

Barroco español y misoginia: la imagen de María Magdalena en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas

Spanish Baroque and Misogyny: the image of Mary Magdalene in Maria de Zayas's *Disenchantments of Love*

Laura Catelli

Universidad Nacional de Rosario – CONICET (Argentina).

Recibido el 11 de noviembre de 2011.

Aceptado el 30 de marzo de 2012.

BIBLID [1134-6396(2011)18:2; 409-432]

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de los *Desengaños amorosos* (1647) de la escritora María de Zayas y Sotomayor a partir de su uso de diversas estrategias textuales, sobre todo de alusiones explícitas a la iconografía devocional de Santa María Magdalena. Zayas critica el tejido cultural posterior al Concilio de Trento (1545-1563), cuando se produjeron cambios en los usos de la iconografía devocional. Proponemos pensar la figura de Zayas como parte de una genealogía de mujeres escritoras, con una mirada femenina y crítica de la cultura articulada a través del despliegue de estrategias discursivas que subvierten, cuestionan, y desengañan el discurso oficial de la cultura patriarcal.

Palabras clave: María de Zayas y Sotomayor. *Desengaños amorosos*. Misoginia. María Magdalena. Ékfrasis. Arte barroco. Literatura barroca. Barroco.

ABSTRACT

This article proposes a reading of *Desengaños amorosos* (1647) by Spanish writer Maria de Zayas y Sotomayor that analyzes her use of different textual strategies, especially explicit allusions to Mary Magdalene's devotional iconography. Zayas criticizes the culture of the period after the Council of Trent (1545-1563), where various changes were implemented regarding the use of devotional iconography. We propose thinking Zayas's figure as part of a genealogy of women writers who share a feminine, critical view of culture that is articulated through the deployment of discursive strategies that subvert, question, and unveil the official discourse of patriarchal culture.

Key words: Maria de Zayas y Sotomayor. *Desengaños amorosos*. Misogyny. Mary Magdalene. Ekphrasis. Baroque art. Baroque literatura. Baroque.

SUMARIO

1.—Barroco y escritura femenina. 2.—La postura antimisógina de Zayas: el discurso de Filis en el “Desengaño Cuarto”. 3.—Los marcos ekfrásticos. 4.—La Magdalena penitente después del Concilio de Trento. 5.—Conclusión. 6.—Bibliografía.

1.—*Barroco y escritura femenina*

El intenso sufrimiento físico que caracteriza el devenir de la mayoría de las protagonistas de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto (Desengaños amorosos)* (1647)¹, de la escritora española María de Zayas y Sotomayor (1590-1660), es sin duda una de las características más memorables de esta obra, además del complejo entramado narrativo en que se relatan los diez desengaños. Muchas de las mujeres de los desengaños narrados por diferentes voces femeninas en el sarao que organiza Lisis comparten otra cualidad, la pureza de espíritu, que en el imaginario cristiano barroco frecuentemente se funde con la mortificación de la carne. En las descripciones de Zayas, la mayoría de las protagonistas de los desengaños conjugan el sufrimiento del cuerpo con el más casto estado espiritual. El presente artículo parte de la observación de este *leit motif*, que tanto distingue el estilo de Zayas, para reflexionar sobre una notable instancia ekfrástica, o la inscripción de una obra visual en el texto, que tiene lugar en el cuarto desengaño, donde la autora hace alusión a la iconografía católica de María Magdalena. En la medida en que María Magdalena es una figura que representa la prostituta arrepentida, el recogimiento, la devoción, la penitencia y la purificación del espíritu de la mujer a través del ascetismo y la mortificación de la carne, me interesa pensar en los posibles sentidos que se producen una vez que una figura tan central para el pensamiento y la doctrina religiosos, y sobre todo para la educación moral de las mujeres en esta época, aparece en el engranaje discursivo de los *Desengaños*.

La propuesta de este artículo consiste entonces, en un primer plano, en reenfocar a Zayas como escritora a partir de las estrategias textuales que despliega para articular una crítica sobre el tejido cultural contrarreformista, pero también desde el mismo, ya que los *Desengaños* tienen lugar dentro del mismo marco de tiempo en que Zayas los escribió. De modo que Zayas construyó en su obra un mundo ficcional pero contemporáneo. Este tiempo coincide, a su vez, con el periodo posterior al Concilio de Trento (1545-1563), en que se producen importantes cambios en los usos de la icono-

1. Publicado primero como *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto* en Barcelona, en 1647, y bajo el título de *Desengaños amorosos* en 1649.

grafía devocional, privilegiando sobre todo el aspecto doctrinario. En un segundo plano, de modo más indirecto, me interesa pensar este aspecto de la escritura de Zayas en el marco más amplio de una genealogía de mujeres escritoras, genealogía que entiendo no tanto en términos de una sucesión de autoras o escritoras, sino como la construcción muchas veces azarosa de una visión femenina crítica de la cultura a través del despliegue, en distintos espacios y tiempos, de diversas estrategias discursivas que subvierten, cuestionan, y desengañan el discurso oficial de la cultura patriarcal. Para lograr este reenfoque, analizo una estrategia textual en particular que ha pasado inadvertida en Zayas, el uso de la cita ekfrástica, por otro lado un común recurso barroco. Como estrategia textual, el ékfrasis se destaca por las posibilidades interpretativas que abre para los lectores (PERSIN, 1997, 22). Mi interpretación es que en el caso de Zayas esa estrategia sugiere una mirada crítica femenina, que resulta compatible con su propósito declarado de desengañar. La reinterpretación de sus técnicas en términos de estrategias de una escritura femenina puede ayudarnos a profundizar nuestra percepción de la mirada de Zayas con respecto a su entorno sociocultural y, al mismo tiempo, trascender la cuestión de su (proto)feminismo para pensar su escritura dentro de una genealogía más amplia.

Podría decirse que son dos las vertientes principales que se han encargado de interpretar la obra de Zayas, caracterizadas ya por un corte marcadamente feminista, ya por un énfasis en su estilo y sus técnicas literarias². Según sugiere el estado de la cuestión sobre la producción crítica en torno a la obra de Zayas que podemos advertir en el volumen publicado recientemente por Irene Albers y Uta Feltens, *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario cultural* (2009, 19-21), estas dos líneas críticas se han mantenido al menos desde los años sesenta. Por un lado, es innegable que los textos de Zayas demuestran una sostenida preocupación por el matrimonio, la violencia doméstica y la educación de las mujeres. Esto facilita lecturas feministas, como las que han hecho Lisa Vollendorf desde la corporalidad y Margaret Rich Greer desde el psicoanálisis (2000, 61-86). El otro tipo de lectura que se ha hecho sobre Zayas parece partir del evidente enfoque de la obra de Zayas en la condición de la mujer letrada en la Contrarreforma. Sabemos que Zayas formó parte de uno de los circuitos literarios más exclusivos de su época³. Esta vertiente destaca el virtuosismo literario de la española, como en el caso de Patsy Boyer y, en cierta medida, Marina S.

2. Las dos vertientes que aquí señalo están pensadas a grandes rasgos, ya que ni las lecturas feministas ignoran completamente la cuestión literaria, ni *vice versa*.

3. Su relación con escritores como Lope de Vega, por ejemplo, se detalla en la introducción de Yllera a los *Desengaños amorosos* (YLLERA, 2000, 11-14).

Brownlee, quien parte desde el análisis estructural en dirección al análisis de las estrategias literarias diseñadas por Zayas para articular una crítica cultural, haciendo visible “su compromiso con el comentario cultural y su obsesivo enfoque en la subjetividad humana con todo su potencial para la contradicción” (BROWNLEE, 2000, 25)⁴. Por otra parte, ambas de estas vertientes críticas comparten la dificultad que implica el hecho de que poco se sabe sobre la vida personal de María de Zayas (no se sabe, por ejemplo, si fue o no casada). Además, los textos de Zayas están plagados de problemas en lo que a (proto)feminismo se refiere⁵, algo que ha dado pie a un rico debate de género a partir de cómo pensar en Zayas en tanto sujeto femenino (BROWNLEE, 2000, 10-11; SMITH, 1989, 32)⁶.

En los textos de Zayas encontramos abundantes instancias ekfrásticas, entendiendo el ékfrasis en su sentido original, como descripción de un objeto (DE ARMAS, 2005, 16), como de muchas de sus variantes, tan populares en la literatura de la época (DE ARMAS, 2005, 13-31). Las instancias ekfrásticas que se relacionan con la figura de María Magdalena podrían considerarse alusivas, es decir que no se describe una obra o un objeto específico, sino que se introduce una referencia a un tema o una característica iconográfica que estimula la imaginación del lector, quien reconstruye una o varias obras relacionadas en su mente (DE ARMAS, 2005, 23). Mi argumento es que en Zayas las obras de arte invocadas de este modo alusivo tienen la función de incrustar en los *Desengaños* la relación tensa e irreductible entre lo carnal y lo espiritual que, como observara Leo Spitzer en el clásico ensayo de 1944, “El barroco español”, constituye el nervio que sustenta el dinamismo del arte barroco en España. Esta polarización fue uno de los efectos más profundos de la formalización de la doctrina católica que se pactó en el Concilio de Trento, que se tradujo en una marca profunda en el imaginario

4. Todas las traducciones son mías, a menos que se especifique otro traductor/otra traductora.

5. Thiemann (109-136) repasa la vertiente que ha analizado la obra de Zayas junto al *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan. Rich Greer (2000, 61-63) resume las aproximaciones críticas a la pregunta de si Zayas fue o no una feminista, pasando por Pfandl (1933), Griswold (1975), Foa (1979), Melloni (1981). Más recientemente, Brownlee (2001, 21-25), siguiendo a Julia Kristeva, ha propuesto que el de Zayas es un feminismo relacional. Este modelo evita el esencialismo que generalmente caracteriza las lecturas feministas, proponiendo un feminismo que se construye no desde la condición de género, sino como parte de una relación de poder, es decir, desde el espacio de aquello que el orden simbólico patriarcal empuja hacia el margen (BROWNLEE 2000, 24).

6. En mi opinión, este debate se enriquecería si agregáramos preguntas sobre el tratamiento que les da Zayas a los personajes femeninos que no son mujeres nobles o españolas, algo sobre lo que no puedo profundizar aquí pero que considero un matiz que merece más atención crítica.

sociocultural español. En lo que nos concierne específicamente, en Trento se prescribió que el arte debería comunicar a los fieles, en todo aspecto, la doctrina católica. La naturaleza del medio plástico se prestaba justamente a una representación del cuerpo que transmitía el concepto católico de su inseparabilidad del espíritu, que es lo que veremos en las sufridas figuras de Francisco de Zurbarán (1568-1664), Diego Velázquez (1599-1660), José de Ribera (1591-1652), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y con más tensión formal aún, en las figuras distorsionadas de Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614). Del barroco, Zayas recogería en los *Desengaños* el tema del sufrimiento de la carne para llegar a la pureza del espíritu por la vía del ascetismo y la flagelación. Se trata de un doble eje de la pintura de la época y un devenir compartido por tantas de sus protagonistas: Camila muere con el cuerpo monstruosamente deformado por un veneno administrado por su propio esposo; Elena, que aparece royendo un hueso bajo la mesa donde otros personajes cenan, muere en su encierro; salpicada en sangre doña Magdalena, muerta bajo la daga de su marido; el cuerpo de doña Inés se pudre luego que su esposo y su cuñada la encierran por seis años de pie en el recoveco entre dos muros y, aunque no muere, queda ciega e ingresa en un convento; doña Blanca muere desangrada por su esposo y su suegro. Estas muertas por envenenamiento, hambre, encierro, apuñalamiento, desangramiento, entre otras formas todas truculentas, aparecen también descritas como hermosas e indefectiblemente *iluminadas*, en sus martirios, por la gracia divina. Si relacionamos el ékfrasis de María Magdalena con este *leitmotif* de los *Desengaños*, es claro que uno de los temas de la cultura contrarreformista que más captó la atención de Zayas fue la martirización del cuerpo y la iluminación del espíritu de la mujer en la pintura devocional, así como los efectos o consecuencias del traslado de ese tema a las vidas, y a veces las muertes, de mujeres de carne y hueso. Al mismo tiempo, el arte devocional, a través del cual se llevaba adelante la educación moral tanto de hombres como de mujeres, es otro tema que sostuvo interés a Zayas, y que funciona como un relevante contrapunto en el contexto de su defensa de la educación intelectual de la mujer.

Se ha advertido que Zayas utilizó un repertorio bastante amplio de temas (BROWNLEE, 2000, 129-59), por lo tanto nada tiene de insólito que viera sentido en incorporar en sus textos, además de la gran variedad de referencias literarias que han sido analizadas por la crítica, temas y personajes que eran comunes en las pinturas e imágenes de la época, desplegando así en sus escritos el uso intertextual de la imágenes predominantes en las artes plásticas de los siglos dieciséis y diecisiete en España. La intertextualidad ekfrástica que resulta en los *Desengaños* produce una obra aún más compleja y crítica de lo que ya se le ha atribuido a Zayas y que, como veremos, se ponen al servicio de su arte de desengañar. En efecto, las referencias a temas

y figuras del arte del siglo diecisiete que se enmarcan en sus textos, que Brownlee ha analizado en términos de *exemplary excess* o “exceso ejemplar” (2000, 128), sugieren en primer lugar que Zayas era una observadora ávida de su contexto sociocultural. Al mismo tiempo, si bien puede decirse que ese exceso ejemplar despliega una estética de la crueldad, tema que Maravall relacionó con el contexto social violento y pesimista del barroco y con la producción artística de la época, la intertextualidad ekfrástica resulta en un proceso de significación que se inaugura en torno a la obra o la iconografía aludida a partir de su nuevo contexto (el de los *Desengaños*). Por lo tanto, podría pensarse que el uso de esta técnica es una estrategia mediante la cual Zayas esgrime una crítica a los códigos estéticos de la Contrarreforma presentes en las imágenes que circulaban en su época, especialmente en la iconografía devocional. Al mismo tiempo, esa crítica estaría enmarcada por un discurso que aboga a favor de la educación intelectual de las mujeres, además de poner en tela de juicio los modos de su educación moral.

2.—*La postura antimisógina de Zayas: el discurso de Filis en el “Desengaño Cuarto”*

El “Desengaño Cuarto” ocurre bajo las mismas circunstancias que los otros nueve: en el sarao organizado por Lisis, diez mujeres tomarán el lugar de desengañadora y contarán, frente a una audiencia, su desengaño. Dada esta estructura de múltiples marcos narrativos, los desengaños son a su vez comentados por la desengañadora y por la audiencia⁷. Los marcos ilustran, metatextualmente, la idea de que los desengaños se comenten y discutan, estableciendo así una distancia crítica que prevalece en el caso de todos los relatos del sarao. La consistencia con la que se establece esa distancia crítica mediante el uso de marcos, algo que prefigura y subraya el uso del ékfrasis, podría tomarse como una clave para la lectura de los *Desengaños* en su totalidad. Si extendemos esa voluntad crítica de Zayas a las instancias de ékfrasis, en particular a la de María Magdalena en el Desengaño Cuarto, puede pensarse que la idea es que los presentes en el sarao, y los lectores de los *Desengaños*, comenten y discutan la pintura devocional en relación con la educación moral e intelectual de la mujer, la misoginia y la violencia de género.

La desengañadora en el cuarto desengaño es Filis, que comienza con un extenso discurso que denuncia a los hombres “de temor y envidia” como

7. Para análisis detallados del uso de marcos narrativos en los *Desengaños*, ver Boyer y Rich Greer.

quienes privan a las mujeres “de las letras y las armas”, tras argumentar, evocando una larga tradición de escritoras⁸, que el problema de las mujeres no es exactamente la falta de entendimiento ni las flacas cualidades espirituales e intelectuales que se les atribuyen. Según Filis,

haber de desengañar en tiempo que se usan tantos engaños, que ya todos viven de ellos, de cualquiera estado o calidad que sean [es fuerte rigor]... Y así, dudo que ni las mujeres son engañadas, que una cosa es dejarse engañar y otra es engañarse, ni los hombres deben tener la culpa de todo lo que se les imputa(227)... ¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir. (231)

Con estas últimas palabras concluye Filis su discurso y comienza el desengaño para la audiencia.

Filis denuncia que las mujeres sean privadas de la educación y las letras. Este comentario enfatiza una posición que podemos encontrar en una de las pocas instancias en que aparece con transparencia la voz de Zayas, en el “Prólogo: Al que leyere” de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), obra diez años anterior a la publicación de los *Desengaños*. Allí, la escritora postula que los hombres y las mujeres están compuestos de la misma materia, y cuestiona la razón para sostener que los hombres sean moral o intelectualmente superiores a las mujeres,

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (159)

Aquí Zayas utiliza el argumento de que el alma no tiene sexo para articular una posición a favor de la educación intelectual de la mujer y en contra de la misoginia⁹. El discurso de la desengañadora, Filis, que enmarca el cuarto desengaño, funciona como un puente entre esta postura de Zayas en el Prólogo y la de Filis, en contra de que se castigue injustamente a las mujeres por su sexo. Por su parte, Filis articula claramente una postura crítica ante los valores misóginos de la Contrarreforma y finaliza interpelando a

8. Sobre el sentido de la tradición de escritoras mujeres en Zayas, ver “Foremothers” en Rich Greer (72-79).

9. Para un análisis detallado de la argumentación y el “feminismo” de Zayas en el Prólogo véase Greer (2000, 61-86).

las mujeres, “¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir” (231). En este pasaje parecería haber cierto presentismo que llama a las mujeres a tomar acción. Al mismo tiempo, la postura que adopta Zayas en el Prólogo contra la misoginia diez años antes le da profundidad al discurso de Filis, que en ese contexto aludiría a un cambio que está *ocurriendo* y del cual las mujeres deben tomar conciencia, en pos de “las que hoy son y las que han de venir”.

Esa postura antimisógina de Zayas que se extiende en el tiempo nos ayuda a entender la elección de la figura de Magdalena como intertexto ekfrástico ya que, como advierte André Stoll en “El triunfo de la nueva Minerva”, “Esta apasionada amante de Cristo representa, en efecto, más que cualquier otra figura de la literatura y el arte barrocas, la conversión perfecta al nuevo código de valores estéticos y afectivos” (STOLL, 1999, 181). También ha sido señalado por Ingrid Maisch que el sentido de la imagen de María Magdalena atraviesa importantes cambios en su paso del imaginario medieval al barroco, “La Magdalena medieval era una pecadora (arrepentida) [...] Se le rendía culto precisamente porque había vencido al pecado. Ahora, [en el periodo barroco], se vuelve interesante precisamente como una pecadora excitante, hermosa y seductora. La gente ya no quería una seguidora o una devota, sino la pecadora amorosa y penitente” (MAISCH, 1998, 65). Al enmarcar la imagen de la Magdalena penitente, el discurso de Filis resignificaría con distancia crítica el sentido de esta imagen tan propagada en la pintura devocional de la época. El sentido que se genera, por otra parte, sugeriría que es justamente en este tipo de imagen donde se encarna el nuevo código de valores que mencionan Stoll y Maisch, o sea, aquellos de la Contrarreforma, y contra los cuales tanto el desengaño de Filis como el Prólogo de Zayas están dirigidos. El análisis del desengaño narrado por Filis que sigue a continuación pretende demostrar que en sus textos Zayas efectivamente crea una red de referencias sobre el arte visual, antes de culminar con el ékfrasis de la Magdalena penitente. Asimismo, vale destacar que, por medio del personaje Filis, Zayas crea textualmente el tipo de imagen de mujer que posiblemente imagina como agente de concienciación para otras mujeres: una mujer que hace uso de la palabra, que entiende los códigos estéticos de la Contrarreforma y es capaz de desengañarlos frente a un público (la audiencia y también los lectores).

3.—*Los marcos ekfrásticos*

El desengaño que narra Filis después de su discurso comienza con el naufragio de dos españoles, Don Martín y un acompañante anónimo, en la



Fig. 1. José de Ribera. *Combate de mujeres*. 1636.

Gran Canaria. Allí son descubiertos por Don Jaime, quien los hospeda en su castillo. Apenas entra, Don Martín advierte que “el caballero debía ser muy principal y rico, porque todas las salas estaban aliñadas de ricas colgaduras y excelentes *pinturas* y otras cosas curiosas...” (236, mi énfasis). Rodeados desde un inicio por las excelentes pinturas de Don Jaime, los caballeros se sientan a la mesa a cenar. Es en ese momento que uno de los sirvientes abre una pequeña puerta, y los dos náufragos ven salir a una mujer, Elena,

La mujer que por la pequeña puerta salió parecía tener hasta veinte y seis años, tan hermosísima, con tan grande extremo, que juzgó don Martín que con haberlas visto muy lindas en Flandes y España, que ésta las excedía a todas, mas tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva, o que daba muestras de su cercana muerte. No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes sino un saco de una jerga muy basta, y ésta le servía de camisa, faldellín y vestido, ceñido con un pedazo de sogá... Traía en sus hermosas manos (que parecían copos de blanca nieve) una calavera. Juzgó Don Martín, harto enternecido de verla destilar por sus hermosos

ojos sartas de cristalinas perlas, que si en aquel traje se descubrían tanto los quilates de su belleza, que en otro más precioso fuera asombro del mundo; y como llegó cerca de la mesa, se entró debajo de ella. (237)

Pero el asombro de los caballeros no cesa con la visión de esta pobre mujer. Una segunda mujer sale por otra puerta, y se la describe estableciendo un fuerte contraste con la primera imagen,

La otra que por la puerta salió [otra puerta] era una negra, tan tinta, que el azabache era blanco en su comparación, y sobre esto, tan fiera, que juzgó Don Martín que si no era el demonio, que debía ser *retrato* suyo... Como llegó, el caballero, con alegre rostro, la tomó por la mano y la hizo sentar a la mesa. (237, mi énfasis)

Desde el comienzo del desengaño podemos advertir cómo se establece un juego de marcos visuales: los de las excelentes pinturas que cuelgan alrededor de los caballeros y los de las dos puertas de las que salen las dos mujeres. En la descripción de la mujer negra, la referencia a la pintura es explícita, ya que Don Martín juzga que debe ser un “retrato” del demonio. En el caso de la joven macilenta, la calavera que lleva en las manos es un símbolo de los eremitas que caracteriza la mayoría de las versiones de la Magdalena penitente (figs. 2-5), y se trata de una primera instancia de ékfrasis alusivo.

La segunda instancia de ékfrasis alusivo ocurre inmediatamente después de lo sucedido con la joven macilenta, pero esta vez el marco es narrativo —relato dentro del relato. Para satisfacer la curiosidad de los caballeros, Don Jaime explica lo que han visto. Cuenta cómo de joven, estando en Flandes, había tenido extraños amores con una mujer, que lo citaba por la noche y nunca dejaba que la viera. Al fin de cada noche, ella le entregaba joyas y dinero. Todo transcurría bajo el acuerdo de que Don Jaime jamás intentara saber quién era, explicando “que si la importunaba para ello, me respondía que no nos convenía, porque verla y perderla había de ser uno” (242). Este es un guiño en el texto que pone en evidencia el lugar privilegiado que Zayas le otorga a la mirada en su concepción de la relación de poder marcada por el género. Como es de esperar, Don Jaime acaba por verla, enterarse de su identidad e incluso divulgarla, traicionando el acuerdo. La dama resulta ser la princesa de Erne, de nombre *Lucrecia*. A causa de la traición, Lucrecia ordena asesinar a Don Jaime, quien aún enamorado regresa a España. Allí, rehúsa casarse con cualquier otra mujer, “porque aún vivía en mi alma la *imagen adorada* de madama Lucrecia” (246, mi énfasis). Como ha detallado Greer, la Lucrecia de Erne del desengaño bien podría tomarse como una alusión a Lucrecia Borgia (GREER, 2000,

189-190), de quien se rumoreaba que mandaba asesinar a sus amantes. De este modo, Zayas inscribiría en el texto justamente el tipo de mujer que la ideología contrarreformista ordenaba repugnar, un tipo más bien asociado con el Renacimiento¹⁰. Pensemos en la *Venus* de Boticelli, imagen marcada por una sensualidad exuberante, objeto de deseo erótico, que funciona como contrapunto de la mujer casta y virgen imaginada por la Contrarreforma.

Stoll ha desarrollado el devenir del contrapunto de estos dos tipos de mujeres en un ensayo en que analiza el *Combate de mujeres* (1636) de José de Ribera (fig. 1), junto a otra versión anónima del tema en una miniatura flamenca que decora un escritorio del siglo diecisiete, y que ilustra a Minerva expulsando a Venus del Olimpo en la primera, y de una biblioteca en la segunda. Curiosamente, Stoll encuentra en la figura de Venus un parecido con la de la Magdalena, que explica del siguiente modo,

No es una mera casualidad el parecido de la Venus vencida del *Combate de mujeres* con esos impresionantes retratos barrocos de la Magdalena —la hermosa doliente, la ermitaña en éxtasis, la subida al Cielo de la Santa, etc.— que el mismo Ribera, en inconfundible homenaje a Tiziano, coloca junto con otros santos, penitentes y mártires. Su Venus, amenazada de muerte, marca conceptualmente el doloroso momento de la sustitución del modelo amoroso y femenino del Renacimiento por otro modelo de *pasión* femenino, el de la ortodoxia de la Contrarreforma. La puesta en escena que lleva a cabo Ribera de este dramático momento —al que le subyace una larga historia— se muestra así como un manifiesto artístico de un violento cambio de paradigmas en el terreno de los valores estéticos y morales sustanciales de su época. (182)

En el desengaño, no se habla de una sustitución de mujeres sino de sus imágenes, “la imagen adorada de madama Lucrecia” (246), el tipo sensual renacentista, funde con la imagen de la Elena arrepentida, que pasa a ser el objeto de adoración de Don Jaime,

una Semana Santa acudiendo a la iglesia mayor a asistir a los divinos oficios, vi un sol: poco digo, vi un *angel*, vi, en fin, un *retrato* de Lucrecia, tan parecido a ella que mil veces me quise persuadir a que, *arrepentida* de haberme puesto en la ocasión que he dicho, se había venido tras mí. Ví, en fin, a Elena, que éste es el nombre de la desventurada mujer que habéis visto. Y así que la ví, no la amé, porque ya la amaba: la adoré. (247, mi énfasis)

10. Consultar el artículo de Solana Segura para una lectura de este *motif* en las *Novelas amorosas y ejemplares*.

No sólo es Elena un “retrato” de Lucrecia, sino una Lucrecia arrepentida y devota que ha ido en busca de Don Jaime. Este desdoblamiento de Lucrecia en la figura de Elena puede interpretarse desde la sustitución del modelo de pasión del Renacimiento por el de la Contrarreforma que señala Stoll. Este pasaje marca un cambio en la idea del amor, por otro lado, en tanto Lucrecia encarna el amor sensual, y Elena la adoración. Es decir que Elena entra en la narrativa como sustitución, encarnando los valores de la pasión de la ortodoxia contrarreformista, para luego sufrir las consecuencias de estos valores como esposa de Don Jaime.

Es después de ocho años de matrimonio con Elena que la esclava negra —retrato del demonio— le dice a Don Jaime que Elena ha tenido amores ilícitos con un joven, primo de Elena. En ocho días, Don Jaime se convence, así como antes se convenciera de que Elena era en verdad Lucrecia, de que la esclava decía la verdad. Quema vivo al traidor, y encierra a Elena dándole la cabeza del primo, “para que le sirva de vaso en que beba los acíbares, como bebió en su boca las dulzuras” (249). Este comentario de Don Jaime sugiere una vez más el mismo cambio de paradigma que se estableciera con la sustitución de Lucrecia por Elena. La calavera que Elena, como Magdalena, lleva en las manos, funciona como un significante dual en el cual las dos versiones de la mujer, como santa y como prostituta, entran en tensión, y así lo expresa el engañado don Jaime. El cambio de dulzuras por acíbares nos remite a la conversión de la misma Magdalena, la figura en los *Desengaños amorosos* que señala el advenimiento de los valores de la Contrarreforma.

Tras escuchar la historia de Don Jaime, todos se retiran a sus aposentos. En medio de esa misma noche, la esclava enferma mortalmente, confiesa que había mentido —y aquí es evidente que Zayas juega con un estereotipo racial del negro como elemento negativo y hasta diabólico, que debería sin duda analizarse en sus propios términos— y jura que Elena padece sin culpa. Don Jaime, desquiciado, apuñala a la esclava¹¹ y con Don Martín corre a sacar a Elena de su calabozo. Don Martín abre la puerta, diciendo “Salid, señora Elena, que ya llegó el día de vuestro descanso” (252). Ha llegado el punto de máxima tensión narrativa, y Elena ha muerto. Adviértase en el siguiente pasaje, que la describe ya muerta, el modo en que Zayas construye el retrato textual de Elena,

11. Aquí la obra de Zayas nos ofrece un punto de entrada para el análisis de la discursividad racial de la Contrarreforma que debe abordarse en sus propios términos, y necesariamente también desde el arte.

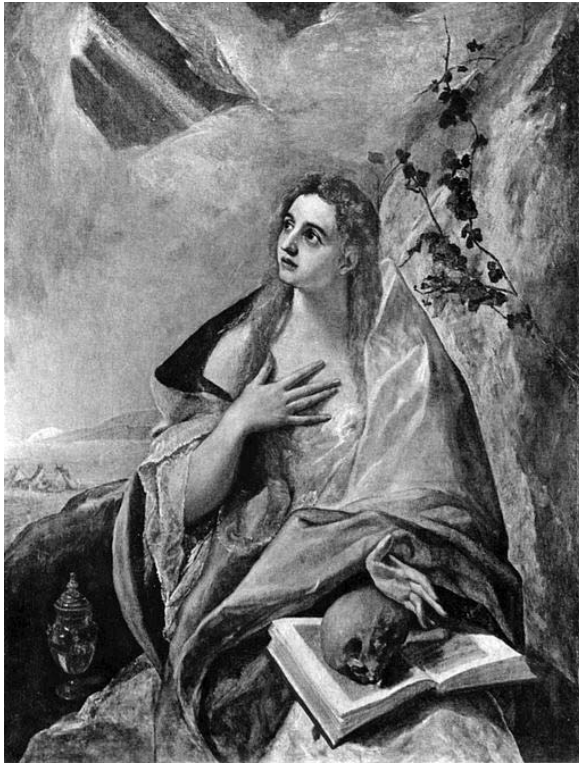


Fig. 2. El Greco. *Santa Magdalena Penitente*. 1576-1578.

Y viendo [Don Martín] que no respondía, pidió le acercasen la luz, y decía bien, que ya Elena tenía [su descanso]. Y entrando dentro, vio a la desgraciada dama muerta estar echada sobre unas pobres pajas, los brazos en cruz sobre el pecho, la una mano tendida, que era la izquierda, y con la derecha hecha con sus hermosos dedos una bien formada cruz. El rostro, aunque flaco y macilento, tan hermoso, que parecía un ángel, y la calavera del desdichado y inocente primo junto a la cabecera, a un lado. (253)

Este es el punto de máxima tensión del desengaño de Filis, donde se reconoce la mentira de la esclava y la inocencia de Elena, donde el engañado ha sido Don Jaime, e incluso Don Martín, ya que la narrativa mantiene el engaño de la esclava hasta el final. Se ha engañado y desengañado, del mismo modo, a la audiencia. Es aquí, en el centro del momento del desengaño, donde vemos, ya por segunda vez, la imagen de Elena con la calavera de Magdalena. Además, la convención de la época de asociar el nombre de

la persona a ser retratada con el nombre de un santo o una santa que fuera igual o parecido, señalada por Emilie Bergmann (1979, 204), subraya la relación que Zayas ha establecido entre Elena y Magdalena.

Con respecto a la imagen de María Magdalena, debemos considerar la existencia de numerosas versiones, por lo cual se vuelve imposible determinar a cuál de todas se referiría Zayas. Más bien, las dos versiones labradas en el desengaño apuntan hacia una infinita cadena de Magdalenas, de las que Elena es una versión más. Esta cadena se complica aún más por la caracterización de Elena como un “retrato” de Lucrecia. A través de esta red de significantes que se multiplican como una galería de espejos que distorsionan y retuercen al modo barroco, Zayas reconstruye en los *Desengaños* el proceso de transmisión y diseminación de los valores misóginos de la Contrarreforma a través del arte, a la vez que los enmarca en sus relatos para lograr una aguda distancia crítica. No olvidemos que el relato de Filis funciona también como un marco narrativo que encuadra la historia de Don Martín, Lucrecia y Elena, y que es el que establece un comentario explícito sobre el tema del desengaño, sugiriendo que no basta, para desengañarse, con imputar a los hombres de las desgracias de las mujeres. Es decir que el de Zayas no es un discurso que podamos caracterizar como oposicional, sino crítico, como sugiere Brownlee. Por otro lado, el análisis del desengaño narrado por Filis demuestra que Zayas crea una red de referencias sobre el arte visual. Mediante el relato, cuidadosamente construido, de una hábil narradora que se declara a favor de la educación de la mujer, no sólo nos ofrece un plano de los códigos estéticos de la pintura devocional que promueven un discurso misóginico, sino que a través de la distancia crítica lograda con un juego de marcos narrativos y ekfrásticos abre la puerta al desengaño.

4.—*La Magdalena penitente después del Concilio de Trento*

El Concilio de Trento (1545-1563) no solamente sistematizó los siete sacramentos —entre estos, el matrimonio— sino que también inauguró criterios de regulación de las artes. Por eso, como indica Emilio Orozco Díaz,

son muchas las cosas del arte Barroco que se pueden explicar partiendo de Trento [...] quisiéramos subrayar otra vez aquel deseo que se expresó en la sesión XXV del famoso Concilio: que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo *instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe*, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir y, sobre todo, *excitándole a adorar y aun amar a Dios* [...] un arte alegórico, didáctico y seductor. (1970, 47, mi énfasis).



Fig. 3. El Greco. *Magdalena penitente*. 1585-90.

Si el arte barroco, como sostiene Orozco Díaz, era un arte “didáctico y seductor”, impulsado por el uso de ejemplos, ¿qué implica el hecho de que Zayas adopte una imagen tan didáctica y propagada como la “Magdalena penitente” y la engarce en su texto? No hay una sola manera de abordar esta pregunta: por un lado, si vemos el ékfrasis en Zayas como imitación, lo cual concordaría con uno de los caracteres definidores del arte barroco, se podría pensar que el propósito de Zayas es también pedagógico, y que en su obra reina un fuerte conservadurismo, deliberadamente funcional a la Contrarreforma. Por otra parte, debemos destacar que el ékfrasis, visto no meramente como técnica sino como estrategia discursiva, deja de ser una simple imitación. Ante la disyuntiva parece más productivo pensar en las técnicas textuales desplegadas por Zayas como estrategias discursivas. De este modo se hace posible indagar en aspectos posiblemente críticos de su obra.



Fig. 4. El Greco. *Magdalena penitente*. 1605-1610.

El ékfrasis es un modo de la representación que tiene el potencial de resignificar aquella obra de arte que toma como objeto. En su libro sobre el ékfrasis en la poesía española del siglo veinte¹², *Getting the Picture*, Margaret Persin advierte que el ékfrasis es un caso especial de la intertextualidad, y observa, evocando a Claus Clüver, “un poema ekfrástico puede estar de muchas maneras relacionado con la obra sobre la que se basa: como una interpretación, una meditación, un comentario, una crítica, una imitación, una contracreación” (PERSIN, 1997, 23). El término *imitación* en el Barroco también conlleva cierta carga que podemos relacionar con la ansiedad de las influencias de Harold Bloom, y gran parte de la crítica feminista que ha venido estudiando la obra de Zayas ha abordado esta versión particular de la intertextualidad en sus referencias al carácter patriarcal del canon español. Ese carácter se hace notar en estudios clásicos como el de Emilio Carilla,

12. A pesar de que el objeto de estudio de *Getting the Picture* es la poesía española del siglo veinte, creo que las observaciones de Persin sobre el ékfrasis son de particular interés en el caso de Zayas, puesto que nos permite conceptualizar una aproximación al discurso crítico sobre el arte producido por Zayas.

El barroco literario hispánico (1969), que incluye solamente a Sor Juana Inés de la Cruz en su lista de autores, justamente en un capítulo sobre la imitación¹³. Carilla concluye que la “Querrela entre antiguos y modernos” en el Barroco, resultado de una reacción frente a la imitación renacentista de los clásicos, produce un grado de “alarde” que identifica, por ejemplo, en la poesía de Góngora, o en las comedias de Calderón, como un deseo de demostrar superioridad y virtuosismo. Sin embargo, en el caso de Zayas me interesa tomar la intertextualidad en el sentido amplio de Persin y Clüver, cuya observación toma en cuenta la naturaleza interartística de la intertextualidad ekfrástica, que es lo que impulsa esta afirmación de Persin de que “existe un diálogo especial en el texto ekfrástico entre el objeto de arte visual y el texto poético que lo enmarca; la función de los lectores, por lo tanto, es interpretar y enmarcar la lectura del poeta no solamente de este otro texto artístico sino también de cómo el/la poeta lee el arte, la cultura y/o sus roles combinados en la sociedad” (PERSIN, 1997, 22). Al producir un texto ekfrástico enmarcado en un debate sobre la educación de las mujeres, Zayas abre la discusión en torno a los usos y efectos de la pintura devocional, que se encuentra aun bajo el halo de los preceptos pautados en el Concilio de Trento.

Sabemos que la imagen de María Magdalena fue una de las más utilizadas por la Contrarreforma en su afán de implementar la moral católica entre las masas. Por lo general, la imagen consistía de Magdalena vestida con un manto simple y en actitud de arrepentimiento. El arrepentimiento es la calavera de los eremitas, que funciona también para señalar la penitencia realizada después de la confesión de su pecado de haber sido prostituta. Distintas versiones podían hallarse en espacios públicos, donde estuviesen expuestas a la mirada colectiva. El uso de esta imagen en particular tenía una función similar a muchas otras, producidas y dirigidas a las masas con propósitos didácticos.

La preferencia por el adoctrinamiento y la educación a través de medios visuales se debe, como observa Maravall, a que “la pintura, la escultura, con una fuerte carga de simbolismo, se consideran como lenguaje apto para los que no saben leer” (MARAVALL, 1975, 502). Maravall también ha notado el gran alcance de las artes visuales en la transmisión de posiciones ideológicas, pero a la vez la explícita consciencia de su uso pedagógico,

Uno de los máximos representantes de la pedagogía barroca, Comenio, concebirá ésta como resultado de un método de representación plástica: tal

13. Una de las principales vertientes en que se aborda la obra de la monja es a través de la influencia gongorina en su poesía.

es el sentido en su obra *Orbis sensualium pictus* (1657). Con ella, aquellos a quienes se destina la enseñanza quedan, no únicamente provistos de unos conocimientos, sino captados e impulsados eficazmente a la acción que de ellos se espera. (MARAVALL, 1975, 503)

Zayas recoge el problema de la pedagogía moralizante de su época en el *Desengaño Cuarto*, y, a través de los marcos narrativos y ekfrásticos, genera comentario y debate sobre el impacto del uso de la “pedagogía barroca”, que Maravall atribuye a Comenio (a su vez, contemporáneo de Zayas). Si consideramos que la mayoría de las mujeres en el siglo diecisiete no sabían leer y escribir, vemos que una de las funciones de la imagen de la “Magdalena penitente” sería transmitir a las masas, y sobre todo a las mujeres, un modelo de comportamiento aceptable, modelo basado en el arrepentimiento y la penitencia, el ascetismo y el recogimiento.

Con respecto al ékfrasis alusivo de esta figura central de la pintura devocional de la época en que vivió Zayas, no creo que sea necesario, ni posible, establecer exactamente cuál versión de las numerosas Magdalenas penitentes que circulaban en la época fue la fuente de la cita ekfrástica de Zayas, si acaso la autora tenía una versión específica en mente. El ékfrasis alusivo tiene como objetivo remitirnos no a una obra específica sino a una iconografía o al desarrollo de un tema en el arte. En este sentido, es interesante notar que uno de los artistas que más trabajó la figura de María Magdalena en el periodo que nos concierne fue El Greco. Vienen a la mente al menos tres versiones manieristas pintadas por El Greco entre 1576-1610 en Toledo, España¹⁴. Me interesan estas versiones en la medida en que los cambios que podemos percibir ocurriendo en estas representaciones de la Magdalena a lo largo de esos treinta años, justamente el periodo que enmarca el Concilio de Trento, reflejan una dirección específica en el modo de representar esta figura femenina. La más temprana (1576-78) (fig. 2), la muestra con el tarro de los afeites y la calavera de los eremitas sobre un gran libro, probablemente la Biblia. Las proporciones de la figura son pequeñas y frágiles comparadas con la calavera y el libro. La mano derecha en “V” cubre un escote que resulta muy bajo comparado con las otras versiones, tanto así que se exhibe el pezón izquierdo. La posición de los dedos representa la tijera que corta la cinta de la castidad y es utilizado para representar prostitutas o mujeres “seltas” a partir de su asociación con la iconografía de Flora (fig. 5). Según Parker Brienen,

14. Entre varias otras versiones del mismo tema. Se especula que el Greco acabó viviendo en Toledo por una amistad con Don Luis de Castilla, hijo del deán de la catedral toledana, Don Diego de Castilla, de quien recibió sus dos primeros encargos.



Fig. 5. Tiziano. *Flora*. 1515-1520.

Flora, la diosa romana de las flores, los jardines, la primavera y el amor era un tema frecuente del arte renacentista y barroco, con versiones pintadas por Jan Massys, Peter Paul Rubens, and Rembrandt van Rijn [...] La *Flora* de Tiziano, (ca. 1515), sin embargo, es sin duda una de las versiones más famosas de este tema. En esta versión, Flora, está vestida con un camisón blanco, suelto, que cae de su hombro y amenaza con exponer todo su pezón izquierdo. Con la mano izquierda y con gesto casual se cubre con una fina capa de brocado; su mano derecha se está levemente elevada y rebosa de flores. (PARKER BRIENEN, 2006, 166)

En la pintura de Tiziano, la mano izquierda de Flora en “V” simboliza las tijeras que cortan la cinta de la castidad, símbolo que la asocia con las cortesanas (PARKER BRIENEN, 2006, 166). Una versión más tardía

(1585-90) (fig. 3) muestra un cambio notorio: en las primeras dos versiones Magdalena no aparece tan macilenta y sufrida como en la tercera, que además la muestra frente al crucifijo, con la mano derecha y los dedos índice y mayor separados en forma de “V”, sobre el corazón separando el anular y el meñique. Con la mano izquierda señala la calavera en señal de arrepentimiento y penitencia. En la tercera versión (1605-1610) (fig. 4) El Greco vuelve a incluir, además de la calavera, un libro, esta vez arriba de la calavera y casi tapándola, y un papel en la esquina inferior izquierda del cuadro, sobre el que firma su nombre. La yuxtaposición del libro y la calavera sugieren una Magdalena lectora, educada, en convivencia pero sobreponiéndose a una Magdalena penitente. El cuerpo de esta última Magdalena es notablemente más fuerte que el de la primera, mientras que el gesto de cubrirse el seno con la mano derecha en “V” resulta más dramático, efecto logrado por un notable aumento en el tamaño de las manos, que son mucho mayores que en la primera versión, y con relación al rostro y la cabeza. Los cambios en la última versión evidencian ciertas tensiones en los discursos construidos en torno a la figura de la mujer, que en la primera versión aparece como física, intelectual y moralmente frágil, en comparación con una Magdalena que, casi veinticinco años después, se representa como físicamente, intelectual y moralmente fuerte, aunque también más sufrida. Queremos resaltar entonces las distintas maneras en que se representa la mujer en torno a los mismos temas: la penitencia, el castigo, la devoción, la educación —no intelectual sino moral.

En tanto estrategia discursiva, como indica Persin, el acto de enmarcar la representación de un objeto de arte dentro de un texto, como es el caso en el “Desengaño cuarto”, produce un nivel de significación metatextual que le muestra al lector/la lectora la posición que Zayas parece adoptar frente a los (des)engaños que puede producir el arte y su función en la sociedad barroca —función prescrita por el Concilio de Trento— y cómo esta función afecta a las mujeres, a quienes se interpela explícitamente: “Vean ahora las damas si es buen desengaño considerar que si las que no ofenden pagan, como pagó Elena, ¿qué harán las que siguiendo sus locos devaneos, no sólo dan lugar al castigo, mas son causa de que infaman a todas, no mereciéndolo todas?” (255).

5.—*Conclusión*

Cabe destacar que el juego ekfrástico en el “Desengaño cuarto” está enmarcado por el siguiente comentario sobre el engaño y la necesidad de desengaño, que Zayas asocia con un “tiempo”, es decir, una época: “porque haber de desengañar en tiempo que se usan tantos engaños, que ya todos

viven de ellos, de cualquiera estado o calidad que sean [es fuerte rigor]” (227). Es notable que Zayas juegue con la artificiosidad de la representación —algo que se puede observar en su uso del *ékfrasis*. Se trata de una caracterización del arte como engaño, que ha sido notada por Maravall (sin referencia directa a Zayas) como uno de los caracteres definidores de la sociedad barroca peninsular, que “estima que incluso los ojos pueden engañarnos” (MARAVALL, 1975, 500). Esto permite pensar en una postura de Zayas frente al arte, que espero sirva de punto de partida para otros análisis sobre el diálogo crítico que establece a través de su obra con la cultura de su época.

Ya Boyer ha advertido la relación entre el engaño (amoroso) y lo engañoso de la ficción en estos términos,

El propósito declarado de los *Desengaños* es desengañar a las mujeres de los engaños de los hombres y liberar a los hombres de sus falsas creencias sobre las mujeres. El engaño, la burla, ocurre en todas sus formas: en la trama —el disfraz, el rechazo, la tirtura, el asesinato; en la técnica —falsas creencias, conocimientos limitados; y en el estilo —la mentira, la contradicción calculada, la ironía. Sea como sea, la sustancia del engaño es verbal, las palabras mienten y desorientan dentro de las historias del mismo modo en que los personajes y las narradoras utilizan sus palabras para sus propios fines engañosos. La naturaleza engañosa de la ficción es subrayada por la constante afirmación de que las historias son ‘más verdaderas que la verdad misma’. (BOYER, 1995, 55)

Si pensamos en los múltiples intercambios de notas, cartas, sonetos, cuya única función es la de engañar/burlar, la reflexión que propongo sobre el uso del *ékfrasis* amplía la lectura de Boyer, abriendo el campo de la visión crítica de Zayas más allá de lo verbal o, en palabras de Persin, hacia la visión de esta autora sobre la función del arte, la cultura, y sus roles individuales y/o combinados en la sociedad (PERSIN 1997, 22).

En los *Desengaños* Zayas recoge críticamente la pedagogía barroca y un concepto del arte marcado por la ironía frente a la imitación, al didacticismo, y potenciada por la antítesis: verdad/mentira, ilusión/desengaño; estos son nervios del diálogo intertextual que establece la autora con el arte barroco y con el imaginario contrarreformista post-Trento. Con excepción de Brownlee, quien sostiene que el proyecto de Zayas construye “una perspectiva tan calculada como la de Cervantes” (2000, 24), aunque no explora el intenso aspecto ekfrástico que señalo, ninguna de las dos vertientes que se han encargado de interpretar la obra de Zayas, una más feminista y otra más interesada en su estilo y sus técnicas literarias, dan cuenta de que la agudeza de las estrategias textuales desplegadas por la española en su crítica a la ideología de la Contrarreforma se extienden más

allá de la literatura. Zayas ofrece una crítica del aparato mediático de la Contrarreforma (BROWNLEE, 2000, 1-25), en buena parte en relación con el desarrollo y la difusión de valores mediante la cultura visual. De ningún modo es incorrecto sostener que los *Desengaños* articulan una crítica de los valores asociados con el matrimonio y la educación de las mujeres, por lo contrario, mis observaciones están básicamente fundamentadas en esas aserciones críticas. Mi análisis muestra, por otro lado, que es necesario establecer un diálogo más fluido entre la vertiente que analiza su (proto) feminismo con la que ha enfatizado la complejidad de sus técnicas literarias desde la perspectiva de Zayas como un sujeto femenino, observador y crítico de la arena cultural, para así reenfocar esas técnicas como las estrategias retóricas de un sujeto femenino letrado que articula una postura crítica y una intervención en el contexto discursivo misógino de la Contrarreforma.

Las imágenes que Zayas utiliza representan no sólo los valores estéticos y morales que hemos venido a asociar con la Contrarreforma, sino también su aparente convicción de que en la circulación y producción de estas imágenes radicaba el advenimiento de un nuevo código de valores que debían ser puestos en tela de juicio. Teniendo esto en cuenta, debemos concordar con Vollendorf en el siguiente punto, “Cuando examinamos varios discursos de la corporalidad, con los que Zayas, sus lectores y lectoras hubieran tenido familiaridad, es posible comenzar a entender los puntos de contacto entre la estética de la autora y el despliegue del cuerpo en la España del siglo diecisiete” (VOLLENDORF, 2001, 37). En Zayas, la corporalidad aparece a través del tema de la representación del cuerpo en la pintura. La cuestión de la corporalidad que Vollendorf rescata de los textos de Zayas —aunque no la relaciona con la pintura ni la literatura sino que la toma en una dimensión más literal, que es sin duda parte del sistema de significación de Zayas— se vuelve entonces una clave imprescindible para abordar una lectura crítica de esta escritora, ya que es evidente que la idea ortodoxa de la inseparabilidad del cuerpo sufrido y el espíritu iluminado es de donde parten los discursos sobre la corporalidad en el siglo diecisiete. La perspectiva propuesta por Vollendorf abre una posibilidad más para desarrollar la idea que he propuesto de que Zayas ve el arte y la literatura como una serie de marcos en cuyo interior se juegan tanto el cambio de valores que estaría ocurriendo en su momento, pero su desempeño como escritora sugiere que también consideraba que en la escritura radicaba la posibilidad de instalar una voz crítica femenina, incluso cuando había una poderosa campaña en contra de la educación intelectual —no moral— de las mujeres.

En efecto, los intertextos de los *Desengaños*, particularmente los ekfrásticos, parecen subrayar una y otra vez la idea ortodoxa del martirio del cuerpo y la pureza del espíritu. El objetivo aquí no sería expresar el

mensaje ortodoxo, sino enmarcar *para resaltar y comentar* la violencia que se ejercía sobre el cuerpo femenino y el sistema de valores misóginos que justificaba esa violencia. Zayas no deja de destacar la injerencia de los valores estéticos del catolicismo contrarreformista, violencia simbólica, en la propagación de la violencia física contra las mujeres. El innegable énfasis en el abuso físico y el sufrimiento corporal de las protagonistas de los *Desengaños*, esto sí elaborado por Vollendorf, introduce en el juego de espejos barroco una materia que es carne, sangre y órganos. Debemos, entonces, atribuirle a Zayas una aguda perspicacia como observadora de su entorno y reconocer su virtuosismo como escritora barroca, pero sobre todo destacar el modo en que desarrolla, en ese ámbito sociocultural y estético, una crítica del sistema mediático y educacional católico post-Trento a partir del desengaño y el discurso antimisóginos, promoviendo la lucha de las mujeres letradas en el combate de valores religiosos, estéticos y de género que se desplegaba en la violenta arena cultural del barroco español.

6.—Bibliografía

- ALBERS, Irene y FELTEN, Uta (eds.): *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid, Iberoamericana, 2009.
- BERGMANN, Emilie: *Art Inscribed: Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge Mass, Harvard College, 1979.
- BOYER, Patsy: "Toward a Baroque Reading of 'El verdugo de su esposa'". En WILLIAMSEN, Amy R. y WHITENACK, Judith A. (eds.): *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. . London, Associated University Press, 1995.
- BROWNEE, Marina: *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.
- CARILLA, Emilio: *El Barroco hispánico*. Buenos Aires, Nova, 1969.
- DE ARMAS, Frederick A. (ed.): "Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes". En: *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Cranbury, NJ, Associated University Presses, 2005, 13-31.
- FOA, Sandra M.: *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas*. Valencia, Albatros, 1979.
- GRISWOLD, Susan Cass: "The Fictional Art of Maria de Zayas". Ph.D. Diss, Vanderbilt University, 1975.
- MAISCH, Ingrid: *Mary Magdalene: the Image of a Woman through the Centuries*. Trad. Linda M. Maloney. Collegeville, Minessota, The Order of St. Benedict, Inc., 1998.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*. Madrid, Ariel, 1975.
- MELLONI, Alessandra: "María de Zayas fra comedia e novela". En: *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII*. Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, 485-505.
- MERRIM, Stephanie: *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville, Vanderbilt University Press, 1999.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *Manierismo y Barroco*. Salamanca, Anaya, 1970.

- PARKER BRIENEN, Rebeca: *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- PERSIN, Margaret: *Getting the Picture: the Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1997.
- PFANDL, Ludwig: *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Trad. Rubio Balaguer. Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- RICH GREER, Margaret: *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- SMITH, Paul Julian: *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish. American Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1989.
- SOLANA SEGURA, Carmen: "Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al modelo femenino humanista". *Lemir*, 14 (2010), 27-33.
- STOLL, André: "El triunfo de la nueva Minerva: un recorrido intercultural por el presente y el pasado de un cuadro enigmático de Jusepe de Ribera 'Combate de mujeres' (1636)". En STOLL, André *et al.* (eds.): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel, Edition Reichenberger, 1999, 127-192.
- THIEMANN, Susanne: "Examen de desengañadoras. Las novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de San Juan". En ALBERS, Irene y FELTEN, Uta (eds.): *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid, Iberoamericana, 2009, 109-134.
- VOLLENDORF, Lisa: *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2001.
- WALTHAUS, Rina: "Para pretendida, Tais, y en la posesión, Lucrecia: erotismo y castidad femenina en algunas obras teatrales del Siglo de Oro". En STOLL, André *et al.* (eds): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel, Edition Reichenberger, 1999, 193-208.
- YLLERA, Alicia (ed.): "Introducción". En ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de: *Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*. Madrid, Cátedra, 2000.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de: *Parte Segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*. [1647]. Madrid, Cátedra, 2000.
- : "Al que leyere". En ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de: *Novelas amorosas y ejemplares* [1637]. Madrid, Cátedra, 2000.