

## LA FUENTE DE UNA NOVELA DE DOÑA MARÍA DE ZAYAS

Es curiosa la escasez de noticias que hoy poseemos acerca de doña María de Zayas<sup>1</sup>. Urge, sin embargo, estudiar con algún detenimiento la figura singular de esta escritora, cuya obra aventaja, en muchos aspectos, a la centuria en que le tocó vivir. En una época en que la mujer es en España, y en el mejor de los casos, un ser sin autonomía, sin repercusión social alguna<sup>2</sup>, las obras de doña María de Zayas mostrarán como nota permanente una defensa tenaz y admirable de la mujer, de su libertad y sus derechos. En este sentido, bien puede señalarse como profético el caso notorio de un feminismo defendido a todo trance, en sazón aún temprana y en un medio poco favorable, si no hostil, a tales ideas<sup>3</sup>.

Sin embargo, las novelas de doña María han tenido mala prensa en lo tocante a su originalidad. A ello ha contribuido sin duda, en no escasa medida, uno de los pocos trabajos que a su obra se han dedicado<sup>4</sup>. En él, el análisis de cada novela —con alguna excepción— va seguido de una copiosa y harto discutible enumeración de fuentes. *La burlada Aminta*, por ejemplo, procedería de Masuccio Salernitano (novela 27 de su *Novellino*) y de Bandello (cuento 42 de la parte I de las *Novelle*). *Al fin se paga*

<sup>1</sup> V. M. SERRANO Y SANZ: *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas*. Madrid, 1903, 2 vols., II, 583 y ss.

<sup>2</sup> V., por ejemplo, el *Voyage d'Espagne*, de ANTOINE DE BRUNEL, realizado en 1655; edic. de CHARLES CLAVERIE, en *RHi*, 1914, XXX, 119-375, especialmente p. 157.

<sup>3</sup> V. LENA E. V. SYLVANIA: *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her works*. Columbia University Press, New York, 1922.

<sup>4</sup> Me refiero al de EDWIN B. PLACE: *María de Zayas, an Outstanding Woman Short-story Writer of Seventeenth Century Spain*. The University of Colorado Studies, vol. XIII, núm. 1, junio, 1922, pp. 1-56.

todo es, según Place, una trasposición de la obra de Sercambi *De periculo in amore*. En otras novelas aparecen reminiscencias de Mateo Alemán, del *Heptameron* de Margarita de Navarra, de Céspedes y Meneses, de Timoneda y de algunos otros escritores de menor cuantía. Toda una memorable galería de antecedentes, algunos muy forzados por el afán de hallar parecidos.

Hay ocasiones, no obstante, en que la influencia literaria aparece con claridad. Así ocurre, por ejemplo, con *El jardín engañoso*, que proviene de Boccaccio (*Decamerone*, X, 5)<sup>1</sup>. Las coincidencias son palmarias y, además, Boccaccio influyó enormemente y durante mucho tiempo en la literatura europea<sup>2</sup>.

El estudio de los antecedentes literarios de doña María de Zayas se halla aún, a pesar de todo, en un estadio de cierta confusión. Es necesario volver sobre lo ya realizado para desechar definitivamente algunas hipótesis y puntualizar otras. Sólo así será posible valorar adecuadamente una interesantísima producción literaria un tanto abandonada por la crítica.

Dedicaremos ahora nuestra atención a una novela concreta: *El juez de su causa*. Apareció por primera vez, con otras nueve, en la primera parte de las *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637). Algunas de estas novelas, entre ellas la que nos ocupa, tuvieron rápida y ejemplar fortuna, y no sólo en España: en 1656 aparecieron en París adaptadas —y apropiadas— por Scarron. Diez años después se publicó la traducción francesa de Douville<sup>3</sup> y posteriormente otras varias.

*El juez de su causa*, penúltima de estas diez novelas publicadas en 1637, desarrolla un prolijo argumento que, en esquema, viene a ser éste:

Estela y Carlos, jóvenes enamorados, han decidido fugarse juntos. Pero Claudia, enamorada de Carlos, ha entrado a su servicio disfrazada de paje. Aparece el moro Hamete, que desea llevarse a Estela con él. Claudia decide ayudarle para desembarazarse de Estela y, valiéndose de su condición de paje de Carlos, la engaña. Estela va a parar a una falúa en que Hamete se lleva también a Claudia rumbo a Fez. En Valencia se descubre la desaparición de Estela y Carlos es detenido.

En Fez, Hamete intenta un día violentar a Estela en pleno campo, con la ayuda de Claudia. Aparece el hijo del rey de Fez y salva la situación. Hamete y Claudia son ejecutados. Estela recobra la libertad. Se disfraza de hombre y marcha a

<sup>1</sup> Así lo señala LENA E. V. SYLVANIA, *ob. cit.*, p. 26.

<sup>2</sup> V. el documentado estudio de CAROLINE BOURLAND: *Boccaccio and the Decameron in Spanish and Catalan Literatures*. *RHi*, 1905, XII, pp. 1-232.

<sup>3</sup> V. JACQUES-CHARLES BRUNET: *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 6 vols., Paris, 1864, V, pp. 184 y ss.

Túnez, donde Carlos V lucha contra Barbarroja. Estela —que se hace llamar don Fernando— se distingue en la lucha, salva la vida al Emperador y llega a ser capitán.

Un día aparece entre los soldados Carlos, que se ha fugado de la prisión. Estela, sin darse a conocer, intima con él. Carlos le cuenta su desdichada historia. El Emperador nombra a don Fernando (Estela) virrey de Valencia, y el nuevo virrey se lleva consigo a Carlos.

En Valencia, la primera causa que preside el virrey es la del propio Carlos, acusado del rapto y asesinato de Estela. En ella, Carlos se halla en situación cada vez más comprometida. Por fin, Estela descubre su identidad: está viva y las acusaciones contra Carlos no tienen fundamento. Enterado de todo, el Emperador envía joyas y regalos. Carlos será virrey de Valencia y Estela recibe el nombramiento de princesa de Buñol.

Esta es la historia. Para su análisis, Place<sup>1</sup> la descompone en varias partes y busca por separado los antecedentes literarios de cada una de ellas. En relación con la primera parte —la mujer que, disfrazada, se finge paje del hombre a quien ama, el cual está enamorado de otra—, Place encuentra una situación análoga en el libro II de la *Diana*, de Montemayor, donde Felismena aparenta servir a Félix, enamorado de Celia. Sin embargo, el mismo Place añade<sup>2</sup>: «But the resemblance is not a very close one. Felismena is not an unscrupulous adventuress; in fact, she plays the part of page so well that Celia falls in love with her and finally dies because her affection is naturally not reciprocated.» Y poco después reconoce: «For a man to disguise himself as a woman, or vice versa, is a common well-worn device in literature»<sup>3</sup>. Esto es, efectivamente, muy cierto, y no sólo en la novela<sup>4</sup> ni tampoco en la literatura española<sup>5</sup>. No hay, por tanto, base suficiente para señalar influjo de Montemayor en *El juez de su causa*.

Siguiendo el análisis de la novela, Place confiesa no hallar antecedentes directos de la segunda parte —las aventuras de Estela durante su cautiverio en Fez—. Tan sólo vagas reminiscencias de las historias moras que aparecen en algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas.

<sup>1</sup> *Ob. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> V. C. BRAVO-VILLASANTE: *La mujer vestida de hombre en el teatro español. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

<sup>5</sup> V. DUNLOP: *History of Prose Fiction*. London, 1888, II, p. 226. Para la *female page*, v. V. O. FREEBURG: *Disguise Plots in Elisabethan Drama*, New York, 1915.

Todo lo demás —a partir del momento en que Estela se disfraza de hombre y sirve al Emperador como soldado— proviene, según Place, del *Patrañuelo* de Juan de Timoneda (patraña 15). En la historia de Timoneda, Casiodoro, creyendo infiel a su mujer, Finea, la abandona en una isla desierta. Finea se viste de hombre, es salvada por unos mercaderes y pasa al servicio del rey de Candía, hasta llegar a ser regente de la chancillería real. Como tal, tiene que dirimir un conflicto entre su padre y su propio marido. Al fin, ella descubre su identidad y se pone en claro el engaño sufrido por Casiodoro, ya que Finea no le había sido infiel.

La patraña de Timoneda procede, sin discusión, de Boccaccio (*Decamerone*, II, 9), como apunta Caroline Bourland<sup>1</sup>. La historia de Boccaccio ha producido numerosas ramificaciones, como una novela de Masucio Salernitano, la citada patraña de Timoneda, el *Cymbelline* shakespeareano o la comedia *Eufemia*, de Lope de Rueda. E indirectamente, si a lo anterior nos atenemos, *El juez de su causa*, de doña María de Zayas.

En principio, tal hipótesis no parece descabellada. *El Patrañuelo* se publicó en 1567; *El juez de su causa*, en 1637. Entre ambas fechas y después de la segunda, los vástagos literarios de la fecunda obra de Timoneda son numerosos.

Sin embargo, el salto de la patraña a la novela de doña María es demasiado grande. La consideración aislada de algunos detalles ilustrará esta idea.

En primer lugar, la historia del *Patrañuelo* gira en torno a la venganza de un marido que se cree engañado por su mujer. Además, cuando ésta tiene que aplicar justicia, no se convierte en «juez de su propia causa» sino muy indirectamente. Se trata de un pleito entre su padre y su marido. Las aparentes coincidencias entre la patraña de Timoneda y la narración de doña María de Zayas quedan así considerablemente reducidas en sus 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.

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. Conviene replantearse el enfoque de la cuestión. Para ello es preciso dar entrada a un nuevo elemento.

En 1621 publica Lope de Vega *Las fortunas de Diana*, primera de las

---

<sup>1</sup> En su estudio cit. en *RHi*, pp. 84-91.

cuatro novelas dedicadas a *Marcia Leonarda*. No será ocioso sintetizar el argumento de esta obrita, que no añade grandes méritos a la producción colosal del Fénix.

Diana y Celio, jóvenes enamorados, han llegado a entrevistarse varias veces en secreto. Celio no puede pedir a Diana en matrimonio, porque ambos son de distinta condición social. Por ello deciden fugarse una noche. Cuando llega el momento, Celio no puede acudir, y Diana, viendo a un hombre que pasa ante su puerta, cree reconocer en él a Celio. Le arroja un cofre con joyas y dinero. Cuando baja Diana a la calle, el hombre ha desaparecido. Diana abandona la ciudad y vaga durante varios días por los campos. Es recogida por unos pastores y, luego, disfrazada de hombre, llega a servir a los Reyes Católicos, que se encuentran en la reconquista de Granada. Los Reyes acaban nombrando a Diana gobernador y capitán general de los territorios conquistados en Indias.

Mientras tanto, Celio, que se encaminaba a Indias con la esperanza de encontrar a Diana, descubre por casualidad al hombre que huyó con el cofrecillo. En un acceso de ira, Celio lo mata. Es encadenado y así llega a Indias. Allí lo encuentra Diana, convertida en gobernador. Habla con el preso, sin darse a conocer, y se informa de toda la historia. Al cabo de algún tiempo, Diana, que ha hecho grandes demostraciones de afecto por Celio, vuelve a España y se lo lleva consigo, siempre en calidad de preso. Ante los reyes pide perdón para Celio y, finalmente, descubre su verdadera identidad, con gran sorpresa por parte de todos.

Fácilmente se advierte que, al sumergirnos en la novela de Lope, hemos traído a la superficie, tras un fructífero buceo, varios ricos elementos de que antes carecíamos. Considerados con alguna atención, engarzados convenientemente, estos elementos formarán el eslabón que nos faltaba para saltar de Timoneda a doña María de Zayas.

En efecto: para empezar, la situación se plantea entre dos amantes, no entre marido y mujer, como en *Timoneda*, ni por las mismas razones. Además, tanto en Lope como en doña María, estos amantes deciden fugarse en vista de los obstáculos que se oponen a su casamiento. En ambas novelas, también, una circunstancia imprevista —un engaño— aleja a los amantes. En ambas, la dama disfrazada accede a los reyes en circunstancias guerreras. En una y otra, la dama-gobernador o la dama-*virrey* encuentran a su amante en situación comprometida: Celio, preso; Carlos, huido de la cárcel. En *El juez de su causa*, Estela intima con Carlos sin darse a conocer. En *Las fortunas de Diana*, también la protagonista interroga a Celio y le obliga a relatar sus desdichas y tampoco le descubre su identidad. Finalmente, tanto Lope como doña María de Zayas dan a la historia un desenlace análogo: la amante revela su condición y todo se soluciona con los parabienes de los reyes.

*El Patrañuelo* se publica en 1567. *Las fortunas de Diana*, en 1621; *El juez de su causa*, en 1637. Hay que suponer que doña María, gran lec-

tora, según ella misma confiesa<sup>1</sup>, conocería la obra de Timoneda, largamente difundida. Y parece forzoso admitir, después de todo lo anterior, que conoció también la novela de Lope. Caben ahora dos posibilidades: admitir el influjo único y directo de Lope o, por el contrario, suponer una influencia dual, conjunta, de Timoneda y de *Las fortunas de Diana*. Sin desechar el dato de que doña María de Zayas conoció seguramente *El Patrañuelo*, parece más acertado inclinarse hacia la primera hipótesis. Las dos líneas argumentales de *Las fortunas de Diana* y *El juez de su causa* coinciden, como hemos visto, en sus apoyaturas básicas. Nada hay en doña María que, no hallándose en Lope, aparezca en Timoneda<sup>2</sup>. *El juez de su causa* proviene directamente de la novelita de Lope.

Rozamos con esto el viejo problema de la originalidad de una obra y de la licitud de repetir historias y argumentos ya inventados. En un loable intento de defender a todo trance la originalidad de doña María frente a las indicaciones de Plache, señala Amezúa<sup>3</sup>: «Nada importa que esporádicamente dos novelistas coincidan en las líneas principales de un argumento, cosa que puede darse, en efecto; pero en las más de estas concomitancias la causa es otra y muy lógica: ambos observan el mismo natural, una realidad viva, que copiarán después cada uno por su lado.» En cierto modo, esto es exacto. Ahora bien: resulta difícil sostener que los artificiosos personajes de *Las fortunas de Diana* o *El juez de su causa*, así como sus numerosos y descabellados lances y aventuras, provengan de la observación «de un mismo natural». Son creaciones de ficción con un tenue y lejanísimo apoyo en la realidad. Pertenecen a un mundo convencional, artístico, en casi igual medida que las novelas bizantinas, y lo más «real» que en ellas podemos escrutar son ciertas ideas sobre el honor, la mujer o la justicia, decantaciones de la mentalidad y las costumbres de la época en que las obras se produjeron. Sí puede importar la coincidencia en las líneas básicas de dos argumentos. En este caso se hacía imprescindible señalarla, precisamente porque, como veremos, la pro-

<sup>1</sup> «¿Qué razón hay para que no tengamos las mujeres promptitud para los libros? y más si todas tienen mi inclinación, que en viendo cualquiera nuevo o antiguo, dexo la almohadilla y no sosiego hasta que le paso». En el prólogo *Al que leyere*, de las *Novelas amorosas y ejemplares*. Cito por la edic. de la R.A.E. Biblioteca selecta de clásicos españoles, Madrid, 1948, pp. 22 y s.

<sup>2</sup> La situación de la mujer que, disfrazada de hombre, juzga a su marido, a quien se acusa de haberla asesinado, aparece en una temprana comedia de Lope, *El juez de su causa*, anterior a 1604, según COTARELO (v. edic. de *Obras de Lope*, R.A.E., t. VI, Madrid, 1928). Aquí nos hallamos más cerca de Timoneda y, por consiguiente, de Boccaccio.

<sup>3</sup> En el prólogo a la edic, cit. pp. XIV y s.

funda originalidad de doña María radica en algo muy distinto. Comenzaremos indicando algunos rasgos diferenciadores.

Es de notar la ausencia del paisaje en la novela de la Zayas. Para enmarcar la acción sólo hay nombres de lugar: Valencia, Fez, Túnez, etc. El paisaje no aparece. Los personajes, con sus idas y venidas, ocupan constantemente el cuadro. No sucede lo mismo en Lope, a pesar de que la acción de *Las fortunas de Diana* es más compleja. Lope inserta breves pinceladas paisajísticas: «Diana amaneció en un valle cortado por varias partes de un arroyo que entre juncos y espadañas mostraba pedazos de agua, como si se hubiera quebrado algún espejo.» O bien: «Vio Feniso de lejos un pueblo, que casi encubrían algunos árboles, a cuyo pesar se mostraban dos altas torres, en cuyas pizarras y azulejos el sol resplandecía». En *El juez de su causa* no hay una sola nota de este tipo.

Lope interrumpe con frecuencia la narración para intercalar versos. Estas pausas líricas, tan afines al temperamento lopesco y, por otra parte, de tan antigua tradición<sup>1</sup>, remansan y detienen la acción, a veces de modo excesivo. En *El juez de su causa*, por el contrario, todos los versos que aparecen son los de un soneto que Claudia, convertida en paje de Carlos, dirige a Estela. Doña María de Zayas no pierde las riendas de la narración en ningún momento.

No debe olvidarse, por otra parte, que *Las fortunas de Diana* es una de las novelas dirigidas a *Marcia Leonarda*. Lope interrumpe a veces la acción para hacer a Marcia Leonarda todo género de comentarios: «¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo de nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela?». O este otro ejemplo: «Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas. Llegó Celio derrotado con su nave...», etc. Tampoco doña María de Zayas da cabida en su novela a estos elementos.

En general, las diferencias enumeradas hasta el momento conducen a una misma conclusión: la Zayas, frente a la novela de Lope, comienza por una labor de poda, y suprime concienzudamente todo aquello que pueda estorbar la marcha lineal, rectilínea, de la acción; todo aquello que podría contribuir a retardarla o entorpecerla. Doña María no aceptó, ya en principio, una serie de pasajes de Lope que, por su excesiva pro-

<sup>1</sup> V. el exhaustivo trabajo de MARÍA ROSA LIDA, *Perduración de la literatura antigua en Occidente (a propósito de Ernest Robert Curtius, «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter»)*. *Romance Philology*, 1951-52, V, espec. p. 109.

lijidad, favorecían la dispersión, con evidente perjuicio de la concentración narrativa. Hay en Lope una descripción minuciosa de la primera vez que Celio ve a Diana; de las posteriores y frecuentes visitas de Celio a Octavio; de las cartas entre los enamorados; de las primeras entrevistas, hasta que Celio llega a ser «Tarquino de menos fuerte Lucrecia». Se intercala el episodio en que Silveria se enamora de Diana, que se ha disfrazado de hombre<sup>1</sup>, episodio salpicado con abundantes versos. Todo esto no cabía en la intención de *El juez de su causa*.

No quiere esto decir que en la novela de Lope falte el equilibrio. Lope se propone tan sólo narrar una serie de sucesivas aventuras, a todas las cuales concede el mismo rango. No hay en él deseo de adoctrinar o teorizar. A doña María de Zayas, en cambio —esto es lo decisivo—, le atrae la situación de la mujer que, después de superar un sinnúmero de adversas circunstancias, se halla en la coyuntura de tener que juzgar a su propio enamorado, de ser «juez de su causa». Esto coloca al personaje femenino muy por encima de todos los demás. Estela juzga a Carlos, pero, antes de salvarlo, juguetea con él le hace sentir la proximidad de una condena a muerte. Sólo en el último instante descubrirá Estela su identidad y Carlos quedará libre de culpas.

Ahora bien: esta situación, básica en *El juez de su causa*, nos aleja sensiblemente de la novela de Lope. Allí veíamos una pura descripción de acontecimientos. Aquí, una firme actitud feminista —la de la autora—, encarnada en el personaje de Estela. Esta actitud constituye el motor de la novela. Por ello toda la parte final —el juicio de Carlos— se desarrolla con una deliberada morosidad y ocupa mucho más espacio que cualquiera de las otras aventuras, al paso que en Lope todo se resolvía con el mismo ritmo, sin que nada hiciera sospechar cualquier inclinación del autor por unos u otros pasajes.

Hay, además, otra diferencia radical. *El juez de su causa* es —aparte sus cualidades de puro entretenimiento— una ilustración seria y consciente de las ideas de su autora. La novela de Lope, por el contrario, no pasa de ser un juego al que su autor no ha querido conceder trascendencia. Señala Menéndez Pidal que, en estas novelas, Lope «trabaja por elevar a su lectora, Marcia Leonarda, en juego delicioso, en vaivén de erudición y llaneza festiva, a alturas culturales»<sup>2</sup>. La indicación es muy justa. En uno de los ejemplos aducidos más arriba, en que Lope se dirige

<sup>1</sup> Aquí sí podría pensarse en el recuerdo de la *Diana* que PLACE señala para *El juez de su causa*, aunque tampoco es necesario.

<sup>2</sup> En el estudio *Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía*, recogido en el volumen *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 69 y ss.

a *Marcia Leonarda*, no es difícil advertir el tono de burla que encierra la alusión a la retórica y a la transgresión de sus reglas. Pero, al mismo tiempo, aparece también con evidencia, si bien sólo insinuada, la postura estética de Lope frente a la preceptiva clásica.

En otras ocasiones, el Fénix se queda en el puro jugueteo burlón. Para comprobarlo basta confrontar someramente un elemento que aparece en ambas novelas. Cuando la heroína, convertida en gobernador o virrey, encuentra a su amante, éste no la reconoce. El hecho es demasiado convencional para que el autor pase por él sin una justificación de algún tipo. Doña María de Zayas intenta dar una explicación racional, dentro de lo posible: «Atento oyó Carlos a don Fernando, que por tal tenía a Estela, pareciéndole no haber visto en su vida cosa más parecida a su dama; mas no llegó su imaginación a pensar que fuese ella». Carlos nota el parecido del virrey con Estela. Pero no llega a sospechar que se trate de ella, porque sería una coincidencia demasiado grande. En rigor, la inverosimilitud de la historia justifica por sí misma esta convención.

A Lope, en cambio, no le preocupa dar sinceridad al relato, porque no lo escribe en serio. Cuando ya la narración se aproxima a su final y Diana, gobernador de Indias, vuelve a España llevando a Celio, Lope escribe humorísticamente: «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 declara y amor ciego se atreviera a los brazos, ¿cómo llegara este gobernador a Sevilla?». E incluso, dentro de este tono burlón, llegará Lope a la alusión maliciosa: «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 quedaron corridos.»

Muy diversas, como vemos, son las posturas de Lope y doña María de Zayas. Esta aprovecha parte de lo externo que hay en *Las fortunas de Diana*, pero confiere al relato otra orientación: suprime pasajes que le resultaban accesorios y da más amplitud a la parte final, que se convierte en eje de la obra y de la actitud feminista. De este modo transforma el *divertimento* lopesco en la ilustración novelesca de una postura ideológica. No cabe mayor separación en el tratamiento de un asunto que ofrecía tan numerosos puntos de contacto.

Ahora podemos ya seguir con alguna exactitud el desarrollo del tema de Boccaccio desde el *Decamerone* hasta *El juez de su causa*. La novela italiana pasa directamente —o bien a través de Masuccio Salernitano— al *Patrañuelo* de Timoneda (1567). Reaparece en una de las primeras obras dramáticas de Lope, *El juez de su causa* (anterior a 1604),

donde se conservan los rasgos medulares de la historia: un marido intenta deshacerse de su mujer y, al final, es juzgado por ella, que se ha disfrazado de hombre. Vuelve a brotar el tema en *Las fortunas de Diana* (1621), pero ya Lope lo ha modificado con la inclusión de unos elementos novelescos que antes faltaban. Estos elementos —la conversión de los esposos en una pareja de enamorados, su decisión de huir juntos, el engaño que los separa, etc.— son los que nos permiten establecer una relación directa entre la novela de Lope y *El juez de su causa* (1637), si bien ambas obras, como hemos visto, ruedan sobre carriles divergentes, de acuerdo con el temperamento y la intención de sus creadores.

RICARDO SENABRE SEMPÈRE.

Universidad de Salamanca.