to undeceive”. Es difícil determinar qué tan correctas están cuando dicen que “undeceiving” —por lo menos como un gerundio; es decir, un sustantivo— “is not in current English usage to the extent necessary for our readers to be comfortable with it”. Sin embargo, los sustantivos que nos preocupan, *engaño* y *desengaño*, no llevan ese contraste morfológico en inglés. El diccionario de Baretta nos enseña que mientras *engaño* se puede traducir simplemente a “deceit, fraud”, *desengaño* necesita más elaboración con “discovery of a deceit, plain dealing”.

Una alternativa ya mencionada es de las palabras “enchantment” y “disenchantment”, las cuales fueron elegidas por Boyer pero rechazadas por Greer y Rhodes. Es un poco irónico que “disenchantment” fue rechazado por ellas debido a que los editores de la misma serie, *The Other Voice in Early Modern Europe*, publicaron en 2007 (i.e., dos años antes que la edición y traducción por Greer y Rhodes) una edición

¹⁶ Baretta, G. M., *Diccionario español e inglés*, Londres: Piestre y Delamolliere, 1786: “Defengañadamente” a “Defengaño”, “Engañadizo” a “Engañófo”.

bilingüe de las obras de María de Guevara, una escritora también del siglo XVII. En esta edición, la directora y traductora Nieves Romero-Díaz incluye la siguiente obra y su traducción: “Desengaños de la corte, y mujeres valerosas (1664) / Disenchantments at the Court and Valorous Women (1664)”¹⁷. Sin embargo, el problema con las palabras que nos preocupan es que “enchantment” no tiene la misma connotación en inglés. Es más encantamiento que engaño; es decir, es una palabra en inglés que sugiere algo siniestro pero no con la misma severidad ni astucia, dos elementos muy importantes para entender no sólo la palabra engaño sino también cada una de las novelas de Zayas. Por esta misma razón, “disenchantment” no lleva el sentido suficiente en inglés. La otra alternativa, como hemos visto, es de “illusion” y “disillusion”. Pero en la edición de Greer y Rhodes, *Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion*, ellas no usan “illusion”. De hecho, incluyen las novelas I.4 y I.10, “El prevenido engañado” y “El jardín engañoso”, y traducen los títulos así: “Forewarned but Fooled” y “The Deceitful Garden”. Por esta razón, es raro que ellas se preocupan por un “contraste morfológico” en primer lugar. Además, el otro problema con “illusion” —asimismo como ilusión en español— es que puede ser algo engañoso pero no necesariamente algo hecho por alguien: es decir, no necesariamente un engaño en sí. En inglés, uno puede decir lo mismo que una “illusion” puede ser algo “deceitful”, pero eso no significa necesariamente que es un “deceit”.

El historiador Roger Chartier, considerando la obra de Baltasar Gracián de 1647, *Oráculo manual y arte de prudencia*, y el cambio completo del título francés, *L’Homme de cour*, dice lo siguiente: “La traduction révèle bien plus l’identité de celui qui la propose que la littéralité du texte qu’il traduit”¹⁸. Algo notable de estas traducciones es que, además de los títulos, las portadas de los libros también sugieren que estas ediciones son comercializadas como si fuesen parte del género de novelas románticas. Por ejemplo, *The Disenchantments of Love* por Boyer tiene el título escrito en una fuente cursiva y tiene una representación de una rosa; y en *Exemplary Tales of Love and Tales of Disillusion* por Greer y Rhodes, la portada está en un tinto rojo y lleva la cara de una mujer pintada. (Lo raro es que el libro dice que la ilustración es de Doña Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey, alguien que no aparece en el texto.) No es muy claro qué es lo que nos revelan estas dificultades de traducción de la identidad de estas traductoras, como sugiere Chartier. Pero por lo menos, se puede decir que son dificultades no sólo de ellas sino también de sus audiencias —de todos los que hablan inglés—.

¹⁷ Véase Guevara, M. de, *Warnings to the Kings and Advice on Restoring Spain. A Bilingual Edition*, edición y traducción de N. Romero-Díaz, Chicago: University of Chicago Press, 2007.

¹⁸ Chartier, R., *L’Euvre, l’Atelier et la Scène. Trois études de mobilité textuelle*, París: Classiques Garnier, 2014, p. 91.

Conclusión

Las novelas de María de Zayas —que son didácticas, románticas, violentas y esencialmente barrocas— nos enseñan tanto la mentalidad élite preocupada por el engaño y el desengaño del mundo como la singularidad de la tradición literaria de la España del Siglo de Oro, que, por más famosa que sea, no se puede traducir perfectamente bien. Pero más allá de estos conceptos barrocos y las dificultades de traducirlos, vemos también la dificultad de cómo apropiadamente se debe de entender la autoría.

Estas cuestiones de *quién* es el “autor” y *qué* se puede considerar su “obra” no son nuevas ni únicas al caso de María de Zayas y sus veinte novelas. Como hemos visto, las novelas que leemos hoy son resultados —en casi todas instancias— de procesos sumamente complicados y de colaboraciones entre escritores, directores, editores, traductores y tantos otros. Sin embargo, por una razón u otra, identificamos la abstracción del texto con la mente de una designada “autora”. Por eso dice Foucault que “l’auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle”. Una consecuencia de esta producción ideológica es, según Grazia y Stallybrass, “the erasure of the collaborative process of editing itself . . . in which editor hides behind author” pese a que “the presence of the editor is everywhere”¹⁹. Si bien es cierto que Zayas fue la escritora original de las novelas, todas las ediciones que leemos son productos de ese proceso colaborativo que ha dependido de muchas manos. Y lo que enseñan la trayectoria general y las muchas iteraciones de la obra de Zayas es qué tan versátil ha sido a través de los siglos. Editores, directores y traductores han usado las novelas para sus propios propósitos, como por ejemplo, para incluir una o dos dentro de una colección de otras obras españolas, para publicar una selección de ellas como serie de novelas románticas, para restaurar a Zayas dentro del canon de literatura del Siglo de Oro, etc. Además, esa producción ideológica de que habla Foucault se trata de la producción no sólo de la autora *qua* autora —lo cual ya es bastante claro— sino también del tipo de autora: escritora canónica, novelista romántica, profeminista barroca, etc. Principalmente, la manera en cómo estos subsiguientes actores han tratado tanto a Zayas como a sus novelas subraya el papel que tiene un “autor” en general con respecto a cómo se presenta ultimadamente su “obra”.

¹⁹ Grazia, M. de, y Stallybrass, P., “Shakespearean Text”, *art. cit.*, p. 282.