

MARÍA DE ZAYAS  
Y SOTOMAYOR, ESCRITORA:  
corpo, alma e mulher  
na arte e na escritura  
da Espanha da contra-reforma

LAURA CATELLI



contexto  
educação

**Resumo**

*Nos Desengaños amorosos (1647), da escritora espanhola María de Zayas y Sotomayor, a questão da violência contra a mulher se apresenta como um leitmotif da obra. A questão fundamental de que tratará este ensaio diz respeito à interpretação do desenvolvimento deste leitmotif que tanto marca o estilo de Zayas, conciliando-o com a caracterização bastante aceita da sua obra como feminista, com o seu uso de técnicas literárias essencialmente barrocas, à luz do contexto sociopolítico da contra-reforma espanhola.*

**Palavras-chave:** *María de Zayas y Sotomayor. Contra-reforma. Arte barroca. Escritura barroca. Feminismo.*

**MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, WRITER:  
body, soul and woman in the art and in the deed  
of Spain of the counterreformation**

---

**Abstract:** *In María de Zayas y Sotomayor's Desengaños amorosos (1647), the issue of women's violence, or violence against women, appears to be a leitmotif. The fundamental question in this essay deals with the interpretation of the development of this leitmotif, which so clearly characterizes Zayas's work. Her representation of violence is analyzed in light of three elements: Zayas's feminist discourse, her use of literary techniques that are essentially baroque, and the sociopolitical context of the Spanish Counterreformation.*

**Keywords:** *María de Zayas y Sotomayor. Counterreformation. Baroque art. Baroque literature. Feminism.*

Ainda que sejam poucos os detalhes que se conhecem da vida privada de Dona María de Zayas y Sotomayor (1590-1650), sabemos que era bem conhecida no âmbito cultural da Espanha do século XVII. Quem tenha lido seus *Desengaños amorosos* (1647) deve lembrar, além da complexidade da trama narrativa dos dez desenganos, de uma ênfase insistente na importância de educar as mulheres nas mesmas artes em que os homens eram instruídos. Essa ênfase no potencial intelectual e artístico feminino contrasta com o sofrimento físico do qual todas as protagonistas são vítimas. As mulheres representadas por Zayas compartilhavam uma característica que no entorno sociocultural contra-reformista considerava-se como inseparável do martírio da carne: a pureza do espírito. Dentro do marco discursivo em prol da educação feminina, Zayas representaria as protagonistas de cada desengano, sem exceção, por meio da conjugação do sofrimento do corpo com o mais supremo estado espiritual. Camila é deformada por um veneno administrado pelo próprio esposo; Elena é encerrada quase até a desnutrição; dona Magdalena coberta em seu próprio sangue, vítima da faca do marido; o corpo podre e cego de dona Inês, após ser encerrada no oco de um muro por seis anos, por seu marido e a sua cunhada; dona Blanca sangrada até a morte pelo seu esposo e o seu sogro. Todas, porém, belíssimas no martírio e iluminadas pela graça divina.

A questão fundamental de que tratará este ensaio diz respeito à interpretação do desenvolvimento deste *leitmotif* que tanto marca o estilo de Zayas, conciliando-o com a caracterização bastante aceita da sua obra como feminista e, ao mesmo tempo, com o uso de técnicas literárias essencialmente barrocas.

A meu ver, são duas as vertentes que têm se encarregado de interpretar a obra de Zayas. Uma segue um corte mais marcadamente feminista, enquanto a outra se ocupa do seu estilo e de suas técnicas literárias.<sup>1</sup> Por um lado, parece correto concordar com a idéia de que, num certo nível, os textos de Zayas mostram uma constante preocupação com o matrimônio, a violência doméstica e a educação das mulheres, a qual facilita leituras diretamente feministas (Vollendorf, 2001). O outro tipo de leitura que tem sido feita da obra de Zayas parece provir do evidente interesse que os *Desengaños* têm gerado em torno da mulher como escritora. Afinal, acredita-se que Zayas fazia parte de um dos circuitos literários mais exclusivistas da sua época.<sup>2</sup>

Essa questão, contudo, tem sido examinada mais como uma característica biográfica de María de Zayas, fazendo reluzir o seu virtuosismo literário (Boyer, 1995), sem, contudo, ir até o domínio do aspecto propriamente discursivo do texto de Zayas.

Ambas as vertentes de interpretação encontram problemas similares, haja vista que, como dissemos, sabe-se muito pouco sobre a vida pessoal de María de Zayas (de fato, não se sabe sequer se foi casada ou não). Além dessas lacunas, os textos estão cheios de contradições no que se refere a um possível (proto) feminismo. Enfim, a posição exata de Zayas continua difícil de precisar. Por isso, é necessário nos perguntarmos se é apropriado utilizar o rótulo “feminista” ou “profeminista” para nos referirmos a Zayas<sup>3</sup>. Na minha opinião, este tipo de definição é possível apenas como resultado de uma contextualização que dê conta, ao mesmo tempo, da sua condição de sujeito feminino letrado e do seu contexto social e cultural particular. Em lugar de rotular a Zayas e sua obra, entretanto, parece mais adequado apreciar sua sofisticação como leitora e observadora do tecido sociocultural contra-reformista e a agudez crítica da sua obra literária.

Zayas utilizou, nos *Desengaños*, imagens que reproduzem a polarização entre o carnal e o espiritual que, segundo Leo Spitzer, é o nervo que sustenta o dinamismo da arte barroca na Espanha da época. Essa polarização proviria da institucionalização da doutrina católica no século XVI, prescrita pelo Concílio de Trento (entre 1545-1565). Uma das decisões tomadas em Trento foi de que a arte deveria comunicar aos fiéis todos os aspectos da doutrina católica. Enquanto o corpo se tornava conceitualmente inseparável do espírito, a natureza do meio plástico facilitava a representação do sofrimento e o controle do corpo como meio de atingir as almas. Essa é, precisamente, a idéia que veremos em Zurbarán, Velázquez, Murillo e nas retorcidas figuras de El Greco. O que devemos recordar é que essa idéia, que é tão comum na arte barroca que a contra-reforma utilizou como meio didático (sobretudo dirigido às mulheres, dado que poucas delas sabiam ler e escrever), também serviu como fundamento para o controle do corpo feminino, uma vez que o controle do corpo implicava o controle do espírito.

À luz desta última observação, parece provocativo que Zayas recolhesse, em cada uma das peças chamadas “desenganos”, o tema do sofrimento da carne e a pureza do espírito. Se considerarmos

suas representações como um *leitmotif* dos *Desengaños*, é claro que um dos aspectos socioculturais da Contra-reforma que parece ter interessado Zayas é o uso de imagens de mulheres santas, uma vez que estas representariam o martírio do corpo e a iluminação do espírito.

Sabe-se que a autora utilizou um repertório de temas bastante amplo nos seus escritos. Nada tem de insólito, portanto, que ela achasse sentido em incorporar temas e personagens tão comuns nas pinturas e imagens da época. Assim, ela desdobraria, em seus escritos, o uso intertextual das imagens predominantes nas artes plásticas dos séculos XVI e XVII.

A intertextualidade ekfrástica, que resulta nos *Desengaños*, produz uma obra bem mais complexa e crítica do que normalmente se tem atribuído a Zayas. As referências a temas e figuras das artes visuais do século XVII, que se emolduram nos textos de Zayas, sugerem que ela era uma observadora ávida do seu contexto sociocultural, e que desenvolveu intertextualmente a idéia ortodoxa do sofrimento do corpo e a pureza do espírito. A técnica da alusão, e a citação feita por meio do *ekfrasis* (ou seja, a representação verbal de objetos visuais), permitiu a Zayas gerar um comentário crítico sobre a idéia de que a pureza da alma podia ser atingida por meio do sofrimento, do controle e do castigo do corpo. Dessa forma, Zayas criticava um dos fundamentos conceituais da violência sobre o corpo feminino e, portanto, criticava os valores estéticos e socioculturais da Contra-reforma em relação ao sexo feminino. É claro que Zayas alertava para o papel ideológico dos códigos estéticos em questão: ela sugeria que nas imagens que circulavam na sua época lutava-se, na verdade, uma guerra de valores. No exemplo que veremos em breve, do Quarto Desengano, Zayas utilizaria uma das imagens de mulher mais correntes da época: Maria Madalena.

O Desengano Quarto ocorre sob as mesmas circunstâncias dos outros nove: no sarau que organiza Lisis dez mulheres tomarão o lugar de “desenganadora” e, então, contarão seu desengano para a audiência. O “desengano” é, basicamente, um relato não fictício, protagonizado por uma mulher que é seduzida por um homem, com quem casa ou recebe promessa de casamento, é enganada, e finalmente termina morta ou num convento. No sarau, o termo “engano” abarca todo tipo de manipulações: uma das protagonistas é seduzida

por um homem que se faz travesti para trabalhar como a sua dama de companhia; o esposo de outra tem um caso; outra é vítima de um feitiço pelo qual é seduzida, etc. Os desenganos devem servir como casos exemplares tanto para os homens como para as mulheres da audiência.

Dada a estrutura de marcos narrativos múltiplos, os desenganos são comentados tanto pela desenganadora quanto pela audiência. Dessa forma temos, por um lado, os personagens que participam no sarau, que devem comentar os desenganos e que articulam uma narrativa própria e, por outro, os próprios desenganos contados no sarau. O sarau funciona como uma moldura para os desenganos. Este esquema de moldura narrativa sugere que, para que o desengano cumpra a função de alertar e desvendar a verdade sobre os relacionamentos entre homens e mulheres, o casamento e a violência sexual e doméstica, é preciso divulgar, comentar e discutir as formas que o engano adota<sup>4</sup>. Desenganar-se é, para Zayas, não um ato passivo, senão ativo.

O nome da quarta desenganadora é Filis. É ela quem começa enumerando várias escritoras para provar que o problema das mulheres não é a falta de entendimento nem a suposta fraqueza das suas qualidades espirituais e intelectuais. Pelo contrário, o problema das mulheres seria a existência de homens medrosos e invejosos, “hombres de temor y envidia”. De acordo com Filis, eles seriam os responsáveis pelo fato de as mulheres serem privadas “de las letras y las armas”. Para ela, nesse sentido, é necessário que as mulheres tomem uma iniciativa para não se deixar enganar nem serem enganadas por elas próprias,

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).

Com essas palavras, Filis conclui o seu discurso e inicia o seu desengano.

Parece-me necessário destacar dois pontos sobre o discurso de Filis antes de continuar com a análise do desengano apresentado por ela. Em primeiro lugar, devemos perceber a ênfase que ela atribui ao fato de que os homens privam as mulheres da educação e das letras. Além do que Filis enuncia explicitamente, o seu comentário enfatiza uma posição que pode ser atribuída a Zayas, e que se articula no “Prólogo: Al que leyere” das *Novelas*. No prólogo, Zayas afirma que existe uma noção (irracional) de que a constituição física das mulheres não as capacita para habilidades intelectuais:

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).

É evidente que Zayas discordava de qualquer noção que sugerisse que a constituição física das mulheres poderia ser usada como motivo para privá-las da educação. O discurso de Filis faz eco dessa posição, ao mesmo tempo em que indica que as letras são “armas” que as mulheres podem usar na sua luta contra o engano. Parece muito claro também que, para Zayas, duas questões convergiam no corpo da mulher, e ambas estariam relacionadas com a dualidade “corpo/alma”, que se menciona na passagem recém-citada. As duas questões que convergem no corpo da mulher são a da educação e do controle (violento) do corpo como meio de controle da alma. Por essa razão, os motivos para defender a idéia de que as mulheres não deveriam receber instrução nas letras seriam os mesmos usados para promover o castigo corporal. O discurso de Filis, que emoldura o Quarto Desengano, funciona como uma ponte entre a posição de Zayas no Prólogo (sobre privar as mulheres do estudo injustamente) e a de Filis, que ocupa o lugar de desengandora (sobre castigar as mulheres injustamente).

O segundo aspecto do discurso de Filis que gostaria de destacar implica numa apreciação de Zayas como observadora do tecido sociocultural da Contra-reforma, e se relaciona com a escolha da figura de Maria Madalena como intertexto ekfrástico. Recordemos que Filis termina interpelando as mulheres,

¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengano para las que hoy son y las que han de venir (231).

No início, pareceria que a passagem indica que as mulheres devem entrar em ação para reivindicar-se, mas, visto de perto, desde a posição de uma observadora do entorno sociocultural da Contra-reforma, se poderia dizer, também, que Filis está se referindo a uma mudança que está *ocorrendo*, e da qual as mulheres precisam tomar consciência, em função de “las que hoy son y las que han de venir”. A eleição da imagem de Madalena como ponto culminante do desengano apóia essa idéia, posto que, como observa André Stoll em “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 (181).

Como o discurso de Filis funciona como uma moldura da imagem de Madalena, ele ressignifica o sentido desta imagem tão propagada pelas instituições religiosas por meio das artes visuais. O sentido gerado sugeriria que é precisamente nesse tipo de imagem que se encarna o novo código de valores que menciona Stoll, ou seja, os valores da Contra-reforma, e contra os quais o desengano de Filis parece estar dirigido.

A análise do desengano que narra Filis pretende mostrar que Zayas efetivamente vai criando uma rede de referências sobre a arte visual, antes de culminar com a imagem de Madalena. Mesmo assim, é preciso destacar que, por meio da personagem Filis, Zayas nos oferece o tipo de imagem de mulher que ela possivelmente via como agente de conscientização para outras mulheres, ou seja, uma mulher que soubesse narrar, mas que também soubesse lidar criticamente com os códigos estéticos da Contra-reforma e desvendá-los diante de um público (a audiência e também os leitores). Enfim, esse agente deveria ser uma mulher pública que não fosse nem uma santa nem uma prostituta.

O desengano que Filis narra após o seu discurso começa com o naufrágio de dois espanhóis na Gran Canária, Don Martín e um acompanhante sem nome. Ali, eles são descobertos por um terceiro personagem, Don Jaime, que os recebe no seu castelo. Quando en-

tra, Don Martín percebe 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). A associação que o espanhol faz entre pinturas e *status* social é interessante, uma vez que a questão do comportamento e tratamento das mulheres nobres é o que verdadeiramente parece ter interessado Zayas. Se há algum feminismo na crítica de Zayas, este deve ser entendido no contexto social de um estrato em particular, dado que o sarau e os desenganos reproduzem apenas um fragmento da sociedade espanhola do século XVII. Os *Desengaños*, de fato, parecem ter sido dirigidos a um estrato social em particular: a nobreza. Em todo caso, rodeados das excelentes pinturas de Don Jaime, os cavaleiros se sentam à mesa de jantar. Nesse momento, um dos criados abre uma pequena porta e os dois náufragos vêem sair uma mulher, 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).

A surpresa dos cavaleiros, todavia, não cessa com a visão da pobre mulher, que fica contrastada, ao melhor estilo barroco, por uma mulher antitética:

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 fierá, 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).

Pode-se perceber, nessa cena, um jogo de molduras: as das pinturas que estão penduradas ao redor dos cavaleiros, e as das portas pelas quais saem as duas mulheres. Na descrição da mulher

negra a referência à pintura é explícita, uma vez que Don Martín julga que ela deve ser um retrato do demônio. No caso da jovem macilenta, a alusão à pintura é mais difícil de perceber. Não devemos esquecer, entretanto, que aos olhos dos contemporâneos de Zayas, acostumados com a proliferação de imagens religiosas durante a Contra-reforma católica, a caveira que a jovem leva nas mãos – um símbolo indiscutível dos eremitas – caracteriza a maior parte das versões da Madalena penitente.

Enquanto os espanhóis ficam obviamente surpresos, Don Jaime decide satisfazer a curiosidade de seus hospedes e explica-lhes o significado do que eles acabaram de ver. Ele conta a história de como, quando ainda era jovem em Flandres, teve um relacionamento amoroso estranho com uma mulher. Ela marcava encontros noturnos, mas nunca deixava que ele a visse. Ao fim de cada noite, ela lhe dava dinheiro e jóias. Tudo acontecia sob o acordo de que Don Jaime jamais tentaria saber quem ela era, “que si la importunaba para ello, me respondía que no nos convenía, porque verla y perderla había de ser uno” (242). Como se poderia esperar, Don Jaime termina vendo-a, e toma conhecimento da sua identidade. Dom Jaime divulga a identidade da mulher, traindo, assim, o acordo firmado. A dama resulta ser a princesa de Erne, e o seu nome Lucrecia. Por conta da traição, Lucrecia manda assassinar Don Jaime que, ainda apaixonado, retorna à Espanha. Ali, recusa-se a casar com outras mulheres: “porque aún vivía en mi alma la imagen adorada de madama Lucrecia” (246).

A princesa de Erne bem poderia ser tomada como uma alusão a Lucrecia Borgia. Dizia-se que esta Lucrecia mandava assassinar os seus amantes, alusão que inscreve no texto precisamente o tipo de mulher que a ideologia contra-reformista ordenava repugnar, um tipo mais bem associado com o Renascimento. Pensemos, por exemplo, na *Vênus de Boticcelli*, imagem marcada por sua sensualidade exuberante, objeto de desejo erótico, que funciona como contraponto da mulher de castidade mariana imaginada pela Contra-reforma. André Stoll desenvolve o resultado do contraponto desses dois tipos de mulher em um ensaio em que analisa o *Combate de mujeres* de Ribera junto à outra versão anônima do tema, pintada em uma miniatura flamenga que decora uma escrivantina do século XVII. Ribera pintou a *Minerva expulsando Vênus do Olimpo*, e a miniatura na

escrivaninha representa Minerva expulsando Vênus de uma biblioteca. Curiosamente, Stoll encontra algo semelhante entre a figura de Vênus e a figura de Madalena, e explica:

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).

No desengano, “la imagen adorada de madama Lucrecia” (246) é substituída pela imagem da mulher que, finalmente, toma o seu lugar, Elena. Esta parte da trama parece um tipo de réplica da substituição do modelo da paixão do Renascimento pelo modelo da Contra-reforma que Stoll menciona,

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).

Não só Elena é um retrato de Lucrecia, mas uma Lucrecia arrependida e devota, que vem a procura de Don Martín. A passagem marca, também, uma mudança na idéia do amor, uma vez que Lucrecia encarna o amor sensual e Elena, a adoração. Isso mostra que Elena entra na narrativa como substituição, encarnando os valores da paixão religiosa da ortodoxia contra-reformista, para logo sofrer as conseqüências destes valores como esposa de Don Jaime.

Após oito anos de matrimônio com Elena, a escrava diz a Don Jaime que Elena teve um caso com um moço, seu primo. Em oito dias, Don Jaime fica convencido de que as denúncias da escrava são

verdadeiras, assim como antes ficara convencido de que Elena era Lucrecia. Ele queima vivo o suposto traidor e encerra Elena, entregando-lhe a caveira do primo, “para que le sirva de vaso en que beba los acíbares, como bebió en su boca las dulzuras” (249). O comentário de Don Martín sugere, mais uma vez, a mudança de paradigma que se estabelece na substituição de Lucrecia por Elena. A caveira que Elena leva nas mãos nos remete à conversão da própria Madalena, que pode ser vista como uma das figuras, em forma e em conteúdo, que melhor representa os valores da Contra-reforma.

Após escutar a história de Don Jaime, os convidados se retiraram a seus aposentos. No meio desta mesma noite a escrava, atacada por uma doença mortal, confessa que tinha mentido e jura que Elena padece de um castigo injusto. Don Jaime, desesperado, apunhala a escrava e, com Don Martín, corre para tirar Elena da sua cadeia. Don Martín abre a porta, dizendo “Salid, señora Elena, que ya llegó el día de vuestro descanso” (252), mas Elena está morta. Observe-se, na passagem seguinte, como Zayas constrói um retrato de Elena ao melhor estilo da época:

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 é o ponto de máxima tensão do desengano de Filis, quando a mentira da escrava é reconhecida, restabelecendo a inocência de Elena. Tanto Don Jaime quanto Don Martín foram enganados, dado que a narrativa mantém a mentira da escrava até o fim. E, do mesmo modo, a audiência também foi enganada.

No instante de máxima tensão, no centro do momento do desengano, vemos, pela segunda vez, a imagem de Elena com a caveira de Madalena. A convenção da época, de associar o nome da pessoa a ser retratada com um nome de santo ou santa que fosse igual ou semelhante (Bergmann, 1979), sublinha a relação que Zayas estabelece entre Elena e Madalena.

Se, efetivamente, Zayas alude à imagem de Maria Madalena, seria impossível dizer precisamente a qual de todas as versões existentes da Madalena. No próprio desengano há duas versões que apontam para a existência de uma longa cadeia de Madalenas, das quais Elena seria uma versão. Esta cadeia fica mais complicada ainda com o fato de que Elena é caracterizada como um “retrato” de Lucrecia. Trata-se da Lucrecia Borgia que, supostamente, mandou assassinar vários amantes, ou a Lucrecia casta, representada por Tiziano em “Lucrecia e Tarquino”?

Aparentemente, Zayas cria um tipo de jogo de molduras dentro das quais está em questão tanto a mudança de valores que teve lugar no século XVII quanto a possibilidade de efetuar transformações futuras. Na última moldura, no ponto de máxima tensão narrativa, encontramos a imagem de Elena, cuja intertextualidade ekfrástica nos refere não a uma, senão a todas as versões da Madalena penitente com a sua caveira, e que se reproduzem no desengano.

Não devemos esquecer que o retrato de Filis funciona, também, como uma moldura narrativa que enquadra a história de Don Martín, Lucrecia e Elena, e que essa moldura estabelece um comentário explícito sobre a questão do desengano, sugerindo que, para desenganar-se, não é suficiente culpar aos homens pelas desgraças das mulheres. A análise do desengano narrado por Filis revela que Zayas criou uma rede de referências sobre a arte visual e que, por meio da narradora, ofereceu o plano ideológico dos códigos estéticos da Contra-reforma e, também, os desvendou.

Nenhuma das vertentes que até agora se encarregaram de interpretar a obra de Zayas – uma feminista e outra mais interessada no seu estilo e técnicas literárias –, parece ter tomado em conta a agudeza de Zayas como observadora e crítica do tecido sociocultural da Contra-reforma. Não é incorreto sustentar que os *Desengaños* articulam uma crítica dos valores associados ao matrimônio e à educação das mulheres. Pelo contrário, esta análise está basicamente fundamentada por tais observações. O outro tipo de leitura – aquela que enfatiza a complexidade das técnicas literárias de Zayas – também parece não reconhecer o fato de que, como escritora, ela vai muito além do virtuosismo.

As imagens utilizadas por Zayas representam não só os valores estéticos e morais associados à Contra-reforma, mas significam, também, a aparente convicção de Zayas de que na circulação e produção destas imagens radicava o início de um novo código de valores que já tinha se provado prejudicial para a mulher, e que devia ser colocado sob avaliação crítica. A meu ver, devemos concordar com Lisa Vollendorf no seguinte ponto,

Se examinarmos os vários discursos sobre a corporalidade com os quais Zayas e os seus leitores teriam familiaridade, poderemos começar a entender os pontos de contato entre a estética de Zayas e o desenvolvimento do *corpo* na Espanha do século XVII (2001, p. 37, tradução minha).

A questão da corporalidade que Vollendorf resgata dos textos de Zayas torna-se particularmente fundamental para a interpretação da estética que esta desenvolve, posto que é evidente que a idéia ortodoxa da inseparabilidade do corpo sofrido e a iluminação do espírito é o ponto de partida dos discursos sobre a corporalidade no século XVII.

O enfoque no aspecto discursivo que Vollendorf propõe abre mais uma possibilidade para desenvolver a idéia de que, em seus escritos, Zayas transmitia uma visão crítica da arte, precisamente porque ela parece ter visto a produção visual, em particular os “retratos a lo divino”, como espaços discursivos. Nesses espaços se colocava em jogo a mudança de valores que estava ocorrendo na sua época, mas também a possibilidade de efetuar outras transformações que fossem mais favoráveis às mulheres.

Efetivamente, os intertextos dos *Desengaños*, particularmente os ekfrásticos, parecem sublinhar a idéia ortodoxa do martírio do corpo e a pureza do espírito, não para expressar concordância com ela, mas para colocá-la em relevo. Assim, Zayas consegue mostrar a relação entre a doutrina religiosa da Contra-reforma, a sua adoção (pelas artes), e as suas conseqüências (a violência contra as mulheres). Na minha opinião, podemos atribuir a Zayas a qualidade de ter sido não só uma virtuose da pena, mas, também, uma observadora perspicaz do seu entorno sociocultural, por alertar tão engenhosamente que nas imagens que circulavam em sua época travava-se um combate de valores religiosos, estéticos e de gênero.

## NOTAS

- <sup>1</sup> É obvio que as duas vertentes que menciono estão pensadas a grandes rasgos, posto que nem as leituras feministas ignoram completamente a questão literária, nem *vice-versa*.
- <sup>2</sup> Ver a introdução de Alicia Yllera aos *Desengaños amorosos*, 2000. p. 11-14.
- <sup>3</sup> Este debate tem sido bem resumido por Greer, Margaret R., 2000.
- <sup>4</sup> Para uma descrição mais detalhada do uso de marcos narrativos nos *Desenganos* ver Boyer, 1995 e Greer, 2000.

## REFERÊNCIAS

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'". In: WILLIAMSEN, Amy R.; WHITENACK, Judith A. (Eds.). *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. London: Associated University Press, 1995.

GREER, Margaret R. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.

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)". In: BOSSE; POTTHAST; STOLL (Eds.). *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999.

VOLLENDORF, Lisa. *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, Dept. of Romance Languages, 2001.

YLLERA, Alicia. "Introducción". *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra, 2000.

ZAYAS y Sotomayor, María de. *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). OLIVARES, Julián (Ed.). Madrid: Cátedra, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Parte Segunda del Sarao y entretenimiento honesto: desengaños amorosos* (1647). YLLERA, Alicia (Ed.). Madrid: Cátedra, 2000b.