



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo Fin de Grado

Grado en Lengua Española y sus Literaturas

Una comedia es suficiente:
María de Zayas, *La traición en la amistad* y el
don Juan femenino

ARANCHA GARCÍA IGLESIAS

Autora

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO

Tutora

Noviembre, 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO	2
1.1. ÉPOCA BARROCA.....	2
1.2. LITERATURA Y TEATRO: AUTORAS DEL BARROCO	3
2. MARÍA DE ZAYAS	4
2.1. APROXIMACIÓN A SU VIDA.....	4
2.2. OBRA.....	7
2.3. HUELLA FEMINISTA.....	9
3. LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD	11
3.1. CUESTIONES PREVIAS	11
3.1.1. EL PAPEL DE LA MUJER EN EL TEATRO BARROCO	11
3.2. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA	13
3.2.1. CLASIFICACIÓN	13
3.2.2. ARGUMENTO	13
3.2.3. PERSONAJES	15
3.2.4. UNA LECTURA FEMENINA.....	17
4. UNA VARIANTE FEMENINA DE <i>EL BURLADOR DE SEVILLA</i> DE TIRSO DE MOLINA	19
4.1. EL MITO DEL DON JUAN	22
4.2. FENISA, EL DON JUAN FEMENINO.....	22
4.2.1. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES.....	23
4.2.2. EL CASTIGO DE LOS BURLADORES	25
4.2.3. FINALIDAD DE LA OBRA.....	26
CONCLUSIÓN	28
BIBLIOGRAFÍA	29

INTRODUCCIÓN

Doña María de Zayas es una más de las muchas dramaturgas del Siglo de Oro español cuyo nombre y obra ha permanecido silenciado durante décadas. Asimismo, debido a la hegemonía masculina en la literatura, son pocas las investigaciones dedicadas a estudiar su aportación al panorama literario aurisecular. En consecuencia, en este trabajo hemos querido centrarnos en su persona por varias razones: la primera, como acabamos de mencionar, por el hecho de ser una mujer de letras en el siglo XVII que ha vivido en los manuales de literatura a la sombra de los grandes literatos de su época, como Lope de Vega o Calderón de la Barca. La segunda, por las reivindicaciones de los derechos de la mujer que hace en su obra anticipándose así a su tiempo. Y la tercera, porque, aunque *La traición en la amistad* sea una pieza sin par —pues se trata de la única obra dramática de su autoría que conocemos— es de una riqueza y relevancia más que suficiente para ser estudiada con detenimiento.

Por consiguiente, comenzaremos nuestro estudio haciendo un breve repaso del contexto histórico-literario que rodeó a María de Zayas, para así tener una idea del panorama social en el que nuestra autora desarrolló sus obras. A continuación, revisaremos su biografía con el objetivo de darle al lector una aproximación de aquellos acontecimientos vitales de los que tenemos documentos fehacientes; para después dar paso al análisis de su obra. En este apartado veremos el corpus literario zayesco, su participación en los diferentes géneros, y recogeremos las obras de las que su diestra pluma dejó constancia. También examinaremos la huella del pensamiento feminista que María de Zayas nos ha legado en sus textos, destinados a aconsejar y a advertir a sus coetáneas, así como a reivindicar una serie de derechos para las mujeres.

Nos adentraremos, además, en el estudio de su comedia *La traición en la amistad*, la singular obra que nos servirá de apoyo para mostrar cuál era el papel que ocupaba la mujer en las piezas dramáticas de la época barroca. De igual modo, revisaremos algunos de los aspectos más importantes de su comedia —como la clasificación de la obra, el argumento o los personajes—, que nos serán útiles para el posterior análisis comparado que haremos con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. En este último apartado, observaremos las similitudes y diferencias que se desprenden en el tratamiento del tópico del burlador, con el objetivo de verificar si existe o no disparidad dependiendo de la perspectiva del autor, es decir, estudiaremos cómo se concibe un mismo prototipo en la literatura femenina frente a la varonil.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO

1.1. ÉPOCA BARROCA

La palabra *Barroco*¹ es un término reciente que empleamos para referirnos al periodo de crisis, estancamiento y decadencia —en contraste con la prosperidad de la etapa renacentista anterior— que se prolonga desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVIII.

Se trata, por tanto, de una época de nuestra literatura turbulenta y confusa en diferentes planos: la sociedad se vio afectada por los estragos derivados de enfermedades como la peste, que dañó a una población mal abastecida por la escasez de alimentos y malas cosechas. A pesar de estar sumergido en un profundo hundimiento económico, el pueblo debía hacer frente a una serie de impuestos destinados a mantener «el lujo, la inmoralidad, la corrupción y la despreocupación» de la corte, lo cual generó en la población «un clima de desmoralización enorme y fomentó una actitud de materialismo total» (Campillo Rodríguez, 2008: 35). En lo que atañe a la religión, la Iglesia católica estaba asistiendo a una importante renovación en respuesta a las tesis protestantes de Lutero, que suponían una amenaza para el catolicismo. Este suceso se conoce con el nombre de la «Contrarreforma» y se inicia partir de 1545 con el Concilio de Trento, en el que se decidió qué medidas se llevarían a cabo para tratar de retroceder la Reforma luterana protestante. Asimismo, la situación política era igualmente compleja, pues durante este tiempo, la población pasó por tres reinados diferentes: con Felipe III da comienzo la decadencia de la supremacía española, que se verá aumentada con los sucesivos reinados de Felipe IV y Carlos II; todo esto mientras que España participaba en diferentes y largos conflictos bélicos que vaciaban las arcas del Estado. En consecuencia, el gobierno ponía en práctica la estrategia *panem et circenses*² para distraer al pueblo y perpetuar así el orden estamental.

Sin embargo —y afortunadamente—, esta complicada situación sociopolítica corre pareja a un florecimiento artístico y literario sin parangón en la historia de la literatura española, pues el Barroco no solo estaba marcado por la crisis y la decadencia, sino

¹ Este concepto, que utilizamos para referirnos a toda una época, proviene de la palabra *barrocas* o *barruecas*, que en portugués significa ‘perlas irregulares’.

² ‘Pan y circo’, locución latina que describe la tendencia de un gobierno a proporcionar alimentos y entretenimiento al pueblo para mantenerlo tranquilo.

también un refinado gusto por lo nuevo, la rareza y la extravagancia. Así, la población encontraba en las manifestaciones artísticas una vía de evasión y, aunque las festividades no eliminaban la melancolía y el pesimismo fruto de este devenir histórico tan tumultuoso, sí lograban proporcionar, al menos, alivio a las masas deprimidas.

1.2. LITERATURA Y TEATRO: AUTORAS DEL BARROCO

El intenso movimiento intelectual del Renacimiento legará al Barroco un gran interés por el estudio humano, aunque este no pivotará sobre la preocupación intelectual, sino que dependerá de cuestiones como la crisis social y económica del siglo XVII (Maravall, 1973: 423). Parece una respuesta evidente si tenemos en cuenta que el suceder histórico determinará en gran medida el suceder estético, es decir, el contexto sociocultural influirá en el estado de ánimo de los autores, quienes reflejarán, en muchos casos, la angustia existencial y la concepción pesimista de la vida en sus obras. Sin embargo, pese al marcado contraste entre el Renacimiento y el Barroco, no podemos hablar de una ruptura, ya que existe una continuación de temas y formas. Ahora bien, no por ello los autores renunciarán a la originalidad, sino que los acomodarán con una gran inventiva a la problemática barroca dándoles un tratamiento diferente. Como resultado, la literatura de esta época representará uno de los periodos de mayor erudición y valor estético de la literatura española.

De entre los diferentes géneros que se cultivaron durante el siglo XVII, nos centraremos en el que podría ser considerado el epicentro del divertimento social y que, por consiguiente, se convirtió en un fenómeno de masas: la comedia. Tras las medidas tomadas en el Concilio de Trento, se cedió el monopolio de los derechos de explotación de la actividad teatral a las cofradías religiosas y las comedias pasaron a representarse en edificios estables, llamados *corrales*. De este modo, el gobierno pudo controlar una actividad de tan largo alcance como lo era el teatro, y le servía, además, como herramienta para vehicular una ideología concreta basada en el orden social y la exaltación del catolicismo. Pese a todo, el triunfo de la comedia se debe a las nuevas fórmulas que el teatro aurisecular había ido experimentando de la mano de diferentes autores, y que Lope de Vega recoge en su poética *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* leída en 1609 ante la Academia de Madrid. En ella expone el estado de la cuestión teatral y recoge una nueva estética que aboga por ajustar la obra a los gustos del público sin tener por ello que limitar o comprometer las posibilidades artísticas, aunque implique una ruptura o variación respecto de las normas

clásicas. Esta, al igual que todas las nuevas tendencias, contaba con detractores, no obstante, el grueso de los autores del Barroco optó por seguir la línea definida en la fórmula lopesca.

Por otro lado, a pesar de la presencia hegemónica masculina en todos los ámbitos culturales, los hombres no fueron los únicos en explotar la veta teatral de la comedia nueva en el siglo XVII; las autoras, las grandes voces silenciadas de la literatura, también se adhirieron a esta línea e incluso llegaron a rivalizar con ellos en fama y prestigio. Campillo Rodríguez (2008: 6) señala que la nómina de autoras con la que hoy contamos es una prueba de que la participación de las mujeres en la escritura teatral no fue un hecho excepcional sino muy habitual. Estas mujeres contribuyeron indudablemente al enriquecimiento y el desarrollo de la escena teatral de la época y compartieron tablas con grandes del teatro como Lope de Vega o Tirso de Molina. A pesar de que «hubo, sin duda, un nutrido grupo de autoras dramáticas que escribieron bastantes obras destinadas a los corrales de comedias» (Campillo Rodríguez, 2008: 5), durante años ha resultado casi imposible rastrear la huella de estas autoras en los manuales de literatura, pues se veían eclipsadas por sus homólogos masculinos. «Gracias a que la mayoría de ellas decidió, en un momento dado, abandonar el anonimato y defender el derecho a ser reconocidas como escritoras en un mundo reservado a los hombres» (Campillo Rodríguez, 2008 :13) podemos rescatar en este trabajo el nombre de algunas de ellas, como Ángela de Azevedo, Feliciano Enríquez de Guzmán, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva o María de Zayas, entre muchas otras.

2. MARÍA DE ZAYAS

2.1. APROXIMACIÓN A SU VIDA

No es mucho lo que conocemos sobre la vida de María de Zayas y Sotomayor, y la falta de datos fiables ha llevado a algunos críticos zayistas a completar su biografía por analogía de sus obras. Esto supone que desconozcamos si toda la información que existe es o no verídica. A pesar de todo, algunos aspectos vitales sí han podido ser constatados, y nos basaremos en ellos para este acercamiento biográfico.

María de Zayas era original de Madrid, como señalan las ediciones *princeps* de todas sus obras y como demuestra, además, la partida bautismal fechada en 1590 de la que da noticia Serrano y Sanz (1905: 584). La crítica concuerda en que Zayas pertenecía a un estatus social privilegiado y esta parece, desde luego, una condición necesaria para

que la autora contase con el desahogo y la formación precisas que el desarrollo de cualquier actividad intelectual exige. Montesa Peydro (1981: 20-21) encuentra en su producción literaria huellas de este estatus social, como «el gusto por el refinamiento, la distinción [y] el orgullo de clase»; mientras que Serrano y Sanz (1905: 584) aporta pruebas fehacientes: el padre de la autora, don Fernando de Zayas, estuvo al servicio del conde de Lemos y tomó el hábito de Santiago.

Los datos sobre sus primeros años de vida son muy escasos, aunque, como apunta Redondo Goicoechea (1989: 8) en el prólogo de *Tres novelas amorosas; y tres Desengaños amorosos*, «se ha hablado de posibles viajes [...] que explicarían ciertos conocimientos mostrados en sus libros». Críticos como Barbeito Carneiro (1988: 833) sostienen que muy probablemente Zayas viviese parte de su infancia en Valladolid³ y su entera juventud en Nápoles⁴. Mientras que otros, como Serrano y Sanz (1905: 584), afirman que «residió en Madrid, si no toda, la mayor parte de su vida», a excepción de algunos años que pudo haber pasado en Zaragoza, donde se publicaron sus novelas. Lamentablemente, no tenemos pruebas que respalden ninguna de estas teorías, pero lo que sí sabemos con seguridad es que Zayas pasó parte de su infancia en Madrid, pues así lo atestigua la partida bautismal de su hermana Isabel, nacida en 1594 en la calle de la Cabeza.

Este dato, que *a priori* podría parecer prescindible, coloca a la familia Zayas próxima a la calle de la Encomienda, donde se encontraba la imprenta de Francisco Sánchez, regentada por Luis Sánchez, padrino de Isabel de Zayas. Se trata, por tanto, de una información muy relevante, pues, aunque los datos sobre su educación son prácticamente inexistentes, nos deja claro la cercanía de nuestra autora al mundo de las letras, lo que supuso el acceso a un gran abanico de lecturas y, desde luego, un acercamiento al mundo editorial del cual ella también acabará formando parte (Rodríguez de Ramos, 2014: 240-243).

El resto de los datos con los que contamos acerca de su trayectoria vital no son mucho más esperanzadores: la vida de Zayas supone un verdadero puzle biográfico compuesto, en su mayoría, por «hipótesis, muchas veces sustentadas únicamente en sus novelas (Urban Baños, 2014: 42). Lo que ocurrió con nuestra autora años más tarde es algo que desconocemos; algunos se inclinan por el matrimonio, mientras que otros

³ Lugar al que se trasladó la corte entre los años 1601 y 1606.

⁴ El conde de Lemos fue virrey de Nápoles (1610-1616), hecho que lleva a Barbeito Carneiro a suponer que su padre se trasladó a Italia junto con la familia.

sugieren que pudo haber tomado los hábitos e ingresado en un convento, coincidiendo este acontecimiento con su última publicación: *Desengaños*, obra en la que la protagonista del pasaje décimo decide encomendar su vida a Dios como vía alternativa al matrimonio (Rodríguez de Ramos, 2014: 204).

Con todo, de lo que sí podemos estar seguros es del reconocimiento del que gozó la novelista y dramaturga durante la segunda mitad del Siglo de Oro, pues la presencia de Zayas en el ambiente literario de la España del XVII queda reflejada en los preliminares a diversas obras en las que participó. Se puede encontrar la pluma zayesca al comienzo de obras como *La fábula de Píramo y Tisbe* (1621) de Miguel Botello, una de sus primeras aportaciones; o en *El Adonis* (1632) de Antonio del Castillo Larzával, donde comparte espacio con grandes de la literatura, tales como Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega, entre otros. Igualmente, sabemos que participó en algunas academias literarias; Willard King (1963: 59, citado en Yllera 1963: 59) concreta esta información sosteniendo que intervino en la Academia de Medrano en Madrid, junto con otros referentes auriseculares como Francisco de Quevedo.

Del mismo modo, María de Zayas fue alabada por diferentes literatos contemporáneos y así lo confirman la serie de poemas laudatorios que podemos encontrar al comienzo de sus *Novelas amorosas y ejemplares*: Ana Caro de Mallén, dramaturga con la que —según argumenta la crítica— mantuvo una estrecha amistad, le dedica una décima donde dice: «Crezca la gloria española / insigne doña María / por ti sola, pues podría / gloriarse España en ti sola», refiriéndose a ella más adelante como «nuevo prodigio a los hombres / nuevo asombro a las mujeres» (Zayas, 2012: 360); Francisco de Aguirre Vaca continúa con el mismo tono y alaba a nuestra autora en su «Eternicen tu genio soberano...» (Zayas, 2012: 361); mientras que Alonso de Castillo Solórzano, quien le concedió el apodo de «sibila», le dedica dos textos: una décima y un soneto que dice en uno de sus versos: «Vivid, oh gran sibila, eternamente» (Zayas, 2012: 360). Incluso el Fénix de los Ingenios, Lope de Vega (1630: 76), encarece su pluma en la silva VIII de *Laurel de Apolo*: «tejed ricas guirnaldas y trofeos / a la inmortal doña María de Zayas» y continúa «porque su ingenio, vivamente claro, / es tan único y raro».

Sin duda, María de Zayas formó parte de una extensa red literaria y fue al mismo tiempo aplaudida y celebrada por sus coetáneos. A pesar de que la vida de Zayas está rodeada de silencios, los estudios con los que contamos ayudan a enriquecer su biografía y a entender su pensamiento y su obra. Desafortunadamente, el resto de los aspectos vitales de la autora están aún por confirmar, y las informaciones sobre su defunción

siguen esta línea, pues la popularidad del apellido *Zayas* en Madrid durante el siglo XVII ha supuesto una notable dificultad en las investigaciones. Como resultado, la información acerca de su fallecimiento también es desconocida. Hasta ahora, la crítica había barajado dos posibles fechas según las actas de defunción a nombre de María de Zayas que se conservan, una en enero de 1661 y la otra en septiembre de 1669. Serrano y Sanz (1905: 583) descarta esta última directamente al no coincidir los nombres de los progenitores con los de la partida bautismal. Por lo que respecta a la primera fecha, no podemos saber con exactitud si se trata o no de nuestra autora, pero desde luego que ayuda a perfilar la posible biografía de María de Zayas a la espera de nuevas evidencias en el futuro.

2.2. OBRA

La preponderancia de la presencia masculina en la escena literaria a lo largo de la historia no ha podido, afortunadamente, eclipsar del todo la excelente producción de algunas autoras, como es el caso de María de Zayas. No solo logró el reconocimiento y el aplauso de sus semejantes intelectuales, sino que su corpus novelístico llegó a rivalizar con grandes de la literatura; pues como bien dice González de Amezúa (1948: 31), «con excepción de Cervantes, de Alemán y de Quevedo, no hubo acaso ningún otro autor de libros de pasatiempo cuyas obras lograsen tantas ediciones como ella».

Al igual que la poesía y el teatro, el género narrativo obtuvo una fama considerable durante el siglo XVII, por este motivo, no es de extrañar que sean sus colecciones de novelas cortas las que le procuraron buena fortuna editorial. Una de las muchas hipótesis que salpican la vida de María de Zayas es la de su formación autodidacta a través de las diferentes lecturas que pudo realizar en su juventud. Sea esta cierta o no, lo que está claro es que sus novelas breves reflejan su erudición y conocimiento de otros textos⁵. Publicó dos series de novelas cortas que gozaron de una excelente recepción: la primera, titulada *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), está compuesta por diez novelas breves conocidas como «maravillas», y su éxito fue tal que se editó hasta en ocho ocasiones en el curso del siglo XVII. Sabemos, por alusiones en la obra, que originariamente María de Zayas había concebido esta colección bajo el título de *Honesto y entretenido sarao*. Esta

⁵ Tanto es así, que en su novelística podemos rastrear la influencia del modelo de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, y encontramos, asimismo, similitudes con el *Decamerón* de Boccaccio en cuanto al marco narrativo que engarza y cohesionan los relatos de sus colecciones de novelas. Para profundizar más sobre el tema, puede consultarse Urban Baños (2016).

teoría da sentido al nombre de la otra colección: *Parte segunda del Sarao, y entretenimientos honestos* (1647), que consta igualmente de diez novelas cortas, denominadas «desengaños»; de hecho, este compendio de novelas breves es también conocido bajo el título —dado por editores posteriores— de *Desengaños amorosos*. Ciertamente, este sigue a pies juntillas el éxito editorial de la primera colección, ya que contó con cinco ediciones durante la misma centuria. Años más tarde, el público lector de 1659 vio publicadas ambas colecciones de manera conjunta en la *Primera y segunda parte de las Novelas amorosas y ejemplares*, que llegó a alcanzar las catorce ediciones hasta 1699.

La fecunda pluma de María de Zayas no se limitó a este género, sino que cultivó también la lírica y la comedia. Recordemos que, como hemos mencionado ya, nuestra autora se desenvolvía con soltura en los preliminares a las antologías de otros literatos, y es acertado completar esta información tanto con las palabras de Asensio Muñoz (2012: 99), quien nos recuerda que parte de su poesía «se integra en sus novelas», como referenciando su participación en los elogios fúnebres que encontramos en *Fama Póstuma* (1636), obra de Juan Pérez de Montalbán en la que recoge poemas conmemorativos tras la muerte del Fénix de los Ingenios⁶.

En cuanto al género dramático, sabemos que María de Zayas se introdujo en la escena teatral barroca con su pieza *La traición en la amistad*. Esta pieza adscrita a la preceptiva de la comedia nueva es la única de la que tenemos constancia y se conserva en un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España. Con todo, la crítica debate sobre si esta es o no la única pieza dramática que escribió la autora: López-Mayhew (2003: 11) en su edición a *La traición en la amistad* apunta que, probablemente, publicase también una serie de comedias anónimas; teoría que podría verse respaldada por Asensio Muñoz (2012: 99), quien opina que «dada la implicación de la autora en la vida cotidiana literaria del momento y el auge que tuvo el género teatral, es posible que escribiese alguna otra pieza, hoy no conservada». Sin embargo, ciñéndonos a los datos constatados con los que contamos y dejando a un lado las conjeturas, sabemos que no por ser esta su única obra contó con menos alabanzas por parte de sus contemporáneos. Montalbán (2013: 565) da cuenta de ello en su «Índice de los ingenios de Madrid» en *Para todos* (1632), cuando se refiere a María de Zayas del siguiente modo: «Décima musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con grande acierto. Tiene acabada una comedia de excelentes coplas».

⁶ Se puede encontrar más información sobre esta cuestión en Trambaioli (2016).

Por todo esto, concluimos que María de Zayas era una mujer de letras que no solo gozaba del reconocimiento de sus coetáneos por cultivar con maestría los diferentes géneros, sino que también logró dejar su nombre escrito en la historia de la literatura.

2.3. HUELLA FEMINISTA

Hablamos de *huella feminista* entendida como señal o rastro de una ideología, debido a la disparidad de marbetes que la crítica ha otorgado hasta ahora a las composiciones zayescas⁷. Es cierto que este hecho evidencia la falta de consenso a la hora de calificar como «feminista» la obra de María de Zayas, pero no por ello debemos obviar la destacada defensa de los derechos de la mujer que aparece en sus textos. Aunque es notoria la diferencia existente entre sus obras y el feminismo actual, coincidimos con Lisa Vollendorf (2005: 108) cuando afirma, en referencia a las novelas zayescas, que «el feminismo que inspira estos textos debe ser entendido en su contexto de comienzos de la era moderna». En consecuencia, Vollendorf (2005: 108) explica que lo que debemos entender por «feminismo» en el siglo XVII es la manifiesta «conciencia de la subordinación de la mujer y de las injusticias del patriarcado». Tras estas consideraciones, podemos considerar a María de Zayas como «la encarnación en un momento determinado de unas ideas y un estado de conciencia que, llegada la plenitud de su tiempo, era forzoso que aparecieran» (Montesa Peydro, 1981: 94). Y, quizá por esta razón, María Victoria Lara (1932: 31) considera a Zayas como «la primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España». De ahí que María de Zayas haya sabido «desarrollar un corpus de ideas amplio y precioso sobre la mujer, su defensa y su papel en la sociedad» (Montesa Peydro, 1981: 92).

Dada la breve extensión de este trabajo, analizaremos de forma sintetizada las principales líneas del pensamiento zayista, que convergen, *grosso modo*, en dos puntos esenciales. En primer lugar, Zayas defiende la igualdad y el derecho a la educación de la mujer. En este sentido, Vollendorf (2005: 108) comenta cómo nuestra autora pone en relieve las diversas formas en las que la cultura impide a las mujeres el acceso a los mismos derechos que gozan los hombres. Zayas, como firme defensora de la mujer de su tiempo, deja plasmadas sus ideas en el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*,

⁷ Para más información, pueden consultarse, citados en la bibliografía, los trabajos de Sandra M. Foa (1979), que defiende una lectura feminista; José M.^a Díez Borque (1979), quien aboga por una literatura antimasculina; y Alexandra Melloni (1981), que apunta la ausencia de feminismo en Zayas.

titulado «Al que leyere». En este texto, cuestiona la teoría establecida durante siglos que determina la escasa capacidad intelectual de las mujeres, con las siguientes palabras: «[...] las almas ni son hombres ni son mujeres; ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?» (Zayas, 2012: 362). También muestra su rechazo a los roles de género que apartan a las mujeres de la educación, y, por consiguiente, les confiere un estatus intelectual inferior al hombre. Así lo vemos cuando Laura, la protagonista de *La fuerza del amor*, afirma —dirigiéndose a los hombres— lo siguiente: «vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas rucas, y por libros almohadillas» (Zayas, 2012: 481). Pero María de Zayas no se contenta con estas denuncias, sino que va más allá, sosteniendo el acceso a la educación de las mujeres como posible solución a esta problemática con las siguientes palabras:

si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas [...] (Zayas, 2012: 362).

En segundo lugar, aboga por los derechos de las mujeres y condena la violencia que se ejerce contra ellas. Así, Zayas articula en sus textos «una crítica de los factores que incitan a los hombres a la violencia» contra las mujeres (Vollendorf, 2005: 114). En torno a este punto, Olivares (2021: 154) encuentra un denominador común en el espacio de la casa, expuesto como «lugar de violencia, donde la mujer es golpeada, violada, envenenada, desangrada y ahorcada por maridos, cuñados, suegros y hermanos». Consecuentemente, Zayas entrelaza esta crítica con la denuncia que hace del papel de la mujer como depositaria del honor familiar, acorde con la tradición literaria. Una de las críticas más contundentes y concisas la encontramos en las palabras de la protagonista de su novela *La burlada Aminta y venganza del honor*, quien afirma que «con la muerte de una sola mujer se restauran las honras de todos los hombres» (Zayas, 2012: 404).

Zayas explora, además, otros aspectos que atañen a las de su género mediante consejos y advertencias pues, como aclara Montesa Peydro (1981: 98), esta decide tomar partido en la cuestión de la mujer debido a la «mala fama que tienen [...] y la continua difamación que sufren en boca de los hombres». A este respecto, añade Teresa Langle de Paz (1997: 13) que el discurso de Zayas «es un intento de contrarrestar el uso misógino de la cultura de su tiempo», lo que lleva a la autora matritense a «describir la amistad de las mujeres y las comunidades exclusivamente femeninas como antídotos en una sociedad dominada por los hombres» (Vollendorf, 2005: 116).

En suma, es cierto que la obra feminista de Zayas está escrita «desde una perspectiva femenina para rebelarse ante una opinión sobre la mujer generalizada» (Kahiluoto Rudat, 1975: 28); aunque no debemos eludir la coyuntura histórica del siglo en el que vivió nuestra autora ni las limitaciones que la sociedad hegemónicamente masculina imponía a su producción literaria. Probablemente, este sea el motivo por el que Zayas «no reivindica una reconceptualización total de la estructura social patriarcal» (Vollendorf, 2005: 108), sino que cede ante la sumisión de la mujer a cambio de «unas innovaciones mínimas que suavicen la condición femenina» (Montesa Peydro, 1981: 136), pues no debemos olvidar, que para bien o para mal, «el pensamiento de Zayas es fruto de su época» (Montesa Peydro, 1981: 93).

3. LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD

3.1. CUESTIONES PREVIAS

3.1.1. EL PAPEL DE LA MUJER EN EL TEATRO BARROCO

Durante los Siglos de Oro los personajes femeninos tuvieron una fuerte presencia en el teatro español. Por este motivo, resulta interesante estudiar —más rápida que detalladamente— el papel de la mujer en las obras del Barroco, para que el posterior análisis del tratamiento que María de Zayas da a sus personajes femeninos en *La traición de la amistad* sea lo más enriquecedor posible.

Comenzaremos mencionando que existen diferentes visiones de la mujer dependiendo del tipo de obra al que nos refiramos, ya que «tanto en comedias como en dramas, tragedias e incluso en autos, la variedad y riqueza de matices con que se presenta al personaje femenino es extraordinaria» (Suárez Miramón, 2014: 683). Ante tal diversidad, y como las clasificaciones son muchas, haremos una diferenciación genérica entre el modelo de mujer que podemos encontrar en los dramas serios frente a las comedias. Seguiremos, en este caso, la propuesta de Marc Vitse (1978: 155-159), que divide en dos los tipos de situaciones en las que podemos ver a la mujer: habrá situaciones en las que esta cumplirá un papel de pasividad y dependencia de un hombre —como en los dramas—; y se darán otras en las que la mujer cuente con una relativa independencia debida a la falta de hombres —como en las comedias—.

Es conveniente, llegados a este punto, hacer un inciso para abordar la importante cuestión del honor. Existen varios temas recurrentes en el teatro español aurisecular, como el amor, la exaltación de la monarquía o los abusos de poder. Sin embargo, debemos detenernos en el tema del honor, ya que es uno de los ejes argumentales que vertebra la mayoría de las piezas barrocas. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: 83) afirman que «la mujer es siempre depositaria del honor de un varón: el padre o el hermano, si es soltera; el marido, si es casada» y continúan explicando el grave problema social que se deriva del deshonor, que siempre conduce a la venganza como medio para mantener la reputación social. Tomando esto como punto de partida, encontramos en los dramas personajes femeninos subordinados a la voluntad del hombre, «obsesionados por el honor y con una única visión: velar por la integridad de este» (González González, 1995: 69). El comportamiento ideal femenino que nos muestran estas piezas de la literatura, como dice Enrique Villalba Pérez (2003: 276), hace referencia a un grupo social concreto como el de las damas, de las que se esperan siempre actitudes de perfección y conformidad. Debemos tener en cuenta que el hecho de ver representadas en ellas «un papel determinado [...] coarta otras posibles proyecciones de su personalidad» (Villalba Pérez, 2003: 273), mostrando un modelo femenino que «actúa también como refuerzo de la imagen que las mujeres tenían de sí mismas, propiciada por los hombres» (Villalba Pérez, 2003: 275).

Sin embargo, en las comedias su comportamiento es muy diferente: se invierten los papeles y la mujer pasa de un estado pasivo a un estado activo, siendo, a juicio de Luis M. González González (1995: 53) «tan capaz o más que el hombre de idear estratagemas para conseguir lo que quiere». González continúa explicando que esta versión de la mujer «ingeniosa y atrevida», en contraste con el mundo real, producía comicidad entre el público, ya que encajaba a la perfección con el tópico característico del Barroco «el mundo al revés». Además, esta hilaridad se veía acentuada cuando la mujer se servía de algún rasgo varonil, como el disfraz de hombre⁸, para conseguir el mismo derecho al honor del que ellos gozaban. Este hecho, que para algunos resultaba simplemente irrisorio, supuso también «una cierta conciencia de transgresión, una actitud de rebeldía» (Villalba Pérez, 2003: 274), así como «una dialéctica entre la realidad social y la ilusión ante un nuevo modo de vivir y actuar por parte de la mujer [...] que el éxito de la comedia permitió acercar a los espectadores» (Suárez Miramón, 2014: 675).

⁸ Para profundizar en la cuestión del disfraz varonil, ver Romera-Navarro (1935) y Bravo-Villasante (1955).

3.2. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA

3.2.1. CLASIFICACIÓN

No hay duda de que esta pieza dramática de María de Zayas pertenece al género de la comedia barroca, y la podemos encuadrar, más concretamente, dentro de la comedia nueva, dado que adopta su estructura elemental, definida por Reichenberger (citado en Jauralde Pou, 1983: 205) como aquella que «sigue el módulo de “orden perturbado a orden restablecido” y se asienta sobre los pilares básicos de la honra y de la fe». Además, y como explica Pablo Jauralde Pou (1983: 205), *La traición en la amistad* también comparte varios de los rasgos más típicos de esta popular fórmula teatral, como la división en tres actos, la polimetría, la intriga secundaria, el humor o papeles como el del gracioso.

Sin embargo, la opinión de la crítica se encuentra dividida a la hora de incluir este drama zayesco dentro de las variedades auriseculares de la comedia nueva. Así, Susan Paun de García (1988: 379) la ubica dentro de las comedias de capa y espada, mientras que estudiosos como González Santamera y Doménech Rico (1994: 36) la incluyen dentro de las comedias de enredo; concepción que también apoya López-Mayhew (2003: 20), quien sostiene que la obra sigue indudablemente este patrón. En contraposición, Urban Baños (2014: 88) niega la existencia de enredos y la sitúa dentro de las comedias de tesis, concordando con la teoría de Teresa Ferrer Valls (1998: 2-4), quien considera que la pieza, además de comedia urbana, es fundamentalmente de tesis o moral debido a la especial atención que pone la autora en la cuestión de la solidaridad entre mujeres.

A pesar de la falta de unanimidad por parte de los expertos, suscribimos la teoría de Alba Urban Baños y de Teresa Ferrer Valls y coincidimos con ellas, entendiendo que *La traición en la amistad* cuenta, efectivamente, con un marcado tono moralizador en su trama que no debemos desdeñar.

3.2.2. ARGUMENTO

La traición en la amistad se caracteriza por la presencia de cuatro personajes femeninos y sus galanteos, que convierten este texto en «una comedia cuya trama se complica con la existencia de distintas parejas implicadas» (Doménech Rico, 2000: 1248). El argumento principal de la obra gira en torno a la alianza que forman tres de los personajes femeninos —Marcia, Laura y Belisa— con dos objetivos muy claros: reparar

el honor de Laura, que ha sido burlada por Liseo; y vengarse de la libertina Fenisa, quien traiciona su amistad con Marcia.

En la primera jornada, se presenta a los personajes principales y quedan planteados los conflictos centrales de la comedia, a los que se irán añadiendo diversas complicaciones que enredarán la trama. El texto da comienzo con la confesión de amor por Liseo que Marcia le hace Fenisa, momento en el cual comienza a perfilarse la acción generadora de conflicto. Tras esto, Fenisa —que ya cuenta con varios amantes— decide ignorar su amistad con Marcia y conquistar a Liseo. Así pues, este cede a su petición, habiendo deshonrado a Laura bajo promesa de matrimonio y mientras pretende a Marcia como esposa. Al final de la jornada, «la acción se queda en un punto de tensión» (López-Mayhew, 2003:23) cuando Laura confiesa a su criado Félix todo lo acontecido con Liseo.

En la segunda jornada, Laura acude en busca de ayuda, tras ser burlada, a casa de Marcia, que está acompañada de su prima Belisa y les cuenta, además, que Fenisa la ha traicionado al conquistar a Liseo. Por su parte, la prima se une a las dos desdichadas añadiendo que don Juan, su pretendiente, también ha cedido a los encantos de Fenisa. Así, esta conversación da pie a que la autora haga un guiño al título de la obra en las palabras de Laura: «la traición en la amistad / puede llamarse este quento» (vv. 1087-1088). De esta forma, quedan establecidos los conflictos que llevarán a Marcia a urdir un plan, anteponiendo el honor de su amiga frente a sus propios intereses amorosos. Esta traza supone una alianza entre las tres mujeres estableciendo así el eje argumental de la obra (López-Mayhew, 2003: 25).

Siguiendo el plan, Laura escribe a Liseo, explicando que a causa de sus desdenes se irá a un convento. Por otra parte, don Juan, arrepentido de su desliz con Fenisa y conocedor de los devaneos de esta, se declara fiel a la prima de Marcia, dando fin a esta jornada con la promesa de matrimonio entre este y Belisa.

Ya en la tercera jornada llegamos al punto álgido de la acción: las tres mujeres ponen en funcionamiento su plan de venganza cuando Liseo aparece frente a casa de Marcia. Se produce entonces una escena de balcón, en la que Marcia se hace pasar por Belisa, y Laura por Marcia, y así, la primera le propone que, si quiere que medie por él ante Marcia (Laura), debe prometer ser su esposo. Mediante este equívoco, la alianza de mujeres logra que el joven Liseo, como castigo, firme una carta dando su palabra de matrimonio a la deshonrada Laura (creyendo él que era Marcia). Entretanto, Fenisa se lamenta de la ausencia de don Juan y es despreciada por Gerardo —a quien la protagonista también pretende—, que reafirma sus sentimientos hacia Marcia.

La obra concluye con todos los personajes emparejados: Liseo y Laura, Gerardo y Marcia, Belisa y don Juan, incluso los criados León y Lucía se prometen también. Fenisa es la única excepción, quien «se verá despreciada por todos a causa de sus traiciones e infidelidades» (Urbán Baños, 2014: 87). Sin embargo, ante esta situación León, el criado de Liseo, advierte en sus versos finales que «Fenisa, tras la comedia, seguirá cosechando amantes» (Doménech Rico, 1994: 172); mientras que en un parlamento Marcia aclara que el castigo de esta se no se debe a su libertinaje, sino a su deslealtad hacia sus amigas: «las amigas desleales / y que hacen estas tretas / pocos son estos castigos; / consuélate y ten paciencia» (vv. 2901-2904).

De este modo, se logra restablecer el orden social mediante las promesas de matrimonio y se llega a «un desenlace moral, con el que se premia a los personajes virtuosos y se castiga a los deshonestos» (Urban Baños, 2014: 87).

3.2.3. PERSONAJES

La comedia de María de Zayas cuenta con amplio elenco de personajes, pero en nuestro caso, haremos un sucinto repaso de aquellos más relevantes, es decir, los que se encuentran tanto en el núcleo de la acción como de los conflictos, y que además «configuran una red de relaciones entre ellos» de modo que «cada uno se define y actúa “en función” de los demás» (García Barrientos, 2012: 188).

Comenzaremos dividiendo los personajes en tres grupos, siendo el primero el correspondiente a los personajes principales femeninos: Marcia, Belisa, Laura y Fenisa. Estas se caracterizan por representar «una serie de valores y virtudes» propias de las damas —a excepción de Fenisa— (Urban Baños, 2014: 405); al igual que por ser capaces de tomar sus propias decisiones al no existir una autoridad de la que depender⁹. A continuación, localizamos en el segundo grupo a los personajes principales masculinos: Liseo, Gerardo, Lauro y don Juan, que son quienes encarnan, según Urban Baños (2014: 405), los defectos «siempre en clara oposición» a las virtudes de las damas. Y, por último, el tercer grupo, que se corresponde con los personajes secundarios: los criados. El papel del criado es importante para el desarrollo de las comedias, pues cumple la función «de acompañar [a] una de las figuras principales de la obra y [de] actuar como su confidente» (Urban Baños, 2014: 686). Entre los criados, aparecen personajes femeninos (Lucía,

⁹ Recordemos la clasificación que Marc Vitse (1978) hacía de los tipos de mujeres que aparecían en las comedias, vista anteriormente en el apartado «El papel de la mujer en el teatro barroco».

criada de Fenisa) y masculinos (Félix, sirviente de Laura), así como el personaje del gracioso (León, criado de Liseo), tan importante en el teatro aurisecular. De estos, León y Lucía son de especial importancia, ya que a través de ellos —como era habitual en las comedias del siglo XVII— «se subrayan ciertas características de sus respectivos amos, pues resultan ser los principales interlocutores» (Urban Baños, 2014: 754) ante los cuales Fenisa y Liseo pueden mostrarse tal y como son.

Tras esta breve presentación del *dramatis personae* que compone la obra, conviene destacar que, en *La traición en la amistad*, los personajes femeninos son mucho más relevantes en el desarrollo de la acción que los masculinos. Aún así, es interesante abocetar las dos parejas de antagonistas que encontramos en esta comedia: Marcia / Fenisa, y Liseo / Gerardo. Comenzaremos, pues, con Marcia y Fenisa, las dos mujeres en torno a las cuales se construye el argumento, aunque no será hasta la segunda jornada cuando podremos distinguir con claridad a la primera como la verdadera protagonista de la comedia. De esta manera, Marcia se convierte en el motor de la acción teatral mientras que Fenisa se configura como su antagonista (Urban Baños, 2014: 405, 439). Asimismo, el personaje de Marcia representa la inversión de papeles de mujer pasiva a mujer activa propia del teatro aurisecular. La protagonista, tras un primer momento de actitud pasional a causa de la traición de Fenisa con Liseo, toma el control de la situación adoptando una postura racional, urdiendo un plan para conseguir su propósito y erigiéndose «en protectora y restauradora de la honra de Laura ante la ausencia de hombres que desarrollen este papel» (Santolaria Solano, 1998: 1483). En consecuencia, Urban Baños (2014: 407) detecta en este personaje el prototipo de mujer varonil por su «fortaleza y su actitud combativa y racional», a lo que Rodríguez Garrido (1997: 359) añade que, al contrario de lo esperable en las comedias de la época, Marcia desempeña este papel «sin necesidad de recurrir al disfraz varonil», es decir, sirviéndose solamente de su «voluntad y de su ingenio». En cambio, el comportamiento de Fenisa ante las dificultades será muy diferente al de Marcia. Zayas se sirve del habitual recurso del asombro para construir el personaje de Fenisa como una dama liviana que no cumple «con los modelos de conducta establecidos en la época» (Urban Baños, 2014: 407), ya que no solo es una mujer que burla a sus amantes, sino que afirma amarlos a todos, pues ella misma dice que: «a todos cuanto quiero yo me inclino» (v. 2392), o «a todos doy lugar dentro de mi pecho» (v. 2398). Por tanto, Fenisa queda configurada como una mujer de naturaleza pasional, que se deja llevar por sus sentimientos de tal modo que llega incluso a «traicionar a sus amigas

y a sí misma al no tener en cuenta su honor —el bien máspreciado de una dama—» (Urban Baños, 2014: 443).

Centrándonos ahora en Liseo y Gerardo, vemos que existe entre ambos una marcada relación antagónica, siendo el primero todo lo contrario al segundo. Así pues, Liseo, quien inicialmente aparenta ser un perfecto galán enamorado de Marcia, se nos presenta rápidamente como el típico hombre burlador de honras que desprecia y pierde el interés en las damas tras gozar de ellas. Por el contrario, Gerardo «se nos dibuja como el prototipo de amante fiel» y «perseverante pretendiente de Marcia» (Urban Baños, 2014: 457), que, tras siete años esperando por su amor, no desiste en su empeño por conquistarla. Además, la diestra pluma de Zayas también subraya la antítesis entre estos dos personajes en relación con Fenisa, pues mientras que Liseo, el supuesto enamorado de Marcia, no duda en gozar de su amiga, Gerardo deja claro tanto su firmeza, como «el respeto que muestra hacia las mujeres» (Urban Baños, 2014: 458) cuando rechaza a Fenisa tras haber acudido a ella para pedirle que interceda por él ante Marcia.

3.2.4. UNA LECTURA FEMENINA

Luis Mariano González González (1995: 70) comenta que, en el siglo XVII, la comedia barroca sirve de válvula de escape, como una especie de «tribuna donde las mujeres exigen sus derechos, [y] reivindican otro papel en la sociedad, que no sea el de estar sujetos a la voluntad de un hombre». En el caso de *La traición en la amistad*, María de Zayas introduce ciertos matices a través de los cuales logra aportar una mirada propia sobre la condición de la mujer mientras sigue el esquema de la comedia. De este modo, «construye su obra desde su experiencia de género» (Ferrer Valls, 2021: 390), lo que nos lleva a uno de los rasgos más característicos de su comedia: el peculiar tratamiento de la mujer y de los aspectos que la rodean. Así, en su obra, no solo presenta unos personajes femeninos activos, libres y de los que depende el desarrollo de la acción dramática; sino que también introduce ciertas cuestiones acerca de la situación de la mujer en las que refleja su pensamiento profeminista.

María de Zayas, consciente de la desigualdad entre sexos, presenta tanto en sus novelas como en su comedia una voluntad de ensalzar las figuras femeninas sobre las masculinas, que concuerda con la «ansiedad de autoridad» propia de nuestra autora (Lola Luna, citada en Santolaria Solano, 1998: 1485), frente a la manifiesta situación de subordinación en la que vivían las mujeres. A raíz de este estado de desigualdad, la

dramaturga se alza en su texto como defensora de la libertad sexual de la mujer, equiparándola a la del hombre mediante el personaje de Fenisa. Sin embargo, esta libertad no se refleja solamente en ella, pues el resto de los personajes femeninos —ya sea en mayor o menor medida— también comparten esta cualidad, pues son «libres para seguir únicamente su gusto sin estar atadas por [...] la honra, ausente por completo en esta comedia» (Santolaria Solano, 1998: 1485). Esto justificaría que el castigo final de la burladora no esté relacionado con su libertad para amar, sino con su traición a Marcia. Además, como señala Teresa Ferrer Valls (2021: 390), Zayas también reivindica, aunque brevemente, el placer de la mujer introduciendo en su comedia mediante el personaje del gracioso el cuento de una dama cautiva por los moros que, en el momento de ser rescatada por su marido, afirma «que ella se hallaba bien entre los moros; / que era muy abstinentemente su marido / y no podía sufrir tanta Cuaresma» (vv. 392-394). Igualmente, critica «el doble rasero moral con el que la sociedad juzga a las mujeres» (Ferrer Valls, 2021: 388), ya que de los siguientes versos de Liseo se desprende la idea de que la mujer que es buena en la cama no puede ser una buena esposa: «León, si yo a Fenisa galanteo, / es con engaños, burlas y mentira, / no más de por cumplir con mi deseo; solo a Marcia mi corazón aspira. / Ella ha de ser mi esposa, que Fenisa es burla» (vv. 1298-1303).

Como hemos mencionado ya, los personajes femeninos de esta comedia se caracterizan por ser mujeres que disfrutaban de una libertad marcada por la ausencia de figuras varoniles a las que subordinarse. Sin embargo, la falta de una autoridad de la que depender implica que deben ser ellas mismas quienes defiendan sus propios intereses, lo que lleva a las tres mujeres —Belisa, Laura y Marcia— a formar una alianza encabezada por esta última. Así pues, Marcia, aun respondiendo al prototipo de mujer varonil, aparece en la obra sin disfraz, con el objetivo de reivindicar su fortaleza, pues Zayas «desea que se reconozca la validez de sus personajes femeninos como tales, sin abdicar de su sexo, y como una reivindicación del hecho diferencial de ser mujeres» (Santolaria Solano, 1998: 1488).

Por tanto, esta unión de amigas remarca la importancia de la solidaridad entre mujeres, dado que, gracias a ella, logran recuperar a los galanes y casarse con ellos, en contraste con otras piezas de la época en las que las mujeres se enfrentan entre sí para conseguir emparejarse. Esta idea acerca de la solidaridad entre mujeres parece reforzada por el castigo que recibe Fenisa, quien, a diferencia de las otras de su género, antepone sus deseos personales y no toma partido de esta alianza desdeñando «esa complicidad que unifica y da fuerza a las mujeres de esta comedia» (Santolaria Solano, 1998: 1485).

Asimismo, de *La traición en la amistad* se desprenden otras reflexiones importantes sobre la mujer desde una perspectiva poco habitual para la época. Zayas critica a través de sus personajes el asunto de la dote y la «mercantilización» de la mujer en las negociaciones de matrimonio por parte de sus familiares, tratada en ocasiones casi como un objeto (Ferrer Valls, 2021: 387): «¿Qué piensas sacar de amar / en tiempo que no se mira / ni belleza ni virtudes? / Solo la hacienda se mira» (vv. 55-58). Igualmente, se menciona el tema de la violencia hacia la mujer, aspecto muy denunciado en sus novelas. La dramaturga reprueba los actos violentos dirigidos hacia las mujeres, y en boca de Belisa, condena este tipo de situaciones, probablemente con el objetivo de aleccionar a su público: «Bien hiciste, que es crueldad, / y a las mujeres de prendas / les basta para castigo / no hacer, don Juan, caso de ellas» (vv. 1740-1743).

Para concluir, y tras todo lo expuesto, coincidimos con Fernando Doménech Rico y Feliciano González Santamera (1994: 28-29) en su afirmación de que María de Zayas sigue en su comedia los moldes masculinos, pero la escribe, indudablemente, desde una perspectiva femenina. Así, Zayas demuestra su dominio del código de la comedia, aprovechando, además, las situaciones más permisivas que esta brinda a las mujeres (Ferrer Valls, 2021: 391).

4. UNA VARIANTE FEMENINA DE *EL BURLADOR DE SEVILLA* DE TIRSO DE MOLINA

El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, era ya una pieza conocida en la época en la que María de Zayas escribe sus obras. La fecha de composición de ambas piezas es prueba de ello: la primera ronda los años 1617-1619 (Arellano, 1997: 59)¹⁰ y, aunque no existe un acuerdo a la hora de fechar la redacción de *La traición en la amistad*, sabemos que es posterior¹¹. Esta cronología nos permite constatar la influencia de Tirso y su don Juan Tenorio en la obra de Zayas, pues, como apunta Trambaioli (2014: 512), «casi sin

¹⁰ La cuestión de la autoría de *El burlador de Sevilla* es un problema que aún está por resolver: Alfredo Rodríguez López-Vázquez (2016) propone a Andrés Claramonte como autor, tras un exhaustivo análisis de *El burlador de Sevilla* y la obra de Claramonte titulada *Tan largo me lo fiais*, sosteniendo que la segunda es la versión original de la primera. Por el contrario, Ignacio Arellano (1997: 57) afirma que no se «ha llegado a conclusiones definitivas que permitan atribuirle a otro ingenio [...] y quitársela a la nómina tirsiana». A pesar de que el asunto de la autoría es una cuestión difícil de resolver, nos adherimos a las palabras de Ignacio Arellano.

¹¹ Estudiosos como González Santamera y Doménech Rico (1994: 35) señalan como posible fecha de redacción el año 1630; mientras que Alexandra Melloni (1981: 488) propone una fecha no muy alejada de 1610-1615. Por su parte, Paun de García (1988: 377-379) se inclina por el periodo 1630-1635 como el más probable.

excepciones, los protagonistas de sus relatos son unos burladores seriales de mujeres». Ocurre de igual modo en su única comedia, ya que María de Zayas «censura con sutil ironía al tipo donjuanesco [...] y lo hace entablando un complejo e ingenioso diálogo intertextual con *El burlador de Sevilla*» (Trambaioli, 2014: 511).

Así pues, vemos cómo dos de los personajes principales de *La traición en la amistad*, Liseo y Fenisa, se perfilan siguiendo el patrón de don Juan Tenorio. Ambos se sirven de la seducción para coleccionar amantes, pero de forma muy distinta. En Liseo, la autora reproduce el prototipo del galán donjuanesco, es decir, un burlador al uso que engaña a las mujeres y las desprecia después. En cambio, con Fenisa va más allá, haciendo una inversión con la que presenta «un don Juan mujer aún más hiperbólico que Liseo» (Trambaioli, 2014: 511). Como resultado, y según González Santamera y Doménech Rico (1994: 29), Liseo acaba convirtiéndose en una simple «contrafigura» de Fenisa, quien supera con creces a este con su visión del amor y su práctica amorosa.

Con esta subversión, Zayas explora las posibilidades y consecuencias de ajustar el molde donjuanesco a una mujer, cuyo desarrollo como personaje corre paralelo al de Liseo —análogo a don Juan Tenorio—, lo que permite al lector-espectador apreciar, de alguna manera, el contraste entre ambos en cuanto a comportamiento, pensamiento y motivaciones. De esta forma, en los versos de *La traición en la amistad* —y en contraposición a *El burlador de Sevilla*— se puede observar la diferente postura con la que la autora aborda el motivo del burlador cuando lo aplica a la mujer. En consecuencia, debemos entender que existe un tratamiento distinto del tema en la literatura femenina frente a la varonil, como veremos más adelante; pues los intereses y propósitos de las dramaturgas en el siglo XVII —o al menos los de María de Zayas— poco tienen que ver con los de los autores masculinos de su época.

Además del tópico del burlador, existen otros aspectos en *La traición en la amistad* a través de los que María de Zayas entabla diálogo con *El burlador de Sevilla*. Se trata, pues, de algunos ecos de la obra de Tirso que suponen «un precioso testigo literario del éxito coetáneo del subtexto teatral y de su recepción por parte del público femenino» (Trambaioli, 2014: 513).

De entrada, nos parece significativo el hecho de que María de Zayas le haya dado al antiguo amante de Fenisa, don Juan, el mismo nombre que el del Burlador. A este respecto, coincidimos con Trambaioli (2014: 519) en su afirmación de que «se trata de una inversión paródica funcional a la desmitificación del tipo masculino correspondiente», pues don Juan se arrepiente de sus engaños, repudia a Fenisa y jura

fidelidad a Belisa. A continuación, y del mismo modo en que don Juan Tenorio engaña a su buen amigo el marqués de Mota cuando acude en lugar de este a la cita con doña Ana para gozarla, Fenisa no duda en traicionar a su amiga Marcia, entregándose al pretendiente de esta.

Seguidamente, en la tercera jornada de *El burlador de Sevilla*, se pronuncian hasta en cuatro ocasiones las palabras «mal haya la mujer que en hombres fía»¹² en cuanto Isabela y Tisbea se dan cuenta de que ambas han sido víctimas de don Juan y deciden vengarse. María de Zayas crea una situación análoga en su comedia cuando, también en la tercera jornada, Marcia y Laura llevan a cabo su plan de venganza hacia Liseo —que burló a Laura— para que cumpla su promesa de matrimonio con ella. Es este el momento en el que Zayas reproduce las mismas palabras en boca de Marcia, que fingiendo ser Belisa en el engaño, afirma: «bien dijo quien decía / mal haya la mujer que en hombres fía» (vv. 2066-2067).

Más tarde, encontramos dos episodios en la comedia de Zayas en los que aparece el elemento de la piedra. A juicio de Trambaioli (2014: 522), esta supone un guiño a la obra de Tirso, pues «en lugar de aludir a la estatua del Comendador, simboliza la frialdad del hombre traidor», que sería Liseo, a quien se refieren en la obra como: «aquel corazón de piedra» (v. 817); «dura piedra para mí» (v. 824). Siguiendo con la figura del Comendador, y aunque «se modifican radicalmente la clase y la víctima del enfrentamiento», la estudiosa italiana (Trambaioli 2014: 522) también encuentra en *La traición en la amistad* referencias al episodio en el que don Juan Tenorio mesa las barbas de la estatua del Comendador faltándole así la respeto. Por su parte, cuando León, criado y gracioso, le da a Liseo una carta escrita por Laura, Fenisa se le enfrenta, por lo que este le responde: «¿En qué te ofenden mis barbas / que así a mesarlas te atreves» (vv. 1346-1347). De este modo, la alusión a las barbas «funciona como elemento irónico que pone en relación el hipertexto con el subtexto».

Paralelamente a estos aspectos, es interesante señalar también el hecho de que *El burlador de Sevilla* se enmarca en las obras de tesis, ya «que le permite al autor formular un mensaje moral sobre la salvación cristiana» (Vallejo Aristazábal, 2008: 9) al condenar a don Juan Tenorio, que se arrepiente demasiado tarde de su comportamiento. Del mismo modo —y siguiendo las teorías de Urban Baños (2014: 88) y Ferrer Valls (1998: 2-4)—, Zayas incorpora a su comedia un importante componente moral, pues examina las

¹² Versos 2209, 2217, 2223, 2235.

consecuencias y castiga el comportamiento inmoral de sus personajes con la intención de aleccionar así a las mujeres de su época.

4.1. EL MITO DEL DON JUAN

La obra de Tirso de Molina titulada *El burlador de Sevilla* es la que presenta por primera vez a don Juan Tenorio, quien se convirtió en uno de los personajes más conocidos de la literatura; configurándose, además, como «un verdadero mito no solo español, sino también universal» (Vallejo Aristazábal, 2008: 9). En la obra, don Juan Tenorio es un personaje perteneciente a la nobleza que se caracteriza por tener dos caras. Por un lado, hace alarde de las actitudes propias de su condición hidalga —como el honor, la gallardía y el valor— y se sirve de sus gestos caballerescos y su impresionante retórica para seducir a las mujeres. Por otro lado, es un personaje que actúa de forma calculada y despiadada, llegando a cometer las mayores fechorías sin importar los medios ni las consecuencias, con el único objetivo de sentirse libre actuando «como si las leyes humanas y divinas no existieran» (Vallejo Aristazábal, 2008: 34). De este modo, su cinismo le lleva a hablar de una manera y a actuar de otra muy diferente para lograr su propósito, pues en él predomina la condición de burlador sobre la de seductor, es decir, con la seducción engaña a las mujeres, pero con la burla «sus víctimas se extienden a toda la sociedad» (Vallejo Aristazábal, 2008: 35). Con todo, el don Juan es un personaje que permanece como símbolo del conquistador y que —con mayor o menor acierto— ha sido reformulado a lo largo de nuestra literatura en innumerables ocasiones. Más aún, el prototipo donjuanesco sigue triunfando gracias a su versatilidad, pues tiene la interesante habilidad de redimensionarse y renovarse en cada texto.

4.2. FENISA, EL DON JUAN FEMENINO

Autores de diversa índole como Molière, Byron, Zorrilla o Espronceda «han reforzado el mito y han reelaborado sus propios donjuanes» (Vallejo Aristazábal, 2008: 10). Del mismo modo, Zayas reformula el tópico del burlador y crea en el personaje de Fenisa a su propio don Juan femenino. Debemos tener en cuenta que la voz de Zayas destaca por la fuerza de sus reivindicaciones y, aunque incluir un personaje donjuanesco en una comedia no suponga una gran novedad para la época, la autora sorprende al proponer como burlador a una transgresora Fenisa que se aparta del comportamiento

esperable de una dama, contraviniendo la imagen tradicional femenina e incluyéndola dentro de la categoría de mujeres libres, tan presente en sus novelas. Para Teresa Ferrer Valls (1998: 2), la existencia de personajes como Fenisa es posible gracias a que la comedia era un género que permitía a las dramaturgas del Siglo de Oro convertir a los personajes femeninos en las protagonistas y encaminar situaciones más permisivas. Consecuentemente, encontramos en Fenisa un don Juan femenino muy distinto del original, pues mientras don Juan Tenorio goza burlando a sus amantes sin albergar sentimiento alguno por ellas, Fenisa afirma estimarlos y amar a cada uno de ellos. Por esta razón, y a diferencia de don Juan Tenorio, «el principal defecto del personaje, y por el cual las otras mujeres la censuran enérgicamente, es más el de la deslealtad hacia sus amigas [...] que el de la falta de castidad» (Ferrer Valls, 1995: 101).

4.2.1. DIFERENCIAS Y SIMILITUDES

Existen muchos tipos de personajes donjuanescos, pero el rasgo que sin duda caracteriza a la gran mayoría de ellos es que se sienten libres para actuar de la manera que les plazca, sin importarles las consecuencias de sus actos. Y este es, efectivamente, un rasgo que comparten tanto don Juan Tenorio como Fenisa, pues mientras que el primero burla a las damas libremente como si no existiesen leyes divinas ni humanas a las que someterse, la libertad con la que actúa la segunda al comportarse como una amante serial supone «un desafío al estereotipo de la mujer pasiva y acallada por la honra» (Prieto, 2004: 1479). Lo cierto es que ambos, como burladores que son, se dejan llevar por sus intensos sentimientos y disfrutan de tantos amantes como pueden, es decir, siguen sus pasiones sin mayor miramiento. Ambos se enorgullecen de su naturaleza donjuanesca y hacen alarde de ella en más de una ocasión. Prueba de ello son las siguientes palabras de don Juan Tenorio, pronunciadas en el momento en que decide engañar a Aminta el día de su boda: «La burla más escogida / de todas ha de ser esta» (vv. 1975-1976). Ocurre de igual modo con Fenisa, quien hace ostentación de su condición con las siguientes palabras: «Diez amantes me adoran, / y yo a todos» (v. 1518).

A pesar de los puntos en común que comparten estos personajes, son más las diferencias que los separan. Así pues, no debemos perder de vista la intención con la que construye Zayas a su burladora, que no es otra que la de «desvirtuar el paradigma donjuanesco» (Trambaioli, 2014: 516). Por ende, el personaje de Fenisa se articula como una especie de anti-don Juan, lo que se traduce en una interesante reescritura dramática

del tópico del burlador con claras variaciones respecto al don Juan de Tirso. Ciertamente —y como hemos mencionado ya—, ambos se dejan llevar por sus intensos sentimientos, pero la motivación que los lleva a coleccionar amantes es diferente en cada uno de ellos. A don Juan Tenorio le mueve una mera pulsión erótica: seduce con aduladoras palabras a las mujeres con el único objetivo de gozarlas, para traicionarlas maliciosamente después, como se puede ver en los siguientes versos: «Si burlar / es hábito antiguo mío, / ¿qué me preguntas, sabiendo / mi condición?» (vv. 893-896). A pesar de estas palabras, Catalinón trata de hacerle reflexionar sobre las consecuencias de su comportamiento cuando explica: «Los que fingís y engañáis / las mujeres desa suerte / lo pagaréis con la muerte» (vv. 903-905).

En cambio, a Fenisa la mueve el amor, su capacidad infinita de amar: ella se enamora de cada uno de sus amantes y, cuando pasa al siguiente, no desdeña al anterior, pues a todos quiere y estima. Esta es una idea que se reitera a lo largo de la obra y que Zayas pone en boca de Fenisa en varias ocasiones, como vemos en los siguientes ejemplos: «que en ella [el alma] posada habrá / para un millón de amadores» (vv. 191-192); «porque en mi alma hay lugar / para amar a cuantos veo» (vv. 434-435); «y todos juntos en mi alma caben» (v. 1520). Así pues, estamos ante «un personaje utópicamente convencido de que se puede amar a muchos sin burlarse de nadie» (Trambaioli, 2014: 520). Al igual que Catalinón, Lucía también advierte a su ama de las consecuencias de su comportamiento —que no alcanza a entender— cuando Fenisa se queja de que sus antiguos amantes la olvidan: «Caso pesado / de tu condición castigo, / pues del amor te burlabas» (vv. 2307-2309). Sin embargo, Fenisa, lejos de compartir la opinión de Lucía, le asegura a su criada que ella no se burla: «¿Qué cosa es engañar? Yo ya te he dicho / que a todos quiero y a ninguno engaño» (vv. 2386-2387). Por añadidura, nuestro don Juan femenino defiende su propia filosofía amatoria cuando afirma que «mal haya la que solo un hombre quiere, / que tener uno solo es cobardía» (vv. 1474-1475). Esta cuestión la explica muy certeramente Urban Baños (2014: 448) cuando expone que Fenisa «es una mujer [...] que confunde libertad con libertinaje. Esta no atiende a normas sociales, no le importa su honor», y continúa aseverando que «su prioridad en la vida es amar y ser amada por todos».

Es cierto que Zayas configura el personaje de Fenisa como una mujer liviana que engaña a los hombres, a fin de crear una contrafigura del don Juan original; pese a ello, «doña María fracasó en su intento al hacer que su personaje amara a todos» (Urban Baños, 2014: 448), ya que «un auténtico burlador engaña, goza y olvida» (Urban Baños, 2014:

448), pero Fenisa no logra olvidar a sus víctimas pues a todas las estima por igual. Susan Paun de García (1988: 381) amplía este punto afirmando que:

los engaña porque no le queda otro remedio; los quiere a todos, pero como la sociedad no permite tal cosa, Fenisa tiene que engañar. Para ella, el amor es un deseo irresistible de controlar y de poseer a los hombres, sin que favorezca a ninguno en particular.

A juicio de Marcella Trambaioli (2014: 520), en esta contradicción se esconde «el sentido que para Zayas adquiere la confrontación de su don Juan femenino», es decir, para nuestra autora el hecho de que los hombres sean engañosos no justifica que la mujer deba pagarles con la misma moneda. No obstante, con la filosofía amatoria de Fenisa, deja muy clara su idea de que «una dama nunca puede alcanzar las vetas de maldad y bajeza de un burlador varón, por muy hiperbólico que sea su donjuanismo» (Trambaioli, 2014: 520). Como resultado, se puede apreciar que en *La traición en la amistad* —y a diferencia de lo que ocurre con don Juan Tenorio en *El burlador de Sevilla*—, el personaje de Fenisa es censurable «no tanto por su desenvoltura erótica, sino porque traiciona la amistad de Marcia» (Trambaioli, 2014: 520).

4.2.2. EL CASTIGO DE LOS BURLADORES

El burlador tirsiano y los burladores zayescos (Liseo y Fenisa) son castigados en sus respectivas obras debido a su comportamiento inmoral. Ahora bien, la naturaleza, el tono y el motivo del castigo dista notablemente de una obra a otra. En el caso de don Juan Tenorio, vemos cómo la justicia humana lo condena —concretamente los reyes de Castilla y de Nápoles—, pero no llega a castigarlo; sino que será una justicia de naturaleza divina la que intervendrá a través de la figura del Comendador para ajusticiar al burlador. Así, Tirso castiga de forma implacable a don Juan, que será condenado a las llamas del infierno tanto por burlar las leyes humanas —con ofensas de honra—, como las leyes divinas —con blasfemias y arrogancia ante el poder de Dios—.

Para Liseo y Fenisa las consecuencias no son tan drásticas, sino que concuerdan, más bien, con los cánones del género cómico. De esta forma, el castigo de ambos es de naturaleza humana, pero la causa por la que se los acusa es diferente. A Liseo se le castiga, por su condición de burlador y gracia a la traza de Marcia, a cumplir su palabra de matrimonio con la deshonrada Laura. En cambio, a Fenisa se la castiga a acabar sola, en contraste con los otros matrimonios múltiples que se dan en *La traición en la amistad* con el fin de restaurar el orden social, como es habitual en este género. La burladora no

comprende por qué sus amantes reniegan de ella y se reafirma en su filosofía amorosa cuando le dice a su criada: «que a todos quiero, Lucía. / A todos juntos quería» (vv. 2314-2315). Aparentemente, Fenisa es castigada, al igual que Liseo, por su condición de burladora; pero en las siguientes palabras de Marcia se deja claro que el motivo no es tanto su práctica amorosa, sino su traición, como ya se ha mencionado: «Las amigas desleales / y que hacen estas tretas, / pocos son estos castigos» (vv. 2901-2903). Así pues, en una comedia donde las mujeres son activas y libres, capaces de dominar a los hombres —e incluso castigarlos—, en la que son dueñas de sus vidas y toman sus propias decisiones, Zayas no podía censurar a Fenisa por su vida libre. La única razón por la que cree que su don Juan femenino merece castigo es por la inmoralidad de traicionar su amistad con Marcia (Santolaria Solano, 1998: 1481). Así, «por encima del juicio moral, se sitúa el principio de solidaridad entre ellas y la necesidad de defenderse de los “engaños” de los hombres» (Ferrer Valls, 2021: 386).

Este final canónico mediante el cual Fenisa es castigada lo explica muy bien Campillo Rodríguez (2008: 6), argumentando que las dramaturgas no tenían «más remedio que ajustarse a los patrones ya establecidos por sus contemporáneos y que tanto éxito cosecharon», pues, de lo contrario «es posible que estas obras hubieran quedado más relegadas al anonimato de lo que ya estuvieron» (Campillo Rodríguez, 2008: 6), ya que «una mujer de la España barroca difícilmente hubiera podido desafiar los cánones establecidos proponiendo una fórmula teatral realmente alternativa» (Trambaioli, 2014: 527).

Con todo, María de Zayas le da una vuelta de tuerca al final de *La traición en la amistad*, a través de la intervención que clausura la obra. León, el gracioso, da a entender que Fenisa se ha quedado sola, pero libre, y que continuará con la misma actitud que en la acción dramática: «Señores míos, Fenisa, / cual ven, sin amantes queda; / si alguno la quiere, avise / para que su casa sepa» (vv. 1911-1914). Estos versos son comentados por Santolaria Solano (1998: 1482) muy acertadamente, de modo que:

aunque parecen un “guiño” a la connivencia y complicidad entre hombres, en realidad, se trata de una válvula de escape a través de la cual María de Zayas incita a sus lectoras a que lleven una vida libre porque con el matrimonio no se acaban todas sus expectativas.

4.2.3. FINALIDAD DE LA OBRA

A su manera, tanto Tirso de Molina como María de Zayas componen sus dramas con el objetivo de aleccionar al auditorio. La pluma de cada dramaturgo elabora su obra

no solo según la preceptiva de la época, sino también según su propia sensibilidad. Por ello, dotan sus obras de un mensaje moral a la vez que siguen el influjo del pensamiento del *docere et delectare*¹³.

Gran parte de la crítica concuerda en que, con *El burlador de Sevilla*, Tirso supo crear «una obra con finalidad teológico-moral, ejemplarizante» (Vázquez, 2003: 145). El burlador es un personaje del que se condena «su hedonismo sin freno, su hipocresía y soberbia [...] postulándose el retorno inmediato, sin aplazamientos peligrosos, al buen obrar cristiano» (Ugalde Cuesta, 1993: 1001). En consecuencia, se plantea en la obra la importante cuestión de la salvación o la condenación, es decir, Tirso condena el libre albedrío del burlador que se aparta de la rectitud cristiana y que, por su arrogancia e hipocresía, se arrepiente demasiado tarde de sus pecados. Por este motivo, recibe el castigo divino, que le condena a las penas eternas del infierno. En palabras de Ugalde Cuesta (1993: 1005), Tirso «plantea la urgencia de la regeneración moral [...] asegurando el triunfo inexorable de la justicia [...] de Dios».

En el caso de *La traición en la amistad*, María de Zayas denuncia de manera explícita —al igual que en gran parte de sus novelas— el comportamiento engañoso de los hombres hacia las mujeres, que aparece representado por el burlador Liseo. En otras palabras, Zayas censura en su comedia «el modelo de comportamiento masculino de mayor éxito teatral y social: el del don Juan» (Trambaioli, 2014: 527). Asimismo, pretende que esta denuncia sirva de advertencia para que las mujeres traten de evitar a este tipo de hombres. Para Cristina Santolaria Solano (1998: 1480) esta cuestión resulta evidente, pues María de Zayas, a través del personaje de Lucía, rompe con la ficción teatral pronunciando las siguientes palabras: «Señoras, las que entretiene, / tomen ejemplo en Fenisa: / huyan destos pisaverdes» (vv. 2473-2475). Además, la comedia cuenta con un perfil propio con el que Zayas elabora una crítica velada sobre aquellos aspectos que atañen a la condición de la mujer de su época con los que no está de acuerdo. Como dice Ruiz Gálvez (1998: 199), con «la utilización sutilmente desviada de los tópicos», Zayas «pretende provocar una toma de conciencia en el público femenino, aleccionándole sobre una situación social injusta e incitándole a volver a sus propios fueros».

¹³ 'Enseñar y deleitar'. Nos referimos a una de las dualidades horacianas con la que se defiende que la finalidad de la poesía puede ser tanto enseñar como deleitar.

CONCLUSIÓN

Aunque nuestro estudio es breve, hemos podido revisar con cierto detenimiento las cuestiones más importantes que rodean la figura de María de Zayas. Son pocos los datos biográficos verídicos con los que contamos, más allá de que formó parte de una sociedad en la que, seguramente, hacerse un hueco en el panorama literario siendo mujer de letras no era tarea fácil. A pesar de ello, permanecen sus obras como testigo de su maestría literaria y de su pensamiento. Un pensamiento sobre la condición de la mujer que, a juicio de algunos, se adelantaba a su tiempo, y que podemos rastrear a lo largo y ancho de su producción literaria.

También hemos estudiado con cierto detalle su obra *La traición en la amistad*, que destaca por ser una pieza singular. Así, hemos revisado algunos aspectos que permiten un acercamiento al texto, tales como el papel que ocupaba mujer en los dramas de la época, la clasificación a la que se adhiere el texto, el argumento, los personajes, o la perspectiva profeminista que Zayas supo introducir con mucha destreza, en la que denuncia la violencia contra la mujer y fomenta la solidaridad entre ellas como antídoto a una sociedad gobernada por los hombres.

Seguidamente, tras comprobar que Zayas incluye en su comedia un particular don Juan femenino, hemos querido comparar la obra con *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, con el objetivo de discernir si existe una diferencia en el tratamiento y composición del tópico del burlador, dependiendo de si nos encontramos en una literatura femenina o varonil. Una vez analizados los rasgos intertextuales de ambas obras, hemos confrontado a los dos personajes donjuanescos, Fenisa y don Juan Tenorio, en busca de aspectos más concretos que puedan arrojar algo de luz sobre esta cuestión.

Finalmente, hemos concluido que existen diferencias sustanciales entre los dos personajes, pues la perspectiva desde la que cada autor crea a su don Juan es muy diferente. Esto se refleja en varias cuestiones, como el comportamiento de los burladores o la magnitud del castigo que reciben, de manera que el personaje femenino resulta menos mezquino que el masculino. En la versión zayesca, y a diferencia de la de Tirso, el motivo del castigo rompe con lo que cabría esperar, pues le da más importancia a la amistad — como ya anticipa el título de la comedia—, y la condena solamente por traicionar a su amiga Marcia. De este modo, Zayas se las ingenia para poner esta obra de la literatura femenina al servicio de su pensamiento, con el objetivo de aleccionar a sus coetáneas dentro de la poca holgura que los rígidos moldes de la comedia del siglo XVII le permitían.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1997), «Introducción», *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Madrid, Espasa: 9-60.
- ASENSIO MUÑOZ, Elena (2012), «María de Zayas y Sotomayor: *La traición en la amistad: Comedia famosa*». Exposición: 300 años haciendo historia. Biblioteca Nacional de España, del 13 de diciembre 2011 al 15 de abril 2012. Disponible en: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_98-99.pdf
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel (1988), «La biblioteca de la VI Condesa de Lemos», *Varia bibliographica, homenaje a José Simón Díaz*, Kessel, Reichenberger: 67-85.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1988), *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro.
- CAMPILLO RODRÍGUEZ, María José (2008), *Las implicaturas en el teatro femenino de los siglos de Oro*, Universitat Rovira i Virgili, Tesis doctoral. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8803/tesi.pdf?sequence=1>
- DÍEZ BORQUE, Jose M.^a (1979), «El feminismo de D. ^a María de Zayas», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del segundo coloquio del G.E.S.T.E.*, Toulouse, France-Iberie Recherche: 61-83.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, y Feliciano González Santamera (1994), «La traición en la amistad», *Teatro de Mujeres del Barroco, María de Zayas y Sotomayor*, Asociación de Directores de Escena de España: 33-172.
- (2000), «El teatro escrito por mujeres», *Historia del Teatro Español*, coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos.
- FERRER VALLS, Teresa (1995), «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el Siglo XVII», *Mujeres: escrituras y lenguajes*, coord. Sonia Mattalia y Milagros Aleza Izquierdo, Valencia, Universitat de València: 92-108.
- (1998), «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», *Actas del Seminario La presentación de la mujer en el teatro barroco español*, ed. M. de los Reyes Peña, Almagro, Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: 11-32. Disponible en: <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/escritura.PDF>
- (2021), «“La traición en la amistad” de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada», *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 64: 379-392. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/59979/1/BIADIG64_19_FerrerValls.pdf
- FOA, Sandra M. (1979), *Feminismo y forma narrativa: estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*, edición corregida y aumentada, México, Paso de gato.

- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1948), «Introducción», *Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor*, María de Zayas y Sotomayor, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Real Academia Española.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M. (1995), «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7: 41-70.
- JAURALDE POU, Pablo (1983), «El teatro en el siglo XVII», *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 3, Tomo 1: *Siglos de Oro, Barroco*. ed. Aurora Egido, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica: 203-227.
- KAHILUOTO RUDAT, Eva M. (1975), «Ilusión y desengaño: el feminismo barroco de María de Zayas y Sotomayor», *Letras Femeninas*, 1, 1: 27-43
- LANGLE DE PAZ, Teresa (1997), *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*, Brown University. Tesis doctoral. Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/97129bbe0a527f40861c79f490920e07/1/advanced>
- LARA, M.^a Victoria de (1932), «De escritoras españolas, II, María de Zayas y Sotomayor», *Bulletin of Spanish Studies*, 9: 31-37.
- LÓPEZ-MAYHEW, Bárbara (2003), «Introducción», *La traición en la amistad*, María de Zayas y Sotomayor, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs: 7-49.
- MARAVALL, José Antonio (1973), «Un esquema conceptual de la cultura barroca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273: 423-461. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-esquema-conceptual-de-la-cultura-barroca-782755/>
- MELLONI, Alexandra (1981), «María de Zayas fra commedia e novella», *Actas del Coloquio «Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII: La influencia italiana»*, Edición del Instituto Español de Cultura y Literatura, Roma: 485-505.
- MONTALBÁN, Juan Pérez de (2013), «Índice de los ingenios de Madrid», *Para todos. Ejemplos morales humanos y divinos...*, ed. Maria Grazia Profeti, Alicante. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/al_tall/obra/juan-perez-de-montalban-indice-de-los-ingenios-de-madrid/
- MONTERO REGUERA, José (2006), «El nacimiento de la novela corta en España, la perspectiva de los editores», *Lectura y Signo*, 1: 165-175.
- MONTESA PEYDRO, Salvador (1981), *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, ed. Dirección General de la juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigaciones – Subdirección General de la Mujer) / Graf Maravillas, Madrid. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-contexto-en-la-narrativa-de-maria-de-zayas-0/>
- OLIVARES, Julián (2021), «La primera feminista española: María de Zayas y Sotomayor», *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus “Novelas amorosas y ejemplares”*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 64: 153-175. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/59991/1/BIADIG64_07_Olivares.pdf

- PAUN DE GARCÍA, Susan (1988), «“Traición en la amistad” de María de Zayas», *Anales de Literatura Española*, 6: 377-390. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--4/html/p0000017.htm#I_50
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (1981), *Manual de literatura española IV, Barroco, Teatro*, Pamplona, CENLIT.
- PRIETO, Char (2004), «María de Zayas o la forja de novela de autora en los albores del nuevo milenio», *Memoria de palabras, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid, Iberoamericana, 2: 1477-1484. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_046.pdf
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1989), «Introducción», *Tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos*, María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Castalia: 7-44.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto (2014), «La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos», *Analecta Malacitana: Revista de la sección de filología de la facultad de filosofía y letras*, 37, 1- 2: 237-253.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A. (1997), «El ingenio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan», *Bulletin of the Comediantes*, Vol. 49, 2: 357-373.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2016), *El burlador de Sevilla*, atribuido a Tirso de Molina, Madrid, Cátedra.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel (1934), «Las disfrazadas de varón en las comedias», *Hispanic Review*, Vol. II, 4: 269-286.
- RUIZ GÁLVEZ, Estrella (1998), «Tras la careta: imagen, disfraz e identidad en la obra de María de Zayas», *Imágenes de mujeres*, ed. Bernard Fouques y Antonio Martínez González, Caen, Université de Caen: 199-212.
- SANTOLARIA SOLANO, Cristina (1998), *Teatro y mujer en el Siglo de Oro: «La traición en la amistad» de D.ª María de Zayas y Sotomayor*, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García Enterría y Alicia Cordon Mesa, Vol. 2: 1479-1490. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_063.pdf
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1905), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Vol. II, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2014), «La mujer lectora en el teatro barroco», *Serenísima palabra, Actas del X Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, ed. Anna Bognolo, Venecia: 675-684.
- TRAMBAIOLI, Marcella (2014), «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, LXXVI, 152: 511-529.
- (2016), «La fama póstuma de Lope de Vega», *Sturia Aurea, Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 10: 173-199.

- UGALDE CUESTA, Victoriano (1993), «“El burlador de Sevilla” o la dramatización barroca de Don Juan», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Vol. 2: 999-1005.
- URBAN BAÑOS, Alba (2014), *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.
- (2016), «Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas», *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 633-684.
- VALLEJO ARISTAZÁBAL, José Patricio (2008), «Estudio introductorio», *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, Quito, Libresa: 7-39.
- VÁZQUEZ, Luis (2003), «“El burlador de Sevilla y convidado de piedra” como comedia palatina», *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina, Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Navarra, Eurograf.
- VEGA, Lope de (1609), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juan Manuel Rozas (2002), Alicante. Disponible en la Biblioteca Virtual de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0
- (1630), *Laurel de Apolo*, Madrid, Iuan Gonçalez.
- VILLALBA PÉREZ, Enrique (2003), «La imagen de la mujer en la literatura y la pintura del Siglo de Oro», *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*, Coloquio Internacional de la AEIHM [del 17 al 19 de abril de 2002], coord. María Pilar Amador Carretero y María del Rosario Ruiz Franco: 273-289.
- VITSE, Marc (1978), «Apuntes para una síntesis contradictoria», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del II.º coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE)*, Toulouse: 153-160.
- VOLLENDORF, Lisa (2005), «“Te causará admiración”: el feminismo moderno de María de Zayas», *Literatura y feminismo en España (S. XV -XXI)*, ed. Lisa Vollendorf, Barcelona, Icaria editorial: 107-126.
- YLLERA, Alicia (2021), «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)», *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital del GRISO), Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra 64: 65-79. Disponible en: https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/59996/1/BIADIG64_02_Yllera.pdf
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (2012), *Novelas amorosas, y ejemplares*, ed. Enrique Suárez Figaredo, Barcelona, Lemir, 16: 353-568.