LÍA SCHWARTZ

DISCURSOS DOMINANTES Y DISCURSOS DOMINADOS EN TEXTOS SATÍRICOS DE MARÍA DE ZAYAS

Decía un viejo refrán castellano, recogido por Gonzalo Correas, que Juan de Valdés ya había citado sin malicia en el *Diálogo de la lengua*, para documentar el uso del nombre *moça:* «Guárdate de muger latina y de moça adivina». [1] Esta y otras expresiones proverbiales, características de los discursos populares cifraban la desconfianza que suscitaba la mujer instruida en la cultura de los siglos XVI y XVII. No poco habían colaborado a mantenerla los tratados renacentistas sobre la instrucción de la mujer, que habían prescrito qué tipo de educación debía recibir. Recordemos que Juan Luis Vives, por ejemplo, recomendaba que sólo leyera obras que formaran "las costumbres a la virtud", mientras que, reiterando el precepto paulino del "Mulieres in ecclesiis taceant", les negaba el estudio de la retórica: "Del bien hablar no tengo ningún cuidado; no lo necesita la mujer; lo que la mujer necesita es probidad y cordura; ni parece mal en la mujer el silencio...". [2] En efecto, el entrenamiento en las técnicas del arte de la

---

1 *Diálogo de la lengua,* ed. de J. M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969, p. 19. François Géal, en un trabajo importante para evaluar los primeros repertorios bibliográficos de la temprana Edad Moderna, refiere a la cita de Juan de Valdés, que incorpora, a la vez, como epígrafe de su artículo: "Nicolás Antonio juge de la femme de lettres à travers la *Bibliotheca Hispana Nova*", en *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI*e *et XVII*e *siècles,* ed. por Augustin Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 39–52. G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. de L. Combet, Bordeaux, 1967, ofrece otras variantes de este refrán, que atestiguan la extensión de su uso en los siglos XVI y XVII: «Ni moza adivina, ni muxer latina...», «Ni muxer Marica, ni adivina, ni muxer latina» y «Líbranos de moza adevina y de muxer latina», etc.

2 Cfr. su *Institutio foeminae christianae,* en la traducción castellana de Lorenzo

persuasión estaba reservado para quienes ejercerían el poder en el ámbito político o para los moralistas religiosos y laicos, a cuyo cargo corría la preservación de los valores de la cultura oficial.[3] La producción cultura femenina no tenía cabida en la división de poderes prevista en el orden, que se creía natural, de las sociedades renacentistas.

La hostilidad masculina no llegó a impedir, sin embargo, algunas excepciones a esta regla, sobre todo en el siglo XVI, en el que consiguieron fama de "humanistas" unas pocas mujeres pertenecientes a la nobleza o a sectores educados de la sociedad.[4] El XVII, en cambio, siglo de retracción ideológica, produjo un retroceso que se manifestó en críticas abiertas a la mujer culta, algunas ya estudiadas por P. W. Bomli y Gerda Schüler, y hoy recuperables en la sátira y en la literatura moral áureas.[5] En la república de las letras, con todo, pareció abrirse un nuevo espacio para las mujeres: el de la creación poética y ficcional. Sin embargo, la producción de otros discursos cultos les siguió estando "oficialmente" vedada, tal vez porque quienes gobernaban la Monarquía y quienes guiaban la conducta de los habitantes del reino temían la inversión de papeles, la sustitución del modelo de mujer sumisa, silenciosa, casta y piadosa, que exigían los códigos vigentes, por el de la irrespetuosa e independiente *virago* de las historias antiguas. Con la figura de Pallas-Minerva, la ovidiana "belli metuenda

---

Riber, *La formación de la mujer cristiana, Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1947, p. 1000b, quien también recuerda el pasaje de I *Ad Corinthios*, 14, 34: «Mulieres in ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui, sed subditas esse, sicut et lex dicit.» Me he referido ya a este precepto en "La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII", en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles,* ed. por Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 381–390.

3 La cuestión ha sido tratada ya en diversos estudios sobre la educación de la mujer; *vid.* , por ejemplo, las páginas que le dedica a la figura de la mujer educada Margaret L. King, *Women of the Renaissance,* Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 157–239, "*Virgo et Virago.* Women and High Culture".

4 Cfr. Patricia Labalme, *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past,* New York, New York University Press, 1980.

5 Cfr. P. W. Bomli, *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or,* La Haya, Martinus Nijhoff, 1950 y, sobre Quevedo, en particular, Gerda Schüler, "*La culta latiniparla.* Lob und Tadel weiblicher Gelehrsamkeit im Siglo de Oro", *Spanische Literatur in Goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1973, pp. 440–460.

virago", se describió, metafóricamente, a la mujer instruida, quien, transgrediendo el orden establecido, invadía el espacio antes reservado a los hombres, símbolo, por tanto, del *topos* del mundo al revés, que denunciaban los moralistas.[6] Así al construir la crisi sexta de *El Criticón*, titulada significativamente el "Estado del Siglo", Gracián hacía que Andrenio no pudiera ya distinguir a los hombres de las mujeres, porque los primeros se habían vuelto "afeminados" y no osaban hablar, mientras que las segundas, hablaban en voz alta y mandaban el mundo.[7]

Pareja inquietud se detecta aún en ese "catálogo de las letras nacionales" que constituye la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio, cuya primera edición data de 1672. Sin duda, don Nicolás Antonio asume una posición positiva con respecto a la *querelle de femmes* al incluir los nombres de algunas escritoras en su repertorio, muchas menos, por cierto, de las que registra Serrano y Sanz.[8] Pero, como es bien sabido, la *Bibliotheca* contiene, además un apéndice que lleva el título de *Gynaeceum Hispaniae Minervae, sive de gentis nostrae feminis doctrina claris,* en el que reaparecen los nombres de algunas autoras, junto a los de otras mujeres, célebres por su capacidad y conocimiento, aunque no hayan legado obra escrita. No es fácil deducir el motivo de esta duplicación, a menos que se interprete como especial encomio de la mujer instruida que se mantuvo dentro de los límites prescritos por la cultura patriarcal.

François Géal ha interpretado estos elogios de autoras y mujeres cultas, menos como evidencia de pro-feminismo, que como argumentos patrióticos, con los que Nicolás Antonio habría exaltado, indirectamente, el valor de la nación española, al señalar

---

6 Cfr. *Metamorphoseos,* II, 765: "Huc ubi peruenit belli metuenda uirago", donde Ovidio refiere a Minerva.

7 *El Criticón,* ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1984, crisi sexta, «Estado del Siglo», pp. 134–135. Esta inversión, tendenciosa, sin duda, de los papeles masculinos y femeninos, se inscribe en el orden de otras tergiversaciones del *ser* y el *parecer* según Gracián; *vid.* Augustin Redondo, "Monde à l'envers et conscience de crise dans le *Criticón* de Baltasar Gracián", en *L'image du monde renversé et ses représéntations littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe,* J. Lafond y A. Redondo, eds., Paris, J. Vrin, 1979, pp. 83–88.

8 Cfr. Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de autoras españolas,* Madrid, BAE, 1903, 2 tomos.

la superioridad de sus mujeres.[9] Así se explicaría, por ejemplo, el sentido de una frase de encomio que se reitera con variaciones en la *Bibliotheca*: [la capacidad de esta escritora] 'era rara en el sexo femenino, pero menos rara entre las mujeres españolas' (*rarum in sexu decus, quamvis inter Hispanas minus rarum*).[10] En todo caso, debía ser más fácil elogiar a la mujer que se limitaba a reproducir, oralmente, los discursos compuestos por hombres, y en el ámbito doméstico, en el que la reclusión era contrahaz de la exigida virtud, que aceptar en pie de igualdad a quienes aplicaban sus conocimientos a la producción de nuevos textos, que, una vez impresos, circularían públicamente.

Más aún, parecería que, ya entrado el siglo XVII, resultaba menos problemático aceptar la capacidad creadora de una mujer, si ésta se manifestaba en la producción de obras poéticas y ficcionales, ya que éstas podían verse como mera extensión de las habilidades que debía poseer toda joven medianamente educada. De María de Zayas podía decir don Nicolás Antonio, sin comprometerse, que era *amoeni ingenii femina* (p. 88), mientras que en el *Gynaeceum* se limita a citar el elogio que le dedicó Lope en la silva octava de su *Laurel de Apolo*. Cabe preguntarse, con todo, si nuestro bibliógrafo había leído sus novelas y, de ser éste el caso, qué pensaba de sus discursos reivindicatorios de la capacidad femenina y del ataque directo a quienes impedían su educación. La imagen de la mujer educada que ofrecen muchos textos literarios y para-literarios del XVII muestra que, para los anti-feministas recalcitrantes, y no todos lo eran, sin duda, lo que debía haberse sentido como verdadera transgresión del orden establecido era la apropiación femenina de los discursos "viriles" de la cultura áurea: la sátira, la ética y la predicación.

Los discursos satíricos, con los que se venían criticando las conductas desviadas de tipos humanos desde Horacio, Persio

---

9 Cfr. Géal, art. cit., pp. 59–60.

10 Cfr. BIBLIOTHECA / HISPANA NOVA / *SIVE* / HISPANORUM SCRIPTORUM / QUI AB ANNO MD. AD MDCLXXXIV FLORUERE / NOTITIA. / AUCTORE / D. NICOLAE ANTONIO HISPALENSI I.C./ .... Matriti/ apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii, MDCCLXXXVIII, tomo II, p. 156. Géal cita otros ejemplos de esta conceptualización: "claro in femineo sexu plus quam muliebris ingenii, nec tamen apud nos infrequenti exemplo", t. I, p. 364, etc.; cfr. art. cit., p. 51.

y Juvenal a Erasmo, desde Luciano a los escritores de diálogos del XVI, a los Argensola, Góngora, Quevedo, Gracián, estuvieron siempre asociados a los grupos dominantes o a quienes se identificaron con ellos. Desde fines del XVI, precisamente cuando bajo la influencia de las doctrinas neo-estoicas se fue desarrollando la moral laica o mundana que Quevedo y Gracián preconizarían en sus tratados, la sátira dialoga, con mayor frecuencia, con los discursos religiosos de la predicación. En los *Sueños* de Quevedo, predica el satírico y sus máscaras, predican los diablos, como predican las voces satíricas inventadas por Gracián. En la obra de estos autores barrocos, la admonición satírica se apoya, además, en las prácticas del discurso de la agudeza, con el que se desenmascaran las conductas y se revelan los engaños, confiriendo momentáneo poder a quien lo manipula en el ejercicio de la crítica social o moral. Sin el *saber* poco vale el concepto, decía Gracián, ya que la erudición era elemento indispensable de la agudeza: "Vívese con el entendimiento y tanto se vive cuanto se sabe." [11] Este saber de sátiras y prédicas, constituido en las prácticas del arte de ingenio, estaba, pues, reservado, como hemos dicho, a quienes se asociaban a los grupos dominantes. Sin embargo, en la dinámica de las sociedades renacentistas, la distinción *dominante-dominado* estaba basada no sólo en diferencias estamentales sino de sexo y género, lo cual obliga a establecer cuidadosas matizaciones al interpretar los textos compuestos en aquellos siglos. Un caso en cuestión lo ofrece la obra de María de Zayas, quien pertenecía a los grupos dominantes por su situación social y a los dominados por su inscripción en el "sexo femíneo", *pace* Gracián. El modelo del mundo que nos ofrecen sus novelas es comparable al de otros textos narrativos de sus contemporáneos. Pero si en las prácticas del *delectare* Zayas concurre con la visión de otros novelistas, en las del *prodesse* se manifiesta su situación de *dominada* dentro de un grupo dominante. Precisamente, para transmitir su enseñanza a otras representantes de su sexo, María de Zayas manipula los discursos admonitorios que circulaban en su

11 *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, tomo II, p. 217 (*Discurso* LVIII); vid. un comentario de este principio en Nancy Palmer Wardropper, "Gracián sobre la erudición y la agudeza", en Baltasar Gracián *El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, Documentos A, *Anthropos* 5 (1993) 75-80.

época, la sátira y la predicación, revelando una actitud que Quevedo habría tachado de "usurpación" del poder reservado a los sesudos moralistas, que también componían textos satíricos.

En las últimas décadas, la crítica de la obra de Zayas ha prestigiado la aplicación de modelos de análisis feministas o psicoanalíticos al estudio de su obra.[12] Lo resume ahora la colección *The Dynamics of Discourse*, publicada en 1995, en la que se recogen sugerentes trabajos que giran sobre cuestiones relacionadas con la construcción de la subjetividad, la dinámica sexual/textual que la caracteriza, el feminismo de la autora y/o las especiales técnicas narrativas con las que se configuraron sus dos colecciones de novelas cortas.[13] A pesar de que la construcción de sexo y género, de las relaciones sexuales y amorosas y de la maternidad, que circulaban en el XVII, difiere considerablemente de la

12 Con respecto a la aplicabilidad de las teorías psicoanalíticas a textos compuestos en una época en la que comienzan a plantearse las cuestiones de identidad sobre las que se basaría Freud para imaginar su modelo de persona y de las relaciones interpersonales, cfr. Stephen Greenblatt, "Psychoanalysis and Renaissance Culture", en *Literary Theory / Renaissance Texts*, ed. by Patricia Parker and David Quint, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 210–224.

13 *The Dynamics of Discourse*, ed. A. R. Williamsen and J. A. Whitenack, Madison–Teaneck, Associated University Presses, 1995. Se replantean en estos trabajos algunas interpretaciones ya conocidas de la obra de Zayas, que han circulado durante estos últimos quince años, aproximadamente, desde los intentos de caracterización de S. Foa en *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros, 1979, hasta los de P. Boyer, "La visión artística de María de Zayas", en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 253–263, M. S. Brownlee, "Elusive Subjectivity in María de Zayas", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 6 (1994) 163–183, S. Griswold, "Topoi and Rhetorical Distance: The 'Feminism' of María de Zayas", *Revista de Estudios Hispánicos* 14 (1980) 97–116, E. J. Ordóñez, "Woman and Her Text in the Works of María de Zayas and Ana Caro", *Revista de Estudios Hispánicos* 19 (1985) 3–15, M. Pérez–Erdelyi, *La pícara y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco–cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal, 1979, M. P. Queralt del Hierro, "Una feminista en la España del siglo XVII: María de Zayas", *Historia y vida* 8 (1977) 43–47, P. J. Smith, "Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas", en *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, M. Welles, "María de Zayas y Sotomayor and her 'novela cortesana'", *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978) 301–310; *vid.* otros títulos en la bibliografía incluida en esta colección, pp. 11–14.

que difundieron las teorías freudianas y post-freudianas este siglo, las ficciones de Zayas han podido interpretarse como expresión de una subjetividad cuasi- contemporánea o como textos ambiguos, en los que alternan parlamentos (proto-)feministas con la representación de modelos de comportamiento que entran en conflicto con los primeros.[14] Mi propósito, sin embargo, no es retornar a esta cuestión de las "evidencias textuales" de un feminismo "de la igualdad o de la diferencia" en textos barrocos, porque me parece anacrónico.[15] Más aún, creo que las supuestas contradicciones de Zayas resultan sólo aparentes, desde posiciones teóricas historicistas. En efecto, socializada en los discursos políticos, escolásticos, satíricos y doctrinales de su época, es inevitable que la defensa y la reivindicación del sexo femenino, emprendidas por Zayas, coexistan con la reiteración de lugares comunes de la ideología del estamento nobiliario, cuyos intereses comparte, como lo hizo notar ya Alicia Yllera.[16] Las críticas enconadas de lo que hoy llamaríamos la *asimetría* con la que se distribuyó el poder entre hombres y mujeres en la sociedad patriarcal del XVII, no impide que, en tanto artefactos culturales, los textos de María de Zayas sólo adquieran pleno sentido en el diálogo que entablan con los discursos que conformaron las mentalidades de

14 Sobre los desarrollos epistemológicos y políticos que cambiaron fundamentalmente la manera de entender el cuerpo humano, y la concepción subsecuente de sexo y género, cfr. Thomas Laqueur, *Making Sex. Sex and Gender from the Greeks to Freud,* Cambridge, Harvard University Press, 1990, quien recuerda las conocidas observaciones de Foucault sobre la construcción de la sexualidad en las culturas europeas; como atributo fundamental del hombre y dirigido a un objeto específico, es producto del pensamiento de fines del siglo XVIII (cf. p. 13 y ss.). En la misma línea ideológica deben situarse estudios tan sugerentes como los editados por D. M. Halperin, J. J. Winkler y F. I. Zeitlin, *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World,* Princeton, 1990.

15 Coincido en esto con las agudas observaciones que Lola Luna expresó en varios trabajos; cfr. por ejemplo, su introducción a la edición de Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993, p. 29.

16 Cfr. su prólogo a la edición de la *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 48–52. Las citas subsiguientes de los *Desengaños* referirán a esta edición. Una revisión de *idées reçues* sobre la naturaleza del sexo femenino tal como era concebido en la época se halla en Ian McLean, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

los hombres y mujeres de la cultura áurea. Para contextualizarlos históricamente, pues, me detendré en el análisis de la estrategia ideológica ya mencionada: la apropiación y desconstrucción de los discursos autoritarios de la sátira, cuyo sentido resulta invertido al variar el esquema de emisor/receptor del mensaje.

Las prácticas literarias de Zayas no incluyeron la producción de *saturae* en prosa, propiamente dichas, al menos según los modelos clásicos del género. En cambio, se identifican numerosos juegos intertextuales que revelan su conocimiento de la tradición satírica greco-latina y vernácula. Destaca, al mismo tiempo, una manera muy personal de hacer suyas las voces admonitorias que juzgaban y castigaban supuestas transgresiones de los valores éticos de la sociedad.

En primer lugar, Zayas nos ha legado recreaciones de, por lo menos, dos variantes de la poesía satírica en su obra, pero refiere también a la sátira en el marco de alguna novela y en la imitación que, de algunos de sus recursos, siempre conllevaron las prácticas de la picaresca. Me referiré, en primer lugar, al poema satírico que se encuentra en la novela relatada en el sexto *desengaño*, y que lleva por título *Amar sólo por vencer* , a partir de la edición de Barcelona, de 1734. Este poema es enunciado por Estefanía, disfraz, como es sabido, del personaje llamado Esteban, que comienza:

> Después que pasó,
> de la edad dorada,
> las cosas que cuentan
> las viejas honradas;[17]

El poema intercalado funciona de modo especialmente significativo si se lo conecta con el marco mismo del relato. Matilde, "prevenida" para referirlo, pronuncia un extenso parlamento, en el cual homologa la acción misma de *desengañar*, que cumplen ésta y las restantes novelas de la colección, con el *topos* o convención satírica del "decir verdades". Zayas aprovecha así la estructura de *enchâssement*, característica de sus colecciones, para crear un efecto de construcción especular, o *mise en abyme*.[18] En

17 Cfr. ed. cit., p. 300 y ss. El poema también aparece, con variantes, en su comedia *Traición en la amistad*; cfr. Serrano y Sanz, *Apuntes*, cit., p. 616.

18 El recurso era constitutivo de los relatos enmarcados; cfr. Jean-Michel Laspéras,

efecto, la sátira, cantada por Estefanía (p. 306), que recrea *topoi* satíricos, sobre los que volveremos, denuncia la mentira y el engaño, con los que aparece disfrazada la verdad en los tiempos presentes de la enunciación. Disfraz, mentira y engaño son los motivos centrales de la novela *Amar sólo por vencer*, en la que Esteban se disfraza y metamorfosea en Estefanía para conseguir los favores de Laurela; una vez obtenidos, por supuesto, la abandona. El personaje racionaliza su huida, refiriendo, paradójica o hipócritamente, al tópico neoplatónico, tan socorrido en la novela pastoril y en la lírica amorosa, según el cual sólo puede ser eterno el amor que se forja en la sublimación del deseo: "Las cosas, hermosa Laurela, que se hacen sin más acuerdo que por cumplir con la sensualidad del apetito no pueden durar..." (p. 324).

En la lógica del relato, su declaración funciona en figura de analepsis. Remite a una escena en la que Estefanía instruye a Laurela, sus hermanas y otras criadas en el "saber de amor" (p. 317). Se trata de ese amor difundido por los *trattati d'amore* renacentistas que rehicieron, desde el *De amore* de Marsilio Ficino y, pasando, entre otros, por los *Diálogos de amor* de León Hebreo, *Los Asolanos* de Pietro Bembo y *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, la famosa escala descripta por Diótima en el *Symposium* de Platón.[19] Aunque no se mencionen los contextos filográficos que Zayas rehace en las palabras de Estefanía, cualquier lector/lectora competente del siglo XVII, reconocería que el discurso del amor eterno, que dura "más allá de la muerte", que no espera "premio" ni recompensa proviene de la "doctrina neoplatónica":

> Porque no aman –respondí Estefanía–; que si amaran aunque no los premiaran, no olvidaran. Que amor verdadero es el carácter del alma y mientras el alma no muriere, no morirá el amor. Luego siendo el alma inmortal, también lo será el amor; y como amando sólo con el cuerpo, al cuerpo no le alcanzan, aborrecen o olvidan

---

La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or, Montpellier, 1987, pp. 205 y ss., en particular, sus consideraciones sobre las "Programmations du récit".

19 Para la intrincada relación de platonismo y petrarquismo, cfr. ahora M. Pilar Manero, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987. Sobre estos y otros tópicos neoplatónicos relaborados en la literatura áurea, cfr. Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

> luego, por tener lugar para buscar alimento en otra parte, y si alcanzan, ahitos, buscan lo mismo. (p. 317)

El comentario de una de las doncellas presentes resalta, así, en toda su ingenuidad. En la escena que citaré a continuación, cumple, además, la función de desconstruir, irónicamente, el discurso neoplatónico, producido por los filósofos del sexo opuesto, aunque asumido, es verdad, por no pocas escritoras renacentistas : "Pues según eso, los hombres de ahora todos deben de amar sólo con el cuerpo y no con el alma, pues luego olvidan, y tras eso dicen mal de las mujeres, sin reservar a las buenas ni a las malas.". Esteban-Estefanía ofrece entonces, su visión del problema, visión supuestamente femenina, como corresponde a su papel de *criada* pero que resulta, en efecto, masculina, dada su identidad ficcional: "...de las buenas dicen mal porque no las pueden alcanzar; y de las malas, porque están ahitos de ellas" (p. 317).

Tercero e inferior en la escala del amor, el amor sensual o ferino, como lo llamara Herrera, es, en efecto, el que busca Esteban, quien terminará por confesar a Laurela, la mañana siguiente al furtivo encuentro, que ni era noble ni soltero (p. 303).[20] La historia de quien ama, es decir, *engaña,* sólo para obtener el "premio" del deseo, cumple la función moral de desenmascarar la conducta de todos los hombres, que se hacen *Petrarcas* para enamorar a otras *Lauras*, como interpreta Lisis en la sección final de este *desengaño* (p. 331). Genera, además, en el poema final de doña Isabel, el rechazo del amor humano, simbolizado en la figura, tan reiterada en la lírica petrarquista de autoría masculina, de la mariposa que gira en torno a la llama, como el amante herreriano que afirmaba: "en aquella Lunbre gloriosa / corro a sacrificar mi triste vida."[21] Así se explica, pues, que doña Isabel elija, voluntariamente el amor divino. Su decisión remite, necesariamente, al

---

20 Cfr. *Desengaños*, cit., p. 303. La definición de Herrera se encuentra en sus *Anotaciones*; cfr. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, pp. 328 y ss.

21 Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa,* ed. de C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 278: "La incauta y descuydada mariposa". El topos procede de Petrarca, *Canzoniere*, CXLI" "Come talhora al caldo tempo sòle" y la figura se hizo símbolo del enamorado, según aparece ya en F. Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate et illustrate,* Milán, 1680, pp. 140–158.

argumento desarrollado en los poemas de *recusatio* que cerraban algunos cancioneros petrarquistas de la epoca post-tridentina, como el *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas:

> Su cruel tiranía
> huir pienso animosa;
> no he de ser de sus giros mariposa.
> En sólo un hombre creo,
> cuya verdad estimo por empleo.
> Y éste no está en la tierra,
> porque es un hombre Dios, que el cielo encierra.
> Este sí que no engaña;
> éste es hermoso y sabio,
> y que jamás hizo a ninguna agravio. [22]

Ahora bien, volviendo a la estructura de *enchâssement* mencionada, la sátira cantada por Estefanía-Esteban ya anticipaba el desenlace, mediante un juego de prolepsis, cuando, entre los vicios criticados, incluía la falsedad, mal disfrazada:

> Y que a la mentira
> descubran la cara;
> que verdad se nombra,
> como anda tapada.
> Item, que declare
> cómo o donde halla
> los diversos trajes
> con que se disfraza.

A la vez, el texto remite al discurso de desenmascaramiento de los hombres, *engañadores* por excelencia, que enuncia el personaje al comienzo del *Desengaño sexto*. El discurso final de Matilde concluye con un gesto retórico de clemencia y un comentario metaficcional, que revela el conocimiento que tenía María de Zayas de sátiras y libelos que circularon en manuscrito, de vejámenes leídos en academias y otros tantos escritos con los que se fueron construyendo y destruyendo reputaciones en los círculos de literatos del XVII:

> Paciencia, caballeros, que todo viene a ser una

22 *Desengaños*, pp. 335-336. *Vid.* Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, ed. facsímil, con introducción de Aurora Egido, Málaga, 1991.

> satirilla más o menos y eso no hará novedad, porque ya sé que no puede faltar. Más en eso me la ganen, porque jamás dije mal de las obras ajenas; que hay poetas y escritores que se pudren de que los otros escriban. Todo lo alabo, todo lo estimo.... y supuesto que yo no atropello ni digo mal de los trabajos ajenos, mereceré de cortesía que se diga bien de los míos.

En efecto, el personaje de Zayas está al tanto de las convenciones retóricas del género. El *topos* del *decir verdades*, por ejemplo, era constitutivo de numerosos textos satíricos. Aparece, por ejemplo, en la letrilla de Góngora, compuesta en 1595, y publicada, por primera vez, en el *Romancero general* de 1604, que comienza:

> Ya de mi dulce instrumento
> cada cuerda es un cordel,
> y en vez de vihuela, él,
> es potro de dar tormento;
> quizá con celoso intento
> de hacerme decir verdades
> contra estados, contra edades,
> contra costumbres al fin. [23]

Quevedo recrea el mismo *topos* en la letrilla 652, cuyo estribillo es un refrán popular, *Punto en boca*, publicada en las *Flores de poetas ilustres*, de P. Espinosa, aprobada en 1603:

> Las cuerdas de mi instrumento
> ya son, en mis soledades,
> locas en decir verdades,
> con voces de mi tormento. [24]

No sólo recrea Zayas este *topos*, de filiación clásica, que es actualización de versos tan conocidos como los de la *satura* I de Juvenal, I, 30: cuando cunde la corrupción "difficile est saturam

---

23 Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, p. 81.

24 Francisco de Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, p. 652; he estudiado estos poemas y la filiación del topos en "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del genero", *Edad de Oro* VI (1987) 215-234.

non scribere" o la tan reiterada justificación de autenticidad de la crítica satírica, que el mismo Juvenal expresa en el verso I, 79: "si natura negat, facit indignatio versum", y que remiten a *saturae* de Persio y Horacio. También refiere a otro *topos* relacionado con éste, según el cual, quien decía verdades, quien escribía sátiras, estaba expuesto a la venganza de sus lectores-oidores. Decía por ello Quevedo, en la letrilla 646 :

Chitón.
Santo silencio profeso:
no quiero, amigos, hablar
pues vemos que por callar
a nadie se hizo proceso.

Así también comienza Quevedo su *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos* (146), con la que dialoga intertextualmente la sátira cantada de Estefanía:[25]

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, o ya la frente,
silencio avises, o amenaces miedo.

Por ello, Matilde dirá que, cuando se dispuso a ocupar su asiento, dejó "a la puerta prevenida una posta", además de traer "las espuelas calzadas", porque la corrupción del presente está tan extendida, que quien "ha de decir verdades ha de estar resuelto a irse del mundo" (p. 293).

Matilde construye su argumentación con rigor lógico. Por un lado, juega con los opuestos *engaño-desengaño* y *engañar-desengañar*, con los que interpreta la conducta de hombres y mujeres desde la perspectiva de estas últimas. En efecto, si las mujeres engañan, es por vengarse de la inconstancia de los hombres y su venganza, se convierte, por ello, en una forma de desengaño (p. 294). Pero por el otro, invirtiendo el *topos* patrístico, moral y proverbial, Matilde afirma que fueron los hombres "los autores de los engaños; historias divinas y humanas nos lo dicen", historias que no reitera porque no quiere granjearse nombre de "escolástica". El argumento resultaba capcioso, desde la perspec-

25 Para la *Epístola satírica y censoria, vid.* ahora la edición crítica y anotada de Alfonso Rey, *Poesía moral (Polymnia)*, Madrid–London, Tamesis, 1992, pp. 290–300.

tiva de los discursos morales, ya que los rasgos semánticos 'mendacidad' e 'inconstancia' eran constitutivos de los retratos de personajes femeninos en la tradición satírica y filosófica clásica y en la didáctico-moral, judeo-cristiana y árabe. Desde *El libro de los engaños e los asayamientos de las mujeres* hasta el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, desde los tratados de retórica de Cicerón hasta la *Rhetorica Ecclesiastica* de Fray Luis de Granada y otros manuales de retórica secular y sacra, las acusaciones de *engañadoras* iban siempre referidas a las mujeres. [26]

Por tanto, la novedad de estos discursos de Zayas que dialogan con los satíricos no reside, a mi juicio, en un supuesto *parler femme*, si con ello se pretende describir la retórica con la que están construidos. Por el contrario, Matilde aprovecha todos los recursos dialécticos y semánticos de la sátira, uno de los discursos dominantes "viriles", sin lugar a dudas, para producir una imitación de sus convenciones. Los presupuestos antifemeninos o misóginos de quienes escribieron sátiras resultan así trastrocados en perspectiva *antimasculina*, que se trasluce en varios pasajes de los *Desengaños amorosos*. Valga un ejemplo en el comentario del narrador, con el que se cierra la cita de la sátira cantada, y que incluye un simple *concepto –a saber que era el caballo troyano–* que permite desconstruir, irónicamente, el mensaje satírico:

> Cantó esta sátira Estefanía con tanto donaire y desenvoltura, que dejó a todas embelesadas, creyendo que tenían en ella una preciosa joya; que a saber que era el caballo troyano, pudiera ser no les diera tanto gusto. (p. 306)

La sátira misma, por otra parte, es un romance de 168 versos, que está construido sobre una red de tópicos satíricos, actualizados en numerosos poemas de autor conocido del XVII. Por ejemplo, para condenar la corrupción, con giros que remiten a la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo citada, Zayas recrea el *topos* de las edades del hombre: oro, plata, cobre e hierro. El Padre Tiempo, representado como quien revela la verdad, según

---

26 Sobre estas cuestiones de caracterización de figuras femeninas en la sátira y en la narrativa de corte picaresco y la triple tradición de la que derivan –paremiológica, satírica clásica, retórica– me he ocupado ya en: "*Mulier... milvinum genus:* la caracterización de personajes femeninos en la sátira y en la ficción áureas", en *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, PPU, 1989 pp. 629- 647.

la iconografía renacentista que también resumían proverbios y frases poéticas muy conocidas en la época, pide justicia y castigo a Júpiter y procede a enumerar una serie de tipos satíricos y los vicios que representan: lisonjeros, mentirosos o engañadores, viejas teñidas, viejas afeitadas, prostitutas que roban a los hombres, celestinas y maridos consentidos, maldicientes, usurpadores de "dones", es decir, falsos nobles, etc.[27] Como en la *Epístola* de Quevedo, se critica la moda del presente; además, los gastos que representan los coches y otras formas de embelecos, que anticipan la famosa crisi séptima de la *Primera parte* de *El Criticón*, en la que se presenta "La fuente de los engaños", hijos de la Mentira.[28]

Topoi y convenciones satíricas remiten, pues, a los contextos literarios y éticos de la época. Ya en 1978 Hans Felten había señalado las relaciones temáticas e ideológicas que entablaban las novelas de Zayas con la literatura moral del XVII. En efecto, los discursos de los narradores del marco, y los discursos de los personajes, están construidos sobre una red léxica y onomástica que remite, como tratamos escuetamente de señalar, a la obra de Quevedo y de Gracián. Asimismo, recuerdan las novelas de Vélez de Guevara y Pérez de Montalbán, quienes también tematizaron el tan extendido motivo filosófico del *desengaño,* que Zayas proyectó al espacio íntimo y doméstico, al focalizarlo en la cuestión de la desaparición del amor, reemplazado por el interés y la falsedad.[29] Nuevamente surge el recuerdo de *El Criticón, crisi duodézima*, cuyo título es los "Encantos de Falsirena, o 'falsa sirena', en la que se pretendía mostrar cómo las mujeres "házenle guerra al hombre" (p. 247) y terminan por perderlo, a menos que, guiado

27 Para la representación del Tiempo, viejo de pelo o barba blanca y sus atributos que resultaron de la re-interpretación de imágenes clásicas, cfr. E. Panofsky, "Father Time", en *Studies in Iconology,* New York, Icon, 1972. Para constatar su presencia en la poesía de Quevedo, *vid.* los *Indices* de S. Fernández Mosquera y A. Azaústre, Santiago de Compostela, PPU, 1993, *s.v.*; cfr. por ejemplo, el soneto 561 y lugares paralelos en I. Arellano, *La poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984, p. 441.

28 B. Gracián, *El Criticón,* ed. de Santos Alonso, cit., pp. 149 y ss.

29 Cfr. Hans Felten, *María de Zayas y Sotomayor. Zum Zusammenhang zwischen moralistischen Texten und Novellenliteratur,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1978, pp. 10 y ss.

por "el noble desengaño", escarmiente, definitivamente, y renuncie, así, a la prisión de amor, "a su cautiverio", al naufragio en el piélago amoroso (p. 263).[30]

Tanto en el romance como en el discurso de Matilde, Zayas asume voces masculinas para condenar la corrupción del presente y proponer la reforma de costumbres, imitando el tono autoritario del escritor de sátiras o del moralista, quienes enseñaban desenmascarando los vicios, la mentira, en particular, y la hipocresía, que habían convertido la realidad en un mundo al revés. De los *adynata* virgilianos al *topos* que simbolizaba la inversión de los valores, esta visión satírica de los *vitia* es la que subyace a *El mundo por de dentro*, de Quevedo o a las proteicas transformaciones que Andrenio presencia en su peregrinaje alegórico por la feria del mundo.[31]

El segundo poema satírico de Zayas, en cambio, recrea convenciones diferentes de las de la *satura* trágica, de corte juvenaliano mencionadas. Me refiero a los "madrigales burlescos", intercalados en la quinta de las *Novelas ejemplares y amorosas:*

> Entremos, pulga hermana,
> en cuenta vos y yo:

En éste, Zayas entabla un diálogo con la tradición de los *encomia* paradójicos de objetos o criaturas perniciosas o inservibles, cultivada en latín y en griego desde el siglo V a.C. hasta el IV de nuestra era y recuperada por los humanistas del Renacimiento. En estas piezas retóricas, juegos de ingenio, la burla toma

---

30 *El Criticón*, cit., p. 263: "Salieron todos a la luz de dar en la cuenta, desconocidos de los otros pero conocidos entre sí. Encaminóse cada uno al tiempo de su escarmiento a dar gracias al noble desengaño, colgando en sus paredes los despojos del naufragio y las cadenas de su cautiverio." Sobre la concepción de la mujer en Gracián, *vid.*, Luis F. Avilés, "La alegoría y la mujer-monstruo: el problema de la representación femenina en *El Criticón* de Gracián", *La Torre*, VII, 25 (1995) 9-93 y sobre el estilo, la retórica y temática gracianescas, Aurora Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.

31 *Vid.* el artículo cit. de A. Redondo, "L'image du monde renversé et ses représentations littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe", también reproducido en *Baltasar Gracián, Selección de estudios, investigación actual y documentación*, Anthropos, 1993 y otros trabajos allí resumidos. Asimismo, Felten, cit., p. 79 y ss., quien recordaba ya el caso de los *Sueños* de Quevedo, y mi trabajo, «*La mujer toma la palabra:* », cit., pp. 381-390.

precedencia. La caracterización más difundida de estos *encomia* es la que Erasmo, para justificar su sátira, incluyó en el prólogo de su *Stultitiae Laus*:

> No faltarán, en efecto, criticones que se apresuren a denostarlo. Habrá quien diga que mis fruslerías son demasiado frívolas para un teólogo. Otros pensarán que su sarcasmo se compadece mal con el decoro cristiano....
>
> Quienes se sientan ofendidos por la frivolidad y la zumba de un tema, piensen que yo no soy el inventor del género. Lo mismo hicieron antes que yo autores famosos en el pasado. Hace mucho tiempo que Homero se rió de la *Batracomiomaquia;* Virgilio de su *Mosquito...* Ovidio de la *nuez....* Glauco ensalzó la injusticia; Favorino levantó por las nubes a Tersites y a las fiebres cuartanas. Sinesio alabó la calvicie y Luciano a las moscas y a los parásitos... [32]

En efecto, fue antecedente de Erasmo y de otras recreaciones renacentistas de estos *encomia*, la *Muscae laudatio* de Luciano, en prosa.[33] Además, circuló profusamente en medios humanistas la alabanza de la pulga, *Pulex,* atribuida a Ovidio en varias ediciones del siglo XVI y otros elogios que de Escalígero a Lope de Vega, divertirían a los reunidos en academias y cenáculos de literatos, o abultarían la lista de poemas compuestos para certámenes diversos. En tal contexto debe leerse este poema satírico- burlesco en liras, y así lo explicita el narrador: Notable gusto dieron a los oyentes las bien cantadas liras, conociendo, como era la verdad, ser hechas para algún certamen.". [34]

Quevedo ya citaba la falsa atribución del *Pulex* a Ovidio en su canción satírica, dirigida a "Una mujer flaca" (620) y publicada en las *Flores de poetas ilustres* (1603-1605): "No os espantéis, señora Notomía", vv. 7-9:

> Cantó la pulga Ovidio, honor romano,
> y la mosca Luciano:
> de las ranas Homero; ....

---

32 Erasmo, *Elogio de la locura,* Madrid, Alianza, 1992, pp. 30–31.

33 Cfr. *Lucian,* Cambridge–London, 1979, tomo I, pp. 81–96.

34 Cfr. María de Zayas, *Novelas completas,* ed. de María Martínez del Portal, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 198.

Con todo, es a Lope de Vega a quien hay que releer para trazar el ámbito de textos satíricos-burlescos con los que dialoga el de Zayas. La relación es lógica, dado el elogio que el Fénix le dedicó en su *Laurel de Apolo* (1630), que ya citaba Nicolás Antonio.[35] El soneto de Lope que lleva el título "La pulga, falsamente atribuida a Lope", epígrafe éste que remite, no sin presunción, al caso del *Pulex* y a Ovidio, integrado a la colección de las *Rimas humanas y divinas* del licenciado Tomé de Burguillos (1634) parece anticipar algún concepto del poema de Zayas: la imagen de "alguna hermosa", por ejemplo, "que lo que habrá negado/ a más de dos, la pulga lo ha gozado." juega con el lamento del amante que en el soneto de Lope envidia su suerte, porque estuvo próxima a "los blancos pechos de Leonor hermosa":

> ¡Oh pulga! -dije yo- dichosa fuiste.
> Detén el alma, y a Leonor advierte
> que me deje picar donde estuviste,
> y trocaré mi vida con su muerte.[36]

Es en *La Dorotea,* acto IV, escena III, sin embargo, donde Julio y Ludovico y César, al comentar temas literarios, tratan el de estos elogios paradójicos, citando "una canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga", composición de más de cien versos, dirigida a la misma, en los que se amplifica, irónicamente, la imagen del amante que querría estar junto al cuerpo de su amada.[37]

---

35 Cfr. *Laurel de Apolo*, silva VIII, ed. de Luis Guarner, Barcelona, 1935, p. 305: " ¡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 Mitilinea / 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".

36 Cf. Lope de Vega, *Obras poéticas*, I, Barcelona, Planeta, 1969, p. 1391-92: "Picó atrevido un átomo viviente".

37 Cfr. *La Dorotea*, ed. de E. Morby, Madrid, Castalia, 1958, pp. 347-350: "Espíritu lascivo, / De los reinos de amor libre tirano, / Sutil átomo vivo, / En picar y color mostaça en grano:...". Morby anota los antecedentes del poema y la tradición en la que se inscribe.

Lope, por su parte, ya había resumido en la *Gatomaquia*, silva V, vv. 39 y ss. los orígenes de estos elogios, conectándolos, como no era infrecuente en la época, con la epopeya burlesca:

> fuera de que escribieron muchos sabios
> .....
> en materias humildes grandes versos.
> .....
> La calva en versos alabó Sinesio;
> .....
> y la pulga don Diego de Mendoza,
> que tanta fama justamente goza.

Este poema a la pulga, atribuido a Hurtado de Mendoza, que es imitación de un *capitolo* de Lodovico Dolce, volvía sobre el encomio paradójico como el personaje de Lisis que canta estas liras, haciendo alusión, además, al *topos* satírico del murmurador que pica "de sangre", así lo había dicho el Cipión cervantino, y martiriza con su crítica:

> Cuando tu progenie miro,
> y tu prosapia humilde considero,
> de tu poder me admiro,
> y así murmurador llamarte quiero,
> que nacido, quizá en caballeriza,
> a todo el mundo pica y martiriza. [38]

El tono satírico burlesco del poema, por otra parte, queda establecido en los primeros dos versos, construidos sobre la expresión *entrar en cuenta* , 'reflexionar, considerar', la caracterización de la "condición tirana de la pulga" y el equívoco o dilogía con el verbo *morder*, que le permite relacionar *pulga* con escritor de sátiras:

---

38 Cfr. p. 198. Sobre el murmurar y la necesidad de escribir sátiras, recuérdese este consejo de Cipión, en *El coloquio de los perros, Novelas ejemplares,* ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1980, II, pp. 306–307: "Por haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa el no escribir sátiras, consentiré que murmures un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras ni des mate a ninguno en cosa señalada; que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno; y si puedes agradar sin ella, te tendré por muy discreto".

Entremos, pulga hermana,
en cuenta vos y yo: ¿quién os ha dado
condición tan tirana,
valor tan fuerte y ánimo alentado,
que no exceptáis persona?
....
Y una cosa tan chica,
muerda más que un poeta, ¡brava cosa!
En todo estado pica,
como puede decirlo alguna hermosa,
.....

La crítica de vicios, engaños y desviaciones de las conductas probas rige también la construcción de la "novela con pícaro", *El castigo de la miseria*, novela tercera de las *Ejemplares y amorosas*, "maravilla" enunciada por don Alvaro. El relato ejemplifica un vicio y es festejado el desenlace porque el miserable recibe la retribución que merece. Los enredos inventados por los engañadores siguen el esquema tradicional de los relatos picarescos del XVII, enunciados también por narradores extradiegéticos, como los de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano. Del mismo modo, el desenmascaramiento de Isidora se inicia con un retrato que dialoga con las múltiples representaciones de la *vetula* en la poesía satírica de Quevedo o la de otros poetas contemporáneos: dientes esparcidos por la cama, arrugas descubiertas y toda una serie de imágenes que ponen de manifiesto su hiperbólica decrepitud, apenas oculta por los afeites, según el tópico satírico de crítica y burla de los procedimientos que emplean las mujeres, fundamentalmente, para subvertir las leyes de la naturaleza que exigen la aceptación de la vejez.[39] En verdad, la manipulación de estos *topoi* satíricos y los recursos retóricos con los que aparecían, generalmente, recreados, confirma que un escritor sólo puede expresarse adaptando los discursos que tiene disponibles en su cultura. La caracterización y los argumentos que reelabora, por otra parte, también proceden de un acervo común a todos los miembros de su grupo social, hombres o mujeres, con los que comparte un mismo imaginario colectivo.

39 He estudiado el tópico y su receación en Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.

En conclusión, aunque escojamos leer, hoy, la narrativa de María de Zayas como anticipación de ideas feministas actuales, o como involuntario testimonio de las teorías freudianas, no debe perderse de vista el hecho de que su condena de vicios y engaños está construida sobre los discursos éticos y satíricos de su época. Hoy puede resultar paradójica la ya referida descripción del estado del siglo, que construyó Gracián en *El Criticón*. Sin duda, esta visión tendenciosa de la realidad que expresa Andrenio puede ser efecto de su temor de ser sobrepasado por el sexo femenino. En este sentido, María de Zayas confirma que ésta podía ser la manera de superar la diferencia entre los sexos en el plano de "los mundos posibles". En su ficción, Zayas invierte la perspectiva de los discursos dominantes, asignando a las figuras masculinas representadas los rasgos semánticos con los que se construían los retratos de personajes femeninos: inconstancia, imprudencia, simulación. Al mismo tiempo, sin embargo, pone de manifiesto en sus prácticas narrativas y, en particular, en su recreación del modelo picaresco, su internalización de los modelos éticos que se fueron imponiendo en la cultura del XVII. La moral práctica y laica que propugnaron Quevedo y Gracián, por ejemplo, es recreada en los numerosos consejos a las mujeres que se leen en los relatos del marco y en las novelas mismas.

Decía Gracián en su aforismo 13 del *Oráculo manual:* "Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagazidad con estratagemas de intención."[40] En un mundo que es guerra y *locus* del engaño, las voces de Zayas incitan a las representantes de un grupo dominado a apropiarse de los discursos de los grupos dominantes para, si no subvertir, al menos superar dos de los tres atributos impuestos al sexo femenino: silencio, obediencia (y castidad).

Lía Schwartz
Dartmouth College / Hanover (USA)

40 Cfr. B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 107-108; y Hans Felten, ob. cit., p. 117, donde ya citaba esta relación.