

Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas

TONINA PABA

Università degli Studi di Cagliari

Resumen

El claro propósito didáctico que rige la novela objeto del presente estudio, y en general todas las incluidas en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas, ha orientado su decodificación por parte de la crítica, que la coloca entre las escritas en defensa de la mujer, especialmente de la discreta, la única capaz de guardar su honra. Sin embargo, a través de la ironía y del humorismo, la autora se divierte haciendo más difícil al lector/lectora la tarea de elegir entre las distintas ejemplaridades que la novela ofrece. De hecho, lejos de ser una absoluta e incondicionada aclamación de la libertad sexual de la mujer, como la crítica ha venido afirmando hasta hoy, “El prevenido engañado” se encuadra en el horizonte de valores y expectativas de una sociedad tradicional y conservadora. Pecar sí, pero con discreción.

Abstract

Il contributo offre una lettura in più direzioni di “El prevenido engañado” (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637) di María de Zayas. Attraverso l’esame delle strategie narrative e del ricorso all’umorismo e all’ironia si indaga e riflette sul concetto di esemplarità che la novella veicola, tenuto conto soprattutto della tematica apertamente erotica che la stessa tratta. Sulla spinta dei comportamenti trasgressivi da parte delle protagoniste femminili, l’opera è stata letta infatti come la difesa della libertà sessuale incondizionata della donna. Il saggio riconduce la storia, invece, entro la cornice dei valori della società tradizionale e conservatrice dei Secoli d’oro con i quali essa appare in perfetta consonanza.



“El prevenido engañado”, cuarta de las diez *maravillas* con las que unos jóvenes aristócratas entretienen a la convaleciente Lisis, obligada a guardar cama durante las vacaciones navideñas, es sin lugar a dudas una de las obras más conocidas de María de Zayas y Sotomayor. Incluida en la colección *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), su fama depende en buena medida del contenido, que algunos críticos consideran la clave de la verdadera novedad de la producción de la escritora, mientras que para otros supone su definitiva condena. Ciñéndonos exclusivamente al siglo pasado y siguiendo el hilo cronológico, merece la pena recordar a Pfandl (1933), que sitúa la novela entre las lúbricas y amorales, o a González de Amezúa, que no la considera “lectura para ser puesta en todas manos” (González de Amezúa, 1948). De parecer opuesto se declara Juan Goytisolo (Goytisolo, 1977), quien señala cómo en la obra de María de Zayas las mujeres dejarían por primera vez de ser objetos pasivos del deseo masculino para convertirse en sujetos que desean y que, sobre todo, alcanzan concretamente su legítima aspiración mediante una vida sexual emancipada. Más recientemente, Adrienne Martín ha insertado la novela entre las de burlas eróticas en las que “la mujer es retratada como autosuficiente, arriesgada, atrevida y burladora”, ofreciendo “otro modelo de comportamiento femenino ante la sexualidad” (Martín, 2006: 70).

En el anónimo *Prólogo de un desapasionado* que abre la colección ya se había avisado acerca del carácter novedoso de las mismas, marcando de este modo la distancia entre estas y la producción novelística contemporánea¹. De hecho, el término mismo con que la escritora designa sus narraciones, es decir, *maravillas*, predispone al lector a la sorpresa y admiración. La organización de las *Novelas* y la alternancia en la narración de hombres y mujeres tal vez corresponda al deseo de la escritora de representar la dialéctica de los puntos de vista masculino y femenino. Los relatos de la segunda noche, “El castigo de la miseria” y “El prevenido engañado”, cumplen también con la función de relajar la tensión que habían creado los dos anteriores, donde se contaban sucesos desdichados y casos de honra trágicamente resueltos². Las voces narrativas de esta segunda jornada son, pues, las de dos jóvenes madrileños, uno de los cuales, don Alonso, dirigiéndose al público que se dispone a escuchar su historia, orienta su recepción a través de estas palabras:

Ya suele suceder, auditorio ilustre, a los más avisados [...] caer en lo mismo que temen, como lo veréis en mi maravilla, para que ninguno se confíe de su entendimiento ni se atreva a probar a las mujeres sino que teman lo que les puede suceder, estimando y poniendo en su lugar a cada una; pues al fin, una mujer discreta no es manjar de un necio, y una necia empleo de un discreto. (Olivares, 2000: 293).

Al haber explicitado el narrador de forma tan clara el propósito didáctico que rige la historia, ha orientado su decodificación por parte de la crítica, que la coloca *tout court* entre las novelas en defensa de la mujer y, especialmente, de la discreta, la única capaz de guardar su honra. Contra esta categoría de mujer se sitúa la opinión del protagonista principal, don Fadrique, quien cree necesario huir de las sabias e inteligentes porque con sus mañas engañan a los hombres.

Los múltiples núcleos narrativos que, siguiendo la disposición en sarta, a la manera picaresca, rigen la arquitectura textual de esta novela, estarían encaminados a probar la verdad apenas enunciada: entre una mujer necia y una discreta hay que preferir a la segunda. Para que el público presente en el sarao, primer destinatario del relato, y más tarde los lectores, puedan escarmentar en cabeza ajena, se cuentan todos los sucesos acaecidos al protagonista. Si bien la intención del narrador resulta patente y unívoca, las lecturas que de esta novela se han dado no han logrado distinguir lo suficiente entre la ejemplaridad *ex contrario* y la ejemplaridad positiva que las distintas protagonistas femeninas representan. Dejando para una futura ocasión el análisis detenido de otros aspectos, me centraré aquí en los que atañen a algunas estrategias narrativas gracias a las cuales la escritora consigue efectos que en ciertos

¹ La bibliografía acerca del género que nos ocupa ha recibido gran impulso, sobre todo en las últimas décadas. Además de los ya clásicos Palomo, 1976; Rodríguez, 1979 y Rodríguez Cuadros, 1986; Laspéras, 1987; Colón Calderón 2001, remito para una puesta al día del estado de la cuestión a Bonilla Cerezo 2010, al número monográfico sobre la novela corta de *Edad de oro* 2014 y a Fernández Melgarejo 2015.

² Ya Martínez del Portal (1973: 18-19) había llamado la atención sobre la singularidad de estas dos novelas: “Es curioso advertir cómo dos novelas de Zayas, ante problemas de honor ultrajado, nos ofrecen muy distintas soluciones, ya porque el desenfado que campea en una de ellas esté reñido con la venganza, ya porque la picaresca a la que pertenece la otra guarde muy distintos desenlaces para honras ultrajadas”. Otros estudiosos, en cambio, encuentran afinidades entre las dos historias: “Los motivos de tipo erótico y sexual son tratados con [...] tono paródico por la escritora. Por su conflictividad, efectos o trascendencia no pueden ser declarados bajo niveles de seriedad por las embarazosas consecuencias que ello podría acarrear para ella y para su sociedad. Sin embargo, como consecuencia de las inmanencias propias de este tipo de recursos, por medio del empleo de los efectos retóricos y de los mecanismos inherentes al artificio del lenguaje figurado de estas técnicas, Zayas lo hace quitando hierro a estos temas considerados generalmente como amorales, escandalosos, abyectos y pecaminosos” (Sánchez Dueñas, 2013: 26).

casos respaldan y vigorizan las intenciones declaradas por el narrador, al tiempo que en otros las matizan.

Si hasta nuestros días la crítica ha subrayado, en general, que el destinatario y lector ideal de las novelas de María de Zayas es una mujer³, es decir, que van preferentemente dirigidas a ella las enseñanzas que se pueden derivar de cada caso narrado, lo primero que debe observarse es que en esta novela una voz narrativa masculina relata la historia para amonestar a sus propios semejantes, a otros jóvenes del mismo sexo. Quiero recordar que, si bien en el prólogo *Al que leyere* de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, la escritora, alejándose de la tendencia dominante⁴, no había insistido en el provecho moral o didáctico de sus narraciones, sino en el deleite que las mismas pudieran proporcionar⁵, “El prevenido engañado” tal vez sea la única novela en la que protagonistas y lectores ríen y disfrutan abiertamente. En algunas circunstancias son las burlas ideadas adrede las que provocan la risa, a la manera de los *novellieri* italianos; en otras, el efecto cómico surge a partir de un certero empleo del humorismo y de la ironía por parte del narrador.

Como ya se ha anticipado, la articulación estructural de la novela, de tipo paratáctico, utiliza el esquema en sarta característico de la narrativa picaresca, de la que adopta también el motivo de la *peregrinatio*. La constante presencia de un protagonista, joven todavía en proceso de formación que saca –o mejor dicho, dice sacar– enseñanzas de las experiencias vividas, contribuye a la unidad y hace plausibles los múltiples asuntos narrados. Además, se consigue una gran variedad compositiva gracias a los poemas intercalados, a los billetes y cartas que se intercambian los protagonistas, a la manera de la novela sentimental. Esta riqueza en la urdimbre textual aparece acompañada por una movilidad espacial y geográfica, así como por un dinamismo de tipo escénico de evidente raigambre teatral. Los acontecimientos que se relatan tienen lugar en Granada, patria del noble don Fadrique; Sevilla, Madrid, Roma y Nápoles. Al final, el protagonista vuelve a España a través de Cataluña.

Creo que a nivel diegético son tres los momentos significativos que impulsan la acción desde el punto de vista narrativo: las experiencias vividas por don Fadrique en Granada y Sevilla en primer lugar, el episodio madrileño luego y, por último, el encuentro con la avispada duquesa catalana. Los dos primeros casos presentan una estrecha analogía, ya que el narrador establece entre ellos evidentes relaciones semánticas a través de paralelismos, simetrías y contrastes en la organización del enredo. La dinámica de enamoramiento y desenamoramiento –es decir, de engaño/desenengaño– es idéntica, todo pasa a través del sentido de la vista; las escenas clave se desarrollan por la noche; en sendos casos las enamoradas de Fadrique salen de su casa a destiempo y a escondidas, creyendo no ser vistas. Las dos veces el narrador describe un movimiento descendente de la protagonista femenina, desde la parte alta del palacio, donde están sus aposentos, a la parte baja: una corraliza en el primer caso y una caballeriza en el segundo.

Obsérvese cómo la técnica narrativa adoptada por María de Zayas en estos dos primeros núcleos narrativos recuerda la del anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* al relatar el encuentro del pícaro con el escudero en Toledo: dinámica engaño/desenengaño e implicación del lector

³ Acerca de las relaciones entre el género novela corta y el público femenino véase, entre otros, Fernando Coppello, quien subraya que “María de Zayas decide de s'approprier un produit littéraire senti, de plus en plus, comme appartenant aux femmes” (Coppello, 1994: 378).

⁴ “La teoría corriente, general, indiscutida, la que triunfa en títulos, aprobaciones, licencias, prólogos y dedicatorias de casi todas nuestras novelas del Siglo de Oro, es la de su doble finalidad: por una parte, sí, deleite y entretenimiento; pero por otra y más principal, corrección, aviso y enseñanzas” (González de Amezúa, 1929: 83).

⁵ “[...] el libro a que te convidó puede servir por fruta entre otros platos de más substancias, que está el gusto humano tan achacoso y con tanto hastío de ver las cosas que pasan en el mundo, que ha menester valerse de sainetes para quitar los amargores o para tragar los sobresaltos”. Solo en la *editio princeps* (Zayas y Sotomayor, 1637).

(Rico, 1970). Al igual que el protagonista, el lector se engaña primero y se sorprende después al descubrir qué es lo que *realmente* sucede, cuando comprende que la enfermedad de Serafina no es tal sino un embarazo ocultado y que el afortunado al que Beatriz va a consolar en plena noche no es otro que un esclavo negro, condenado a los trabajos forzados del amor, razón por la que perderá la vida.

La hipocresía y doblez de estos dos personajes femeninos no podrían ser mayores. Serafina y Beatriz se muestran recatadas, respetan las apariencias, pero son disolutas en cuanto a la moral. La primera esconde durante meses un terrible secreto, es decir, su preñez⁶, y no duda en abandonar sin ninguna piedad el fruto de sus amores ilegítimos: “pues como Serafina se vio libre de tal embarazo, recogiéndose un faldellín, se volvió a su casa, dejándose aquella inocencia a lo que le sucediese” (Olivares, 2000: 298). La segunda, Beatriz, rechaza los regalos de don Fadrique, al que refrena también en sus pretensiones amorosas, haciéndole saber que durante tres años guardará luto a causa de su viudez, mientras en realidad vive una transgresiva pasión erótica clandestina.

Los paralelismos sintácticos y las simetrías que tejen la red narrativa sobre la que descansa la construcción de estos dos episodios resultan aptos para subrayar la secuencia análoga de la dinámica del comportamiento femenino, como si de una ley natural se tratara; las dos esconden algo, actúan sigilosamente por la noche, guardan secretos inconfesables. En una palabra: engañan⁷.

Otra técnica a la que se recurre en estos dos primeros episodios es la del contraste, patente sobre todo en la descripción de la salida nocturna de Beatriz, quien se dirige al encuentro con su esclavo llevando en una mano un candelero de plata⁸ y en la otra una bandeja del mismo metal, con alimentos para proporcionarle sustento.

El narrador da prueba de gran destreza al describir alternativamente la figura de Beatriz (blanca, joven, esbelta, lujosamente adornada, haciendo gala de joyas y perlas), y la del pobre esclavo negro: “tan atezado que parecía hecho su rostro de un bocací. Parecía en la edad de hasta veinte y ocho años, mas tan feo y abominable, que no sé si fue pasión o si era la verdad, le pareció que el demonio no podía serlo tanto” (Olivares, 2000: 309).

El contraste resalta todavía más al definirlos: “ella el ángel y él un fiero demonio”, o al subrayar que “derramando por sus ojos gruesas perlas juntó su rostro con el del endemoniado negro” (Olivares, 2000: 310). La escena condensa una serie de oposiciones inconciliables, sin duda de fuerte impacto para el lector de la época: señora vs. esclavo, blancura vs. piel negra, belleza vs. fealdad, celestial vs. demoníaco, bien vs. mal⁹.

Aparece claro, pues, cómo el narrador considera la actitud de Beatriz deplorable tanto desde el punto de vista de la conveniencia social como de la moral. De ahí, también, la decisión de Fadrique de poner tierra por medio y marcharse primero a Madrid y después a Italia. En la

⁶ A este respecto, E. Tilly interpreta el parto clandestino como un claro rechazo del matrimonio y de la maternidad por parte de la autora: “[...] le mariage est présenté comme une union mortifère et la maternité est soit absente des nouvelles qui mettent pourtant en scène de jeunes femmes, soit associée à des situations malheureuses” (Tilly, 2010: 282).

⁷ En el soneto que don Fadrique envía a Serafina tras descubrir la triste realidad –y con el que se despide definitivamente de la joven– la acusa de ser *falsa*.

⁸ Por el valor simbólico de los objetos que la acompañan, el público culto ya podía adivinar la razón de esa salida. Las velas encendidas y la cera derretida constituían una clara alusión a la cita amorosa, como bien lo atestigua su empleo masivo en la emblemática amorosa de los Siglos de Oro (Cfr. Praz, 2005).

⁹ Del mismo parecer se muestra A. Rey Hazas, quien escribe: “Admirable, sin duda: no sé si verosímil [...], pero verdaderamente pasmoso, prodigioso, además de sumamente truculento y escabroso, por supuesto. Y, desde luego, pleno de erotismo larvado, no explícito, dado que únicamente vemos las consecuencias de una relación sexual. Pero ¡qué consecuencias! María de Zayas no ha escatimado un solo detalle, pues sabemos que el negro es muy feo, con lo que podemos suponer que no han sido los encantos de su belleza los que han movido a Beatriz hacia él”. (Rey Hazas, 1990: 277).

capital, pese a su prevención acerca de las mujeres discretas, logra gozar de los favores de una joven dama madrileña culta, y sobre todo libre, llamada Violante, quien, ejerciendo justamente su derecho a la elección, incluida la de sus amantes, cambiará a don Fadrique por otro joven después de algún tiempo, desencadenando de este modo la reacción violenta del noble granadino. Camino de vuelta de Italia¹⁰ Fadrique encontrará a una avispada duquesa que después de hacerle contar personalmente los sucesos de su vida y las razones de sus viajes, le declara su inclinación a yacer con él, atraída por su persona y aprovechando la oportunidad que se le ofrece por la ausencia temporal del marido. Al cabo de dieciséis años de peripecias, Fadrique volverá al mismo punto de partida, Granada, donde tendrán fin sus vicisitudes amorosas. Allí se casa con la hija de Serafina, la niña que él había recogido y encerrado en un convento de monjas para que se criara lejos de la malicia del mundo (Villalba Pérez, 1995). Y precisamente esa chica boba terminará por deshonorarle contándole además su experiencia con “el otro marido”.

Por su complejidad estructural y temática, amén de por el frecuente recurso a la ironía – figura retórica que presupone un lector cómplice y colaborador, capaz de leer entre líneas (Booth, Allemann, Mizzau)–, difícilmente podemos creer que la novela que nos ocupa esté animada por una sola intencionalidad, ya sea didascálica o lúdica, so pena de empobrecerla¹¹. Por ello señalaré algunas modalidades mediante las que el narrador conjuga humorismo¹² e ironía recordando que la ironía “est l’art d’être clair sans être évident, de dire quelque chose sans réellement le dire” (Muecke, 1978: 480).

Como ya se ha precisado, el nombre propio en la narrativa pre-dispone a la identificación del personaje. No es casual sino causal, anticipa y resume, preanuncia directa o indirectamente (Pavel, 1986). Por eso empezaré destacando aquí el valor antifrástico de los nombres que la autora elige para las protagonistas. Serafina no es exactamente un ángel, aunque lo parezca; su hija Gracia (nombre que le dará don Fadrique) se convertirá para él paradójicamente en una des-Gracia, la mayor; Beatriz, nombre de fuerte resonancia poético-literaria en el imaginario *stilnovista* y neoplatónico, no sólo es una mujer de carne y hueso, sino además ávida de sexo¹³.

Percibimos ironía verbal a través de las citas cuando don Mateo, que ayuda a don Fadrique en Sevilla para conquistar a Beatriz, afirma: “ya podrá ser que entre los llamados seáis vos el escogido” (Olivares, 2000: 302). La frase, de derivación evangélica, parece aludir aquí con sarcasmo a quienes profesan la religión del amor, sustituyendo a Dios por una mujer. También se dan varios casos de ironía situacional a lo largo del texto:

-en un ínfimo corral, Serafina, “llamando a Dios y a muchos santos que le ayudasen, parió una criatura” (Olivares, 2000: 298), que no duda en abandonar condenándola a muerte cierta. La ironía sarcástica la produce el contraste entre los principios morales (invocar a Dios) y la actuación práctica;

¹⁰ En la novela solo se citan varias aventuras vividas en Nápoles y Roma, sin más detalles. En esa última ciudad, una de sus amantes llega incluso a matar al marido, echándolo al río durante la noche. Las mujeres que el joven encuentra, no importa dónde, siguen por lo tanto siendo engañadoras y hasta asesinas.

¹¹ Subrayo a este respecto que la novela de María de Zayas se caracteriza por una destacada interdiscursividad, así como por un estrecho diálogo con multitud de obras literarias; algunas españolas, (*Novela del Licenciado Tamariz* y *El celoso extremeño* de Cervantes) y otras clásicas y europeas, entre las cuales he podido identificar a Apuleyo (*El asno de oro*), Boccaccio (*Decamerón*, “Introducción” y IV jornada), Margarita de Navarra, Masuccio Salernitano, Baldassarre Castiglione y Matteo Bandello (*Novelle* I,3 y III,3). La crítica ha indicado también como fuente un cuento tradicional marroquí (Rubiera Mata, 1999).

¹² Entre los recursos de humor más eficaces hay que situar al de ‘engañar con la verdad’, que la duquesa pone en práctica con su marido. Se trata de un juego escénico o “astucia retórica a la que recurre un personaje para salvarse de una situación comprometida” y consiste en que “le dice [a otro] la verdad a sabiendas de que no le va a creer” (Víctor de Lama, 2011: 123).

¹³ “En el mundo barroco de «El prevenido engañado» el nexo entre petrarquismo y virginidad está roto. Ser y parecer no se ajustan, ni los nombres de las mujeres indican ya su valor interno” (Leopold 2009: 144).

-en la burla del zapato, cuando Fadrique sorprende a Violante con su nuevo amante y este, que ya se ha desnudado, se enfrenta a la ira del noble granadino blandiendo un zapato como arma, situación irreverente que provoca la risa de la propia Violante. Por eso Fadrique se enfurece y pierde el control llegando a pegar a Violante. Como es sabido, el zapato es una conocida metáfora del sexo femenino (Pedrosa, 2013);

-en el episodio de la duquesa catalana, que demuestra hábiles dotes como “cazadora”. Mientras su marido está fuera de casa, entretenido en una batida de caza¹⁴, desde la ventana de su habitación ella ve a Fadrique y lo hace llamar. Después de haberlo invitado a comer, disfrutan alegremente de la siesta;

-con el dinero que la duquesa gana al marido (al ganarle en una apuesta) ‘paga’ el viaje y en parte los favores del joven Fadrique. El duque acaba burlado y contento o, si se prefiere, cornudo y contento.

Es irónica –aunque solo para un público avisado– la referencia a la cultura emblemática amorosa de la época¹⁵. En especial, destaco la transformación paródico-grotesca que lleva a cabo la escritora del Emblema 12 de Hooft: *Serviendo consumidor* («Me consumo sirviendo»). Santiago Sebastián lo describe así: “Vemos en el grabado a Cupido, que hace un gesto de veneración ante una lámpara encendida, colocada sobre un altar: por el otro costado vemos a un hombre enfermo de amor, postrado en el lecho de muerte, que recibe la visita de una sirvienta o de su amada, que le trae alimento para que no muera”¹⁶. Esta escena recuerda a la ya citada de la joven viuda Beatriz con el esclavo negro al borde de la muerte. La ironía se reconoce en la interpretación literal del *mote* del emblema, ya que se trata, no de un servicio amoroso en sentido caballeresco, sino de servicios sexuales y, sobre todo, de consunción física del pobre joven.

Finalmente, el propio título (Booth) conlleva una buena dosis de ironía ya que constituye un oxímoron. El prevenido debería “conocer de antemano y con anticipación algún daño o perjuicio”, siendo una especie de *prevoyant* (Aut). En esta novela, en cambio, se muestra que contra el engaño nada es posible, pues se desliza por todas partes¹⁷. En España, como en Italia, todo sucede y se manifiesta del mismo modo. Las mujeres, solteras, casadas o viudas, resultan falsas, movidas por el interés, pérfidas. Esto es lo que al final de sus experiencias opina Fadrique, aunque el narrador no comparte su visión, ofreciendo elementos para que el oyente/lector lleve a cabo una distinción entre las protagonistas de los distintos casos, eligiendo entre diferentes ejemplaridades¹⁸.

Tanto las “Sibilas de Madrid”, Ana y Violante, mujeres intelectuales y libres, como la duquesa, tampoco escapan a la doblez, pero sus personajes aparecen connotados menos negativamente. Son discretas, generosas y, sobre todo, saben obtener el propio placer sin ofender a nadie, al menos en apariencia. De hecho, lo hacen con astucia y maestría. Ellas

¹⁴ En la historia del Duque, ausente por razones de cacería, se perciben alusiones de carácter paródico referidas a las églogas venatorias y a la literatura cinegética. De hecho el noble, de alguna manera, se encuentra asociado a las presas de sus batidas de caza, es decir, a los ciervos de “enganchosos cuernos”. Cfr. Schwartz, 2001.

¹⁵ Si bien desde una perspectiva diferente, ya han empezado a estudiarse los vínculos que la escritura zayesca mantiene con las artes visuales de la época, especialmente con los bodegones. Cfr. N. Cirnigliano, 2012.

¹⁶ Esta escena se retoma parcialmente en el Emblema 26: *Animat et examinat* (“Anima y desanima”), donde aparece un amante “que está enfermo de amor y recibe la visita de la amada, que le trae la medicina y la vida” (Sebastián, 2001: 186).

¹⁷ A este respecto, la visión de profundo desengaño de María de Zayas presenta interesantes puntos de convergencia con la obra *Cunto de li cunti* de Giovan Battista Basile, escritor de la región de Campania que vivió en los mismos años en los que se supone que María de Zayas estuvo en Nápoles (cfr. Cherchi, 2004).

¹⁸ Se trata de una ejemplaridad múltiple y compleja, no unívocamente impuesta sino ofrecida a los lectores para su mayor deleitación “[que] se esconde muy a lo barroco, responsabilizando mayormente a la cultura del lector y no al texto de la consecución de dicho fin” (Rubio Áquez, 2014: 131).

podrían ser, más que Serafina y Beatriz, el modelo en el que inspirarse para una pragmática *imitatio vitae*. Especialmente la duquesa¹⁹ posee en grado extremo las cualidades y virtudes características de las mujeres que la escritora había indicado en su prólogo: “quizás más agudas [que los hombres], por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento²⁰, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio” (Olivares, 2000: 160).

Una vez más se indica como camino a seguir la hipocresía, el subterfugio y la doblez -a lo que las mujeres están en cierto modo obligadas-, pero al mismo tiempo no se muestra solo como prerrogativa suya. La escritora parece sugerir que la fuerza del amor es irresistible, ciertamente; pero el desequilibrio en las relaciones de fuerza entre los dos sexos y el grado diferente de tolerancia social de las transgresiones son el origen de los comportamientos ejemplificados en la novela. Por lo tanto, a las mujeres, en particular a las juiciosas, no les queda más remedio que pecar con discreción²¹, *si no caste tamen caute*, según aconsejaban a las señoras los padres confesores y los moralistas del tiempo. Escribe a este respecto Sánchez Dueñas (2013: 27) que:

María de Zayas es consciente del sistema en el que vive y de las matrices ideológicas y soportes estructurales sobre los que se cimenta la sociedad de su tiempo. Gracias al artificio, a la ambivalencia, a la antífrasis, y al fingido arte del disimulo, pudo deambular por esos cauces inestables, de desdoblamiento, de subversión o de disensión sobre las matrices orgánicas dominantes y sobre los sistemas ideológicos establecidos, sin atacarlos directamente pero posibilitando un espacio de fricción y de crítica tan velado, mordaz, ambiguo y sutil como penetrante, dialéctico y eficaz.

Desde el punto de vista retórico-lingüístico, hemos pretendido poner en evidencia cómo resulta eficaz el frecuente recurso de la escritora a la ironía, figura de pensamiento que presenta una doblez, oblicua y ambigua²², que dice y no dice, que enmascara y al tiempo revela la verdadera intención del emisor cuando el destinatario -gracias al contexto y a los instrumentos que posee- es capaz de realizar la manipulación semántica necesaria para que la ironía pueda ser captada, descifrada y apreciada (Booth, 1986; Mizzau, 1989, Hamon, 1996).

¹⁹ Nótese que este personaje carece de nombre propio. Por eso creo que hay que acudir a la etimología del término *duquesa* derivado del latín *dux, ducis* ‘conductor’, ‘guía’. Además, esta figura evoca a la duquesa de *Il Cortigiano* de Baldassarre Castiglione, gran defensora de las mujeres, quien afirma: “estimo gran cortesia e gentilezza coprir qualche errore, ove per disgrazia, o troppo amore, una donna sia incorsa”.

²⁰ Estas palabras de María de Zayas han sido interpretadas como parcial adhesión de la escritora a la teoría de los humores de Huarte de San Juan, por lo cual Isabel Colón deduce que “Zayas [...] está aceptando la visión tradicional de la mujer como hábil para el engaño” (Colón, 1991-92: 67).

²¹ Como ya hemos adelantado, en general la crítica no ha hecho distinción entre las actitudes sexuales de las protagonistas, opinando que “[...] la explícita sexualidad de los personajes femeninos, [...] puede interpretarse como un conato de subversión ante el discurso masculino dominante en la sociedad y en la literatura del momento” (Escobar Bonilla, 2002: 114).

²² “In molte occasioni è quindi opportuno entrare nel testo in maniera obliqua, di traverso; [...] forse a volte occorre una lettura diagonale che contempla la pagina non dal centro prospettico ma di sbieco, da una angolatura bassa. [...] Si dovrà allora parlare di lettura obliqua; e, in alcuni casi, di lettura che vada oltre la lettera e la metafora del testo per tendere verso un ipotetico cuore segreto dell’opera, che potrebbe coincidere con l’ironia autoriale o testuale” (Almansi, 1984: 66).

Bibliografía

- ALBERS Irene, UTA Felten (eds.) (2009) *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- ALLEMANN, Beda (1978) "De l'ironie en tant que principe littéraire", *Poétique*, 36, pp. 385-398.
- ALMANZI, Guido (1984) *Amica ironia*, Milano, Garzanti.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2010) "Introducción" a *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, pp. 11-155.
- AUT (1727-1739) = *Diccionario de autoridades de la lengua castellana*, Madrid.
- BOOTH, Wayne (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus (ed. or. *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University Press, 1974).
- CASTIGLIONE, Baldassar (2007) *Il libro del Cortegiano*, intr. de Amedeo Quondam, Milano, Garzanti.
- CHERCHI, Paolo (2004) "La coppella" en Michelangelo Picone y Alfred Messerli (eds.), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, pp. 123-133.
- CIRNIGLIARO, Noelia (2012) "Megalografía y Rhopografía: Lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal", *Letras femeninas*, XXXVIII, 2, pp. 45-68.
- COLÓN, Isabel (1991-92) "Ars e Ingenium en las Novelas de María de Zayas", *Dicenda*, 10, pp. 63-72.
- (2001) *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid:, Ediciones del Laberinto.
- COPELLO, Fernando (1994) "La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle aux xvi^e et xvii^e siècles" en Augustin Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux xvi^e et xvii^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne -Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 365-379.
- Edad de Oro*, (2014), vol.33 [<https://revistas.uam.es/edadoro/issue/view/edadoro2014.33>]
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado (2002) "El erotismo en las novelas de Doña María de Zayas" en G. Santana Henríquez (ed.), *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, pp. 107-116
- FERNÁNDEZ MELGAREJO, Patricia (2016) *Historias de amor y celos en la novela corta del barroco*. Tesis Doctoral Universidad de Córdoba, [enlace] (Consulta: 25/03/2017).
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1929) *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de los Archivos.
- (ed.) (1948) *María de Zayas y Sotomayor. Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española.
- GOYTISOLO, Juan (1977) "El mundo erótico de María de Zayas" en Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, pp. 63-115.
- HAMON, Philippe (1996) *L'ironie litteraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette.
- LAMA, Víctor de (2011) "Engañar con la verdad Arte Nuevo v. 319", *Revista de Filología Española*, XCI, 1, pp. 113-128. (Consulta 20/03/2017)
- LASPÉRAS, Jean Michel (1987) *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Edition du Castillet.

- LEOPOLD, Stephan (2009) "El aplazamiento de la mujer: la escritura femenina de María de Zayas" en Irene Albers y Uta Felten (eds.), *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 137-156.
- MARTÍN, Adrienne L. (2006) "La burla erótica y el arte de engañar en el siglo de oro" en J. Ignacio Díez y L. A. Martín (eds.), *Venus venerada: Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 57-71.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, María (1973) "Estudio preliminar" en M. de Zayas y Sotomayor, *Novelas completas*, Barcelona, Bruguera, pp. 9-31.
- MIZZAU, Marina (1989) *La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli.
- MUECKE, D.C. (1978) "Analyses de l'ironie", *Poétique*, 36, pp. 479-494.
- OLIVARES, Julián (ed.) (2000) María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra.
- PALOMO, María del Pilar (1976) *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta.
- PAVEL, Thomas (1986) *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- PEDROSA, José Manuel (2013) "Los zapatos rotos de Lazarillo", *Analecta Malacitana*, 36, 1-2, pp. 71-100.
- PFANDL, Ludwig (1933) *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, G.Gili.
- PAZ, Mario (1989) *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
- REY HAZAS, Antonio (1990) "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de oro*, 9, pp. 271-288.
- RICO, Francisco (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (1979) *Novela corta marginada del siglo XVII*, Valencia, Universidad de Valencia.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1986) "Introducción" a *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid:, Castalia, pp. 9-81.
- Novelas y cuentos en verso del Licenciado Tamariz* (1956) "Introducción" de A. Rodríguez-Moñino, Valencia.
- RUBIERA MATA, María Jesús (1999) "La narrativa de origen árabe en la literatura del Siglo de oro. El caso de María de Zayas" en Mónica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, pp. 335-349.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2014) "La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad", *Edad de Oro*, XXXIII, pp. 125-149.
- SEBASTIÁN, Santiago (2001) *La mejor emblemática amorosa del Barroco: Heinsius, Vaenius y Hooft*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán-Colección SIELAE.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2013) "Artes discursivas femeninas contra la cultura literaria patriarcal", *Tono digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 24.
- SCHWARTZ, Lía (2001) "Herrera, poeta bucólico, y sus predecesores italianos" en E. Sánchez García, Anna Cerbo, Clara Borrelli (eds.), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo cinquecento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 475-500.

TILLY, Eva (2010) "Le corps féminin dans les nouvelles de María de Zayas: un territoire dominé", *Pandora*, 10, pp. 279-293.

VILLALBA PÉREZ, Enrique (1995) "Entre la ignorancia y la 'bachillería': imagen de la mujer y la cultura en el siglo de Oro" en María del Mar Graña Cid (ed.), *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI) Homenaje a Lola Luna*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 201-215.

YLLERA, Alicia (1999) "María de Zayas ¿una novela de rupturas? Su concepción de la escritura novelesca" en Mónica Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, pp. 221-238.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1637) *Novelas amorosas y exemplares*, Zaragoza, Pedro Esquer.
[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf]



Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas