

Irene ALBERS / Uta FELTEN
(eds.)

ESCENAS DE TRANSGRESIÓN:
MARÍA DE ZAYAS
EN SU CONTEXTO
LITERARIO-CULTURAL

CON UN PRÓLOGO DE
HANS ULRICH GUMBRECHT

Liminalidad y transgresión: una reflexión sobre el concepto de autoría en María de Zayas y Sotomayor

Claudia GRONEMANN

I. INTRODUCCIÓN

Con respecto a las mujeres que escriben en el Siglo de Oro, la crítica destaca siempre su estatus de «presencias escasas y misteriosas» (Profeti, 1995: 246) y la escritora María de Zayas y Sotomayor no es una excepción, ya que comparte la carencia típica de datos biográficos (tales como testimonios históricos y declaraciones personales) con las autoras y con algunos autores de su época. Así, su nombre propio es ambivalente y no se puede verificar con certeza.¹ Por esta razón, la crítica, recurriendo a los datos biográficos dados en Serrano y Sanz (1903/1975), tiene, por lo general, muy claro que esta base es muy débil para poder establecer una relación referencial segura con la autora. Mientras que Maldonado (1972) remite a cuatro posibles identidades femeninas bajo el nombre frecuente de María de Zayas: Alicia Yllera (1983/⁵2004: 11-21), la editora de la *Parte segunda del Sarao*, problematiza sobre su nebulosa autoría contrastando las diferentes referencias contradictorias; Kaminsky (1996: 143s.), en cambio, responde al requisito fundamental del género de la antología y presenta una biografía presuntamente inequívoca para poder así ofrecer una autora históricamente garantizada en el marco de la constitución de un canon de literatura femenina hispánica. Sin embargo, la

1. A pesar de la imposibilidad de solucionar esta pregunta, o, más bien, justamente para responder a esta identidad en cuestión, tienen lugar en el marco de la investigación histórica discusiones particularmente sobre la autoría.

cartografía de «vida y obra» de esta autora — eso ilustran las estrategias mencionadas para manejar esta identidad incierta — no se deja trazar fácilmente, tanto menos aún si recordamos la coincidencia entre los lugares supuestamente biográficos o pseudobiográficos con los espacios de acción en sus novelas como, por ejemplo, Madrid, Nápoles, Barcelona, Zaragoza, entre otros. Además, la cultura literaria y la erudición que se manifiestan en la obra zayesca parecen excesivamente extraordinarias para una mujer de la temprana Edad Moderna la cual quedó normalmente excluida tanto del sector de la educación como de los círculos literarios, del público y del naciente mercado del libro. A partir de los hechos biográficos existentes, no se puede constatar más que la mencionada «presencia oscura» (Profeti, 1995: 247) de las autoras históricas, también en el caso de María de Zayas.

Pero, para no dar pie a malentendidos, afirmar lo contrario y propagar su no existencia o sólo la máscara femenina de un escritor masculino, sería al mismo tiempo inadecuado frente a tres referencias sumamente importantes que existen de su autoría y a partir de las cuales se produce por atribución posterior la manifestación de autora:

1. Una obra compuesta por dos colecciones de novelas, firmadas de manera ostensiva, y, lo que es muy significativo, por otro lado, tratándose de la escritura de mujeres, una parte no publicada de su obra, a saber la poesía y un drama (*Traición en la amistad*), indicio de la problemática histórica de publicar bajo un nombre femenino;
2. el enorme éxito, también económico, de ambas novelas (más de diez ediciones en el siglo XVII), lo que implica incluso una manifestación temprana del autor moderno: estamos enfrentados a una autora que se sirve concientemente del mercado, de sus mecanismos, a pesar de que el proceso de la institucionalización de la literatura, más tarde, dejó fuera en términos generales a las mujeres que escribían, relegándolas —por primera vez de manera esencialista— a la esfera doméstica;
3. las declaraciones ajenas sobre la autora y los panegíricos en la que aparece constantemente mencionada por autores tan famosos como, por ejemplo, Lope de Vega, Pérez de Montalbán (paratexto a las *Novelas amorosas*), Ana Caro Mallén, Castillo Solórzano, Aguirre Vaca.

Pero ¿cómo explicar ese abismo entre la escasa manifestación de la persona histórica por un lado y la inscripción textual de autoría femenina con tanta afirmación? Nos estamos enfrentando justamente al umbral de la posición del autor entre texto y fuera-de-texto, lo que Derrida concibió postulando una liminalidad, de la manera siguiente: «il n'y a pas de hors-texte» (Derrida, 1967: 227).

Por eso me gustaría problematizar ese punto de intersección entre la categoría del autor y el sujeto discursivo, esa *liminalidad* de la posición del autor para poder analizar las transgresiones permanentes del límite heurístico entre el autor empírico y su inscripción textual. Sin poder entrar aquí de manera profunda en la genealogía de la noción de autoría, me limito a mencionar dos puntos de referencia histórica: la base hermenéutica del concepto de la intención, fundada por Dilthey (1883/1990) que entendió el trabajo del autor como voluntad de una persona en su contexto sociohistórico y la crítica estructuralista en favor de una exclusión del sujeto del autor del análisis (cf. entre otros Booth 1961, Todorov 1966, Barthes 1968, Foucault 1969). Voy a describir el fenómeno de la autoría femenina sirviéndome del concepto foucaultiano de una «fonction-auteur», el autor como principio funcional del texto y su movimiento oscilante, imposible de detener. Aunque Foucault ya ha problematizado por eso la convención del autor de manera general² sin enfocar particularmente la escritura femenina, su perspectiva teórica sobre el discurso es apropiado, en mi opinión, para un análisis del problema histórico de la autoría femenina que nos permita reconocer su inscripción estratégica sin identificar uno a uno la persona con el discurso. Por ello quisiera abogar por una lectura irreduciblemente polifónica de las novelas zayescas, encarnaciones del discurso barroco, en vez de seguir una crítica que proyecta el *Idearium* literario (y femenino) a una autora histórica como centro que organiza y controla el discurso.

No es mi intención poner en duda la existencia de la autora ni dudar de la importancia de una revisión del canon a partir de los estudios

2. Foucault destaca, en la versión modificada y ampliada de su artículo «Qu'est-ce qu'un auteur?», de 1969, la dimensión histórica y cultural del concepto de autoría (Foucault 1994: 811): «À voir les modifications historiques qui ont eu lieu, il ne paraît pas indispensable, loin de là, que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme, dans sa complexité, et même dans son existence. On peut imaginer une culture où les discours circuleraient et seraient reçus sans que la fonction-auteur apparaisse jamais».

de género, sino que propongo problematizar su base epistemológica para describir la posición del autor por los procedimientos narrativos y retóricos (personajes, marco ficcional, estructura novelística, tópicos del saber, etc.) en relación con los factores extratextuales históricos y socioeconómicos como la producción y la recepción.

II. AMBIGÜEDAD TEXTUAL VS. RECONSTRUCCIÓN DE UNA AUTORA

En la crítica encontramos desde finales del siglo XIX con Emilia Pardo Bazán o desde principios del siglo XX (Sylvania, 1922/1966) hasta hoy la tesis del programa feminista de María de Zayas que tiene, y eso es problemático, su referencia más o menos explícita en el postulado de una persona histórica femenina, y más precisamente en un concepto reducido de la intención de autora. Esta posición se manifiesta de manera ejemplar en algunas contribuciones que se dedican a Zayas como «primera defensora de “las letras y las armas” femeninas en las literaturas hispánicas» (Rudat Kahiluoto, 1975: 27) atribuyendo la escritura zayesca a un «temple afectivo personal» (ibíd.: 28). En esa perspectiva se crea una autora como *ideologema*, como «production idéologique» (Foucault, 1994: 811)³, al que se dejan subsumir de manera jerárquica los aspectos textuales polifacéticos. Tanto la perspectiva del feminismo⁴ como la del realismo (Amezúa, 1948), que funcionan de la misma manera, produce un paréntesis para poder vencer o dominar la ambigüedad del texto literario hasta llegar a deshacerse completamente de su polifonía.

Otro problema que se relaciona con la proposición tanto de feminismo como de realismo en María de Zayas consiste en la construcción de una

3. Foucault (1994: 811): «[...] l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne [...]. Nous dirons que l'auteur est une production idéologique dans la mesure où nous avons une représentation inversée de sa fonction historique réelle».

4. No quiero hacer una crítica general y absoluta del feminismo dentro de la filología, lo cual sería erróneo y ahistórico, porque esta perspectiva *política* y los trabajos pioneros, desde Pardo Bazán, son los que nos revelaron la importancia de la autora y transformaron a María de Zayas en objeto privilegiado de estudios. Mi problematización de la autoría femenina se refiere a un aspecto básico de la teoría feminista, el esencialismo dentro de la identificación de la persona histórica con el sujeto del discurso literario.

diferencia sexual de la creación literaria y la reducción de la capacidad femenina a dar una imagen fiel de la realidad social de las mujeres de la época o representar un ejemplo de las condiciones sociales bajo las cuales viven. Conceder a la mujer *per se* el privilegio de poder describir de manera favorecida esta realidad desemboca en su exclusión del mundo literario privándola de toda capacidad estética (*imitatio*, gloria, etcétera). De ese modo, esencializando el concepto femenino de creación, la competencia femenina se encuentra fundamentalmente cortada de originalidad literaria, la mujer queda excluida de la competición y de la cultura de las letras.⁵

La diferencia de las condiciones extratextuales de la producción literaria —que hay que considerar sin duda de forma adecuada— se convierte de manera inadvertida en una norma textual y en una base para una sexualización y esencialización de la función-autor. Dado que la intención del autor como categoría dirigente de la interpretación del texto literario se establece sólo con el concepto socioeconómico del autor en el horizonte de una literatura institucionalizada, afirmar una conciencia feminista (en el sentido del siglo XIX y XX) con respecto a una autora barroca parece una simplificación. Sólo a través del cambio epistemológico moderno de no concebir más un mundo metafísico, sino postular la primacía de los fenómenos materiales del mundo exterior se puede proceder a una división entre sujeto textual y extratextual. También en el caso de la existencia de informaciones biográficas suficientes sobre la persona histórica de María de Zayas sería, desde luego, un anacronismo analizar su discurso de manera referencial como reflejo empírico de *la mujer* del Siglo de Oro y de las condiciones sociohistóricas bajo las cuales escribió o como manifestación feminista *avant la lettre*.

Resulta, además, problemático identificar a la autora en primer lugar por el nombre propio en base al principio patriarcal del *nombre del padre*, un instrumento que se volvió más tarde una categoría clave de la institución literaria y que se establece en conjunto con la profesión del escritor, del *hombre* de letras y, más tarde, sus derechos de autor, de lo cual quedó excluida la mayoría de las mujeres. El estatus histórico de la mujer como *autora-sin-nombre* se consolidó aún más en el con-

5. Véase la crítica de Vinken a un «feminismo centrado en la mujer» (cf. Kroll/Zimmermann, 1995: 70).

texto de la ascensión del autor moderno y su derecho de propiedad en las condiciones socioeconómicas específicas del momento. La mujer, concebida cada vez más como un ser con naturaleza y cuerpo propios y diferenciada por su sexo, no tenía acceso a la concepción idealista del sujeto, a la que se refiere el nombre propio del autor.

Estamos, pues, hablando de la situación moderna que no se deja proyectar retrospectivamente al Barroco, época en la que empieza el cambio hacia la constitución del autor moderno. En ambas fases, tanto pre como postbarrocas, las especificidades sexuales y textuales tienen un efecto importante en la literatura, pero se efectúan —y eso es lo que quiero destacar— de manera diferente con respecto a la epistemología.

La referencia de autor, en el caso de María de Zayas, no se realiza de manera unidimensional por la inscripción de un nombre propio que permitiera una identificación unánime, sino a través de las múltiples voces de creadoras y creadores, de las máscaras discursivas y las técnicas literarias por las cuales se manifiestan las facetas de la instancia del autor reflejando su naturaleza textual y las condiciones del discurso. En ese contexto se puede hablar, además, de una estrategia transmedial en la medida en que la autora se revela a través de los cuerpos femeninos, las voces tanto femeninas como masculinas, y una oralidad fingida literariamente.

Para ilustrar mi perspectiva, quisiera proponer una lectura ejemplar del prólogo de las *Novelas amorosas y ejemplares* en relación con el marco ficcional y el nivel de las novelas.

III. LA PUESTA EN ESCENA Y LA CONSTRUCCIÓN DE AUTORÍA EN MARÍA DE ZAYAS

Al que leyere

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos [...]. Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura ésta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos ne-

cios es lo mismo que una cosa incapaz. [...] Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres [...] porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? (NA 159)

Tanto el precepto del silencio, válido para las mujeres en la historia cristiana, como la exclusión de toda manifestación autorizada de manera teológica o erudita caracterizó de manera fundamental su relación con la escritura y con la cultura del libro. En el acto de escribir y publicar, es decir, en el momento de situarse en la posición despreciada de una *mujer pública*, se halló siempre una ruptura del tabú; de manera que se desarrollaron técnicas sexualmente específicas de justificar la escritura (por ejemplo, la mística que subvierte la prohibición de autoridad teológica para la mujer y constituye una escritura corporal). De estos procedimientos y tópicos se sirve también María de Zayas para escenificar su autoría a través de una escritura que procede a la recodificación de diferentes discursos y tópicos.

a) «[...] que una mujer tenga despejo [...]» — la ironización del *topos humilitatis*.

En el prólogo de las *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas recurre al tópico de la humildad (habla no sólo de «despejo», sino también de una «virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones» y dice: «nacé mujer, no con obligaciones de hacer buenas Novelas», *ibíd.*), indispensable para cumplir el precepto del *decorum* y justificar un texto de pluma femenina. Pero al mismo tiempo ironiza con el tópico mediante la proclamación de *ingenio* y no sólo introduce una ambigüedad, sino que pone al descubierto el procedimiento de «hacer prólogos» por medio de un discurso hipócrita. Utiliza el sexo al servicio de la debida *captatio benevolentiae*, pero rechaza decididamente su fundamento, el discurso tradicional de una inferioridad femenina. Habla en tercera persona para marcar el recato, pero su recurso al *ingenio* tanto masculino como femenino deja reconocer una incompatibilidad de lo enunciado: la puesta en escena de su sumisión a las normas del debido *recato* supone al mismo momento una subversión frente a ellas. Con la misma técnica adapta además el postulado de la veracidad al papel de la autora, basando su autoridad —a pesar de tantos signos de un dis-

curso infaliblemente erudito — en una presunta autenticidad *natural* de la mujer: «muchos libros sin erudición suelen parecer bien en fe del sujeto» (ibíd.).

b) «Darle a la estampa» — el nacimiento del autor moderno.

Con la intención de publicar su texto, la locutora del prólogo señala de manera explícita el límite del *recato*, su transgresión (como mujer) del umbral del público, pero cubre su deseo de participar en la competición literaria y su conciencia de la mercancía del libro con el postulado de autenticidad: sólo la materialidad de la palabra impresa hace posible un reconocimiento del engaño de todo escrito, «[P]orque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo, no tienen valor cierto, por ser tan fácil de engañar los sentidos». En estas palabras se revela un metatexto con referencia a su propio libro, dirige la advertencia de la «superchería» textual también a su lector y lo anima a reconocer su propia hipocresía. Por esto, sería erróneo interpretar las figuras femeninas del sarao como representantes de la cultura femenina bajo la perspectiva de una supuesta realidad sociocultural. Las figuras femeninas se revelan más bien máscaras discursivas de la autora, por ejemplo, cuando Lisarda postula no sólo la autenticidad de su historia (en la primera novela) por haberla recibido de la voz de Doña Guiomar, figura de la novela, sino también por su pretensión de escritora *sensu strictu*: «para que la pusiese en este *libro* por maravilla», manifestando así su capacidad para las letras en correspondencia con el prólogo. De ese modo, podemos situar la temática del «engaño-desengaño» no sólo al nivel de las novelas, sino también como reflejo de la puesta en escena del discurso en la medida en que la historia del marco descubre el carácter de ilusión de toda ficción. En este marco ficcional, que está constituido por cuatro personas de cada sexo, aparece de nuevo el discurso metatextual bajo diferentes signos, por ejemplo, cuando Lisis, al final de la segunda novela, provoca los celos de Don Juan, del que está enamorada, sirviéndose de un poema amoroso que dirige a Don Diego. El lenguaje falso tiene también una función clave para la estructura de las novelas en la medida en que palabras, cartas y poemas transmiten sentimientos falsos y mentiras que dan lugar al engaño que cambiará luego la situación de los protagonistas. Por ejemplo, en la primera novela, «Aventurarse perdiendo», se vuelve Celio, «tan cuerdo como

falso», en engañador por su capacidad de expresión poética, «Hablaba bien y escribía mejor, siendo tan diestro en amar como en aborrecer» (NA 201s.), lo que Jacinta reconoce demasiado tarde, a pesar de su propia habilidad intelectual: «En fin, Celio es el más sabio para engañar que yo he visto», confiesa Jacinta en su relato autobiográfico intercalado, «porque empezó a dar tal *color de verdadero* a su amor que le creyera» (DA 204). El recurso a una carta falsa lo encontramos por ejemplo en la segunda novela «La burlada Aminta y venganza del honor», cuando el estafador matrimonial Jacinto, con la intención de conquistar a Aminta, escribe una carta amorosa falsa a Helena para engañar a Aminta de manera indirecta. Otra carta la escribe doña Isidora a su avaro esposo para proponerle de manera hipócrita su regreso, regreso a un hombre que se casó con ella por dinero y que ella engañó fingiendo una riqueza que no tenía.

c) El argumento del *ingenio*: una reescritura de Huarte de San Juan.

En su prólogo, María de Zayas emprende una recodificación del concepto del *ingenio*, poetológicamente importante, que se refiere a la condición literaria de producir a partir del talento y de un don natural (inspiración) a diferencia de la noción de *arte*, el cual concibe la producción poética por medio del conocimiento de preceptos y normas tanto lingüísticas como literarias (lat. *poeta faber* o *poeta doctus*). La idea tradicional del creador masculino inspirado por una musa femenina encarnada en el mito de Pigmalión se encuentra rechazada en el prólogo de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) con la fórmula de la igualdad de las almas: «las almas ni son hombres ni mujeres». Ese argumento lo retoma Zayas del género renacentista de la apología del sexo femenino que defiende su excelencia frente al hombre y que se manifiesta de manera ejemplar en Agrippa von Nettesheim: *Declamatio de nobilitate et praeexcellencia foeminei sexus* (1529) o Lucrezia Marinelli: *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne. Et i Diffetti e Mancamenti degli Huomini* (1600). Por un lado, recurren al concepto del alma como sustancia divina, justificando la creación como reflejo del Creador de la obra divina. Por otro lado, recurren al discurso científico de la Antigüedad, concretamente a la teoría de los temperamentos y de los humores corporales de Aristóteles y Galeno, para invertir sus conclusiones y justificar la capacidad intelectual femenina. En forma

similar, María de Zayas se refiere al humanista Huarte de San Juan y su *Examen de ingenios* (1575) en el que discute las diferencias en el ingenio humano («conocer estas *diferencias naturales* del ingenio humano») y priva a las mujeres de la condición fisiológica para el entendimiento con el argumento de la patología humoral: «La razón de esto es (como adelante demostraremos) que la compostura natural, que la mujer tiene en el cerebro, no es capa de mucho ingenio ni de mucha sabiduría» (Huarte, 1575/1989: 163). La autora rechaza el argumento de Huarte y remite a la educación sexualmente específica como causa de la diferencia: si «nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres» (NA 160), y efectúa una inversión de la conclusión a la que llega Huarte abogando por la superioridad del intelecto femenino: «y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento» (ibíd.: 160)⁷.

La afirmación del intelecto femenino y la necesidad de que la mujer sea discreta en relación con la protección del honor se encuentra a continuación, ilustrada por diferentes novelas (por ejemplo en «El prevenido engañado»), en las cuales sólo el saber de las normas (*recato*) vuelve a la mujer en garante del honor masculino.

d) El catálogo de mujeres.

La autora que manifiesta de ese modo extraordinario su erudición se sirve de un tercer discurso vinculado con la *Querelle des femmes* europea y recurre al género del catálogo de mujeres ilustres, redescubierto por Boccaccio en *De claris mulieribus* para probar la existencia histórica de mujeres célebres. Para justificarse como mujer culta y como autora, enumera los ejemplos de mujeres conocidas que escribieron en la Antigüedad y crea, siguiendo el método de la *imitatio de auctores*, una línea de tradición femenina en la que inscribe su propia actividad literaria: «valga la experiencia de las historias, y veremos por ellas lo que hicieron las mujeres que trataron de buenas letras» (ibíd.: 160). Aparte de esta apropiación y transformación de los tópicos de

6. La cursiva es mía.

7. Encontramos modelos discursivos parecidos en Lucrezia Marinella y Agrippa, autores que rechazan y transforman asimismo la teoría de los humores, abogando por un temperamento moderado de la mujer.

discursos profemeninos renacentistas, es significativa la ausencia de un discurso no menos extendido, es el discurso religioso del que la autora no se sirve: faltan los argumentos teológicos de la *Querelle* que se refieren a las versiones del Génesis y del pecado original que la autora suprimió presumiblemente por temor a la censura.

Estos ejemplos (a los que se pueden añadir otros) ilustran el procedimiento de una *reescritura* de diferentes componentes discursivos, ilustran cómo se manifiesta la autora y constituye su autoridad femenina: no recurre a referencias extratextuales, sino que se justifica únicamente por la vía indirecta de diferentes modelos de argumentación, que retoma para recodificarlos.

IV. RESUMEN

Quisiera concluir mi propuesta de reflexionar y de considerar el concepto de autoría femenina en el caso de María de Zayas de manera diferente con un resumen provisional que habría que verificar aún con respecto a los *Desengaños amorosos*, la segunda colección de novelas en la cual se manifiestan algunos cambios significativos al nivel del marco ficcional (sólo las protagonistas femeninas *novelan*) y de las historias narradas (falta de perspectiva masculina).

Mi intención es trasladar el acento de una lectura femenina a partir del nivel de la(s) historia(s) a una interpretación de la autoría femenina con respecto al discurso literario zayesco. Como autora que no tenía acceso a los géneros más prestigiosos, se sirve del género de la novela como forma codificada de manera diferente, incluso despreciada, para poder presentar un tema en público y justificar al mismo tiempo su posición de autora. La autora efectúa, desde luego, una escritura entrecruzada, *ein Schreiben im Spagat*: se apropia de una forma literaria devaluada despertando sólo, según Krauss, «la tentación de una lectura sin sustancia»,⁸ pero transmite por medio de esta forma, que causa gran

8. Pabst (1967: 116) se sirve de esta cita del epilogo de Krauss de las novelas cervantinas y constata que la novela en el contexto español ya no correspondió a un género en sentido estrecho, sino que se definió más bien por su libertad de normas: «La palabra española se pareció en este tiempo a un recipiente vacío que cada quien podía llenar con cualquier contenido» (ibíd.). [«Die spanische Vokabel glich damals einem leeren Behälter, den jeder mit beliebigem Inhalt füllen konnte.»]

efecto en el público, sus pretensiones literarias. Se puede concebir a la autora en ese caso, como ha propuesto Nieberle (1999), no como autor muerto, sino como «un cadáver aparente», *eine Scheinleiche*.

El combate de los sexos como núcleo de sus novelas se puede interpretar en relación con el concepto de autoría femenina como pretexto en la medida en que María de Zayas utiliza un tema moral para justificar su intervención en el círculo literario, para camuflar un homenaje al entretenimiento del público parecido al de Lope, para competir con los colegas masculinos, para participar de manera desapercibida en el mercado del libro en formación y dejar circular sus ficciones novelísticas.

Examen de desengañadoras. Las novelas de María de Zayas y Sotomayor y las teorías de Huarte de San Juan

Susanne THIEMANN

Uno de los temas más discutidos dentro del contexto de la investigación de la obra de María de Zayas es si sus textos pueden ser clasificados como feministas.¹ En un artículo de 1991, Daniel Heiple quiso contribuir a dilucidar este tema al poner en relación las *Novelas amorosas y ejemplares* y el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan. Heiple (1991). José A. Rodríguez Garrido (1997) y Margaret Rich Greer (2000) consideran las teorías filosófico-naturales de Huarte como un «ataque feroz contra la capacidad intelectual femenina» (Heiple, 1991: 121) y ven, sobre todo en el prólogo al primer volumen de las novelas de Zayas, una refutación de la posición misógina del fundador de la biología determinista. Puesto que hasta ahora todos los trabajos de ese tipo se han limitado esencialmente a analizar el prólogo «Al que leyere»² quisiera profundizar este tipo de lectura y extender la investigación al marco narrativo y a los desengaños narrados en las *Novelas amorosas y ejemplares*. ¿Podría ser que el análisis comparativo entre las teorías del médico navarro y las obras de la escritora «natural de Madrid» genere una nueva posición dentro de la discusión sobre el supuesto feminismo de la autora?

1. Para una discusión de las diferentes posiciones, véase Greer (2000: 61ss.).

2. Rodríguez-Garrido (1997) analiza el impacto del *Examen* de Huarte en *La traición en la amistad*, la única obra de teatro conservada de Zayas.