THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS

Génesis y poética narrativa del "Desengaño quinto" ("o La inocencia castigada") de María de Zayas

Author(s): Fernando Rodríguez Mansilla

Source: *MLN*, March 2014, Vol. 129, No. 2, Hispanic Issue (March 2014), pp. 255-268

Published by: The Johns Hopkins University Press

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/24463490

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

The Johns Hopkins University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *MLN*

JSTOR

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Génesis y poética narrativa del *Desengaño quinto* (o *La inocencia castigada*) de María de Zayas

Fernando Rodríguez Mansilla

Una constante en la crítica sobre María de Zayas es destacar su afán de presentar historias verdaderas o verídicas. En realidad, tal es un recurso común a varios los narradores áureos. Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, Zayas y otros tantos novelistas dan a entender a menudo que los personajes y sus acciones son reales (Colón Calderón 16), pero, al mismo tiempo, los anacronismos evidentes u otros desfases en sus narraciones hacen patente que se trata de un cliché. Recuérdese que, en el caso de Cervantes, en particular, la idea de encontrar los "modelos vivos" detrás de los protagonistas produjo toda una corriente de estudios, de raíz positivista, abrazada por filólogos como Francisco Rodríguez Marín y Agustín G. de Amezúa.

En el marco de este lugar común de la narrativa áurea y de la crítica, este trabajo se propone un objetivo doble. En primer lugar, ofrezco una fuente, hasta ahora no considerada, de matiz tradicional para la anécdota del emparedamiento en el *Desengaño quinto*, también conocido como *La inocencia castigada*.[1] A continuación, pongo este cuentecillo, origen probable del texto de Zayas, en relación con

[1]Prefiero mantener el título original que posee la novela dentro de la colección de *Desengaños amorosos*, ya que *La inocencia castigada* es el título que se le asigna a partir de la edición de 1734 y por tanto es ajeno a la voluntad de la autora (Drinkwater 156).

MLN 129 (2014): 255–268 © 2014 by Johns Hopkins University Press

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

un aspecto narrativo desatendido hasta muy recientemente en las novelas de la autora madrileña: la elaboración de un relato centrado en el poder del sentido de la vista, maniobra hecha evidente por las constantes alusiones a la mirada (inclusive en sentido figurado) y a su efecto a lo largo de los hechos que nos cuenta la narradora Lisis. Mi interés, más allá de la mera filiación de la anécdota, es resaltar el equilibrio de tradición, modernidad narrativa y mirada crítica en el arte literario de María de Zayas. De allí que, además de revelar una presunta fuente, me interese reflexionar sobre las motivaciones y propuesta narrativa de Zayas, considerando el cuentecillo tradicional y el carácter transformativo e ideológicamente comprometido que tiene la novela. Sostengo esto dado que, a diferencia de otros narradores áureos, la insistencia de Zayas en la susodicha veracidad de lo que narra influye notablemente en el significado de sus textos y así lo ha notado la tradición crítica. Sus novelas, como modernas novelas *de tesis*, son totalmente dirigidas. La elección de sus argumentos no es arbitraria, puesto que ella esperaba ser juzgada por el carácter testimonial de sus textos. Sin embargo, la narradora de su colección de novelas da fe de su labor de retoque artístico sobre las historias que está contando, ya que es de lleno consciente de la tradición literaria en la que se inscribe su obra:

> Si acaso pareciere que los desengaños aquí referidos, y los que faltan, los habéis oído en otras partes, será haberle contado quien, como yo y las demás desengañadoras, lo supo por mayor, mas no con las circunstancias que aquí van hermoseados, y no sacados de una parte a otra, como hubo algún lego o envidioso que lo dijo de la primera parte de nuestro sarao. Diferente cosa es novelas solo con la inventiva un caso que ni fue, ni pudo ser, y ese no sirve de desengaño, sino de entretenimiento, a contar un caso verdadero, que no solo sirva de entretener, sino de avisar. (199–200)[2]

Así, Zayas da por sentado que ya existe una historia similar circulando y, en el caso del *Desengaño quinto*, un cuentecillo tradicional que iría de boca en boca al inicio y luego integraría colecciones de facecias manuscritas cuando no impresas (y de allí marcharía de vuelta al circuito oral). La diferencia fundamental, y en ello reside la veracidad de lo narrado, es que Zayas va a contar la historia de otra forma, restituyendo "la [buena] fama de las mujeres" y refutando la versión masculina paternalista y opresora. Es un propósito que se presenta

[2]Todas las citas a los *Desengaños amorosos* de María de Zayas provienen de la edición que figura en nuestra bibliografía.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

desde inicio de la obra, en el que se resalta la calidad real, fáctica, de los hechos narrados, según lo dispone la sabia Lisis: "En primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen . . . ; y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos . . . . Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres" (118).

Se trata de una idea que se reitera al final del *Desengaño quinto*, como se verá más adelante al comentar su significado. Esta señalada veracidad ha sido la piedra de toque para estudiar el arte novelesco de Zayas y ha servido para valorar su calidad y orientación feminista, como lo han discutido los trabajos de Pilar Alcalde, Yolanda Gamboa Tusquets, y Evangelina Rodríguez y Marta Haro Cortés. Así, Gamboa Tusquets plantea en su estudio asumir, como hipótesis de partida para su análisis, "que ambas colecciones, *Novelas* y *Desengaños*, podrían ser una confesión de historias verídicas que los personajes del marco narrativo relatan a la audiencia" (168). Alcalde por su parte, partiendo de la idea de que en la Antigüedad la escritura femenina era consideraba falaz, resalta el afán de María de Zayas por ofrecer una escritura veraz, propia de la novela feminizada, fundada en la imagen de la mujer "novelera" que va a contar una ficción "verdadera," porque es un testimonio femenino único: "El mundo que María de Zayas describe es el de la experiencia de las mujeres de su tiempo, o al menos está representando un grupo de estas mujeres. Zayas se compromete a narrar casos verdaderos, puesto que es denunciador de una situación injusta" (Alcalde 72). Más allá inclusive, para Alcalde, las heroínas de Zayas asumen la pasividad de las mártires medievales que se identifican con los sujetos que son torturados por extraerles la verdad: "En el caso de Zayas se intenta igualmente la obtención de la verdad de los hechos relatados, y para hecho se ejemplifica con hechos violentos ejecutados por los hombres; así, al igual que de la práctica general de la tortura, de la violencia de Zayas se obtiene la verdad" (83). Más perspicaces, E. Rodríguez Cuadros y M. Haro Cortés auscultan las ficciones de Zayas considerando que, en efecto, el recurso de narrar una presunta *verdad* es estrategia de la autora para superar el mero propósito de entretenimiento y plantear un aviso sobre la realidad, la tan mentada *tesis* que encierra cada novela suya. En esta medida, las editoras se dan cuenta de que Zayas adopta una serie de situaciones tópicas, provenientes del folclor y de la tradición previa en un texto como *El prevenido engañado*, pero resaltan que su empleo se propone "hacer escarnio de la necia tradición misógina y poner en evidencia la supuesta sagacidad del varón" (82). Más recientemente Noelia Cirnigliaro también parece apuntar a la función testimonial de

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

las novelas de Zayas cuando sostiene que "las historias narradas son ejemplos de vida que buscan ser esa fuente de desengaño y, por lo tanto, consolación, de las mujeres que padecen" ("Sin que en todos ellos," 240).

Entrando ya al asunto de la presunta fuente, hay que indicar que, pese a los esfuerzos críticos, queda aún mucho por hacer en este aspecto de la narrativa de Zayas. Margaret Greer apunta, muy al vuelo, las fuentes italianas de varias de las historias de la novelista y refiere, entre otros nombres, los de Boccaccio, Bandello y Masuccio (38). Por otra parte, Maxime Chevalier estudió la presencia, que refleja su evolución literaria, de un cuentecillo—el de la mujer juez de su marido—en una serie de obras, de Joan Timoneda hasta María de Zayas, pasando por Cristóbal de Tamariz y un novelista contemporáneo de nuestra autora, Lope de Vega. Esto evidencia el rico conocimiento y una reelaboración literaria sumamente consciente de parte de Zayas, en un contexto, como lo evoca Chevalier, de intensa circulación de historias: "En aquellos primeros años del siglo XVII se cuentan en efecto muchas cosas por las calles de Madrid y pueblos de Castilla" (38). En el caso específico del *Desengaño quinto*, se trata también de cuestionar o profundizar en un cuentecillo que circularía de boca en boca desde una perspectiva, eminentemente masculina, que Zayas quiere subvertir.

Edwin Place es el investigador que exploró, con mayor exhaustividad, las fuentes de las novelas de María de Zayas. Este investigador registró algunos orígenes probables para los hechos narrados en el *Quinto desengaño*. Para la figura de cera y la magia, por ejemplo, aportó interesantes textos paralelos. Para el caso del emparedamiento, específicamente, no logró encontrar una fuente exacta: un relato de Mateo Bandello habla de una mujer que es emparedada, pero junto a su criada cómplice y el cadáver de su amante; luego, un relato en francés, proveniente del *Dolopathos*, en el que se habla de una mujer, acusada falsamente de bruja, que es enterrada hasta el pecho por su cruel esposo durante siete años y cuando es finalmente liberada sus cabellos rubios se han vuelto negros (Place 45).

Estos hallazgos de Place van a contrapelo de lo sostenido por Amezúa, quien afirmaba la absoluta originalidad de los argumentos de la novelista: "El análisis de las fuentes literarias de las novelas de doña María, según exige la crítica moderna, nos lleva a una satisfactoria y honrosa conclusión para ella: su originalidad, su inventiva" (x). Amezúa proseguía, en ese mismo tono, defendiendo la originalidad de la obra a partir de la supuesta experiencia vital de Zayas, viajera

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

entre España e Italia, y las constantes referencias, al abrir cada novela, de las figuras narradoras respecto de la veracidad de los hechos contados, hasta el punto de ofrecerlos como testimonios auténticos o casos reales. Con esto, Amezúa propagó el "realismo" de Zayas basado en la declaración de la narradora Lisis de que las historias eran verdaderas o tomadas de la realidad viva; evidentemente lo que llamamos "realismo" en tanto mímesis no estaba en discusión. "Realista" en el sentido en que lo usa Amezúa significaría "documentalista" o "testimonial;" en todo caso un concepto de realismo transparente superficial, como observa Greer (353).

Creo que estoy en condiciones de presentar aquí una fuente más convincente que las aportadas por el trabajo pionero de Place, incluida en el *Liber Facetiarum* de Luis de Pinedo. Esta recopilación manuscrita de cuentecillos tradicionales se puede fechar en los primeros años del reinado de Felipe II, alrededor de 1560 (Fradejas Lebrero 107). Mi hipótesis de trabajo es que el episodio de emparedamiento del *Desengaño quinto*, en el contexto y el estilo en el que lo desarrolla Zayas, apunta a refutar este cuentecillo, el de la mujer castigada por cometer infidelidad a manos de su propio marido, que la tiene encerrada cinco años, en Villalpando, región de Zamora:

> En la villa de Villalpando, que es en Campos, lugar del condestable, estuvo una mujer casada encerrada cinco años en una casa, metida en un cancel de madera. Todo cerrado sino sola una ventanita por do la daban de comer por honzas. Y en todo este tiempo ni se desnudó ni mudó vestido ni salió a cosa alguna. Y estuvo esto secreto todo este tiempo con estar en la más principal casa y de más parlerías y trabacuentas de todo el lugar. Hasta que una moza lo descubrió y la justicia fue y la sacó de donde estaba, y salió con tal gesto y tan mal oler que fue gran lástima, que según sus obras ella lo merecía. Hoy en día es viva y está en el mesmo lugar, y su marido que es harto conocido tray con ella pleito. Hala acusado de adulterio y aun probado más de uno. (Fradejas Lebrero 242)[3]

Fiel a la teoría novelesca de su tiempo, Zayas practica una mímesis guiada por el concepto de la *admiratio*, de lo sorprendente y extraordinario, sin negar su verosimilitud. La faceta de *admiratio* en una novela como el *Desengaño quinto* se encontraría en "el asombro que producen diferentes manifestaciones de lo extremado" (Riley 183), a través del prodigio o lo estrambótico, como el caso del emparedamiento de doña Inés o la tropelía del brujo moro. Mezclado con

[3]Se trata del cuentecillo 81 del *Liber Facetiarum*, o el número 372 de la colección de *Mil y un cuentos del Siglo de Oro*, editada por Fradejas Lebrero.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

este afán, el *Desengaño quinto* nos ofrece un pretendido realismo en el sentido de contar una historia que pudo ocurrir o que se presenta como realmente ocurrida en una ciudad no muy lejos de Sevilla, "que no quiero nombrarla, porque aún viven hoy deudos muy cercanos de don Francisco" (265), el hermano de la protagonista, doña Inés. Este es el primer grado de elaboración literaria al que se somete el cuentecillo a manos de Zayas.

Puestos frente a frente novela y cuentecillo, este último viene a resaltar el tema de la lascivia de la mujer castigada, que vuelve justificable—según los prejuicios de la época, que recoge el cuentecillo—el emparedamiento. Precisamente, en un estudio ya clásico, Judith Whitenack puso de relieve que en el *Desengaño quinto* existe una pulsión sexual que la protagonista, doña Inés, intenta refrenar para mantener su honestidad de mujer casada; una pulsión que el cuentecillo ya advertía en su protagonista original, solo que bajo una luz negativa, puesto que en este la mujer ha sido fehacientemente adúltera.

Quizás el contraste más fuerte entre la narración novelesca y el cuentecillo es la suma importancia que posee en Zayas el sentido de la vista dentro del argumento y como parte de la estrategia narrativa, ya que impregna todo el estilo en que se cuenta la novela, repleto de alusiones visuales. En términos formales, el interés en lo visual es parte fundamental de la poética narrativa de la época, alimentada por la lírica: "La literatura barroca fomentó el cultivo de la poesía descriptiva y esta nueva preocupación entre los poetas favoreció una orientación y sustento de imágenes visuales y pictóricas en sus creaciones" (Villamía 10). Esto produjo, a largo plazo, la "desnovelización" de la novela en España, como lo explicó López Grigera a partir del énfasis en la descripción que predicaban las retóricas de mediados del siglo diecisiete.[4]

Pretendo demostrar que mediante la ceguera final de doña Inés, la novela presenta una condena del sentido visual que da paso a una sabiduría que escapa de lo sensual. Mediante la crítica al poder de la visión (como sentido lascivo, engañoso, perverso), el *Desengaño quinto* encierra una crítica a la degeneración de la teoría neoplatónica del enamoramiento. Considérese que toda la tragedia de doña Inés está determinada por el influjo, el peso, la función de los ojos, de la mirada, de todos los personajes (los victimarios, el lascivo don Diego y hasta el pueblo en tanto "vulgo" u "opinión pública") hacia ella.

[4]En concreto, Cirnigliaro estudia la influencia del bodegón barroco en la narrativa femenina en su trabajo "Megalografía y Rhopografía."

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Este enfoque en las miradas de los otros que adopta la narradora ya es advertido por Greer, quien señala agudamente el carácter vicioso y paternalista de este gesto:

> Significantly, although this story is told by Laura, Lisis's mother, her narrative shows us Inés primarily through masculine eyes and the collective eye of the patriarcal social order and its legal institutions. First we see her through don Diego's eyes, then through those of the assemblage of men who see her wandering the streets in her chemise at night, and then through the eyes of her brother and husband, as well as the sister-in-law allied with their cruel punishment. (Greer 219)

La teoría neoplatónica del amor había impregnado toda la sensibilidad aurisecular y que ya para mediados del siglo diecisiete se hallaba algo desgastada o vuelta un asunto convencional que hallaba su vulgarización en la poesía italianizante gestada el siglo anterior y de esta pasó al teatro y la novela. Dicha teoría del enamoramiento, a partir del intercambio de miradas y el proceso subsecuente en el cuerpo y el alma del amante, se encuentra expuesta en el libro IV, capítulo VII, de *El cortesano* de Baldassare Castiglione; en España fue sintetizada y popularizada por el soneto VIII de Garcilaso de la Vega, como lo observó Elías Rivers. En adelante, generalmente, la lírica amorosa áurea resolvía la función de los ojos como aquellos rayos que, haciendo circular los "espíritus" entre la amada y el amante, producían el goce de la contemplación amorosa y henchían el alma del varón enamorado. Si aquella trayectoria del platonismo renacentista que señala Dámaso Alonso está presente en la poesía amorosa de Francico de Quevedo, Lope o Francisco de Medrano, orienta a sus sujetos poéticos hacia un amor que se regocija con la mirada y no aspira a la posesión, en la mejor tradición neoplatónica (Alonso 515–517), en el caso del don Diego del *Desengaño quinto* no queda más que una furiosa pasión amorosa que no lo conforma, por el contrario, lo lleva a destruir, aunque sin proponérselo, la vida de doña Inés.

Un catálogo de las referencias al campo semántico de la vista (ver, vista, visión, etc.) dentro del texto de Zayas estimula un análisis vasto. En primer lugar, cuando doncella, doña Inés vivió recatada y sin exponerse, ahora en cambio, casada, "fue vista de todos" (266). Uno de aquellos que la vio fue don Diego, quien de inmediato es llevado por una "loca desesperación" (266) a cortejarla sin control. Ni doña Inés ni su propio esposo prestaban la atención merecida a estas acciones, ya que pensaban que la recién casada no podía ser objeto de su deseo, tanto por la honestidad de la dama como por la existencia de otras dos mujeres, en edad de merecer, que vivían en la misma

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

calle. El poema que canta don Diego frente a ellos (267–268) indica sus sentimientos, dentro de la tradición neoplatónica, concentrados en el poder de la vista admirada del amante que sufre y la timidez manifiesta en su mutismo cuando está su amada presente; tal es el embelesamiento frente a la mujer. Sin la amada, que es como un sol, "triste Noruega parezco" (268) afirma el poeta, o sea que lo inunda la oscuridad, por ende queda a ciegas. El poema se enmarca en los tópicos amorosos heredados de la poesía del siglo anterior, pero a sabiendas del desenlace, la mención de la oscuridad no deja de guardar sentido: quien se quedará ciega, en oscuridad, por ese amor descontrolado, mero frenesí sexual, será doña Inés, la dama esquiva del poema solo porque así lo pide el tópico. Igualmente, el mutismo del amante será el silencio mismo de doña Inés, cuando hechizada, vaya a buscar a don Diego para pasar la noche con él. El convencionalismo del lenguaje presente en este poema chocará violentamente con el desenlace cruel y trágico de la novela, el cual destruye aquel arrobamiento o supuesta experiencia amorosa trascendental, falso ensueño o ficción engañosa que vive don Diego.

Más adelante, una vez que la vecina y la prostituta llevan a cabo su estafa al rijoso don Diego, este todavía sigue obsesionado y encara a la auténtica doña Inés. Esta aclara, prudentemente, el enredo y logra preservar su honra frente a las autoridades. El problema es que, pese a que se ha aclarado el asunto, "don Diego quedó embelesado, como los que han visto visiones, y corrido de la burla que se había hecho de él, y aún más enamorado de doña Inés que antes" (274). La vista lo engaña, lo confunde, hasta el punto de estar *embelesado*, pues el caballero se deja llevar por una "visión:" en eso se ha convertido el recuerdo de sus encuentros con la doble de doña Inés.[5] Tan engañado por esa experiencia, don Diego se inventa otra explicación, según la cual "arrepentida doña Inés [del supuesto adulterio], lo había negado, y la mujer [la vecina alcahueta], de miedo, se había sujetado a la pena" (275). Despechado y sufriente, canta un soneto cuyos versos centrales persisten en el poder de lo visto frente a lo que manda el sentido común: "Instantes a mis ojos he juzgado/ las horas que gocé tu compañía" (275). Los ojos desplazan a la mente o la razón para expresar la idea de la fugacidad del tiempo del placer, puesto que *gozar* es un eufemismo bien conocido para referirse al coito.

[5]Refuerza la idea del engaño visual la definición misma de *embelesar* (origen de *embelesamiento*) que da el *Diccionario de Autoridades*: "Suspender, arrebatar y hacer para la imaginación y ánimo de uno, mediante algún objeto que se le pone a la vista o se le persuade con el artificio de las palabras" (*s. v. embelesar*).

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

El embelesamiento, que produce fantasías visuales en don Diego, prosigue cuando este, muriendo de dolor, contrata los servicios del moro hechicero, quien fabrica la imagen en tamaño natural de doña Inés. Nuevamente sus ojos quedan engañados. Así, cuando ve la figura tan parecida a la doña Inés de carne y hueso, "creo que con ella olvidara el natural original de doña Inés, a imitación del que se enamoró de otra pintura y de un árbol" (277). La figura de la mujer se encuentra iluminada por una vela, que evoca la luz que sale de los ojos de la amada en la tradición amorosa. La magia se produce y viene a visitarlo la real doña Inés. Bien pronto don Diego se da cuenta de que su amada no habla, lo cual le permite entender que está encantada, no obstante eso no le impide dar rienda suelta a sus deseos carnales. En otras palabras, es consciente de la ilusión, pero de todas formas se deja arrastrar por la presencia, el impacto de la figura de doña Inés frente a sus ojos de noche en su habitación.

Al día siguiente, la dama se siente confundida y triste por las imágenes de lo ocurrido, que ella juzga un mal sueño. A continuación, a plena luz del día, se produce lo más cercano a la comunicación real entre don Diego y doña Inés: solo un intercambio de miradas. Al verla triste, él comprueba que realmente la gozó, ella al verlo cierra la puerta con violencia, lo cual hace creer al galán que ella algo recordaba de lo ocurrido y se sentía deshonrada. Don Diego es un vicioso y aprovecha casi un mes las visitas de la encantada doña Inés. Ella por su parte, "andaba tan triste y casi asombrada de ver que no se podía librar de tan descompuestos sueños" (279). Nuevamente la visión es mezclada con el juicio y el lenguaje de los sueños, incluso en el sentido figurado que "ver" posee en este fragmento. El descubrimiento de las autoridades da pie a confirmar el efecto del hechizo sobre doña Inés como un "embelesamiento" (280), o rapto de los sentidos. Así, comprueban que doña Inés, bajo el encantamiento, no responde a lo que se le dice; ella tampoco habla, tal como el enamorado don Diego en el poema que compuso muchas páginas atrás.

Doña Inés logra superar aquellas dos grandes dificultades en las que la puso el irrefrenable deseo de don Diego, primero con la estafa de la alcahueta y la prostituta y luego con el artilugio del moro hechicero. No obstante, la familia de la heroína no puede creer que ella se haya mantenido incólume frente al asedio del galán. Así, complotado su propio esposo con el hermano y la cuñada para ejecutar un cruel castigo, engaña a doña Inés diciéndole que cree en su inocencia. Ella "viendo que su marido había creído la verdad y estaba seguro de su inocencia . . . se recobró de su pérdida" (282). Nuevamente aparece

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

la referencia a la visión como sentido engañoso, otra vez incluso en sentido figurado. Más allá todavía, cuando don Alonso le explica a su inocente esposa la razón por la que se mudan a Sevilla, éste apela al poder de la mirada, ahora en su faceta más inquisitiva. La primera razón por la de se mudan es "por quitarse de los ojos de los que habían sabido aquella desdicha, que los señalaban con el dedo" (283). Es la mirada pública, los ojos acusadores, maliciosos de la gente, tanto como los de don Diego llenos de lujuria.

Nótese que hasta aquí han transcurrido dos tercios de la novela y podemos entender todo esto (básicamente los dos episodios que pusieron a prueba el honor de doña Inés y la lujuria insistente de don Diego) como un preámbulo necesario para abordar la anécdota que configura el corazón del relato, su verdadero centro: el emparedamiento de doña Inés, probablemente inspirado en aquel cuentecillo que Zayas pudo conocer oralmente o en algún manuscrito de literatura popular como el citado *Liber Facetiarum.* La descripción del cuerpo de doña Inés al salir del encierro evoca el cuerpo grotesco, más muerto que vivo, "simulacro de la muerte" (Drinkwater 158). Helo aquí:

> Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; el color, de la color de la muerte; tan flaca y consumida, que se le señalaban los huesos, como si el pellejo que estaba encima fuera un delgado cendal; desde los ojos hasta la barba, dos surcos cavados de las lágrimas, que se le escondía en ellos un bramante grueso; los vestidos hechos ceniza, que se le veían las más partes del cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía donde echarlos, no solo se habían consumido, mas la propia carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar. (287)

Debe resaltarse que todas las descripciones son visuales (color y aspecto repugnante del cabello, la cara y la piel, la condición en que está el vestido y el aspecto de las piernas y otras partes más íntimas), salvo la última, muy de refilón, a propósito de los gusanos que infestan "el hediondo lugar." Son todas imágenes provenientes de la percepción visual. Y precisamente la visión es lo único que doña Inés no puede restituir de su salud después de la convalecencia, ya que incluso recupera la belleza natural de su rostro. "Aunque está ciega, como tiene los ojos claros y hermosos como ella los tenía, no se le echa de ver que no tiene vista" (288). Con esta última son cuatro las menciones a su ceguera que lleva a cabo la narradora en esta parte del texto, hecho que enfatiza cómo "la ceguera de la mujer

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de vista normal ha sido sustituida por la luz de la verdad de la ciega; desengañada por fin de los peligros de su entorno social, Inés deja de ser objeto de la mirada de los demás, y se reconoce en el espejo del texto, aun cuando no lo pueda hacer más que en sentido literal" (Drinkwater 159). Dicho esto a contrapelo del juicio de Greer, para quien "blindness is a misplaced, synecdochic punishment. It is inflicted on the eyes of the woman whose beauty arouses desire in the eyes of others, envy in those who do not possess her, and a thirst to punish her in the flesh on the part of her cruel sister-in-law" (275); idea que victimiza mucho más a la protagonista. A causa de estar ciega, ahora doña Inés se encuentra lejos de miradas malsanas y corruptas, como indicaba Drinkwater. La ceguera es, al fin y al cabo, casi una bendición y sobrevivir a la experiencia un triunfo frente a sus verdugos justamente muertos a manos de la ley. Tal sería la justificación de la ceguera tras la experiencia de la protagonista. Luego de todas las vicisitudes que sufre doña Inés por la vista, de don Diego, de sus victimarios, de la misma sociedad, se comprende que su mejor final sea quedar ciega, para no tener que participar de ese mundo vicioso.

Por último, hay un detalle de la ceguera de doña Inés que alude, aunque indirectamente, al amor neoplatónico, visual y eminentemente masculino, en clave irónica y crítica. Antiguamente, se creía que el llanto excesivo podía provocar la ceguera y así lo comenta Zayas cuando explica la pérdida de la visión de la protagonista: "Aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, *u de llorar*, ella no tenía vista" (287; cursivas mías). No es casualidad que se empleara esta misma idea también en la lírica de raigambre italianizante, como ejemplifica el soneto de Quevedo cuya primera estrofa reza así: "Los que ciego me ven de haber llorado/ y las lágrimas saben que he vertido,/ admiran de que, en fuentes dividido/ o en lluvias, ya no corra derramado" (núm. 106, vv. 1–4). Doña Inés está ciega por llorar, pero no a causa de un amor no correspondido, sino por el sadismo de sus torturadores.

La narradora acaba el relato insistiendo en la veracidad de la anécdota, como para que no quede duda de su carácter testimonial. "Todo este caso es tan verdadero como la misma verdad, que ya digo me le contó quien se halló presente" (288) y, líneas más abajo, lo ratifica: "Este suceso habrá que pasó veinte años, y vive hoy doña Inés, y muchos de los que le vieron y se hallaron en él" (288). Se trata de una verdad de segundo grado: es verdadero porque se refiere a una anécdota real (presuntamente recogida en el *Liber Facetiarum*), pero es una ficción

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en la medida en que se adorna, se reelabora, siguiendo el recurso muy manido en las novelas áureas, como lo señalaba el comentario de narradora en otro lugar del marco de los *Desengaños amorosos.* El significado de la novela, en tanto denuncia hacia la perversión masculina a causa del vicio de mirar, se refuerza con la digresión moral de Estefanía, sobrina de doña Laura, la narradora del *Desengaño quinto.* La primera reafirma lo injustas que son las opiniones sobre las mujeres:

> Y es género de pasión o tema de los divinos entendimientos que escriben libros y componen comedias, alcanzándolo todo en seguir la opinión del vulgacho, que en común da la culpa de todos los malos sucesos a las mujeres; pues hay tanto en qué culpar a los hombres, y escribiendo de unos y de otros, hubieran excusado a estas damas el trabajo que han tomado por volver con el honor de las mujeres y defenderlas, viendo que no hay quien las defienda, a desentrañar los casos más ocultos para probar que no son todas las mujeres las malas, ni todos los hombres los buenos. (289–90)

Esto va directamente apuntado hacia el libro o recopilación donde se encuentra el cuentecillo o, más allá, hacia el tono mismo del cuentecillo, que resalta la culpabilidad de la mujer y la justicia que favorece al varón supuestamente deshonrado por los cuernos. Aunado a esto, la crítica de la vista como sentido privilegiado para el enamoramiento al estilo neoplatónico (representado en su faceta menos espiritual y más bien rijosa por don Diego) es la que da trascendencia y vigor intelectual a la novela. Impregna a la anécdota del encierro de un eco moral y filosófico que, en su origen, en una de las páginas del manuscrito *Liber Facetiarum* o en los corrillos castellanos, solo era un chisme o un caso extraordinario de castigo cruel frente al deshonor que padece un marido.

En conclusión, el *Desengaño quinto* de María de Zayas plasma en su elaboración varios logros literarios. Por un lado, una poética narrativa eminente visual, de acuerdo con las tendencias estilísticas de su tiempo, pero por otro, en el plano argumental, una condena rotunda al sentido de la vista, hasta el punto de culminar el proceso de martirio y santidad de doña Inés privándola de visión. Dentro la lógica del mundo lleno de peligros del *Desengaño quinto,* lo mejor para doña Inés, luego de todo lo que le ocurrió, es quedar ciega: así es el mundo de cruel y solo queda darle la espalda, tal como Lisis entrará al convento al final de la obra. Esto es lo más subyugante del relato y en ello reside su fuerza. Revela además la adaptación de un lugar común del siglo dieciséis en una narración hábilmente engarzada dentro de una poética narrativa más bien del siglo diecisiete. María de Zayas logra, así, conjurar la tradición, paternalista y ajena al sufrimiento de las mujeres, con una

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

modernidad sobresaliente, incorporando la perspectiva femenina y criticando paradigmas amorosos enfocados en el varón.

Hobart and William Smith Colleges

BIBLIOGRAFÍA

Alcalde, Pilar. *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas.* Newark: Juan de la Cuesta, 2005. Impreso

Alonso, Dámaso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo." *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Madrid: Gredos, 1971. 497–580. Impreso.

Amezúa y Mayo, Agustín G. de. "Prólogo." *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto.* Por María de Zayas. Ed. Agustín G. de Amezúa y Mayo. Madrid: Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1950. vii–xxiv. Impreso.

Cirnigliaro, Noelia Sol. "Megalografía y Rhopografía: lecciones de cultura visual en María de Zayas y Mariana de Carvajal." *Letras femeninas* 38.2(2012): 45–68. Impreso.

Cirnigliaro, Noelia Sol. "'Sin que en todos ellos viese luz': Zayas en penumbra." *eHumanista* 22(2012): 237–251. Impreso.

Chevalier, Maxime. "Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Juan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)." *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce.* Ed. R. Tate. Oxford: Dolphin, 1982. 27–39. Impreso.

Colón Calderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII.* Madrid: Laberinto, 2001. Impreso.

Drinkwater, Judith. "María de Zayas: la mujer emparedada y los *Desengaños amorosos.*" *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO.* Ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse. Pamplona: GRISO; Toulouse: LEMSO, 1996. Vol. III. 155–159. Impreso.

Fradejas Lebrero, José. *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro.* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008. Impreso.

Gamboa Tusquets, Yolanda. *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. Impreso.

Greer, Margaret. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men.* University Park: The Pennsylvania State UP, 2000. Impreso.

López Grigera, Luisa. "En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro." *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos.* Madrid: Gredos, 1983. 347–57. Impreso.

Place, Edwin N. "María de Zayas, an Outstanding Woman Short-Story Writer of Seventeenth Century Spain." *University of Colorado Studies* 13.1(1923): 1–56. Impreso.

Quevedo, Francisco de. *Un Heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas.* Ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz. Barcelona: Crítica, 1998. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario de autoridades.* Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols. Impreso.

Riley, Edward. "Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro." *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso.* Madrid: Gredos, 1963. Vol. III. 173–83. Impreso.

Rivers, Elías. "The Sources of Garcilaso's Sonnet VIII." *Romance Notes* 2(1961): 96–100. Impreso.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés. "Introducción." *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco.* Ed., notas y selección de E. Rodríguez Cuadros y M. Haro Cortés. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. 11–132. Impreso.

Villamía, Luis. "La conspiración del pincel y la pluma: Góngora y la imaginación pictórica del escritor barroco." *Hispanófila* 164(2012): 3–19. Impreso.

Whitenack, Judith. "'Lo que ha menester': Erotic Enchantment in 'La inocencia castigada'." *María de Zayas. The Dynamics of Discourse.* Amy Williamsen y Judith Whitenack (ed.). Madison–London: Fairleigh Dickinson University Press, 1995. 170–191. Impreso.

Zayas, María de. *Desengaños amorosos.* Edición de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Tue, 13 Feb 2024 13:02:37 +00:00
All use subject to https://about.jstor.org/terms