

REESCRITURA CON VOZ DE MUJER: *EL JUEZ DE SU CAUSA DE MARÍA DE ZAYAS*

Elena Tobar del Barrio

Filología Hispánica

Curso 2020 - 2021

Tutora: Isabel Muguruza Roca

Departamento: Filología e Historia

Área de conocimiento: Literatura Española

Resumen

El objetivo de este trabajo es hacer un estudio de «El juez de su causa», novela corta escrita por María de Zayas y Sotomayor (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637), atendiendo a las relaciones hipertextuales que este relato establece –o parece establecer– con una serie de obras y autores que le precedieron. El propósito final de este análisis es observar en qué medida y de qué manera se manifiesta la voz femenina de su autora a través de la reescritura de sus posibles “fuentes”. Para ello, se analizarán tres obras que la crítica ha fijado como precedentes de esta novela de Zayas: «Las Fortunas de Diana» de Lope de Vega (que forma parte de las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda*), la patraña XV de *El Patrañuelo*, de Juan Timoneda, y la *novella* IX de la segunda jornada del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio. Nuestra atención se centrará de forma prioritaria en las relaciones entre la obra de Zayas y la de Lope de Vega, para mostrar cómo cada autor reconduce el argumento de la historia que le sirve de base (heredada de Timoneda y de Boccaccio), dando relevancia a una serie de elementos diferentes y adaptándola a su gusto y a sus propias intenciones literarias. En esta tarea partimos de la base de que la literatura de nuestro Siglo de Oro está tejida sobre un entramado de redes literarias en las que la práctica de la reescritura se muestra como un ejercicio cotidiano que enriquece los textos al ponerlos en contacto con otros textos, y que es imprescindible para entender su funcionamiento.

Para la consecución de este objetivo, comenzaremos haciendo un breve repaso por la imprecisa biografía de María de Zayas, en el que dedicaremos un apartado a la polémica sobre el feminismo, o profeminismo, de esta escritora, puesto que creemos que la postura que ella adopta en defensa de las capacidades de las mujeres deberá ser tenida en cuenta al abordar su particular versión de la historia contada, y en especial su tratamiento del personaje protagonista femenino. A continuación, tras presentar las novelas de Zayas y de Lope de Vega, nos detendremos de forma sintetizada en los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad desarrollados por Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette ya que constituyen la base teórica de nuestro planteamiento y nos permitirán después desarrollar el recorrido hipertextual entre los cuatro textos citados arriba, a través del cual pensamos alcanzar el objetivo propuesto. Para la confección del presente trabajo hemos recurrido los estudios sobre las “fuentes” de la madrileña en esta novela llevados a cabo por Place, Chevalier y Senabre, si bien aquí hemos abordado la cuestión desde el mencionado marco teórico que parte de las

teorías bajtinianas, desde el cual las relaciones hipertextuales/ intertextuales suponen una práctica positiva y donde conceptos como «plagio» o «falta de originalidad» no tienen cabida.

Índice

	Págs.
1. Introducción	4 - 5
2. María de Zayas: principales características sobre la autora	5 - 8
3. «El juez de su causa»	8 - 9
4. «Las Fortunas de Diana»	9 - 11
5. Intertextualidad o hipertextualidad: la relación entre «El juez de su causa», y «Las Fortunas de Diana»	11 - 13
6. Primeros análisis sobre los hipotextos de «El juez de su causa»	13 - 14
7. Similitudes y divergencias entre «El juez de su causa» y «Las Fortunas de Diana»	14 - 19
8. El <i>Patrañuelo</i> como hipotexto de «Las Fortunas de Diana» y de «El juez de su causa»	20 - 23
9. La historia del <i>Decamerón</i> (II, 9) como hipotexto del <i>Patrañuelo</i> (patraña XV)	23 - 25
10. Conclusiones	25 - 27
11. Bibliografía	28 - 29

1. Introducción

El presente trabajo toma como obra principal «El juez de su causa», novela corta escrita por María de Zayas y Sotomayor que se recoge en las *Novelas amorosas y ejemplares* de la autora, volumen que recopila un total de diez historias breves y que se publica en el año 1637. A partir de «El juez de su causa», llevaremos a cabo un análisis de cuáles fueron los textos que manejó la autora para su redacción, estableciendo con ello la red hipertextual en la que se inserta la novela. En esta tarea van a resultar fundamentales los estudios sobre las “fuentes” de Zayas llevados a cabo por Edward B. Place (1923), Maxime Chevalier (1999) y Ricardo Senabre (1963), entre otros.

Para analizar estas relaciones de hipertextualidad a las que lleva el relato de Zayas, presentaremos primero una breve aproximación a esta escritora, haciendo hincapié en los datos más relevantes de lo poco que se conoce sobre su vida y dedicando un espacio para tratar el aspecto por lo que hoy en día es más conocida: su defensa de la mujer y de sus capacidades. También haremos mención en esta parte a las relaciones de amistad que se cree que estableció con otras figuras del mundo literario de su época, especialmente con Lope de Vega, cuya novela corta titulada «Las Fortunas de Diana», será, como se expondrá a continuación, fundamental para el estudio de «El juez de su causa».

Tras explicar brevemente el argumento de «El juez de su causa» y señalar los elementos temáticos principales de la historia, se hará un análisis comparativo con «Las Fortunas de Diana», primer y principal hipotexto de la novela de Zayas, que irá a su vez precedido de un sucinto repaso de las nociones de intertextualidad e hipertextualidad, siguiendo las propuestas teóricas elaboradas al respecto por Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette, principalmente. Esto nos ayudará a desechar los conceptos tradicionales de «fuentes» e «influencias», para adoptar términos como «hipotexto/hipertexto», «intertexto» o «reescritura», que, a nuestro modo de ver, permiten una perspectiva más actual y enriquecedora de las relaciones que toda obra literaria establece con la tradición textual en la que se asienta. El estudio comparativo entre ambas obras partirá de las similitudes que presentan para desarrollar a continuación los puntos en los que difieren, a partir de los cuales intentaremos descubrir

las claves de esa “reescritura con voz de mujer” a la que aludimos en el título de este trabajo.

Hecho este primer análisis comparativo, dedicaremos un apartado al estudio de la relación hipertextual de ambas obras con la versión de esta historia que llevara a cabo Juan de Timoneda en su *Patrañuelo*, publicado en 1567. Estudiaremos aquí cómo y por qué la patraña XV de la obra de Timoneda se encuentra reescrita en la obra de Lope, pero también, y a su vez, en la de Zayas. Para completar este recorrido intertextual, pondremos en relación el texto de Timoneda con la que la crítica ha consagrado como su fuente primordial: el cuento noveno de la segunda jornada del *Decamerón* de Boccaccio. Nos centraremos aquí en las innovaciones que lleva a cabo el escritor valenciano, en la medida en que pueden dar también la clave de la reescritura Lope-Zayas.

Por lo tanto, a partir de este análisis intertextual, subrayaremos la relevancia que tiene la práctica de la reescritura en el Siglo de Oro (práctica que, en este caso, es llevada a cabo por una mujer) y, más concretamente, estudiaremos cómo cada autor, a través de los lazos hipertextuales establecidos, impregna su escritura de voz propia.

2. María de Zayas: principales características sobre la autora

María de Zayas y Sotomayor nació en el año 1590 en la ciudad de Madrid¹. Hoy en día se sabe que su padre fue Fernando de Zayas y Sotomayor, capitán de infantería y caballero del hábito de Santiago, y que su madre se llamaba María de Carasa y no Catalina de Barrasa o María de Barrasa, como se creyó durante cierto tiempo (Treviño, 2018: XV). Mucho se ha especulado sobre los lugares en los que pudo residir Zayas durante su infancia y juventud. Alicia Yllera afirma que, en la actualidad, no se sabe si la madrileña llegó a salir de Madrid en algún momento (2021: 68). También hay quienes creen que Zayas pudo pasar ciertos años de su vida (entre sus veinte y sus veintiséis años) en Italia y que fue precisamente en esa época cuando empezó a

¹ En la edición princeps de *Novelas amorosas y ejemplares* se dice que las novelas cortas han sido compuestas por María de Zayas y Sotomayor, que es madrileña. Además, se encontró su partida de bautismo fechada el 12 de septiembre de 1590, el cual había tenido lugar en la parroquia de San Sebastián de Madrid (Yllera, 2021: 67)

desarrollar un notable apetito literario (Montesa Peydró, 1981: 24). Asimismo, se baraja la teoría de que pudo vivir un tiempo en Valladolid o en Zaragoza, aunque realmente estas no son más que meras hipótesis. Por el contrario, lo que sí parece bastante claro es que Zayas residió en Barcelona alrededor del año 1643. Prueba de esto es el vejamen publicado ese mismo año en un certamen literario organizado en Barcelona y escrito por Francesc Fontanella, en donde se incluía una descripción plagada de insultos hacia la escritora, lo cual demuestra un elevado grado de confianza entre ambos² (Brown, 1993: 358, 359).

Por otro lado, se desconoce si doña María llegó a casarse ni cuál es la fecha exacta de su muerte. A raíz de la partida bautismal de su hermana, Isabel de Zayas, todo apunta a que la escritora tuvo una pareja de tíos que fueron impresores relevantes: Luis Sánchez y Ana de Carasa, hermana de la madre de doña María. Tras la defunción de Luis, es su mujer quien queda a cargo de la imprenta y muchas de las impresiones que se producen durante estos años se hacen a costa de Alonso Pérez de Montalbán, padre de Juan Pérez de Montalbán. Es más, Rodríguez de Ramos (2014: 244-245) vincula directamente a Fernando de Zayas con Alonso Pérez de Montalbán, puesto que ambos se movían en ambientes próximos. En el *Orfeo en lengua castellana*, de Juan Pérez de Montalbán, se incluye en los preliminares una breve composición escrita por la madrileña. No es la única colaboración de Zayas con otros autores³, lo que demuestra que la autora estuvo presente en el mundillo literario de la época. Pero de todas las posibles relaciones amicales que pudo llegar a mantener la madrileña, hay una que llama especialmente la atención para el estudio del presente trabajo: la supuesta amistad que tuvo con Lope de Vega, amistad que muy probablemente fue facilitada por Pérez de Montalbán⁴ (Montesa

²Tal y como dice Brown (1993: 358, 359), «Francesc Fontanella ofrece un retrato conceptual digno de un gran satírico: la autora es poco atractiva; aunque no posee todo el “equipo” masculino bajo las faldas, debajo de sus “sayas” doña María parece más varón que hembra». Desde luego, es una descripción demasiado insultante si no hubiera confianza por parte de doña María y de Fontanella. No obstante, Treviño (2018: XXXII) puntualiza que estamos ante versos satíricos y que, por lo tanto, se persigue parodiar al personaje en cuestión aunque muchas veces no se refleje fielmente la realidad.

³ Aparte de los poemas panegíricos que dirigió a Lope de Vega (1636) y a Pérez de Montalbán (1639), también compuso poemas de alabanza para celebrar la aparición de obras de escritores que conocía y frecuentaba: para Miguel Botello, Francisco de las Cuevas, Antonio del Castillo de Larzábal y, por supuesto, para Juan Pérez de Montalbán (Yllera, 2021: 71).

⁴ Juan Pérez de Montalbán y Lope de Vega mantuvieron una relación muy estrecha, llegando a ser considerado Montalbán como “el discípulo predilecto” del Fénix. Como está claro que Pérez de Montalbán y Zayas tenían una relación de confianza, lo más probable es que el discípulo de Lope sirviera de intermediario en la amistad entre Lope y Zayas.

Peydró 1981:25). En el año 1630, Lope dedica a Zayas la silva VIII en el *Laurel de Apolo*:

¡Oh dulces Hipocrénides hermosas!
los espinos pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
que, sin pasar a Lesbos ni a las playas
del vasto mar Egeo,
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará Mitilenea
quien ver milagros de mujer desea;
porque su ingenio, vivamente claro,
es tan único y raro
que ella sola pudiera,
no sólo pretender la verde rama,
para sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama
que Nápoles por Claudia, por Cornelia
la sacra Roma y Tebas por Targelia. (*Apud* Treviño, 2018: XXXVI)

Por su parte, en el año 1636, tras la muerte del Fénix, Zayas escribe en la *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, este soneto:

Si mi llanto a mi pluma no estorbara
oh Fénix de la patria, oh nuevo Apolo!
de mi lira te hiciera un mauseolo,
que tu inmortalidad aposentara.
Mejor que yo ninguno te alabara,
que como tú del uno al otro polo
el único naciste, el sol y el solo,
solo mi amor por solo te igualara.
¿Más cómo cantaré cuando te lloro
sin esperanza de ningún consuelo
o ya ternura sea o sea decoro?
Pues pierden hoy, porque te gane el cielo,
Mantua su prenda, España su tesoro,
su Dios las Musas y su Vega el suelo. (*Apud* Treviño, 2018: XXXVII)

Por otro lado, en la actualidad, Zayas es conocida sobre todo por su defensa temprana de la mujer y de los derechos y libertades de ésta (Ricardo Senabre: 1963: 163- 172). Mucho se ha debatido sobre este supuesto feminismo de doña María ya que «los argumentos de los críticos que avanzan, defienden o niegan su feminismo dependen de la manera en que interpretan el “feminismo” que coligen de las *Novelas y Desengaños*». (Olivares, 2000: 28). Según Olivares (2000: 38) en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas muestra una actitud provocativa, con la que «desafía los ideologemas de castidad, silencio y obediencia femeninos» a través de la cual no solo reivindica una igualdad

material, sino que sobre todo hace referencia a una equidad espiritual y que, por lo tanto, se considere a la mujer igual de inteligente que el hombre.

En el prólogo de *Novelas amorosas y ejemplares*, Doña María (2000: 159) dice:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borriones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz.

Un poco más abajo, en este mismo prólogo, la autora escribe:

Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambrey en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y las cátedras como los hombres y quizá más agudas [...] (María de Zayas, 2000: 160)

Estos dos fragmentos permiten ejemplificar el discurso zayesco caracterizado por esa reivindicación de las capacidades de la mujer y por su defensa a favor del reconocimiento del valor de la mujer. Este discurso articula toda su producción y, como veremos, se encuentra presente en «El juez de su causa».

3. «El juez de su causa»

En el año 1637 se publica *Novelas amorosas y ejemplares*, obra compuesta por diez novelas cortas⁵ de entre las que se encuentra «El juez de su causa», novela que se va a analizar en el presente trabajo.

⁵ En lo que respecta a la novela corta, Cervantes asienta este género en España con la publicación de sus *Novelas Ejemplares* (1613). Las novelas cortas siguen el modelo de las *novelle* italianas, cuyo máximo exponente es Boccaccio con el *Decamerón*. A partir del modelo cervantino, las novelas cortas españolas tienden a ser más extensas y a incorporar elementos del mundo de la picaresca, de las novelas bizantinas o de las de aventuras. Zayas evita el término *novela* y prefiere hablar de *maravilla* para *Novelas amorosas y ejemplares* y de *desengaños* para sus *Desengaños Amorosos*. En este caso, nos encontramos ante una novela corta cortesana, caracterizada por estar protagonizada generalmente por damas y caballeros, por tener como tema principal el honor y el amor y por estar ambientada en ciudades conocidas. (Olivares, 2000: 33-35)

En «El juez de su causa», Estela y Carlos, pareja de amantes valencianos nobles y ricos, pactan fugarse cuando los padres de Estela la prometen con un conde italiano. Sin embargo, hay en la ciudad de Valencia otra joven llamada Claudia que se obsesiona con Carlos y se hace pasar por el nuevo paje de éste. Amete, un moro que se encapricha con Estela, engaña a la noble valenciana y la lleva a Fez, junto a Claudia. Mientras, en Valencia, todo el mundo culpa a Carlos por la desaparición de Estela, y es detenido. Durante su estancia en Fez, Amete, ayudado por Claudia, intenta violar a la joven, pero, en el momento en el que está intentando abusar de ella, aparece Jacimín, el príncipe de Fez, quien libera a Estela y castiga a Amete y Claudia. Entonces la protagonista se disfraza de hombre, marcha a Túnez y entra al servicio del propio Carlos V, quien se encuentra luchando en esos momentos contra Barbarroja. Estela destaca por su valentía y se le nombra capitán de los caballos. Sin embargo, un día ve entre los soldados a Carlos, quien se ha fugado, entabla conversación con él y su amado termina contándole todo lo ocurrido. Tras esto, Estela es nombrada Virrey de Valencia y el primer juicio que debe solventar es el suyo propio. En él, Estela acaba revelando su verdadera identidad, las bodas entre los amantes se celebran, Estela es nombrada Princesa de Buñol y Carlos coge el cargo de Virrey de Valencia.

Por lo tanto, los puntos principales de la novela corta son los siguientes:

1. El enamoramiento y propuesta de fuga entre los amantes.
2. El engaño de Amete ayudado por Claudia.
3. El tiempo que pasa Estela en Fez.
4. El intento de violación y el rescate de Estela.
5. La transformación de Estela en Fernando y su ascenso militar.
6. El reencuentro entre los enamorados sin que Carlos reconozca a su amada.
7. La celebración del juicio y la revelación de la identidad de Estela.

4. «Las Fortunas de Diana»

Unos años atrás, en 1621, Lope de Vega había publicado «Las Fortunas de Diana»⁶,

⁶ «Las Fortunas de Diana» se publica originalmente, en el año 1621, en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, en la ciudad de Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez.

la primera de las cuatro novelas que componen las *Novelas a Marcia Leonarda*. El Fénix utiliza la figura de Marcia Leonarda –el *alter ego* literario de Marta de Nevares⁷– y la convierte en narrataria principal de la obra. Las cuatro novelas se caracterizan por las constantes digresiones⁸ del autor; esto es, por ser la voz del propio Lope la que interactúa con la dama oyente de modo que, tal y como explica Carreño (2002: 42), este recurso sirve para solventar las dudas que se le presentan al lector o para justificar aquello que carece de verosimilitud. A pesar del incuestionable peso literario de Lope de Vega, estas novelas han sido objeto de numerosas críticas, puesto que son bastantes los estudiosos que consideran que la faceta novelística del escritor es de una calidad cuestionable. Es más, Avalle-Arce, por ejemplo, cree que estas novelas son «una imitación desafortunada y malintencionada de las *Novelas ejemplares* de Cervantes» (Avalle-Arce, 1998 en Sánchez Jiménez, 2013: 100), y otros como James Fitzmaurice-Kelly aseguran que Lope «no había nacido para ser novelador» (1926:239, en Sánchez Jiménez, 2013: 100). Por lo tanto, la obra se encuentra bajo la enorme sombra de la novelística cervantina

«Las Fortunas de Diana» cuenta la historia de Diana y Celio, dos amantes de la ciudad de Toledo que, como no pueden contraer matrimonio por ser Celio un hidalgo empobrecido, conciertan fugarse a las Indias. La noche en la que habían pactado escaparse, Diana se confunde y, pensando que es Celio, entrega a un hombre un cofre con joyas y dinero. Este hombre huye y Diana, aún sin saber qué ha pasado, sale a buscar al que creía que era su amado. Anda sin parar hasta que abandona la ciudad y, después de tres días vagando, es recogida por unos pastores. Se refugia en casa de estos y, al poco, se disfraza de hombre y empieza a trabajar en casa del mayoral del duque de Béjar. Después, pasa a trabajar para el propio Duque y un poco más tarde queda al servicio del Rey Católico, quien le nombra capitán y gobernador de las Indias. En las Indias Diana se encuentra con Celio preso, quien le cuenta todo lo que le ha ocurrido

⁷ Marta de Nevares fue amante de Lope de Vega. La relación entre ambos fue «una tragedia sublimemente vivida y silenciada» (Carreño, 2002: 17)

⁸ Son precisamente estas digresiones las que van a ser objeto principal de crítica. Lope inunda toda la obra de intervenciones propias hasta el punto de resultar, según muchos, algo excesivo. Según Sánchez Jiménez, no es desacertado admitir que, en términos generales, los eruditos consideran que estas digresiones son “desafortunadas, inoportunas, malintencionadas, pedantes, insolentes y, en cualquier caso, molestas e insatisfactorias” (Sánchez Jiménez, 2013: 101)

desde que se separaron. Regresa Diana con Celio a España, y, ante el Rey Católico se desvela toda la verdad.

Tal y como se ha destacado con la novela de Zayas, en las «Las Fortunas de Diana» hay también una serie de elementos temáticos claves:

1. El enamoramiento y propuesta de fuga de los amantes.
2. La equivocación de Diana y los días que pasa vagando por el bosque.
3. La estancia en casa de los pastores.
4. El disfraz varonil, el tiempo que pasa trabajando para el mayoral y después para el Duque de Béjar.
5. El cargo que ejerce Diana bajo el servicio del Rey Católico, su nombramiento como Virrey y su partida a las Indias.
6. El reencuentro con Celio en prisión.
7. La revelación de su verdadera identidad, el perdón de Celio y la celebración de sus bodas.

6. Intertextualidad o hipertextualidad: la relación entre «El juez de su causa» y «Las Fortunas de Diana»

Para poder entender la relación entre la obra de Lope y la de Zayas más allá del tradicional concepto de fuente literaria y poder llegar más lejos en sus implicaciones, partiremos de una serie de planteamientos teóricos que exponemos brevemente a continuación.

En el año 1967, Julia Kristeva, filósofa búlgara, menciona por primera vez el concepto de *intertextualidad*. Para Kristeva, este término se define como «la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación» (Kristeva, 1967, en Marinkovich, 1999: 731). Kristeva considera que toda producción literaria es fruto de una amalgama de textos previos que, de una u otra forma, han pervivido en la memoria del escritor en cuestión, el cual los ha usado para su propia composición. Esto es, Kristeva partía de la base de que ningún texto es absolutamente hermético e independiente porque cualquier escritor es también lector, por lo que, de forma consciente o inconsciente, su texto está repleto de una serie de referencias que ha

ido adquiriendo a lo largo de su vida. Pero además de esto, el lector también se encuentra influenciado por todas aquellas producciones artísticas que ha consumido a lo largo de su vida lectora, de tal forma que la idea principal planteada por Kristeva es que «todo texto está escrito a partir de otro, y todo texto debe ser leído a partir de otro» (Solá Parera, 2005: 30).

Todo gira en torno a la cuestión de reciprocidad entre dos o más textos que también planteó en su día Roland Barthes al considerar que, en realidad, todo se ha leído ya. Para este pensador, la intertextualidad ya no tiene nada que ver con las nociones de fuente o influencia. Lo que interesa de los juegos intertextuales es que en un texto se encuentran insertos otros textos, que pueden ser más o menos reconocibles por los lectores y, a su vez, todo texto es un intertexto. Frente al concepto de fuente o influencia, que implica una mayor individualidad, la intertextualidad es propuesta por Barthes como un enriquecimiento literario y una práctica social desde el punto de vista de la literatura.

Dos décadas más tarde, Gérard Genette retoma los estudios llevados a cabo por Kristeva y plantea la noción de *transtextualidad*. A su vez, Genette (1989: 10-20) divide las relaciones transtextuales en cinco subtipos diferentes:

1. La *intertextualidad*: hace referencia a una relación de copresencia entre dos o más textos. Esta relación tiene tres manifestaciones: en forma de cita, de plagio o de alusión.
2. La *metatextualidad*: tal y como explica Genette, esta relación se caracteriza por la unión de un texto con otro que habla de él pero que no se cita o, incluso, no se nombra (1989: 13).
3. El *paratexto*: es considerado como una relación menos explícita y más distante y que designa los elementos que están fuera del texto propiamente dicho (el título, el subtítulo, el epílogo, el prólogo...)
4. La *architextualidad*: se trata de la relación más abstracta, más implícita y completamente muda, de pura «pertenencia taxonómica». (Genette, 1989: 13)
5. La *hipertextualidad*: hace referencia a toda unión de un texto B (el denominado *hipertexto*) con un texto anterior A (bautizado por Genette como *hipotexto*). Para Genette, el texto A y B presentan una relación conocida como *transformación*,

de tal manera que, aunque el texto B no hable explícitamente del texto A, este primero no hubiera existido si el hipotexto (el texto A) no existiera y no fuera previo al hipertexto.

Si trasladamos estas ideas a la época en la que Zayas escribe «El juez de su causa», hay que tener en cuenta que, como ha estudiado Muguruza Roca (2020: 446), el Siglo de Oro español «es uno de esos momentos en los que el entramado de referencias a otras obras se muestra especialmente denso en la configuración textual de los productos literarios». Como si se tratara de una especie de «sociedad de intercambio», las referencias, citas y préstamos de unas obras en otras muestran una compleja red de transferencias textuales que son parte consustancial de la vida literaria del periodo áureo, especialmente en ciertos géneros como la novela y el teatro⁹. Un ejemplo claro de este tipo de transferencias textuales es la relación entre «Las Fortunas de Diana» y «El juez de su causa», que, como vamos a ver, responde al concepto genettiano de hipertextualidad.

7. Primeros análisis sobre los hipotextos de *El Juez de su causa*

En el año 1922, Edwin B. Place publica *María de Zayas, an Outstanding Woman Short-story Writer of Seventeenth Century Spain*. En esta obra, Place estudia cuáles son las principales fuentes empleadas por María de Zayas. Claro está que faltaban aún décadas para la invención del término *intertextualidad*, término que renueva y enriquece la idea de influencia, como hemos visto. Por ello, Place interpreta el uso abundante de estas fuentes por parte de Zayas como síntoma de una notable falta de originalidad, de acuerdo con un criterio que fue habitual en la historiografía literaria tradicional de corte positivista. Place no se limita al estudio de «El juez de su causa», sino que hace un recorrido completo por toda la obra de Zayas y haya reminiscencias en ella de Margarita de Navarra, Mateo Alemán, Bandello, Masuccio Salernitano, Timoneda o Boccaccio.

En lo que respecta a «El juez de su causa», Place (1922: 30-32) divide la novela en tres partes, cuyas fuentes busca por separado. En el primer bloque (la propuesta de fuga, el

⁹ Muguruza Roca (2020: 447-448) alude en especial al trasvase de motivos y argumentos de la novela corta a la comedia, pero la reescritura de unas comedias en otras era igualmente muy habitual, ante la constante demanda de textos dramáticos nuevos por parte de los corrales de comedias.

engaño de Claudia y el acuerdo con Amete) hay, según Place, ciertas reminiscencias del libro II de la *Diana*, de Jorge de Montemayor, que se observan en el hecho de que Felismena se disfraza de hombre. En la segunda parte (el tiempo que pasa Estela durante su cautiverio en Fez), Place no cree que se pueda hablar de fuentes directas propiamente dichas, aunque sí considera que puede haber vagos ecos cervantinos. La última parte (desde la conversión de Estela en hombre hasta el final de la historia) presenta, según Place, una fuente directa: la patraña XV del *Patrañuelo*.

En el año 1963, Ricardo Senabre retoma la labor llevada a cabo por Place, centrándose particularmente en la historia de Estela y Carlos. En su artículo, Senabre considera que el salto entre la obra de Timoneda y la de doña María, resulta excesivo y que «en la cadena que conduce desde *El Patrañuelo* hasta «El juez de su causa» faltan, como vemos, algunos eslabones, y establecer sin más una directa relación de dependencia parece sumamente problemático» (1963: 166). Por ello, Senabre cree que «Las Fortunas de Diana», es el texto que a Place le faltó para completar la ascendencia textual de la novela de la madrileña, algo que no resulta descabellado si se tiene en cuenta que, como se ha explicado anteriormente, Lope de Vega y María de Zayas se movieron en el mismo ambiente literario, se dedicaron versos mutuamente y pudieron llegar a mantener una relación de amistad.

8. Similitudes y divergencias entre «El juez de su causa» y «Las Fortunas de Diana»

Senabre (1963: 167) considera que hay una serie de elementos principales por los que se puede afirmar que ambas obras están relacionadas:

1. Ambas historias comienzan ante una propuesta de fuga relevante para el posterior desarrollo de la trama.
2. En ambos relatos se da una circunstancia completamente imprevista que separa a los amantes durante años.
3. Tanto en «El juez de su causa» como en «Las Fortunas de Diana» las damas, disfrazadas de hombres, se convierten en soldados y terminan tomando puestos muy importantes.

4. Son estas damas las que encuentran a sus amantes en una situación comprometida.
5. Tanto Estela como Diana tienen contacto con sus amantes sin que estos sepan cuál es su verdadera identidad.
6. Al final, la amante termina admitiendo quién es y el rey da el visto bueno.

Es decir, en una primera lectura superficial de ambas obras, el argumento es prácticamente el mismo. No obstante, si se analiza detenidamente la obra, hay ciertas diferencias que han de ser comentadas.

La primera divergencia de carácter argumental que se observa reside en quién es el causante de la desaparición de las jóvenes. En «El juez de su causa» el motivo por el que Estela desaparece es por el engaño llevado a cabo por una mujer, Claudia, como consecuencia de un cruel ataque de celos. La desaparición de Estela es, por lo tanto, completamente premeditada y fruto de una acción externa de la que ella no tiene el control. En cambio, en «Las Fortunas de Diana» la protagonista se ve obligada a huir al haber confundido a la que creía ser la figura de su enamorado con la sombra de otro hombre que, movido por un ataque de avaricia, se marcha corriendo con las joyas y el dinero de la joven. Si bien es cierto que, si este hombre no hubiera actuado de esta forma, Diana no se hubiera visto envuelta en semejante odisea, en el fondo es ella la que de forma inconsciente es culpable de sus desgracias. Con todo, es una diferencia de carácter menor.

Por otro lado, Senabre (1963: 169-170) destaca que una de las divergencias más notables es que a diferencia de Lope, la madrileña suprime prácticamente cualquier información que no sea relevante para el desarrollo de la historia. El Fénix, en cambio, no duda en hacer descripciones largas o incluso en incluir pasajes accesorios, secundarios para el desarrollo de la trama. Ejemplo de esto es el enamoramiento de Silveria, la hija del mayoral, cuya mención no tiene peso ninguno en la historia o el tiempo que toma Lope en contar las aventuras de Diana desde que marcha de casa del mayoral hasta que se reencuentra con Celio. Además, «Las Fortunas de Diana» se caracteriza por el uso frecuente de digresiones, por ser una narración constantemente interrumpida. Zayas, sin embargo, suprime todo aquello que pueda estorbar la marcha lineal de la acción y no pierde nunca las riendas de la narración. Asimismo, Lope inserta

numerosos detalles paisajísticos mientras que en *Zayas* la ausencia del paisaje es prácticamente total.

Pero, más allá de esto, la diferencia más relevante entre ambas historias es el tratamiento que cada uno de los autores hace de la mujer a través del papel que se le concede a la protagonista.

Como hemos visto, *Zayas* utiliza su obra para reivindicar las capacidades de la mujer, como ella misma advierte en su prólogo. Por ello, en su interés por dar a las mujeres el valor que merecen, la madrileña centra su novela únicamente en la historia de Estela y en lo que a esta le sucede de forma directa, sin hacer uso alguno de elementos secundarios e irrelevantes para la situación personal de la protagonista. A *Zayas* no le interesa decorar la historia con pasajes cómicos o entretenidos porque esto desvía la atención. Es por esto por lo que hace una eficaz labor de poda, de tal forma que suprime todos los elementos que pudieran llegar a despistar al lector y, a través de una técnica narrativa eficiente, expone sin adornos la historia de Estela. En *Lope*, en cambio, esto no se encuentra presente en su escritura. Para empezar, lo que al Fénix le interesa de la historia de Diana es que sirva para entretener al lector y no tanto todas las vicisitudes que sufre la protagonista hasta llegar a encontrarse con su amado. Senabre (1963: 170-171) considera que esto no quiere decir que la obra de *Lope* esté desequilibrada, sino que el Fénix narra con gracia y desenfado una serie de aventuras que ocurren de manera sucesiva despojándose así de cualquier discurso reivindicativo o ideológico.

El tono serio en defensa de las mujeres que se observa en la madrileña genera también, como señala Senabre (1963: 171), un mayor interés por hacer verosímil la trama, lo que da lugar a la búsqueda de explicaciones racionales para aquellos sucesos que en la novela de *Zayas* pudieran resultar demasiado sorprendentes. Hay una preocupación palpable por parte de la autora de que el argumento sea creíble, ya que la inverosimilitud mermaría la validez del mensaje que ella quiere dar. A *Lope*, por el contrario, no le importa tanto que la obra sea verosímil porque su escritura ni es seria ni es comprometida. Además, esta falta de verosimilitud que se observa en algunos pasajes de la historia del Fénix se entremezcla con el tono burlón de algunas digresiones:

Pienso, y no debo engañarme, que vuestra merced me tendrá por desalentado escritor de novelas, viendo que tanto tiempo he pintado a Diana sin descubrirse a Celio después de tantos trabajos y

desdichas; pero suplico a vuestra merced me diga, si Diana se declarara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla? Pues no ha faltado también quien me ha dicho que, hablándose los dos a solas, los murmuraron y dieron cuenta al Rey, donde le fue forzoso a Diana declararse y ellos quedar corridos. (Lope de Vega, 2002: 174-175)

No obstante, el discurso reivindicativo de Zayas a favor de las capacidades femeninas se pone de manifiesto de manera más contundente al analizar el final de cada obra, donde queda clara la voz de mujer tras la versión de la historia que hace la escritora. Es verdad que en términos generales ambos relatos terminan de la misma manera: con la protagonista desvelando su verdadera identidad, con el asombro por parte de Carlos y de Celio y con la celebración de las bodas. Sin embargo, hay un elemento que es claro en la obra de Zayas: el hecho de que sea Estela quien se convierta en juez de su propia causa. Esto es, en «El juez de su causa», la historia termina con el juicio a Carlos, en el que Estela-Fernando ocupa un papel muy activo. Zayas sitúa a la mujer en el epicentro de la historia a través de un ascenso de poder paulatino que comienza en el momento en el que Estela abandona los ropajes femeninos. Finalmente, en su papel de juez, Estela se encuentra en una posición de dominio con respecto a su amado, posición que aprovecha para probarle y, hasta cierto punto, escarmentarle:

Viendo el virrey que hasta aquí estaba condenado Carlos en el robo de Estela, en el quebrantamiento de su casa, en su muerte y la de Claudia, y que sólo él podía sacarle de tal aprieto; determinado, pues, a hacerlo, quiso ver primero a Carlos más apretado, para que la pasión le hiciese confesar su amor y para que después estimase en más el bien. (Zayas, 2000: 508)

Como ha advertido Senabre (1963: 170), en «El juez de su causa» el final de la obra «se desarrolla con una deliberada morosidad y ocupa mucho más espacio que cualquiera de las otras aventuras». De esta forma, el dominio de Estela y su situación de poder ocupan en la novela de Zayas un espacio importante que no se da en la obra de Lope, quien, por el contrario, resuelve la trama rápidamente, de manera un tanto inverosímil y sin otorgar al final especial relevancia.

Otro elemento que deja ver la voz reivindicativa de Zayas es el tratamiento que da al tópico del disfraz varonil. Zayas narra la transformación de Estela en varón de la siguiente manera:

Sucedió el caso referido en Fez a tiempo que el César Carlos V, Emperador y Rey de España, estaba sobre Túnez contra Barbarroja. Sabiendo pues, Estela esto, mudando su traje mujeril en el de varón, cortándose los cabellos acompañado solo de su cautivo español que el Príncipe de Fez le mandó dar, juramentado de que no había de decir quién era, habiéndose despedido de los

dos caballeros moros que la acompañaban, se fue a Túnez, hallándose en servicio del Emperador, y siempre a su lado en todas ocasiones, granjeando no sólo la fama de valiente soldado, sino la gracia del Emperador, y con ella el honroso cargo de Capitán de Caballos. ¡Tanta era la asistencia que en todo tenía! (María de Zayas, 2000: 501-502)

Lope, por su parte, escribe:

No tengo de ir en mi hábito, ni en el de mujer, pues en él me he sentido tan desdichada; y así te suplico me des algunos destos labradores que sirven a tu padre o que te sirven a ti, porque sea más limpio, que yo tengo de un manteo que traje hechos unos calzones lo mejor que mis desdichas me han enseñado. (Lope de Vega, 142: 2002).

El recurso del disfraz varonil es un tópico muy explotado en la literatura del Siglo de Oro, pero el tratamiento que hace Zayas es diferente del de Lope. En Zayas, el recurso del disfraz varonil es, a mi parecer, una decisión premeditada para mostrar que la feminidad (es decir, la condición femenina impuesta por el traje) supone un obstáculo para que la mujer pueda desarrollar sus capacidades. Estela decide liberarse de su propia feminidad porque es precisamente su condición de mujer y todo lo que se asocia a ello lo que le hace sufrir una serie de desgracias. Es como si de alguna manera la protagonista se “quitara” la feminidad para poder ser como los hombres y, sobre todo, para poder desarrollar como ellos su potencial humano. Es decir, cuando la mujer se disfraza de hombre, se despoja de ese afeminamiento que le impedía vivir como un ser completo. Es precisamente en el momento en el que Estela se convierte en Fernando, cuando empieza a valerse por sí misma y a escalar socialmente.

Esta forma de entender la feminidad es la que se desprende de las palabras con las que Filis, una de las narradoras internas de la obra, introduce su relato en el cuarto de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas:

Demás de esto, como los hombres, con el imperio que naturaleza les otorgó en serlo, temerosos quizá de que las mujeres no se les quiten, pues no hay duda que si no se dieran tanto a la compostura, afeminándose más que naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudieran ser que pasaran en todo a los hombres. Luego el culparlas de fáciles y de poco valor y menos provecho es porque no se les alcen con la potestad. Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas, dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de que los han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agravaría un hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos; según esto, temor es el abatirlas y obligarlas a que ejerzan las cosas caseras. (Zayas, 2000: 228-229)

Se observa aquí que Zayas entiende el afeminamiento como un freno que garantiza la inferioridad de las mujeres con respecto al hombre al impedirles dedicarse a las mismas actividades que este. La mujer, explica Zayas en el pasaje, se encuentra mucho más afeminada de lo que en realidad es y es obligada a ocupar su tiempo en tareas menores como cuidarse el pelo y la cara, porque así no supone una amenaza para el predominio del hombre. Zayas expresa claramente su pensamiento cuando un poco más tarde, en el mismo desengaño, dice a través de Filis:

¡Ah damas hermosas, y qué os pudiera decir, si supiera que como soy oída no había de ser murmurada! ¡Ea! Dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras, 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. (Zayas, 2000: 231)

En la producción literaria de Lope, el disfraz varonil es también un recurso ampliamente explotado, pero en su caso, no es más que una técnica literaria para poder resolver los conflictos presentados en la trama. Así pues, Diana, vestida de hombre, se convierte en un gallardo joven que, finalmente, consigue dar con el paradero de su enamorado. Tal y como señala Homero Arjona (1937: 17), el disfraz varonil en Lope es especialmente útil cuando sirve para el propio desenlace de la obra. Esto se ve de forma clara en «Las Fortunas de Diana», porque si la protagonista no se hubiera disfrazado de hombre, no hubiera podido partir a las Indias y jamás se hubiera reencontrado con Celio. Pero, además de esto, el disfraz varonil le permite a Lope generar situaciones cómicas, en donde la mujer disfrazada vive momentos que divierten al lector y que aligeran la trama. Ejemplo de esto es que Diana, para no ser descubierta, se esfuerza en ser lo más varonil posible e intenta galantear a las jóvenes de la aldea, o que Silveria, la hija del mayoral, se enamora de Diana sin saber que es una mujer. Así lo vemos en el siguiente pasaje:

Murmuraban los labradores el encogimiento de Diana; y ella, por no ser entendida, dio en hacer del galán con las villanas que venían a visitar a su ama. Y como ser casa grande y de mucha gente de servicio luego se inventasen bailes, Diana dio salir a ellos y despejarse, con que no desagradaba las labradoras, mayormente una hermana del estudiante referido, que era bachillera y hermosa, y picaba en leer libros de caballerías y amores; pero desagradaba a Silveria que, abrasada de celos, le comenzó a decir una tarde con algunas lágrimas que cómo había sido tan desdichada, la matase de celos con su vecina. (Lope de Vega, 2002: 150)

9. El Patrañuelo como hipotexto de «Las fortunas de Diana» y de «El juez de su causa»

Como se mencionaba anteriormente, Place (1922: 30) señalaba en su día que existen numerosos ecos de la patraña XV del *Patrañuelo* (1567) de Timoneda en la historia de Estela y Carlos.

La patraña XV en cuestión cuenta la historia de Finea, la cual está casada con Casiodoro, mercader de Candía. Estando Casiodoro en Ferrara le dice a Falacio, otro mercader, que su mujer nunca le sería infiel. Falacio está convencido de todo lo contrario y así se lo quiere demostrar a Casiodoro. Por lo tanto, terminan apostando una cantidad de dinero. Falacio viaja a Candía y con la ayuda de una alcahueta que entra en la habitación de Finea, consigue recolectar pruebas suficientes que le hagan creer a Casiodoro que ha mantenido relaciones con su mujer. Casiodoro, a modo de castigo, abandona a Finea en una isla desierta y cuenta al padre de Finea, Herodiano, que su hija ha fallecido por enfermedad. Al ser consciente Finea de su situación, se viste de hombre y pasa a llamarse “Pedro”. Consigue llegar a Chipre y termina trabajando como secretario general para el rey de esta tierra. Más tarde, por una serie de casualidades, consigue el puesto de regente de la chancillería de la ciudad de Candía. Como el padre de Finea no se había creído la supuesta muerte de la hija, la disputa había terminado en pleito. Finea, ya como regente, termina siendo juez de su propia historia. En mitad del juicio, toda la verdad queda desvelada y Finea termina perdonando a Casiodoro.

Así pues, la patraña XV presenta una serie de elementos clave:

1. La estancia de Casiodoro en Ferrara y la apuesta con Falacio.
2. El engaño de Falacio ayudado por Crispina y la reacción de Casiodoro.
3. El tiempo que pasa Finea en una isla desierta y su reconversión en Pedro.
4. Su estancia en Chipre y el importante cargo que desempeña para el rey.
5. La vuelta a su tierra de origen junto al rey de Candía y su puesto como regente de la chancillería.
6. La celebración del pleito entre su padre y su marido y la revelación de su verdadera identidad.

Senabre (1963: 168) considera que «Las Fortunas de Diana», novela que Place no tuvo en cuenta, procede de esta patraña, y que a Zayas le llega la obra de Timoneda a través de la del Fénix. A su vez, Maxime Chevalier (1999: 128- 129) compara el relato de Timoneda con el de Lope y considera que la diferencia fundamental es que este último readapta la historia del *Patrañuelo* en consonancia a la sociedad lectora española del siglo XVII, que demanda un tipo de obra diferente: ya no interesa el mundo de los mercaderes italianos o un matrimonio que se rompe por una apuesta sino que ahora el público solicita a una pareja de amantes que se ven obligados a separarse por una circunstancia de fuerza mayor. En este sentido, Chevalier (1999: 130) afirma que «a cualquier novelista del siglo XVI o principios del siglo siguiente se le podía ocurrir que el episodio de la apuesta era grosero, demasiado grosero para entrar en una novela de tipo cortesano». Considera también que, en este sentido, no llama la atención que se haya sustituido esta parte por «una linda historia de amor construida con mayor o menor talento» (Chevalier, 1999: 130). Por lo tanto, Lope transforma la historia de Timoneda a lo cortesano. Zayas, por su parte, aprovecha esta modificación de Lope para «El juez de su causa».

Ahora bien, hay un elemento fundamental que une directamente la obra de Timoneda y la de doña María y que, por el contrario, no se encuentra presente en Lope. Lo interesante es que este cambio, que se produce al final de las dos obras, reorienta el sentido de la historia y determina el título mismo de la de Zayas. Timoneda comienza la patraña con una redondilla que adelanta lo que va a suceder en su relato:

Finea en haber perdido
casa, estado y pasatiempo
Pedro se llamó, y por tiempo,
fue juez de su marido. (Timoneda, 1971: 162)

Mediante estos versos introductorios, el autor de la patraña convierte el hecho de que sea Finea juez de su marido en el elemento fundamental de la narración. Como se ha visto anteriormente, este final es igual en Zayas, y su importancia para la escritora queda clara en el título que da a su novela. Por lo tanto, si se acepta la teoría de Senabre, quien afirma que «El juez de su causa» no depende directamente de Timoneda, resulta imposible justificar el parecido que presentan los desenlaces de ambas historias. Zayas, a través de un proceso de imitación compuesta, toma, por un lado, aquellos elementos

que le interesan de la obra de Lope (fundamentalmente la readaptación que hace el Fénix para convertir la historia de mercaderes en una novela cortesana) pero, por otro lado, reescribe en su obra el tema del juicio que aparece en la patraña. Es decir, a la autora le interesa el tratamiento que hace Timoneda de la mujer, porque, a diferencia de Lope, también el valenciano resalta la importancia de Finea (Romera Castillo, 1983: 31) y hace hincapié en cómo, a partir del disfraz varonil, es capaz de ascender socialmente y colocarse muy por encima de su propio marido, hasta el punto de ser ella quien, en calidad de regente, juzga directamente a Casiodoro.

Si al comienzo de la patraña Finea era víctima de un engaño y, como consecuencia, sufría una venganza por parte de su marido, en el final del relato los roles se invierten: ahora es Finea quien puede vengarse de su marido y quien decide qué es lo que va a ocurrir con Casiodoro. Esto es, al principio de la historia, Finea, en calidad de mujer, es un ser que se coloca muy por debajo de su propio marido. En cuanto esta se disfraza de hombre y se “desprende” de ese afeminamiento que en la práctica supone un obstáculo para ella, no solo consigue desempeñar un cargo importante, sino que además se coloca en una posición superior al resto. Casiodoro pasa de ser vengador de su propia mujer a ser vengado por ella:

Pues como Pedro fuese regente y por su sagacidad y prudencia hiciese grandes justicias, vínole la causa de su padre y marido entre manos. Venidos y comparecidos delante de él, y oída la petición de su padre, Herodiano, que pedía a Casiodoro, su marido, la sustentación que le negaba, y más que le diese certificado en qué parte y de qué enfermedad era muerta su hija Finea, proveyó, vista la obligación, que Casiodoro le diese a Herodiano un tanto cada día para su sustentación, y que, vista la presente, le pagase lo que hasta allí debía; y también que dentro de cuatro meses le diese por auto y testigos de fe y de creer a dónde y de qué enfermedad era muerta su mujer Finea. Pasados los cuatro meses, como no diese razón de lo proveído Casiodoro, tornóle a convenir Herodiano delante de Pedro el regente. Y visto por él la poca razón que daba ni tenía en semejante caso, mandó que lo prendiesen y pusiesen en la cárcel a Casiodoro. Puesto, viendo que por jamás en las confesiones había querido otorgar la verdad, mandó que le diesen tormento, fingiendo que tenía testigos recibidos contra él. (Timoneda, 1971: 168- 169)

Timoneda presenta como suya la patraña, aunque al final escribe: «De este cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Eufemia*» (1971: 170), refiriéndose a la escrita por Lope de Rueda, autor coetáneo del valenciano. Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, primero Caroline B. Bourland¹⁰ y después Marcelino Menéndez

¹⁰ Bourland, Caroline B. (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», en *Revue Hispanique* XII, pp. 1-232.

Pelayo revelaron que la comedia de Lope de Rueda no está tan presente en *El Patrañuelo* como afirma Timoneda. Menéndez Pelayo (1943: LIV- LV) dice que «la patraña 15ª corresponde, aunque con variante caprichosas, a la novela 9ª de la segunda jornada del *Decamerón* [...]». Por otro lado, considera que en lo que se refiere a la comedia de Lope de Rueda «la indicación no es enteramente exacta, porque la comedia y la novela sólo tienen de común la estratagema usada por el calumniador para ganar la apuesta, fingiendo haber logrado los favores de la inocente mujer de su amigo» (Menéndez Pelayo, 1943: LIV- LV).

10. La historia de *El Decamerón* (II, 9) como hipotexto de *El Patrañuelo* (patraña XV)

Los personajes protagonistas de la historia de *El Decamerón* (II, 9) son un matrimonio genovés: Bernabé, que es mercader, y Ginevra. Estando Bernabé en París, apuesta con Ambrogiuolo de Piacenza, otro mercader, una importante cantidad de dinero. El motivo de la apuesta es que Ambrogiuolo está convencido de que las mujeres son infieles por naturaleza, mientras que Bernabé afirma que Ginevra nunca le sería desleal. Ambrogiuolo viaja a Ferrara con el fin de demostrar a Bernabé que su mujer no es tan fiel como parece y ganar así la apuesta. Ya en Ferrara, Ambruogiolo, con la ayuda de una pobre mujer, entra en la habitación de Ginevra y consigue recabar pruebas. Bernabé, creyendo al engañador, manda a su criado que mate a Ginevra pero este la deja escapar. Ginevra se viste entonces de hombre y pasa a llamarse «Sicurano de Finale». Consigue trabajar para un gentilhomme catalán con quien marcha a Alejandría y, estando allí, pasa al servicio del sultán. Da la casualidad de que un día, Ginevra, disfrazada de hombre, entabla conversación con Ambrogiuolo, quien le cuenta todo lo sucedido. Tras esto, la joven consigue que su marido viaje hasta Alejandría y ambos confiesan lo ocurrido. Finalmente, Ginevra revela su verdadera identidad y termina perdonando a su marido.

Según Chevalier (1999: 129), la historia de Boccaccio se divide en dos episodios principales. En el primer episodio se encuentra la apuesta entre mercaderes, el engaño por parte de Ambrogiuolo y la venganza de Bernabé contra su esposa al creer las palabras del engañador. El segundo episodio recoge las andanzas de Ginevra: los

trabajos que desempeña, el reencuentro con Ambrogiuolo y Bernabé y la confesión de todo lo ocurrido. Este segundo bloque argumental concluye con lo que Chevalier (1999: 129) define como «el triunfo de la verdad». Chevalier (1999: 126) considera que Timoneda conserva el primer episodio de la historia de Boccaccio, pero modifica el segundo. Esto es así porque en Timoneda el elemento principal de esta segunda parte es que la mujer se convierte en juez de su marido. Por lo tanto, Timoneda sustituye el episodio del triunfo de la verdad por el de la mujer que juzga a su marido, sustitución que Zayas aprovecha e incluye en su novela corta.

Por otro lado, desde un punto de vista estructural, *El Decamerón* presenta una organización diferente a la de las patrañas: Boccaccio utiliza la copulación de historias que unos personajes van contando a otros, mientras que Timoneda emplea la técnica de yuxtaponer las patrañas (Romera Castillo, 1983: 30). Asimismo, todas las *novelle* son introducidas por un pequeño resumen del argumento frente a la redondilla que emplea Timoneda para presentar cada patraña (Romera Castillo, 1983: 30- 31). Así pues, tal y como observamos, la rúbrica argumental que introduce la *novella* IX de la segunda jornada del *Decamerón* revela ya diferencias notables en lo que respecta a la lectura que hace cada autor de la historia:

Bernabó de Génova, engañado por Ambruogiuolo, pierde sus bienes y ordena matar a su esposa inocente; ésta se salva y vestida de hombre entra al servicio del sultán; encuentra al engañador y se lleva a Bernabó a Alejandría donde, tras castigar al engañador, vestida de nuevo de mujer, ambos regresan ricos a Génova. (Boccaccio, 1994: 323)

A diferencia de Timoneda, quien no menciona en su redondilla pasajes como la apuesta sobre la castidad de Finea o la venganza del marido y que, por lo tanto, «se centra exclusivamente en el personaje protagonista femenino, Boccaccio se centra en el triángulo marido (engañado) – mujer (honrada) – amigo (engañador)» (Romera Castillo, 1983: 30), sin otorgar una relevancia particular a la mujer.

11. Conclusiones

Por todo lo que se ha expuesto en el presente trabajo, vemos que detrás de la novela de Zayas existe una red de relaciones hipertextuales en la que intervienen varios textos.

En lo que respecta a este asunto, creo que hay varias formas de abordarlo. Senabre (1963: 171-172) basándose en la fecha de publicación de cada una de las obras que reproducen la historia que estudiamos, trazaba el siguiente esquema:

El Decamerón (II, 9), Boccaccio - escrita entre 1350 y 1355



El Patrañuelo (la patraña XV), Juan de Timoneda- publicada en 1567



«Las Fortunas de Diana», Lope de Vega- publicada en 1621



«El juez de su causa», María de Zayas- publicada en 1637

Es decir, la obra de Boccaccio pasa directamente a la patraña XV de Timoneda. A su vez, *El Patrañuelo* se encuentra reescrito en «Las Fortunas de Diana», de tal forma que de manera indirecta también hay ecos del *Decamerón* en Lope. Y, además, «Las Fortunas de Diana», según Senabre, fue el hipotexto principal para «El juez de su causa», de modo que, la obra de Boccaccio y la de Timoneda solo llegan a Zayas a través de la de Lope (Senabre, 1963: 171- 172). Se trataría de un entramado hipertextual dividido por estadios teniendo en cuenta factores de carácter temporal. A pesar de la validez de esta hipótesis, considero que la teoría de Senabre deja muchas cuestiones sin responder.

En primer lugar, Senabre considera que *El Patrañuelo* no es manejado directamente por Zayas (sino que llega a la autora de forma indirecta) porque en la patraña XV la historia «gira en torno a la venganza de un marido que se cree engañado por su mujer» (1963: 166). Además, el autor del artículo añade que Finea no tiene que aplicar justicia, ni se convierte en juez de su propia causa, sino que lo hace de manera muy indirecta (Senabre, 1963: 166). Considera Senabre también que:

Las aparentes coincidencias entre la patraña de Timoneda y la narración de Doña María de Zayas quedan así considerablemente reducidas a puntos básicos. Subsiste el dato de la mujer convertida en hombre por obra y arte del disfraz. Pero éste no puede ser un elemento diferenciador por la frecuencia de su aparición en obras literarias. (Senabre, 1963: 166)

Ahora bien, si se tiene en cuenta que en la historia de Timoneda, el autor considera como elemento fundamental la conversión de Finea en juez de su marido, las apreciaciones de Senabre resultan poco convincentes. Tal y como se ha expuesto a lo largo del trabajo, Timoneda y Zayas coinciden en mucho más que en el elemento del disfraz varonil: a Zayas le interesa el tratamiento que hace el valenciano de la mujer y lo usa para su propia creación literaria.

En consecuencia, creemos muy posible que Zayas manejara conjuntamente «Las Fortunas de Diana» y la patraña XV de Timoneda, y que, a través de un proceso de imitación compuesta en el que toma de cada historia aquellos elementos que le interesan, escribiera «El juez de su causa». Esto permite explicar las similitudes entre, por un lado, el final de la historia de Timoneda y el de «El juez de su causa» y, por otro, el parecido argumental que se observa entre la novela corta de Zayas y la de Lope: estamos ante una pareja de enamorados y no ante un matrimonio, el personaje protagonista masculino no hace ninguna apuesta, no hay ningún tipo de venganza por parte de los amantes... Es decir, Zayas toma de Lope su adaptación cortesana de la obra de Timoneda pero, a su vez, recurre directamente a la historia del *Patrañuelo* e, interesada por la forma en la que se retrata al protagonista femenino en la patraña, reescribe también parte de ella. Por lo tanto, habría que considerar a este respecto un doble hipotexto para la novela de Zayas.

Por otro lado, Senabre (1963: 168) hace referencia a la supuesta falta de originalidad de la madrileña al haber escrito una historia cuyo argumento está ya inventado. En este sentido, considerar que la obra de doña María no es original carece de sentido porque, aunque es verdad que la madrileña toma argumentos ya escritos, a su vez, estos argumentos se basan en otros, y así continuamente. Como se ha comentado, toda la historia de la literatura y, más concretamente, la del Siglo de Oro español es una amalgama de hipotextos en los que la reescritura se muestra consustancial al hecho literario. Si tenemos en cuenta que María de Zayas y Lope de Vega pudieron llegar a mantener una relación amical, podríamos incluso valorar el hecho de que la madrileña reescribiera la novela corta del Fénix en términos de homenaje hacia el genial dramaturgo, hecho que se ha plantado también en relación a otras novelas de Zayas que conectan textualmente con obras de Lope de Vega, como recoge Muguruza Roca (2020).

Como conclusión, «El juez de su causa» es un ejemplo perfecto para poder demostrar que nuestro Siglo de Oro es una trama de composiciones literarias relacionadas entre sí, en donde los escritores se retroalimentan consciente o inconscientemente, sin perder nunca la voz que caracteriza a cada uno de ellos. Lejos de anular la supuesta originalidad de un autor, los procesos de reescritura permiten desvelar, precisamente, las peculiaridades de la voz propia, que, en nuestro caso, es la voz de una mujer escribiendo en un mundo de hombres.

Bibliografía

- BOCCACCIO, Giovanni (1994): *El Decamerón* (trad. M. Hernández Esteban), Cátedra, Madrid
- BROWN, Kenneth (1993): «María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)» *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, nº11, Madrid, pp. 355-360.
- CARRASCOSA ORTEGA, Marcial (2011): «De Boccaccio a Timoneda: enfoque comparatista entre la *novella* de Bernabò y Zinevra (*Decameron*, II-9) y la patraña quincena (*El Patrañuelo*)», *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario 2010, pp. 43- 65.
- CHEVALIER, Maxime (1999): «Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Juan de Timoneda, Cristóbal de Tamariz, María de Zayas)», *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI- XIX)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 125- 134.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus: Madrid.
- HOMERO ARJONA, José (1937): «El disfraz varonil en Lope de Vega» *Bulletin hispanique*, tomo XXXIX, nº 2, pp. 1- 27.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943): *Orígenes de la novela*, t. II, Madrid: Bailly-Bailliére, pp. LIV- LV.
- MUGURUZA ROCA, Isabel (2020): «Lope de Vega reescrito por María de Zayas: *La viuda valenciana*, una comedia entre dos novelas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI, pp. 445-469.
- MONTESA PEYDRÓ, Salvador (1981): *Texto y contexto en la narrativa de Zayas*, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, Madrid.
- OLIVARES, Julián (2021): «La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, eds. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Biblioteca Áurea Digital del Griso 64, pp. 153- 174. Disponible en: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59991>
- PLACE, Edwin B. (1922): *María de Zayas, an Outstanding Woman Short-story Writer of Seventeenth Century Spain*, The University of Colorado Studies, vol. XIII, nº 1, pp. 1- 56.

- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2014): «La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos», *AnMal*, XXXVII, 1-2, pp. 237-253.
- ROMERA CASTILLO, José (1983): «Organización semiótica textual en Timoneda (P. 15) y Boccaccio (D, II-9)», en *En torno a El Patrañuelo*, Madrid: UNED, pp. 27- 47.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2013): «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Neuchâtel: Université de Neuchâtel, pp. 99- 114
- SEÑABRE SEMPERE, Ricardo (1963): «La fuente de una novela de doña María de Zayas», *Revista de Filología Española*, XLVI 1/2, pp. 163-172.
- SOLÁ PARERA, Dafne (2005): «El contexto teórico de la reescritura: la intertextualidad», *En busca de un discurso identitario y canónico: la reescritura de Rhys y Coetzee en Wide Sargasso Sea y Foe*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- TIMONEDA, Juan de (1971): *El Patrañuelo*, Madrid: Castalia.
- TREVIÑO SALAZAR, Martha Elizabeth (2018): *Estudio y edición de la Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (1647) de María de Zayas y Sotomayor*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- VEGA, Lope de (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. A. Carreño, Madrid: editorial Cátedra.
- YLLERA, Alicia (2021): «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)», *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas amorosas y ejemplares*, eds. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Biblioteca Áurea Digital del Griso 64, pp. 65- 78. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/59996/1/BIADIG64_02_Yllera.pdf
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2000): *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Madrid: Cátedra.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2000): *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares, Madrid: Cátedra.