

ESTRUCTURA NARRATIVA Y BURLAS FEMENINAS EN *EL PREVENIDO ENGAÑADO*

Narrative Structure and Feminine Tricks in *El prevenido engañado*

Fernando Rodríguez Mansilla

Hobart and William Smith Colleges, Nueva York

mansilla@hws.edu

ORCID 0000-0001-6429-7307

RESUMEN

Este trabajo se ocupa de analizar la novela *El prevenido engañado* a través de su estructura y la función de las burlas femeninas, para revelar los mecanismos de construcción de un discurso sobre las relaciones entre hombres y mujeres desde la perspectiva protofeminista de María de Zayas. En el análisis se evidencia una especie de espiral en la trayectoria de su protagonista, don Fadrique. La sólida estructura de la novela, así como el empleo de la ono-mástica, permite detectar rasgos religiosos y alegóricos puestos al servicio de un mensaje doble (para hombres y para mujeres) que supone una defensa de la educación femenina.

PALABRAS CLAVE

María de Zayas, *El prevenido engañado*, novela corta, burlas, estructura narrativa.

ABSTRACT

Summary text in English (about 100 words). This article analyses the short novel *El prevenido engañado* through its structure and the role of feminine tricks, to reveal the elaboration of a discourse on relationships between men and women, developed by the author, the protofeminist María de Zayas. The analysis shows a sort of spiral in the trajectory of the protagonist, don Fadrique. The solid structure of this literary piece, along with the use of ono-mastics, allows to detect religious and allegorical features which serve to design a double message (for both men and women) in defense of feminine education.

KEYWORDS

María de Zayas, *El prevenido engañado*, short novel, mockery, narrative structure.

Este trabajo se ocupa de analizar la novela *El prevenido engañado* a través de su estructura y la función de las burlas femeninas, para revelar los mecanismos de construcción de un discurso sobre las relaciones entre hombres y mujeres desde la perspectiva protofeminista de María de Zayas. La novela posee una estructura de cinco episodios en sarta, que se ha identificado con la picaresca —en lugar de mozo de muchos amos, don Fadrique sería «mozo de muchas damas» (Greer, 2000: 196).¹ Sin embargo, esta estructura episódica también es propia del desfile de personajes propia de la sátira o el entremés.²

A continuación, repasaré las partes de la novela, deteniéndome en cómo operan los episodios y sus personajes, para al final evidenciar una especie de espiral en la trayectoria de su protagonista, don Fadrique, de la cual se puede extraer más de una lección, tanto moral-religiosa como literaria. Acojo, parcialmente, la sugerencia de Margaret Greer, según la cual se puede comprender la novela en relación paródica con las vidas de santos, considerando el desfile de mujeres que conoce don Fadrique, empezando con Serafina, pasando por Beatriz y acabando con Gracia (2000: 196-197). Nieves Romero Díaz, a partir de la evidente estructura de desfile de mujeres, identifica el camino de don Fadrique con una *peregrinatio* «en busca de una mujer que se acomode a un modelo ideal tanto en el ámbito social (noble y rica) como en el sexual (casta y virtuosa)» (2002: 128). Para el análisis, he segmentado la novela en tres partes: primera parte, etapa de engaños: episodios de Serafina y Beatriz; segunda parte, etapa de burlas: episodios de Ana y Violante, y la duquesa; tercera parte, etapa del burlador burlado: episodio de Gracia.

1. ETAPA DE ENGAÑOS

Nuestro protagonista, de acuerdo con su caracterización inicial, es rico, galán e inteligente, pues «se gobernaba con tanto acuerdo que todos se admiraban de su entendimiento, porque no parecía de tan pocos años como tenía» (155)³. Dicho «acuerdo» («juicio») y «entendimiento» serán puestos a prueba por las mujeres que irá conociendo. En la primera parte, las mujeres con las que se involucra Fadrique lo engañan, pero no

¹ La intuición de Greer se basa, probablemente, en una de las primeras definiciones formalistas del género picaresco, donde ya se advertía este carácter de narración episódica, «strung together like a freight train and apparently with no other common link than the hero» (Guillén, 1971: 84). También la sigue Paba (2017: 173). Afín a esta intuición se encontraría Brownlee, para quien la novela es «a miniature bildungsroman» o novela de aprendizaje (2000: 35).

² Esta estructura laxa que se relaciona con la picaresca se verifica especialmente en un texto como *El Buscón*, en el que se engarzan episodios sin mayor desarrollo argumental o de la psicología del protagonista porque el interés está puesto, ante todo, en la descripción de tipos sociales o *figuras*, esquema propio de textos satíricos, como la *Vida de la corte* (Rubio Árbuez, 2006: 292).

³ Todas las citas de la novela provienen de la edición de Julián Olivares que se encuentra en la bibliografía final.

lo burlan.⁴ Ambas mantienen un perfil aparentemente virtuoso que don Fadrique descubre como hipocresía, pero por su propia curiosidad u obsesión. Serafina, su primer amor, es una muchacha casadera, que ya tuvo relaciones con don Vicente, el rival al que Fadrique no ha podido vencer (aunque esto solo lo deduciremos al final del episodio). El nombre de Serafina expresa su carácter «angelical», como encarnación de la máxima belleza y supuesta pureza, pues los serafines son los ángeles del primer coro, los de mayor jerarquía, de allí que este «serafín en belleza» le haga creer a don Fadrique que se mantiene virgen por su «virtud y honestidad» (155-156). El enamoramiento se produce por la impresionante belleza de la dama, dentro de la teoría neoplatónica del amor y el poder de la mirada, que lo cautiva. Don Fadrique, celoso de don Vicente, se conduce guiado por lo que cree que el otro galán hace o deja de hacer frente a la dama y, por eso, la empieza a vigilar. Desde este momento, don Fadrique queda delineado por dos características que lo perseguirán hasta la última parte de la novela: su condición de tercero en sus relaciones con mujeres y su vocación de *voyeur*.⁵ El desengaño del personaje viene cuando, siguiendo a Serafina una noche, pensando que va a descubrirla con don Vicente, acaba siendo testigo del parto de la dama. La escena de la dama mientras da a luz, en un ambiente en ruinas, sola y en la oscuridad, quejándose de dolor, hacen que Serafina se convierta en un ángel caído. El personaje se ha transformado y ahora representa «el engaño, el pecado, la promiscuidad» (Romero Díaz, 2002: 129). Don Fadrique rescata a la bebé y Zayas discretamente suspende ese hilo de la narración, tan solo señalando que la niña en cuestión, a la que llaman Gracia, es «la persona más importante de esta historia» (159).

Producto del desengaño, don Fadrique se aleja de Serafina y extrae del episodio una misoginia que marcará el resto de sus relaciones, apenas distinguiendo los grados de su maldad, que considera común a todas las mujeres: «Él decía que no había de fiar de ellas y más de las discretas, porque de muy sabias y entendidas daban en traviesas y viciosas, y que con sus astucias engañaban a los hombres» (161). Esta convicción nos haría pensar que el personaje abrazará la vida ascética, renunciando al mundo y por ende a las mujeres, pero ocurre todo lo contrario: don Fadrique no hace más que caer seducido por féminas atractivas, de diversa condición, siempre confirmando su vileza, pero de diversos modos. Junto a Serafina y Beatriz, como veremos, solo se enfrenta a engaños.

La siguiente dama es una viuda, Beatriz, otro modelo de belleza y virtud aparente, «la más bella que le pareció haber visto en su vida» (161) —nótese la gradación—, por lo que, pese a estar supuestamente escarmentado, «no por eso rehusó el dejarse vencer

⁴ Establezco la distinción considerando la intención dañosa o maliciosa del engaño, en contraste con la finalidad lúdica y relativamente inofensiva de la burla. En el *Guzmán de Alfarache* (parte II, libro I, cap. III), se expone una tipología de engaños a partir de sus resultados. Sobre este catálogo, remito a Dueñas (2016: 132-136). La faceta esencialmente engañadora de las dos primeras mujeres de la novela también lo detecta Paba (2017: 174).

⁵ Sobre el voyeurismo en Zayas, muy característico del Barroco, habla Gamboa Tusquets (2009: 32-35).

de la belleza de doña Beatriz» (161); he allí su error, que se repetirá a lo largo del texto. La viuda, que pasa por virtuosa y aún de luto por su marido, le pide a don Fadrique que espere un año para casarse. Como le ocurría en su relación previa, don Fadrique también es el tercero con Beatriz: sus visitas se producen con frecuencia junto a don Mateo, el amigo que lo introduce en el círculo de la dama y gracias a quien logra llamar su atención. A los seis meses de estar en Sevilla, se infiltra en la casa de la dama, «por mirar de más cerca su hermosura» (166). Se repite el voyerismo del protagonista, que admira a la dama ricamente ataviada, como «angélica figura» (169) dirigiéndose a la caballeriza de la casa. Entonces descubre que la aparentemente recatada viuda es una hipócrita que satisface su apetito sexual (por lo visto enorme) con un esclavo negro al que ha enfermado y conduce, por último, a la muerte. Se trata de un amor ilícito en el que el varón ha sido denigrado por ella, hasta el punto de que él la rechaza con repugnancia: «No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos» (171). La degradación de Beatriz se evidencia a través de los contrastes entre su rico atuendo y el lugar en el que se encuentra el esclavo —«tan indecente lugar para tanta belleza» (170)⁶—. Se enfatiza igualmente la oposición de los colores de piel a través de la imagen del ángel y el demonio o la luz y la oscuridad para, respectivamente, la dama y el negro; se entiende que, con el mismo objetivo de resaltar la contradicción entre verdad y apariencia, para destapar la hipocresía de la dama, que sería otro ángel caído.⁷ A la muerte de su amante, Beatriz busca casarse con don Fadrique. Desengañado otra vez, don Fadrique le escribe para revelar que sabe su secreto y se marcha escarmentado a Madrid, «con su antiguo tema de abominar de las mujeres discretas, que fiadas en su saber procuraban engañar a los hombres» (173).

Como Serafina, Beatriz también tiene un nombre que la vincula con lo celestial: Beatriz es «la que conduce a la felicidad o la beatitud», lo cual, en términos de la *Comedia* de Dante, era el encuentro con la divinidad.⁸ En ambos casos, Serafina y Beatriz, aparentemente «angelicales», son reclamos falsos, porque no conducen a ningún tipo de redención espiritual o ascenso, sino que encarnan el pecado (una por el embarazo ilícito, otra por su lujuria). En las dos ocasiones, don Fadrique se vio arrastrado por

⁶ Conviene recordar, de paso, que la caballeriza es un lugar asociado con la prostitución. La madre de Lázaro «lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas» (*Lazarillo de Tormes*, 15).

⁷ Los contrastes entre la dama y el esclavo también se comentan en Greer (2022: 115-116). Más recientemente, Jones destina páginas de interés, en términos de teoría crítica de la raza, a la relación de Beatriz con el negro (2024: 107-116).

⁸ Como derivación de *beatus*, *beata*, sería ‘dichosa’ o bendita’, según Brownlee (2000: 38), pero desatiende el sufijo que le da aquel significado añadido. Para agregar a este origen dantiano, cabe observar que, en una de las primeras escenas entre doña Beatriz y Fadrique, parece evidenciarse un lejano recuerdo de la lectura de la *Vida nueva* de Dante (1952: 7-13), caps. II y III: cuando intercambian saludos por primera vez, «uego que dejó el manto, [doña Beatriz] ocupó la ventana, y viéndose ahora saludar con tanta cortesía, habiendo visto que mientras hablaban la miraban, hizo otra no menos cumplida» (161). La emoción del galán recuerda a la de Dante y su famoso soneto en el cap. XXVI de la *Vida nueva* (1952: 66).

su fascinación producto del amor a primera vista, que se basa en las falsas apariencias. Nótese también que su atracción es exacerbada por un obstáculo que suele identificarse con otro hombre: con Serafina, don Vicente; con Beatriz, el esposo muerto, en apariencia, aunque luego se revela que es el amante negro.⁹

2. ETAPA DE BURLAS

Pasemos a la segunda parte, compuesta de los dos episodios que contienen las bur-las femeninas propiamente dichas. El primero, que toma lugar en Madrid, tiene como protagonistas a doña Ana y doña Violante, dos primas que se dejan galantear y se entregan a quien las provoca, pero con sutileza, ya que son damas inteligentes y refinadas, como «Sibilas», por lo discretas.¹⁰ A diferencia de las dos anteriores, que engañaban a partir de una falsa apariencia (Serafina se hacía la recatada y había tenido relaciones con don Vicente; Beatriz se hacía la viuda que aún llevaba luto por su marido y era sexualmente activa), Ana y Violante, dentro de su refinamiento, son directas con los hombres, porque su estatus se lo permite y son lo suficientemente educadas para navegar a través de situaciones sociales para disfrutar de su soltería o pese a su reciente matrimonio (en el caso de Ana). Aquí encontramos la perspectiva protofeminista de Zayas, ya que, como señala Romero Díaz, en torno a los personajes femeninos, «la discreción [...] se discute en términos sexuales y, sobre todo, sociales» (2002: 136).¹¹ De hecho, la inteligencia femenina configura parte de su atractivo para don Juan, el circunstancial compañero de aventuras de don Fadrique en esta parte, quien hace un elogio del entendimiento por encima de la belleza, pues las necesidades son «manjares groseros» (179) para el alma. Esto nos sitúa en una atmósfera muy distinta, pues los personajes femeninos ya no son meramente hipócritas que acaban por ser repugnantes o pecaminosos como ángeles caídos,¹² sino damas refinadas y alegres, cuya imagen nunca se descompone frente al lector. La risa aparece como rasgo nuevo en la dama, mientras que, en las dos primeras, imperaba la melancolía.

Además de los detalles advertidos que revelan un cambio en el tono del episodio (que pasa del mero engaño a la burla), el narrador establece otro paso en su gradación

⁹ Paba recoge varias de las contradicciones entre lo aparente y lo real, que hacen que ambos encuentros estén marcados por la ironía (2017: 174-175).

¹⁰ Se ha observado que este perfil de las primas las acerca a la Lisis que organiza el sarao que configura el libro, así como a la misma María de Zayas, a la que se elogiaba con el mismo título de «Sibila de Madrid», por lo que estos personajes se retratan con notoria simpatía, que se transmite al lector (El Saffar, 1995: 209; Romero-Díaz, 2002: 133). Por último, sobre este elogio, documentado en varios lugares, para Zayas, consultar Rodríguez de Ramos e Isabel Colón (2023: 198-200).

¹¹ Es preferible *protofeminista*, en el sentido de ‘precursora del feminismo’, debido a que se encuentran en Zayas algunas preocupaciones (como el acceso a la educación o la búsqueda de cierta autonomía) que pasarán a la agenda del feminismo moderno. Sobre el rol de Zayas como «primera feminista», ver Olivares (2021).

¹² Lagreca detecta en Serafina y Beatriz una contradicción que las condena igualmente: «Evil women comprise the *false* image, the hegemonic stereotype of the morally weak seductress, that will be undecieved by the end of the story» (2004: 572).

de la belleza: doña Violante «parecía una de las más bellas damas que hasta entonces había visto, aunque entrasen en ellas Serafina y doña Beatriz» (180), al verla haciéndose un retrato prolijamente vestida y adornada. La onomástica también puede servirnos para indagar en torno al significado de la narración aquí: «Ana» significa ‘gracia’, tanto como «Juan» (aquel que hacía apología de las mujeres entendidas), que es el nombre del compañero de aventuras, primo en verdad, de don Fadrique en Madrid.¹³ En el nombre de «Ana» se cierra la cadena de connotaciones religiosas (Serafina y Beatriz), que antecede al de su prima, mucho más lúdico. Violante es nombre italiano y, para el lector culto de la época, bien podía remitir a la «viola» (o alhelí) de la canción V de Garcilaso de la Vega, Violante Sanseverino, la dama esquivada de Mario Galeota, el amigo por el que el poeta toledano intercedía en sus versos.¹⁴ Embelesado por la belleza de Violante y a sabiendas del cortejo de don Juan a doña Ana, Fadrique le pide a esta última (como otro Mario Galeota) que interceda por él para alcanzar su amor. La dama muestra interés y, engegucado otra vez por el amor, don Fadrique aspira a casarse con ella, «aunque Violante jamás trató nada acerca de esto, porque verdaderamente aborrecía el casarse, temerosa de perder la libertad que entonces gozaba» (183).

Pilar Alcalde observa cómo Zayas logra, mediante la manipulación, «convertir los temas masculinos por tradición a femeninos por adopción» (2005: 135). Es lo que ocurre aquí con Violante en tanto *mujer esquivada*, la cual en Zayas se caracteriza por su agresividad oculta, pues se trata de la mujer que «lleva una conducta recatada en apariencia, pero clandestinamente sigue su voluntad» (Pérez-Erdelyi, 1979: 58.). En el paradigma teatral, gestado por Lope y sus seguidores, esta era una mujer que rechazaba el amor y el matrimonio (por vanidad o por orgullo arrogante), un personaje que acababa siendo vencido por la imposición social que veía a la mujer como naturalmente vinculada al hombre.¹⁵ En Zayas, esta *mujer esquivada* también acaba por casarse o en el convento, pero mientras rehúye al matrimonio (de forma transitoria) no deja de experimentar el amor físico. En ese aspecto, a través de la particular *esquivez* de Ana y Violante, Zayas supera la dicotomía de mujeres buenas y malas (O’Brien, 2010: 18-19).

Las primas son damas que se divierten con sus amantes y como parte de su espíritu lúdico organizan una burla donairosa a don Fadrique: hacerle creer que está durmiendo junto al recién llegado esposo de doña Ana para que este no note su ausencia y ella pueda pasar la noche con su amante don Juan; se reitera su rol de tercero en

¹³ Me parece preferible el significado original de Juan como ‘gracia’, por esta defensa de las mujeres inteligentes, frente a la sugerencia de Brownlee (2000: 40), que lo conecta con el vicioso don Juan de *El burlador de Sevilla*, razón por la cual a ella misma le parece «incongruous and ironic» que haga esa apología.

¹⁴ Lagrecia tiene una interpretación más directa, aunque no justifica de donde extrae su significado. Según la autora, «denotes “one who provokes violence in others”» (2004: 572). La agresividad del personaje lo confirmaría.

¹⁵ Para un perfil detallado del paradigma de la mujer esquivada, véase McKendrick (1974: 142-173). Por su parte, Romero Díaz sostiene que «como la define su nombre, Violante “viola” intelectualmente el sistema patriarcal» (2002: 133).

las relaciones de otros, pero ahora al servicio de una trama burlesca.¹⁶ Luego de una larga noche desvelado, don Fadrique descubre que todo el tiempo estuvo durmiendo al lado de doña Violante. El descubrimiento de la burla genera las risas de las damas. Como sostiene Adrienne Martín, la burla ridiculiza el sentido de la masculinidad y la inteligencia de don Fadrique: toda su misoginia es cuestionada por el hecho de que una mujer se muestra más astuta que él (Martín, 2008: 200). Además, puede detectarse aquí una burla, más sutil aún, de su inclinación voyerista, considerando que la imagen de la mujer dormida en la época estaba altamente erotizada (Dolfi, 2004: 135-137).

Si bien Fadrique no toma la burla muy bien al inicio, doña Violante le compensa el mal rato iniciando relaciones sexuales con él, con lo que el varón la tolera de buena gana; nótese que la burla operó entonces como una «prueba» que hizo la dama para verificar su valor como amante. La dama estará con él todo el tiempo que le plazca, para cambiarlo cuando aparezca un nuevo interés amoroso que la motive más. Este control sobre su sexualidad es insoportable para don Fadrique y lo lleva a indagar hasta encontrarla *in fraganti* con el nuevo amante. Se produce una escena en la que nuevamente don Fadrique será burlado, haciéndole creer el galán de doña Violante que lo está apuntando con un arma de fuego, cuando, en realidad, se trata de un zapato. La dama no puede resistir la risa frente al temor que muestra don Fadrique y, como ya no le interesa la relación, celebra la burla abiertamente: «Empezó a reírse muy de propósito, solemnizando la burla del zapato» (190). Conviene reparar, de paso, en que el zapato era imagen convencional del órgano sexual femenino en el lenguaje obsceno de la época (Alzieu *et al.*, *Poesía erótica*, núms. 76 y 136), de forma que el zapato podría manifestar la pérdida de exclusividad sexual, así como el poder de doña Violante sobre el derrotado don Fadrique a estas alturas,¹⁷ de allí que este reaccione, víctima de sus celos, dándole de bofetadas y sacándole sangre, como si quisiera desvirgarla otra vez, impotente,¹⁸ aunque la escena se escapa de las manos de la burladora y todo acaba mal: «Él, que no reparaba en amenazas, prosiguió en su determinada cólera, asiéndola de los cabellos y trayéndola a mal traer, tanto que la obligó a dar gritos, a los cuales doña Ana y su esposo se levantaron y vinieron a la puerta que pasaba a su posada» (190).

Su violenta reacción, producto de la afrenta, podría traer consecuencias legales, por lo cual don Fadrique decide alejarse de España. Se embarca en un periplo por Italia, que le toma dieciséis años, una especie de elipsis narrativa de la que se relatan solo un

¹⁶ En el *Guzmán de Alfarache*, hay una burla similar en una de las novelas interpoladas, pero se piensa, reparando en detalles, que Zayas debió inspirarse en una novela de Massucio (Place, 1923: 17).

¹⁷ La burla revela la cobardía de don Fadrique frente al arma de fuego, un rasgo de personalidad que se opone al ideal masculino que se encuentra en otros textos de Zayas, para quien «the Spaniard of Golden Age was first and foremost a gentleman, who demonstrated his qualities as such by willingly going to battle in order to defend the women of Spain» (Paun de García, 2003: 269).

¹⁸ La escena recuerda episodios recreados por Lope de galanes celosos frente a sus damas (García Santo-Tomás, 1995). A propósito, Vollendorf apunta como rasgo de la narrativa de Zayas la conexión frecuente entre sexualidad y violencia (2001: 104).

par de anécdotas para dejar en claro que, como don Pablos en *El buscón*, no cambió su suerte por solo mudar de lugar: se enredaba en relaciones ilícitas con mujeres casadas, que no hacen más que confirmar su viejo prejuicio misógino (191).

«Cansado de caminar y falto de dineros» (191), don Fadrique vuelve a España. En un lugar, a poco de salir de Barcelona, se encuentra con una duquesa. Y su historia con las mujeres se repite: atraído por su belleza, acepta la invitación a conocerla. Aunque casada, esta duquesa, de origen valenciano, cuyo nombre nunca se declara, recuerda un poco a las primas madrileñas: es galante, educada, alegre —ella también se ríe abiertamente (194)— y desinhibida en su charla con don Fadrique, a quien le explica las ventajas de estar con mujeres inteligentes y alejarse de las bobas: si una discreta peca de poco virtuosa, al menos sabrá hacerlo sin que se note o se ponga en peligro su honor como marido. En ese sentido, la duquesa declara o explicita la lección que don Fadrique debió sacar en limpio del episodio previo madrileño. Para demostrarle sus ideas, no solo se acuesta con él y retoza a su lado, sino que, al llegar su marido, tiene la sagacidad de emplearlo para burlarse de don Fadrique, encerrándolo en un escaparate ante el peligro de que el duque lo descubra.¹⁹ De toda la situación sale la duquesa victoriosa gracias a su ingenio e inclusive al despedirlo le entrega dinero y un retrato suyo en una cadena. La burla de la duquesa va más allá de las primas madrileñas en la medida en que involucra a dos hombres (don Fadrique y su marido) y estaba soldada a un claro mensaje para el burlado, en torno a la calidad de las discretas sobre las tontas, de la que toda la burla era un ejemplo. Además, don Fadrique toma la burla de mejor ánimo que como acabó la de doña Violante con el zapato y hasta se le acaba compensando el mal rato con obsequios. Es la burla mejor urdida y más arriesgada (aplica el recurso barroco de *engañar con la verdad*), muestra de un ingenio superior, con lo que se establece un ritmo ternario de burlas en esta parte (burla del dormido, del zapato y del escaparate). Por último, la atmósfera lúdica y permisiva del episodio se consolida con los términos que aluden a las relaciones sexuales, como «comer», «jugar» y «fiesta», que otorgan un «tono alegre y desenfadado [que] no es habitual en Zayas» (Colón Calderón, 2020: 234).

Hasta aquí se observan en la novela dos episodios iniciales de engaños y dos de burlas. Los engaños están marcados por la hipocresía frente al amante ingenuo (don Fadrique), cuya obsesión lo conduce a descubrir la verdad, espionando a sus amadas como un *voyeur*, pues siempre se encuentra en un triángulo amoroso con un obstáculo que le niega su deseo.²⁰ Por eso, esas situaciones deberían llevarlo, en principio,

¹⁹ Conviene recordar que el *escaparate* era una especie de armario femenino en la época «para guardar bujerías, barros finos y otras cosas delicadas, de que usan mucho las mujeres en sus salas de estrado para guardar sus dijes» (*Autoridades*). La dimensión erótica del episodio, con énfasis en el rol de la llave que olvida el marido, es comentada por Martín (2008: 194-195). Otra lectura de interés, a partir del fenómeno de la metaficcionalidad, la ofrece Kartchner (2001: 29-30).

²⁰ Romero Díaz comenta, a propósito del episodio de Beatriz y algo similar con el de Serafina (en que don Fadrique la observa mientras da a luz), que «la acción de mirar es otra forma de victimización de la mujer» (2002: 132). En este caso, va de la mano también con un sufrimiento intrínseco, ya que le provoca

al desengaño, de allí que se vuelva pretenciosamente «prevenido», pero, en realidad, no ocurre así. Me explico: don Fadrique vocaliza su observación frente a las mujeres falsas o poco dignas de fiar, pero siempre cae rendido frente a ellas. Tal es el defecto que hace que las burlas a las que es sometido en la segunda parte de la novela (la de las burlas) sean convincentes frente al lector: es un necio que, pese a todo lo que dice de las mujeres, no cambia su conducta frente a ellas y acaba enredado en sus maquinaciones. A diferencia de las mujeres de la primera parte, las primas madrileñas y la duquesa casada resultan más agradables (o si se quiere, menos pecaminosas), porque se divierten con discreción y son suficientemente hábiles para no poner en riesgo la honra de los hombres.²¹ Serafina y Beatriz resultaban repulsivas al lector: la primera dio a luz clandestinamente y dejó a la recién nacida abandonada; la segunda llevó a su amante, un esclavo sometido (que ni siquiera parecía haber disfrutado con ella), a la muerte por extenuación y queda desvirtuada como meramente concupiscente. Por eso estas dos no podían ser burladoras, pero sí haber dejado una huella profunda en don Fadrique como para que asumiera una vida ascética; pero no ocurre así, sino que don Fadrique emprende un periplo de más locas aventuras en las que las mujeres se divierten con él y, como parte del juego amoroso, lo burlan, porque es un necio que nunca alcanza a entender la lección que debe extraer de lo que experimenta. Tras dejar a la duquesa, don Fadrique interpreta mal lo que le pasó con ella. En lugar de admitir que la inteligencia en la dama es una cualidad que le permite entretenerse sin que su marido lo padezca, se cierra en que debe descartar a una mujer inteligente como esposa: «Yo me libraré de esto si puedo, o no casándome o buscando una mujer tan inocente y simple que no sepa amar ni aborrecer, ni entienda qué color tiene el engaño ni la astucia» (195). El error de don Fadrique consiste en no reparar en lo que le había dicho la duquesa sobre las limitaciones de la persona ignorante: «¿No advertís que el necio peca y no sabe en qué? Y siendo discreta sabrá guardarse de las ocasiones» (192-193).

3. ETAPA DEL BURLADOR BURLADO

Estas palabras de la duquesa anuncian el problema que supondrá para don Fadrique el matrimonio, en la tercera parte de la novela. Esta última parte es una especie de *regressus ad uterum* que evoca el que ocurre en algunas piezas picarescas:²² de vuelta en Granada, la trayectoria vital de don Fadrique ha trazado una espiral, pues va a buscar

repugnancia y fascinación, como sujeto que había sido arrebatado por el deseo y ahora tiene que contemplar el espectáculo. Aquí también se encuentra parte del castigo de don Fadrique.

²¹ Parece evocarse aquella poética de las burlas, según la cual las mujeres solo podían burlarse de sus parejas siempre y cuando no afectaran su honra, como dictamina el personaje del conde en *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina (39).

²² En algunos textos, el héroe picaresco retorna a su lugar de origen como punto final de sus aventuras o un tránsito necesario en su periplo final. Pasa en *Teresa de Manzanares* (1632) y en el *Guzmán de Alfarache*, cuyo protagonista vuelve a su Sevilla natal. Como sostiene Montauban para Ginés de Pasamonte en *Don Quijote*, volver las galeras, donde contará su historia, constituye su propio *regressus ad uterum* (2003: 106).

a Gracia, la recién nacida que rescató, la hija de Serafina, con quien todo empezó. Debido a su juventud, pero sobre todo a la mezcla de ignorancia y extrema belleza (que asemeja a la de su madre), Fadrique la escoge como esposa: «en doña Gracia halló la imagen de un ángel, tanta era su hermosura, y al paso de ella su inocencia y simplicidad, tanto que parecía figura hermosa, mas sin alma» (196). En otras palabras, Gracia es mera apariencia, como Serafina y Beatriz, aunque carece de su habilidad para engañar. La extrema bobería de Gracia tiene fines cómicos, pero se respalda firmemente en la tradición misógina vigente en el Siglo de Oro que no otorgaba valor alguno a la educación en la esposa (McKendrick, 1974: 223).²³

Para prevenir que Gracia ponga en peligro su honra como marido, le enseña que la vida de los casados consiste en que ella vele su sueño con una armadura encima. Su apariencia suscita el siguiente comentario del narrador: «Quedó vestida de esta suerte, tan hermosa y dispuesta que daba gusto verla, porque lo que no había aprovechado en el entendimiento, lo hacía en el gallardo cuerpo, que parecía con el morrión sobre los ricos cabellos y con la espada ceñida una imagen de la diosa Palas» (198). Palas o Minerva, para los romanos, era la diosa de la guerra. La estatua de Palas más conocida era el *paladión* que se veneraba en Troya; según el oráculo, su pérdida acarrearía la destrucción de la ciudad (Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, 411-412). Junto con ello, conviene anotar la masculinización que la armadura supone para Gracia, no exenta de ironía, según se descubrirá pronto: «Fadrique masculinize her, essentially outfitting her with a phallus with which to protect the sexual integrity of the marriage» (Vollendorf, 2001: 102). Sin embargo, también la suma belleza de Gracia con una armadura nos hace pensar en la *Venus armata*, que es la imagen a la que aludía Garcilaso en la canción V para hablarle a doña Violante Sanseverino de «el aspereza de que estás armada» (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellana completas*, v. 25, 101)²⁴. De esa forma, la figura de Gracia en armadura también nos remitiría, paródicamente, a la Violante madrileña, mujer esquivada, encarnación de la belleza (como Venus) y autónoma frente a los hombres. Conviene recuperar el episodio de doña Violante en este punto, ya que es la primera, junto con la duquesa, que mostró a don Fadrique el poder de las mujeres discretas y se burló de él.

Desprovista de la capacidad de su madre, Serafina, para el engaño, Gracia «seems to represent the perfect wife: gullible, rather than an agent of guile» (O'Brien, 2010: 167), de allí que Fadrique la someta a lo más parecido a una burla. Ahora, nuestro protago-

²³ Romero Díaz añade, convincentemente, que el ideal que don Fadrique pretende hallar en Gracia corresponde al modelo de la perfecta casada de fray Luis de León y el de la mujer virginal (2002: 129).

²⁴ Sobre la *Venus armata* en este verso, una Venus que toma elementos bélicos de otras diosas como Diana, Palas o Marte, comenta Barnard, 2014: 65-66. Hurtado de Mendoza compuso un breve poema sobre este mismo motivo que empieza: «Venus se vistió una vez / en hábito de soldado...» («Una copla a Venus», núm. 93, *Poesía completa*, 201). En este punto del análisis, trayendo a cuento el poema de Garcilaso transfigurado como elemento de la narración de Zayas, me inspiro en la teoría de Ter Horst sobre la sintaxis del barroco: «When the ambivalence in the text permits the reassignment of its value to the context, a new narrative, inspired in poetry but freed by its decomposition, now apostrophizes the context without ever leaving its original grounding in lyric completely behind» (1992: 51).

nista está burlándose de su ingenua esposa, que pasa la noche desvelada (como él se la pasó en vela cuando lo hicieron dormir al lado de quien pensaba era el esposo de doña Ana) y se agota pronto de ello.²⁵ La ausencia por un pleito en la corte (vuelta a la Madrid turbulenta de doña Violante) da paso a un galán cordobés (Córdoba famosa por sus «ingeniosos» hijos²⁶) que espabila a la boba Gracia, quien le ruega: «Mas si vos sabéis otra [vida de casados] más fácil, en verdad que me holgaré de saberla y deprenderla, que esta que hago es muy cansada» (201). El cordobés entonces le enseña el amor físico, con lo que «gozó lo que el necio marido había dilatado, por hacer probanza de la inocencia de su mujer» (201).²⁷ A su regreso a Granada y lejos el amante fugaz de su esposa, don Fadrique se da con el chasco de ser el burlador burlado, aunque «disimuló su desdicha, pues por su culpa le sucedió, que si en las discretas son malas las pruebas, ¿qué pensaba sacar de las necias?» (202), recordando en este momento lo que le dijo la locuaz duquesa de su aventura previa.

Solo tras fracasar en su necio intento de preservar su honor con una boba, se da cuenta de que la discreta tenía razón. Por todo ello se merece el nombre de *prevenido engañado*, pese a sus «prevenciones» o cautelas no pudo evitar el engaño (ora serio, ora cómico en la burla). Aunque tarde, don Fadrique aplica la disimulación, habilidad prescrita en los manuales cortesanos que delineaban la masculinidad barroca (Armon, 2015: 66-71); solo en este punto, diríase, el protagonista deja de ser aquel necio que había sido con constancia en su vida. Su necedad o ceguera frente a los engaños femeninos, provocados en buena medida por su deseo irrefrenable frente a la belleza física, es producto de su falta de adaptabilidad, otra de las virtudes masculinas exaltadas entre los tratadistas, que recomendaban el cambio constante y el aprendizaje de nuevas destrezas (Armon, 2015: 106-113). Esta incapacidad se deja entrever cuando el narrador señala que don Fadrique, «por más prevenido que estaba, y sin ser parte las tierras vistas y los sucesos pasados, vino a caer en lo mismo que tenía, siendo una boba quien castigó su opinión» (203).²⁸

Ahora bien, el círculo se cierra con la muerte de don Fadrique y el encuentro final de Serafina y Gracia. Serafina había dedicado el resto de su vida encerrada en un

²⁵ Con Serafina también se pasaba noches vigilando su casa, «velando sus celos y adorando las paredes de su enferma señora» (158) y, con doña Beatriz, sus «honestos recatos le tenían tan enamorado que no tenía punto de respo» (166).

²⁶ Sobre esa fama proverbial, véase Herrero García (1966: 195-196).

²⁷ Es el primer momento en que don Fadrique es llamado «necio». Dicha falta de cerebro contradice claramente el inicio de la novela, donde el narrador observaba su «entendimiento». Se trataba de una pista falsa que, hábilmente, se trae a cuento al empezar la tercera y última parte de la novela: «Y para mí, él no debía de ser muy cuerdo, pues tal sustentaba [“tal opinión”, la de elegir tontas], aunque al principio de su historia dije diferente, porque no sé qué discreto puede apetecer a su contrario» (197). En otras palabras, al casarse con una tonta, don Fadrique estaba revelando que él en el fondo también lo es. Se trata de aplicar el recurso, típicamente barroco, de desconfiar en las apariencias (Lagrecia, 2004: 574).

²⁸ Lagrecia también observa esta degradación de don Fadrique, en paralelo a la evolución de las mujeres: pasó de ser un caballero galán a un bufón y ellas pasaron de pecadoras, o ángeles caídos, a mujeres discretas (2004: 571).

convento a hacer vida de santa para remediar el pecado de haber abandonado (y dejar morir, según ella a veces pensaba) a su hija recién nacida. El encuentro de madre e hija al final nos recuerda, de paso, que don Fadrique tuvo un papel de mediador, pues él se hizo cargo de la niña, la envolvió en pañales y la llevó a una comadre para que la alimentara y luego a su tía para que se hiciera cargo de su crianza y la ingresara a un convento. En esa medida, don Fadrique es, ante todo, un vehículo para la exposición de personajes femeninos de toda laya dentro del panorama de las mujeres de la nobleza urbana de la época (la casadera, la viuda, la soltera que hace lo que quiere, la casada, etc.), un sujeto que se relaciona con ellas para revelar aspectos de sus vidas (que son hipócritas, que son libertinas, que son ingeniosas) hasta llegar al último episodio en que la boba (hija de madre pecaminosa) es como una *tabula rasa* que encuentra en el convento el lugar más seguro para su inocencia supina.²⁹ Es muy importante, a partir de la discreción femenina, mantener el orden, engañando a las parejas con suma habilidad, o reestablecerlo con el matrimonio o la entrada al convento (Romero Díaz, 2002: 136). Con ello, don Fadrique supone un entretenimiento transitorio, intermediario, móvil para los engaños y las burlas de las mujeres, minusvalorado, bufón, reducido a personaje secundario, a ratos *voyeur*, a ratos víctima dentro de una historia de la que es, en principio, protagonista. La risa, en ese aspecto, está asegurada.³⁰

A estas alturas es inevitable reflexionar sobre el nombre de la muchacha: Gracia. En sentido teológico, la gracia es un don que Dios da a los hombres para salvarse, pero ella no es suficiente, sino que hace falta el libre albedrío, es decir, el buen juicio para distinguir entre el buen camino y el malo. En el *Guzmán de Alfarache*, la segunda esposa del pícaro, llamada precisamente Gracia, encarna este dilema para el protagonista: al casarse con ella, podría ofrecérsele la salvación, pero sus acciones lo llevan a la perdición junto con la mujer (a quien degrada prostituyéndola hasta que ella lo abandona para ser barragana de un soldado).³¹ A sabiendas del reclamo del nombre de la hija de Serafina, se hace notorio que don Fadrique no ejerció el libre albedrío, sino que fue esclavo de su apetito a lo largo de sus aventuras sexuales. Las angelicales Serafina y Beatriz eran avisos para el desengaño que don Fadrique no sigue, sino que se deja vencer y arrastrar por la belleza seductora de las siguientes damas (Ana, «gracia», transición hacia lo burlesco, que suponen Violante y la duquesa) que se burlan tres veces de su necedad; por último, Gracia, otra figura angelical (que completa la triada celestial/

²⁹ Es característico de Zayas el convento como refugio inviolable y espacio alternativo para las mujeres (Vollendorf, 2001: 139); no obstante, en esta novela, como observa Ozmen, la imagen del convento como espacio formativo para Gracia resulta poco halagüeña, ya que la mantiene ignorante (2023: 394-395).

³⁰ Suscribo la afirmación de Paba, para quien esta novela «tal vez sea la única novela en la que protagonistas y lectores ríen y disfrutan abiertamente» (2017: 173).

³¹ Sobre el rol de Gracia y la gracia divina en el *Guzmán de Alfarache*, véase Neumann (1980).

engañoso del inicio, a la vez que evoca a la burladora Violante con su armadura), lo lleva a darse cuenta de su error, como burlador burlado.³²

Esto es lo más próximo a una lectura religiosa o alegórica de la novela, provista por su sólida estructura. Nótese que de otra forma, no sería más que una sarta de episodios de engaños y burlas que padece un necio que al inicio no lo parecía (porque el narrador nos había informado lo contrario), para que el lector vaya descubriendo, aventura tras aventura, su rol de intermediario (como quien rescató a Gracia de una muerte segura en la caballeriza y otros múltiples roles como tercero) para extender su vida hasta el punto en que él es viejo, sin haber entendido sus experiencias (ni las decepcionantes ni las donairosas).³³ El rol del hombre como intermediario se refleja también en la narración de la novela, que está a cargo de otro hombre, don Alonso, dentro del marco narrativo del sarao, quien sintetiza la lección de las aventuras de don Fadrique como una advertencia a los hombres en torno a las mujeres, con cuya inteligencia no vale la pena porfiar.³⁴ Zayas logra poner en primer plano a las mujeres inteligentes mediante un largo proceso de mediación (el narrador don Alonso, la afición voyerista de don Fadrique, su intervención en triángulos amorosos, el rescate y crianza de Gracia, su rol de víctima de burlas) que involucra el empleo de la ironía para cuestionar el *statu quo*: don Fadrique es protagonista, pero quienes destacan, por sus palabras y sus acciones son las mujeres; él repite su discurso misógino sin poder entender que las mujeres lo superan en habilidades, porque lo engañan y lo burlan. Williamsen observa que hay dos significados en la urdimbre textual de las *Novelas amorosas y ejemplares*: los receptores del significado literal son los lectores varones, mientras que las mujeres reciben el significado irónico (1995: 138). El significado literal de la novela es el que cifra don Alonso para sus congéneres al inicio y al final (no probar a las mujeres), el irónico es el que descifran las lectoras de Zayas (que cultivar la discreción es mejor que ser boba).³⁵

³² Esta especie de recapitulación a través de elementos de episodios previos que se traen a cuento en el último episodio de Gracia recuerda aquel recurso que Curtius consideraba un rasgo manierista formal, que denominaba «esquema de recapitulación» (1998: II, 404-406).

³³ Precisamente, la comadre, como quien asistía en el parto y durante el puerperio se volvió ya en el siglo XVII una metáfora frecuente en la literatura para expresar el carácter de mediador o intermediario (García Santo-Tomás, 2020: 149-158). O'Brien también detecta el rol mediador de Fadrique, pero sin percatarse de la metáfora de la comadre: «Fadrique enables the women's reunion, illustrating circumstances under which male mediation and control can prove integral to the preservation of the maternal relationship» (2010: 168). El carácter represivo de esta función en el personaje es resaltado por El Saffar: «Don Fadrique, who seems to be on a noble quest, is in fact part of a system that controls not only the sexuality and educational opportunities of women, but also the access of a mother to her child» (1995: 211).

³⁴ Brownlee resalta esta virtud de Zayas (2000: 37): el negarse a tipificar por género y reconocer matices y diferencias. Hay hombres que valoran la inteligencia en las mujeres (como el narrador Alonso o el personaje de don Juan), hay otros misóginos necios (como el protagonista, don Fadrique), lo mismo que hay mujeres castas, perdidas, estúpidas o hermosas. Kartchner profundiza en los paralelismos entre la novela y la historia del marco que involucra a los oyentes de don Alonso (2001: 25).

³⁵ Rosa Navarro ha observado la conexión del tema explícito de esta novela de Zayas, el peligro de «probar» a la mujer, con *El curioso impertinente* y de paso la semejanza entre el planteamiento de esta novela de Zayas y *El más desdichado amante* de Jacinto Abad de Ayala (2019: 56). El vínculo es estimulante para la reflexión. En la novela cervantina, «Anselmo se inspira en un modelo ideal—el santo heroísmo resistente

Ambos significados convergen en la idea, esencial para Zayas, de que la inteligencia en las mujeres es «an obvious asset rather than a threat to their masculinity» (Brownlee, 2000: 42).

4. CONCLUSIÓN

En suma, en términos de estructura narrativa, *El prevenido engañado* es una muestra de la gran habilidad de María de Zayas en el género de la novela corta. Encaja burlas, cada cual más elaborada que la otra, en contraste con los engaños iniciales, que sirven para detectar el defecto del protagonista que va a ser la víctima. A su vez, dialoga con una tradición literaria (la de Garcilaso de la Vega, pero también la Mateo Alemán y su *Guzmán de Alfarache*). Al mismo tiempo, logra mantener la unidad de una novela corta con el reencuentro de Serafina y Gracia (la pecadora penitente que alcanzó a calmar su consciencia cuando descubre que su hija está viva), lo cual le da a la novela un desenlace paralelo y mucho más serio (y feliz), que el de la mera advertencia a los hombres con las aventuras de don Fadrique.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad de Ayala, Jacinto (2021): *Novela del más desdichado amante y pago que dan las mujeres*, Madrid, Sial.
- Alcalde, Pilar (2005): *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Alighieri, Dante (1952): *Vita Nuova*, Milán, Rizzoli.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Armon, Sifra (2015): *Masculine Virtue in Early Modern Spain*, Burlington, Ashgate.
- Autoridades: Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- Barnard, Mary (2014): *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, University of Toronto Press.
- Brownlee, Marina S. (2000): *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Castillo Solórzano, Alonso (1977): *Sala de recreación*, eds. Richard F. Glenn y Francis G. Very, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977.
- Colón Calderón, Isabel (2021): «Amor y erotismo en Zayas», en Javier Suirós Espejo y

a todas las tentaciones— y cree poseer así una medida objetiva para juzgar el comportamiento real comparándolo con la imagen ideal» (Neuschäfer, 1999: 65), de lo que se sigue la tragedia de su vida matrimonial, que pasó de la armonía a la destrucción. En Zayas, la «prueba» se produce desde antes del matrimonio y cuando este llega, se vuelve a hacer, pero con un sujeto como la ignorante Gracia, quien debía producir, en teoría, los resultados deseados por don Fadrique. La infidelidad para el casado ya no es catastrófica porque el personaje aplica el disimulo, virtud barroca, que no era posible en el universo que retrataba la novela cervantina. Otras ficciones que reescriben el asunto, posteriores al texto de Zayas, son *Las pruebas en la mujer*, de Alonso de Castillo Solórzano (1977: 181-199), en que la esposa victoriosa logra superar el acoso, hasta caer en la pobreza), y, en clave misógina, *Novela del más desdichado amante y pago que dan las mujeres* (Abad de Ayala, 2021).

- Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas ejemplares*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 225-241.
- Curtius, Ernst Robert (1998): *Literatura europea y edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- Dolfi, Laura (2004): «La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina», en Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 127-150.
- Dueñas, Rafael (2016): *De pícaros y mentirosos en la novela picaresca española del Siglo de Oro*, Madrid, Pliegos.
- El Saffar, Ruth (1995): «Ana/Lisis/Zayas: Reflections on Courtship and Literary Women in María de Zayas's *Novelas amorosas y ejemplares*» en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 192-216.
- Gamboa Tusquets, Yolanda (2009): *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Santo-Tomás, Enrique (1995): «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Crítica*, 65, pp. 55-63.
- García Santo-Tomás, Enrique (2020): *Signos vitales. Procreación e imagen en la narrativa áurea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- Greer, Margaret Rich (2000): *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Greer, Margaret Rich (2022): *María de Zayas and her Tales of Desire, Death and Disillusion*, Woodbridge, Tamesis.
- Guillén, Claudio (1971): «Toward a Definition of the Picaresque», en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, pp. 71-134.
- Herrero García, Miguel (1966): *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1989): *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta.
- Jones, Nicholas (2024): *Cervantine Blackness*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Kartchner, Eric. J. (2001): «Fictional Realities of *El prevenido engañado*», en Gwyn E. Campbell y Judith A. Whitenack (eds.), *Zayas and Her Sisters, 2. Essays on Novelas by 17th-Century Spanish Women*, Binghamton, Binghamton University, pp. 21-32.
- Lagreca, Nancy (2004): «Evil Women and Feminist Sentiment: Baroque Contradictions in María de Zayas's *El prevenido engañado* and *Estragos que causa el vicio*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 28, 3, pp. 565-582.
- Lazarillo de Tormes* (2000), ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- Martín, Adrienne Laskier (2008): *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- McKendrick, Melveena (1974): *Woman and Society in the Spanish Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Montauban, Jannine (2003): *El ajuar de la vida picaresca*, Madrid, Visor.
- Navarro Durán, Rosa (2019): *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Neumann, Dwight K. (1980): «Guzmán de Alfarache, Gracia y la gracia divina», *Kánina*, 4, 1, pp. 89-92.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos.
- O'Brien, Evan (2010): *Women in the Prose of María de Zayas*, Woodbridge, Tamesis.

- Olivares, Julián (2021): «La primera feminista española: María de Zayas y Montemayor», en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus Novelas ejemplares*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 153-175.
- Ozmen, Emre (2023): «La novela de Lisis y el convento: ¿final feliz o silencio perpetuo?», *eHumanista*, 55, pp. 390-404.
- Paba, Tonina (2017): «Pecar con discreción. Doble y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas», *Artífara*, 17, pp. 171-180.
- Paun de García, Susan (2003): «Zayas's Ideal of the Masculine. Clothes Make the Man», en Joan F. Cammarata (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville, University of Florida Press, pp. 253-271.
- Pérez de Moya, Juan (1995): *Filosofía secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Pérez-Erdelyi, Mireya (1979): *La pícara y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso del Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal.
- Place, Edwin B. (1923): *María de Zayas, An Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth Century Spain*, Boulder, University of Colorado.
- Rodríguez de Ramos, Alberto e Isabel Colón (2023): «María de Zayas y Madrid: la forja de un binomio indivisible», *Dicenda*, 41, pp. 193-211.
- Romero Díaz, Nieves (2002): *Nueva nobleza, nueva novela. Reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Rubio Áquez, Marcial (2006): «De *La vida de la corte* a *La vida del Buscón*», *La Perinola*, 10, pp. 287-296.
- Ter Horst, Robert (1992): «From Poem to Novel: The Syntax of the Baroque», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1, pp. 39-61.
- Tirso de Molina (2001): *Los tres maridos burlados*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- Vega, Garcilaso de la (1996): *Poesía castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia.
- Vollendorf, Lisa (2001): *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
- Williamsen, Amy R. (1995): «Challenging the Code: Honor in María de Zayas», en Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack (eds.), *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 133-151.
- Zayas, María de (2017): *Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, ed. Julián Olivares, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, vol 1.