

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL  
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO  
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)





## MARÍA DE ZAYAS: EN EL CAMINO DE LA AUTOFICCIÓN

*Janina Elena Bilan*  
*Universidad de Bucarest*

### 1. INTRODUCCIÓN

Si tuviéramos que catalogar de alguna forma las narraciones de María de Zayas diríamos, usando las palabras de Salvador Montesa, que sus novelas son «una obra de tesis»<sup>1</sup>; es decir, son un instrumento que crea y del que se sirve para, primero, exponer un mensaje y, segundo, para comunicarlo eficazmente a su público lector. Y lo cierto es que no hace falta acabar de leer ambas obras para observar que, en efecto, se pueden extraer, de forma más o menos evidente, diferentes mensajes o alusiones al pensamiento de Zayas y a la especial relación que tiene con la sociedad en la que vive. La autora aprovecha cualquier episodio de su obra, empezando por el prólogo, la configuración del marco y finalmente las novelas narradas para traer a colación temáticas como el estatus social de la mujer y del hombre, con sus diferencias en cuanto a conducta, responsabilidad o permisibilidad, el desmoronamiento del sistema de valores, la perversión de la moral y el auge de las malas costumbres y no por último las ventajas y desventajas, si es que las podríamos denominar así, de amar, que es sobre lo que, supuestamente, versan estas novelas.

<sup>1</sup> Montesa Peydro, 1981, p. 351.

En lo que respecta este trabajo, trataremos de acercarnos a la obra de María de Zayas y Sotomayor partiendo del presupuesto de que en sus novelas podemos hallar marcas de autoficción. Concretamente, observaremos y comentaremos diferentes pasajes de las novelas de los que, analizados o contrastados con su sistema de valores éticos y las recientes teorías de este (sub)género narrativo resulta, a pesar de tratarse de una obra del Siglo de Oro, la existencia de una escritura autoficcional. Intentaremos demostrar cómo la autora ha hecho uso de diferentes técnicas narrativas para que, a través de la autoficción, pudiera transmitir su ideología sociocultural, y mediante las que, arropándose, disfrazando o mezclando su voz con la de sus narradores o personajes, hiciera llegar al lector la tesis sobre la que se fundamentan sus novelas.

La obra se abre con la presentación de Lisis, protagonista de ambos volúmenes de novelas, cuya interminable enfermedad determina a su madre organizar un sarao literario, donde sus amigos y amigas intentan por medio de sus novelas mejorar su estado de ánimo y, por supuesto, curarla. En el primer volumen titulado *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) los personajes que conforman el marco narrativo realizan varias intervenciones narrativas, ofreciéndole a Lisis —y también a los demás oyentes y futuros lectores— una decena de “maravillas”. Esto es, diez historias que, leídas o escuchadas desde el punto de vista o necesidad de nuestra protagonista, narran los sucesos de una serie de mujeres valientes y astutas que, a pesar de cruzar muchas veces la línea de lo social o moralmente permisible, no dudan en armarse de valor y emplear todos los recursos para recuperar su honra, para vengarse de los que las agraviaron o para salir impunes de varias circunstancias críticas. En la *Segunda parte del honesto y entretenido sarao* se ofrecen en cambio, una decena de *desengaños amorosos*, donde, si bien las narraciones siguen girando en torno a la vida de las mujeres, ya no presentan casos tan “afortunados” como los del primer volumen. En efecto, la suerte que tienen las mujeres del segundo volumen cambia y con ella cambia también el tono de las novelas, pues como su mismo título lo indica, estas historias han de servir a las que las oyeren de desengaño, de escarmiento para que, no se dejen «engañar de cuatro mentiras bien afectadas»<sup>2</sup>. De este modo, podríamos afirmar que esa tesis general que pretende transmi-

<sup>2</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 510.

tir la obra en conjunto, o la que daría pie a la elaboración de estas narraciones era no

sólo divertir, sino [...] aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman, con tantas libertades como el día de hoy profesan, no les suceda lo que a las que han oído y oirán les ha sucedido, y también por defenderlas, que han dado los hombres en una opinión, por no decir flaqueza, en ser contra ellas hablando y escribiendo, como si en todos tiempos no hubiera habido de todo<sup>3</sup>.

## 2. UNA LECTURA EN CLAVE AUTOFICTICIA

Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo la transmisión de dicha tesis? ¿Cómo se quiere alcanzar dicha intención? Como veníamos diciendo a comienzos de este trabajo, la perspectiva que proponemos o que adoptamos es realizar una lectura en clave autoficticia. Claramente no toda la obra de Zayas se puede catalogar como autoficción, aunque suponemos, apoyándonos en el conocimiento de la época y de las circunstancias sociales, que la gran mayoría de las ideas y de los principios morales exployados representan su postura. Es por ello por lo que nos proponemos descubrir aquellos elementos textuales que conectan de manera indudable con determinados detalles biográficos de la autora, ya sean estos emitidos por el narrador propiamente dicho, por los narradores-receptores de las historias del sarao o por los personajes de las (micro)narraciones que conforman este caleidoscopio novelesco. Si bien el libro se inscribe desde un principio en el espacio de la ficción (no olvidemos el empleo de las técnicas narrativas, así como la señalización explícita del registro en que nos hallamos al serles atribuidas, desde un principio, la categoría de “novelas”), la autora transgrede esos márgenes narrativos, llevando su obra a otro o a otros niveles, pasando desde la “pura” narración ficcional, a la narración autobiográfica<sup>4</sup> y, finalmente, a la autoficción.

Antes de observar más detenidamente los procedimientos autoficcionales empleados por nuestra autora cabe decir que, si bien se ha señalado la existencia o la práctica de una escritura autoficcional a lo

<sup>3</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 298.

<sup>4</sup> Recordamos la existencia de varias novelas narradas mayormente en primera persona como, por ejemplo, *La esclava de su amante*, *Estragos que causa el vicio* o *Aventurarse perdiendo*.

largo de los siglos, dicho término es una invención muy reciente. Hacia finales de los 70 Serge Doubrovsky relleno o nombró esa casilla vacía del cuadro perteneciente a *Le pacte autobiographique* (1975), obra en la que Philippe Lejeune teorizaba acerca del funcionamiento literario y ficticio, de la autobiografía, de los distintos niveles narrativos y las similitudes entre un autor, un narrador y un personaje que podían existir en una obra y los consecuentes pactos de lectura que se originaban conforme a ellos. Doubrovsky, en un intento más o menos acertado, aunque claramente afortunado, tildó de autoficción a ese género que hasta ahora no había sido denominado o definido exactamente. Así lo expresa en la contraportada de su novela *Fils* (1977), afirmando que, para él, este tipo de escritura se puede definir como una «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales»<sup>5</sup>, definición que reclama «una doble recepción, referencial respecto al pasado del héroe-narrador, y ficcional respecto al marco narrativo que justifica la evocación memorial»<sup>6</sup>. En resumen, decía Manuel Alberca, Doubrovsky veía la autoficción como «una variante “posmoderna” de la autobiografía»<sup>7</sup>.

A partir de ese momento, varios críticos e investigadores teorizaron acerca de la escritura autoficcional, de los parámetros y perímetros entre los que se desenvolvía, acerca de los procedimientos que hacían que una escritura se inscribiera en los registros de la autoficción o sobre la temática o la tipología de las obras que podían ser catalogadas como autoficciones. Así, hay quienes la entienden como género o subgénero narrativo, como un recurso utilizado por el autor para hacerse vincular o desvincular de lo escrito, o como una variante derivada o cercana a otros géneros como la novela o la autobiografía, etc. Por ejemplo, una de las definiciones más recientes ofrecida por Manuel Alberca caracteriza a la autoficción como «una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor»<sup>8</sup>.

No obstante, consideramos, al igual que otros investigadores, que puede haber autoficción incluso en obras que no han de ser entendidas o leídas necesariamente como ficticias, y que dicha característica o similitud entre el autor de una obra, el narrador y el personaje o

<sup>5</sup> Citado en Casas, 2012, p. 53.

<sup>6</sup> Musitano, 2016, p. 105.

<sup>7</sup> Alberca, 2007, p. 147.

<sup>8</sup> Alberca, 2007, p. 158.

héroe no condiciona totalmente el empleo de una escritura autoficcional. Si bien la asociación o la fórmula A=N=P no se cumple totalmente en la obra de Zayas, esto no impide reconocer la voz de la autora a lo largo de las narraciones y de las digresiones. Y si bien la autoficción es un género cuyas bases teóricas son relativamente recientes, no por ello consideramos caer en la ahistoricidad. Pues, si, como dice Marie Darrieussecq en su artículo titulado «La autoficción, un género poco serio», entendemos que «la autoficción es una aserción que se presenta como fingida y al mismo tiempo como seria»<sup>9</sup>, «[que] es una práctica de escritura ilocutivamente no comprometida»<sup>10</sup> o, como señala Ana Casas, que es la que permite «al autor hablar de sí mismo y de los demás con mayor libertad»<sup>11</sup>, claramente y con más acierto podríamos señalar su presencia en obras anteriores al auge de esta nueva “corriente”. Por tanto, entendemos que el hecho de no identificarse completamente ni con la voz narradora ni con sus personajes pero, sin embargo, seguir probando la necesidad de expresarse directamente en la escritura, es lo que instiga al uso de la autoficción y lo que le permite a un autor y, en nuestro caso, a María de Zayas, pronunciarse acerca de ciertos acontecimientos o temáticas que en la vida real o ante otro tipo de público no lo haría, ya sea por cuestiones de pudor, estatus o condición social o simplemente por evitar la censura y persecución de la Inquisición.

Como ilustre autora, pero también como mujer, Zayas sabía que tenía que ir con pies de plomo, que no podía pronunciarse directamente, puesto que era muy fácil ser injustamente juzgada o malinterpretada. Por lo que antes de empezar a emitir sus juicios se asegura primero de construir el ambiente o espacio que le permita expresarse. Es así como se inventa una vida o una “biografía (¿auto?)ficticia” (la de su protagonista Lisis) y junto con ella un motivo (despertar la conciencia de las mujeres por medio de unas novelas destinadas a (re)educarlas y a defenderlas). Es decir, antes de exponer sus ideas, primero asienta los pilares sobre los que construirá sus novelas y se configura un espacio propio que le sirva de terreno donde engendrar sus semillas; esto es, crea el marco narrativo. Segundo, configura ese marco conforme a sus necesidades creativas, donde cuentos y perso-

<sup>9</sup> Citado en Casas, 2012, p. 79.

<sup>10</sup> Citado en Casas, 2012, p. 81.

<sup>11</sup> Casas, 2012, p. 17

najes se subordinan a su discurso ideológico-literario. Tercero y último, una vez dominado ese espacio narrativo interno disminuye el grado de autocensura o silenciamiento acerca de los temas que ella o su sociedad cuestionaban y, consecuentemente, expresa con más libertad sus pensamientos y creencias. Resumiendo, Zayas escoge narrar cierto tipo de cuentos y presentarlos de cierta manera para conseguir cierto fin. Un fin que se propone alcanzar desde la oscuridad, retirándose y desvinculándose de cualquier asociación biográfica al conferirles desde el comienzo a sus cuentos el estatuto de “novelas”, es decir, de historias ficticias. Al postular este distanciamiento entre autor o escritor y narrador o voz que presenta lo escrito señala Manuel Alberca que

el novelista [...] cede su protagonismo al narrador, ese sosias que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así, el autor se distancia y des-identifica de su narrador y de los personajes de la novela [lo que] conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad<sup>12</sup>.

### 3. HUELLAS DE AUTOFICCIÓN EN EL DISCURSO ZAYESCO

Entendemos, por tanto, que la no asociación directa con el texto y la desvinculación explícita de cualquier elemento que la pudiera asociar con la obra es lo que le permite elaborar múltiples voces que no solo cumplen su función dentro de la obra, sino que le sirven como elementos o instrumentos de transmisión de sus ideas, de sus experiencias e incluso de un modo de ser en la sociedad. Así sucede, por ejemplo, en el fragmento que observaremos a continuación. Si en las *Novelas...*, al acabar las maravillas se acostumbra escuchar cantar a los personajes, en los *Desengaños...*, en cambio, tanto antes como después de las novelas tienen lugar varias discusiones en las que se comenta la trama de la narración previa o la que ha de suceder. Como de hecho ocurre antes de empezar el desengaño número cuatro, titulado *Tarde llega el desengaño*, pues la narradora Filis se detiene primero en realizar un exordio<sup>13</sup>. Su discurso, a primera vista, contiene o nos presenta todos o casi todos los elementos del discurso ideológico-literario zayesco, tales como: avisos para protegerse de los

<sup>12</sup> Alberca, 2007, pp. 70-71.

<sup>13</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, pp. 331-336.



engaños y de los engañadores, así como críticas hacia los que engañan, pero también hacia las que se dejan engañar; la mala suerte o mala estrella que le ha tocado a uno al nacer y que condicionará su fortuna en la vida; las leyes de la Naturaleza y el funcionamiento de la sociedad; la educación y el acceso a la cultura y a la misma sociedad por parte de las mujeres; etc.

Pero, una vez finalizada o esbozada esta introducción, la narradora Filis trae a colación otras referencias ya no tan generales o propias del tono discursivo de la obra. Sino que, como veremos a continuación, se introducen o se nos proporcionan datos que se desprenden de las reiteradas teorías o discusiones, y que son tomados de la vida real. De este modo, lo que se consigue no es solamente proporcionar una sensación de veracidad de lo narrado, en este caso, del discurso de Filis, sino que dichas referencias otorgan credibilidad y seriedad a la narradora, ya que lo que se dispone a comentar sobresale de la narración propiamente dicha, de ese mundo ficticio o hipotético al traer, en un primer plano, personajes y datos reales. Por tanto, hallada en el momento de desengañar a su auditorio, la narradora toma y hace suya esa tesis zayesa y nos presenta un discurso vivo; convierte su voz en transmisora de los datos o vivencias de la autora y de la época.

La selección que realiza Filis para reforzar su discurso, es decir, las mujeres o los nombres que elige para respaldar lo que hasta ahora ha expuesto no es arbitraria ni insustancial. Puesto que, si en otros pasajes de la obra nos encontramos diferentes ecos de sororidad o simpatía con respecto al colectivo femenino, ya sea mediante los personajes mismos y sus conductas o a través de nombramientos de mujeres que se distinguieron por su talento e inteligencia, en este caso, la selección no remonta ni a épocas pasadas ni a situaciones donde por fuerza de algún suceso estas se habían visto en la postura de ejercer públicamente sus dones. Sino que las aquí nombradas vienen a comprobar o a testificar la existencia de mujeres doctas y hábiles en todos los ámbitos de la sociedad de la misma época en que la autora vivía. Consecuentemente, se escogen personalidades o mujeres que sobresalieron en todos los ámbitos y de todos los estratos sociales, como a continuación exponemos.

Tenemos, en primer lugar, a la infanta doña Isabel Clara Eugenia de Austria, símbolo y representación de la habilidad de gobernar no una casa, deber que se le atribuía normalmente a una mujer, sino un reino, «pues en el gobierno de Flandes bien mostró cuán grande era

su saber y valor»<sup>14</sup>, desmintiendo con ello las falsas acusaciones de la incompetencia femenina. Lo mismo sucede con las personalidades de la clase aristocrática, donde sobresalen ilustres mujeres como la condesa de Lemos, «que fue de tan excelentísimo entendimiento, de más de haber estudiado la lengua latina, que no había letrado que la igualase»<sup>15</sup>. O en el mundo religioso, donde mujeres como «doña Eugenia de Contreras, religiosa en el Convento de Santa Juana de la Cruz, hablaba la lengua latina, y tenía tanta prontitud en la gramática y teología, por haberla estudiado, que admiraba a los más elocuentes en ella»<sup>16</sup>. Pero, como bien nos lo señala Filis, no solo había mujeres hábiles y doctas dedicadas al deber y gobierno monárquico o religioso, sino que incluso las había en el mundo literario, del que la misma autora hacía (o quería hacer) parte. Así, las mujeres eran igualmente diestras tanto en la prosa como en los versos, laicos o religiosos, como lo fueron

doña María Barahona, religiosa en el convento de la Concepción Jerónima; y [...] doña Ana Caro, [de la que] ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles. [Sin olvidar a] doña Isabel de Ribadeneira, tan excelente y única en hacer versos [...], pues [los] escribe con tanto acierto<sup>17</sup>.

Como acabamos de citar, la autora nos presenta una serie de mujeres contemporáneas, unos ejemplos auténticos tomados de la vida real e introducidos en la ficción. Estos datos, estas referencias, son “vividitas” por ella o por sus contemporáneos. Por ejemplo, si nos detuviéramos a observar los escritos o documentos que mencionan a la Infanta Isabel Clara Eugenia, veríamos que no son pocas las menciones que aluden a la estimación e idealización que se le tenía en la época<sup>18</sup>. Asimismo, tampoco creemos que fuera casualidad el breve homenaje que rinde a la dramaturga Ana Caro, pues son varios los testimonios que dan cuenta de su amistad. Por tanto, no creemos ser

<sup>14</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 334.

<sup>15</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 334.

<sup>16</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 334.

<sup>17</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 335.

<sup>18</sup> García Prieto, 2012, pp. 326-330.

injustificado afirmar que Zayas inscribe en su discurso, en su obra, no solo su propia experiencia, sus propios sentimientos o ideología, sino también los de sus contemporáneos. Así, estas referencias vendrían a ser un ejemplo real del sistema de valores compartido por la sociedad en que vive la autora o, al menos, por el círculo social en el que esta se desenvolvía. Consecuentemente, cabe pensar que la existencia de este discurso atentamente corroborado por la asociación con personalidades contemporáneas se debe no solamente a una singular opinión de María de Zayas, sino que suponemos que eran pensamientos compartidos y difundidos en diferentes capas de la sociedad a las que ella había podido acceder, y a los que decide recopilar y transmitir a través de sus novelas. La autora recupera un reflejo de la memoria social-colectiva del momento, compuesto por datos, en este caso personalidades, que conoce por experiencia propia, esto es, datos empíricos, y personalidades cuya imagen y valor habían llegado a ser símbolos y pilares del colectivo femenino de la época. De este modo, lo que hasta ahora se podía leer o percibir como ficción se vuelve por medio de las palabras o de la voz de Filis autoficción. Su voz transmite un discurso nacido de la memoria social-colectiva y refleja el posicionamiento o la actitud de la autora con respecto al sistema de valores y a la ideología que predominaba en el círculo social al que pertenecía. En definitiva, nos hallamos ante un discurso que sobresale del marco narrativo propio de la ficción al hacernos partícipes de esos conocimientos y vivencias, mezclándose la realidad narrativa con la de la escritora o de los mismos lectores, transportándonos directamente a ese mundo real y actual de la autora. Es decir, la propia Zayas transpone o se transpone en el texto, pasando de una escritura ficcional a otra autoficcional.

Con respecto a la confusión o mezcla de planos narrativos Salvador Montesa señala que dicho procedimiento se debe a la intención de querer comunicar o transmitir una ideología, de obtener una visión conjunta o unilateral sobre ciertos «ejes ideológicos y temáticos»<sup>19</sup>. Consecuentemente, se quiere conseguir la complicidad del lector a través de una lectura guiada de un discurso atentamente elaborado, para que este reconozca o se reconozca en lo leído, dé credibilidad a lo postulado y asienta con la opinión del narrador o la narradora. Procedimiento que se lleva a cabo, como acabamos de

<sup>19</sup> Montesa Peydro, 1981, p. 364.

observar, por medio de una digresión metatextual en la que Zayas se sirve del espacio narrativo para autorepresentar, mejor dicho, autoficcionalizar esas ideas o pensamientos que probablemente (aún) eran censurados y criticados por quienes no consentían ningún tipo de ascenso social femenino. De modo que no ha de extrañar que Zayas disfrazara su propia voz, que relegara a Filis toda la carga de lo narrado. Puesto que, recordamos aquí las palabras de Manuel Alberca, «el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exime de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato»<sup>20</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

En resumen, consideramos que, en casos como los señalados, sin duda alguna la obra de Zayas es fruto de su época, nutrida de su caudal y formada con (o contra) sus ideologías. Por medio del fragmento comentado hemos podido observar una intervención indirecta de la autora que integra en su discurso un pedazo de sus conocimientos y vivencias y que llega a nosotros gracias a una de esas voces narrativas que se prestan al servicio de la propagación de su tesis. Aunque en este pasaje no haya habido ninguna correlación entre la autora, el narrador/la narradora y el personaje, no pensamos equivocarnos al hacer una lectura autoficcional de este discurso. Sino que creemos que es esta una de las formas o soluciones que la escritora encuentra para transmitir su visión a sus lectores sin tener que vincularse explícitamente a algo que fácilmente la recriminaría y desacreditaría, tanto en el plano social como literario.

La fusión o mezcla de las fronteras entre los discursos ficcional, testimonial y autobiográfico aumenta el grado de veracidad o credibilidad que se consigue al insertar en el discurso referencias tomadas de la memoria social-colectiva, esto es, transmitiendo un conocimiento del estado de la cuestión real y directo e imponiéndose como una confirmación de que todas las demás mujeres son o pueden ser doctas y hábiles. No por último, al final de este fragmento, se incide en la importancia del estudio, en el hecho de que esas mujeres han tenido acceso a la cultura y han puesto en práctica sus dones. Y que eso unido al valor del que se armaron las hizo convertirse en las per-

<sup>20</sup> Alberca, 2007, p. 71.

sonalidades que esta narración reconoce haber sido. Es así como, finalmente, el discurso concluye exigiendo a las damas de su auditorio y, en consecuencia, a las futuras lectoras «[dejar] las galas, rosas y rizos, y [volver] por [ellas mismas], unas con el entendimiento y otras con las armas, y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir»<sup>21</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- CASAS, Ana, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, 2012.
- GARCÍA PRIETO, Elisa, «“Hermosura, gala y gallardía”: la imagen de Isabel Clara Eugenia y su utilización en la Corte de Felipe II», en Antonio Jiménez y Julián Lozano (eds.), *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Granada, Editorial Universidad de Granada / Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 319-330.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Héctor, *et. al.*, «La autoficción: entre lo posible y lo fáctico», en *Nuevas formas de pensar, nuevas formas de editar*, Instituto Caro y Cuervo, 2022, pp. 81-93.
- GUILLÉN, Felisa, «El marco narrativo como espacio utópico en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas», *Revista de Literatura*, LX, 1998, pp. 527-535.
- MONTESA PEYDRO, Salvador, *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.
- MUSITANO, Julia, «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos», *Acta Literaria*, 52, 2016, pp. 103-123.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 2021.

<sup>21</sup> Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, p. 336.