

“Sus ojos, cifras de las finezas del alma”: visualidad y reformulación del código cortesano en *Traición en la amistad*

María Belén Salgado

Ce.Le.His., Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-05-2026 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2026

RESUMEN

En la comedia *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor, las referencias a la mirada y su relación con el enamoramiento ocupan un lugar central en el discurso de los amantes, en diálogo con una tradición heredada del amor cortés provenzal y reelaborada por el petrarquismo y el neoplatonismo, donde el contacto visual actúa como estímulo privilegiado para la emergencia del deseo. Esta filiación se manifiesta, en un primer nivel, en la recurrencia del amor a primera vista como experiencia súbita y pasiva ante la contemplación de la belleza femenina. Sin embargo, Zayas subvierte esta lógica al otorgar a sus personajes femeninos la capacidad de mirar, desear y actuar, desplazando así el lugar tradicionalmente asignado a las mujeres dentro del discurso amoroso. El siguiente artículo se propone analizar los distintos sentidos que la mirada adquiere a lo largo de la obra y, a su vez, observar de qué manera su funcionamiento incide en la construcción de las subjetividades femeninas y masculinas. Desde esta perspectiva, se considerará la inversión de roles visuales como estrategia de crítica a las jerarquías de género en la cultura áurea, así como su proyección en la tensión entre idealización y desacralización del sujeto amoroso.

PALABRAS CLAVE

María de Zayas; *La traición en la amistad*; amor cortés; mirada; subjetividad femenina

**“His Eyes, Signs of the Soul’s Delicacies”: Visuality and the
Reformulation of the Courtly Code in *Traición en la amistad***

ABSTRACT

In *La traición en la amistad* by María de Zayas y Sotomayor, references to the gaze and its relationship to falling in love occupy a central place in the lovers’ discourse, engaging with a tradition inherited from Provençal courtly love and later reworked by Petrarchism and Neoplatonism, in which visual contact functions as the privileged stimulus for the emergence of desire. This lineage is manifested, at a first level, in the recurrence of love at first sight as a sudden and passive experience before the contemplation of female beauty. However, Zayas subverts this logic by granting her female characters the capacity to look, desire, and act, thus displacing the position traditionally assigned to women within amorous discourse. This article aims to analyze the different meanings that the gaze acquires throughout the play and, in turn, to examine how its operation shapes the construction of female and male subjectivities. From this perspective, the inversion of visual roles will be considered as a strategy for criticizing gender hierarchies in Golden Age culture, as well as its projection in the tension between idealization and the desacralization of the amorous subject.

KEYWORDS

María de Zayas; *La traición en la amistad*; Courtly love; gaze; female subjectivity

1. Herencias del amor cortés: continuidades y resignificaciones

El Medievo arrastró durante mucho tiempo con un estigma de oscuridad, estancamiento y atraso. Esta apreciación injusta respondió más a prejuicios que a la realidad histórica, ya que fue una época de profundos cambios culturales y sociales que sentaron las bases del mundo moderno. Basta recordar la opinión que los intelectuales del denominado Siglo de las Luces, como Voltaire o Diderot, tenían sobre la Edad Media, a la que consideraban una etapa cargada de barbarie, superstición e irracionalidad y, principalmente, de inmovilismo. Sólo valoraban el aporte de artistas precursores de la modernidad, como Dante Alighieri, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio. Sin embargo, esta imagen no contemplaba lo que más tarde el Romanticismo revalorizaría: el espíritu de heroicidad, la pasión, la fe religiosa por encima de las instituciones, la imaginación simbólica y el amor cortés, que convirtieron al período medieval en una importante fuente de inspiración (Baruque 2003).

En línea con esta revalorización, desde una perspectiva cultural, las conexiones entre esta etapa y la producción artística y literaria de los siglos posteriores resultan innegables. El fenómeno de la poesía amorosa del medioevo es especialmente revelador: los ideales y convenciones del amor cortés, desarrollados por los trovadores provenzales, fueron adaptados y reinterpretados en la poesía a partir del siglo XIV, cuando los autores incorporaron esa tradición a nuevas estéticas, por ejemplo, como ocurre en el *dolce stil novo*, en la obra de Francesco Petrarca –especialmente en el *Canzoniere*– y en la poesía del Renacimiento y del Barroco español (Green 1955).

Para comprender este fenómeno con mayor precisión, puede señalarse que el modelo del amor cortés, difundido por la poesía trovadoresca, implicaba una relación entre un joven caballero o noble y una dama casada, en un contexto social en el que el adulterio femenino era considerado una de las transgresiones más graves del orden establecido. Según George Duby (2012), esta interacción se convertía en un juego de carácter educativo, donde la mujer, presentada como la dama a la que debía servir con devoción, funcionaba en realidad –de modo subterráneo– como un simple señuelo y como una excusa para demostrar la fidelidad y amistad entre hombres, propias del vínculo señor-vasallo. De este modo, el código feudal se trasladaba a los vínculos amorosos, estableciendo una ritualidad del deseo que involucraba un vocabulario específico y una serie de etapas, en las cuales la mirada o *visus* constituía el primer momento del enamoramiento (Alvar 1980). El amor, que se iniciaba con la contemplación del sujeto amado –cuya imagen se imprimía en el alma, de acuerdo con la tradición platónica–, solía derivar, en la mayoría de los casos, en una enfermedad que incapacitaba al amante para

reflexionar sobre cualquier otro asunto. El petrarquismo heredó también esta concepción, junto con la idealización y sacralización de la dama (Vilar 2008). Por lo tanto, la percepción visual resultaba crucial en la construcción de la mujer como un “otro” inaccesible, configurado a partir del discurso masculino.

En este sentido, el análisis de George Duby marca un giro importante en la crítica cultural, ya que su enfoque –en sintonía con los estudios de género– desarticula la imagen tradicional del denominado “amor cortés” como mera idealización de la figura femenina (Basarte 2012). Como se ha señalado, se trata más bien de una forma discursiva que, en tanto retórica social, escenificaba la fidelidad del caballero y su disciplina dentro del orden feudal, particularmente en relación con su señor. De modo similar, en la poesía de los autores renacentistas, el reproche por el amor no correspondido se convierte en un motivo literario que permite desplegar el virtuosismo artístico del poeta, antes que en un sincero lamento. Esto confirma que, tanto en la lírica medieval como en la renacentista, el amor cortés funciona principalmente como un dispositivo cultural que organiza enunciados, valores y formas de representación. En términos de Michel Foucault (1979), un dispositivo es una red heterogénea que comprende discursos, instituciones, reglamentaciones y enunciados científicos, así como lo dicho y lo no dicho. De esta manera, el imaginario que configura una forma de amar –y que revela relaciones de dominación y servidumbre– trasciende el ámbito literario y moldea conductas tanto masculinas como femeninas.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente examinar cómo este dispositivo se reconfigura en otros contextos históricos y estéticos. En particular, el tránsito hacia el Barroco –período caracterizado por una relación más libre y productiva con la tradición– permite observar no solo la continuidad, sino también la reescritura y resignificación de estas matrices discursivas. En este contexto, autores como María de Zayas releen el código cortesano y lo someten a una operación crítica: lejos de reproducirlo de manera automática, lo utilizan para problematizar las formas en que los discursos amorosos participan en la configuración y regulación de las conductas humanas.

A partir de estas observaciones, el presente artículo se propone analizar, en la única obra dramática conservada de María de Zayas, *La traición en la amistad*, los distintos sentidos que adquiere la mirada –primer estadio del código amoroso– a lo largo de la obra, y examinar de qué manera su funcionamiento incide en la construcción de las subjetividades femeninas y masculinas. En este marco, se indaga qué sucede con la idealización del sujeto amoroso, en qué medida los discursos del amor cortés condicionan las relaciones afectivas y quién mira y quién es mirado, es decir, cómo se distribuye el poder visual entre

los personajes y de qué modo su inversión altera las jerarquías tradicionales de género y la configuración del deseo.

2. Entre la *imitatio* y la *inventio* barroca: el caso de María de Zayas

Durante el Renacimiento, el principio de composición fue la *imitatio*, entendida como un concepto retórico heredado de Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano, que consistía en estudiar las obras de los poetas clásicos grecolatinos para imitar sus modos de expresión (Almeida 2016). A su vez, su aceptación funcionaba como una forma de legitimación del poeta, cuyo objetivo era demostrar que conocía ese legado literario y que podía inscribirse en él. En cambio, en el Barroco, este principio se desplaza hacia una poética de la *inventio*, basada no en la mera imitación, sino en la variación, la reescritura y la reinención sobre materiales heredados, “formas y temas reconocibles en la tradición” (Fernández 2022). En palabras de José Antonio Maravall, “la función paradigmática de los clásicos va a ser, principalmente, la de mover emuladoramente a los modernos hacia las nuevas metas de una marcha progresiva” (1980: 321). En consonancia con ello, no solo los modelos clásicos, sino también otras tradiciones –como la lírica trovadoresca– son retomadas y reconfiguradas: los tópicos amorosos heredados se desplazan y adquieren nuevas modulaciones, lo que evidencia que la invención barroca se funda, precisamente, en la relectura y transformación de una tradición múltiple.

Esta dinámica de apropiación y reformulación no se limitó al ámbito de la poesía lírica, sino que atravesó también otros géneros centrales del Siglo de Oro, entre ellos el teatro, que se consolidó como un espacio privilegiado para el despliegue artístico de los códigos y una retórica vinculados con el amor cortés. Durante este período surgieron grandes dramaturgos, como Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y Tirso de Molina, entre otros, figuras indiscutidas y canonizadas de la historia literaria. En simultáneo, hubo un grupo muy reducido de mujeres que superaron el prejuicio de que la escritura suponía una “vanidad censurable, una transgresión de la regla” (Ferrer Valls 1993: 379) y acataron las convenciones literarias imprimiendo matices particulares.

No obstante, en esta oportunidad nos proponemos centrar la atención en una autora que, durante mucho tiempo, permaneció excluida del circuito editorial, de los programas de estudio y de los análisis críticos: María de Zayas y Sotomayor. Si bien se conservan escasos datos biográficos sobre su vida, se sabe que nació en Madrid en 1590, que perteneció a una familia noble y que desarrolló una importante producción literaria, de la cual solo ha llegado hasta nosotros una obra dramática. Su figura ha comenzado a ser recuperada en las últimas décadas, en el marco de una relectura crítica del canon y de los estudios de género, que –especialmente desde la crítica

norteamericana– han reivindicado su aporte a la literatura barroca y su singular perspectiva autoral. Un ejemplo de ello son sus dos colecciones de novelas breves, *Novelas amorosas y ejemplares* y *Desengaños amorosos*, aparecidas originalmente en 1637 y 1647, que alcanzaron una amplia difusión, tuvieron una recepción muy favorable, fueron reeditadas en distintas oportunidades y también traducidas a otras lenguas.

En *La traición en la amistad* –cuya fecha de composición se desconoce, aunque suele situarse hacia 1632– se destacan los motivos y esquemas característicos de la comedia de capa y espada: un entramado de enredos amorosos, equívocos, celos y conflictos de honor, desarrollados en un espacio urbano y protagonizados por personajes pertenecientes a la nobleza media. Sin embargo, lejos de limitarse a reproducir estos modelos dramáticos, María de Zayas los reconfigura al otorgar un papel decisivo a sus personajes femeninos, quienes no solo participan del juego amoroso, sino que intervienen activamente en la construcción del conflicto y en su resolución.

En la configuración de los vínculos amorosos, la autora sitúa las referencias a la mirada y su relación con el enamoramiento en un lugar central del discurso de los amantes. A lo largo de la obra, se configura un campo semántico asociado al acto de mirar –“ojos”, “vista”, “visto”, “veo”– que remite a una tradición literaria consolidada. En diálogo con el petrarquismo y el neoplatonismo, la percepción visual se presenta como el estímulo privilegiado para el surgimiento del deseo: el amor nace a partir de la contemplación de la belleza del otro, cuya imagen se fija en el alma del amante (Vilar 2008:1-2). Este modelo, heredero del amor cortés, supone una relación en la que el sujeto masculino observa, idealiza y sublima a la dama, convertida en objeto de deseo y admiración. No obstante, la operación de Zayas consiste precisamente en tensionar esta lógica. Si bien conserva el motivo del amor a primera vista y la retórica visual propia de esa filiación, desplaza la distribución del poder. En este caso, sus personajes femeninos no permanecen como objetos pasivos de contemplación, sino que asumen la capacidad de mirar, elegir, desear y actuar. Así, la autora invierte la dirección tradicional del deseo y desestabiliza la jerarquía visual heredada del modelo cortesano.

3. Amistad, deseo y un tercero en discordia

Como toda comedia de su género, la trama de la obra de Zayas presenta un conflicto amoroso articulado por relaciones cruzadas. Marcia, dama noble y sensata, declara su amor a Liseo; esta confesión despierta el interés de su amiga Fenisa, quien decide competir por el mismo galán. La situación se complejiza con la aparición de Laura, antigua amante de Liseo, abandonada por este tras haber

comprometido su honor. A partir de entonces, se establece entre Marcia y Laura un vínculo de solidaridad femenina que orienta gran parte de la acción, ya que ambas buscan reparar el agravio causado por el galán. En contraste, Fenisa privilegia su deseo individual por encima de la amistad y se convierte tanto en obstáculo narrativo como en figura clave para problematizar las tensiones entre amor, pasión y normas sociales.

En el desarrollo de este trabajo, haremos hincapié en el análisis de este tópico a partir de tres personajes centrales de la obra: Marcia, Liseo y Fenisa. El recorrido permitirá observar distintos sentidos de la mirada y su relación con el deseo en cada uno de ellos. En Marcia, se analizará el proceso que va desde la idealización amorosa inicial hacia el desencanto, cuando la imagen construida del amado se ve afectada por la experiencia y el engaño. En Liseo, será interesante ver cómo el galán pasa de ocupar el lugar del sujeto admirado y deseado a convertirse en objeto de rechazo, una vez que sus acciones modifican la percepción que las mujeres tienen de él. Por último, en Fenisa, la apropiación de la mirada implicará asumir un rol activo dentro del juego amoroso: ella mira, elige y desea, pero ese desplazamiento también tendrá un costo, ya que su accionar entrará en conflicto con el vínculo de amistad y solidaridad femenina que la obra pone en escena. A través de estos tres personajes, se intentará mostrar de qué manera María de Zayas retoma un motivo tradicional para poner en tensión algunas concepciones heredadas sobre el amor y las relaciones entre hombres y mujeres.

3.1. Marcia: de la mirada idealizada a la desilusión amorosa

En la primera jornada, las dos figuras femeninas centrales son las primeras en aparecer en escena y protagonizan un encuentro en el que Marcia le confiesa a su amiga su enamoramiento por Liseo. Al respecto, manifiesta:

Vi, como digo a Liseo
En el Prado el otro día
Con más gala que Narciso,
Más belleza y gallardía,
Puso los ojos en mí
y en ellos mismos me envía
aquel veneno que dicen
que se beben por la vista (vv.1-7)

En estas palabras inaugurales, se introduce de inmediato la idea de un amor que nace a través de la vista y de sus efectos sobre quien contempla. La idealización del amado, característica del amor cortés, no solo se percibe por los atributos que se le adjudica –belleza, gallardía–, sino también por su asociación con la figura mitológica de Narciso, encarnación arquetípica de la belleza. Pero esta referencia

también puede anticipar una advertencia, ya que la alusión a Narciso remite a una imagen engañosa: la fascinación por una apariencia que encierra una ilusión. En ese sentido, la admiración de Marcia no se dirige tanto al sujeto real como a la representación idealizada que construye de él a partir de una primera impresión. Además, es importante destacar el poder casi mágico que los ojos del amado ejercen sobre quien ama, sometiéndolo a su influjo. La metáfora de la mirada como medio por donde ingresa el veneno refiere a una imagen clásica del petrarquismo, en la que el amor penetra por los sentidos y afecta profundamente el alma. Como explica Mariano Vilar, heredado de la Antigüedad y de la poesía provenzal, “se trata de la concepción del amor como una enfermedad, que se produce cuando una imagen se fija en la imaginación del amante de forma tal que le impide reflexionar sobre cualquier otra cuestión” (2). En Marcia, este proceso se manifiesta desde el comienzo por medio de la contemplación de Liseo, que provoca una impresión inmediata que fija su imagen y activa la sublimación amorosa.

En consonancia con esta tradición, la protagonista agrega: “Solicítome amoroso, / hizo de sus ojos cifras / de las finezas del alma / ya por mil partes perdida” (vv. 17-20). En estos versos, la mirada de Liseo no solo aparece como el origen del enamoramiento, sino también como una forma de expresar aquello que siente. Cuando Marcia dice que hizo de sus ojos “cifras”, entiende que en ellos puede leer señales de su interioridad, como si la vista permitiera acceder a sus sentimientos. De este modo, la contemplación no se reduce únicamente a la admiración de la belleza física, sino que también se convierte en una vía para interpretar el alma del ser amado. Aquí se advierte otro tópico característico de la poética petrarquista: los ojos como espejo del alma, entendidos como el medio privilegiado por el cual pueden revelarse los sentimientos sin necesidad de palabras. Esta concepción refuerza la espiritualización del vínculo, ya que el intercambio visual parece establecer una comunicación íntima y verdadera entre los amantes. Sin embargo, en la obra de María de Zayas esta confianza en la mirada será puesta en cuestión, pues aquello que Marcia cree leer en los ojos de Liseo terminará revelándose engañoso.

Si bien el hombre, según la retórica amorosa a la que venimos aludiendo, es quien “solicita” y, por lo tanto, preside el galanteo, en este caso es la figura femenina quien experimenta el *visus*, primera etapa del amor cortés, convirtiéndose en quien contempla y queda herida por la mirada, con su espíritu vencido y dominado por la fuerza del deseo. Marcia queda en el lugar de quien contempla y se enamora a partir de esa primera visión, conmovida por la imagen que construye del otro. Así, Zayas recupera el motivo del amor que ingresa por los ojos, pero lo resignifica al hacer que sea la mujer quien vive esa experiencia y da cuenta de sus efectos.

Sin embargo, como anticipamos, este estado se ve interrumpido por la aparición de Laura –mujer despreciada– y por su confesión acerca de la historia que la vincula con Liseo. En ese momento, Marcia revela su faceta más racional y generosa: fiel a los códigos de conducta de la época, decide apartarse de ese triángulo amoroso para colaborar en la recuperación del honor de esta nueva amiga que el azar ha puesto en su camino. De este modo, la mirada contemplativa, inicialmente dominada por la pasión amorosa, se transforma en una mirada analítica, a través de la cual el sujeto amado es observado críticamente y sometido a un proceso de desidealización. En contraste, el otro pretendiente de Marcia, Gerardo –rechazado inicialmente– termina siendo reconocido como el amante ideal, recompensado por su fidelidad y constancia a pesar del tiempo transcurrido. Dice Marcia a Belisa, su confidente:

Porque viendo, Belisa, los engaños
de los hombres de ahora y conociendo
que ha siete años que este mozo noble
me quiera sin que fuerza de desdenes
hayan quitado su afición tan firme
ya como amor su lance había hecho
en mi alma en Liseo transformada,
conociendo su engaño, en lugar suyo
aposento a Gerardo, y así tiene
el lugar que merece acá en mi vida. (vv.1637-1645)

El cambio de percepción ocurrido muestra a un personaje femenino que supera el envenenamiento del amor dado que logra poner por encima de todo la razón y la amistad. La idealización inicial de Liseo se quiebra cuando Marcia advierte, a través de los hechos, que la imagen que había formado de él no se corresponde con la realidad. Así, la mirada deja de estar asociada al enamoramiento para convertirse en una instancia de reconocimiento y juicio. Este viraje pone en evidencia dos cuestiones significativas para las configuraciones de las subjetividades femeninas y masculinas. Por un lado, la construcción de un personaje que se aparta del imaginario tradicional que asociaba a la mujer con la pasión desmedida y con una supuesta incapacidad para el juicio racional. En este sentido, resulta pertinente lo señalado por René Vijarra (2016), quien advierte que el discurso heterónimo presente en la obra ofrece una resistencia a ese modelo imperante, puesto que considera el ingenio no solamente como un atributo masculino, sino además como un rasgo constitutivo del sujeto femenino. Marcia encarna esa resistencia: demuestra capacidad de análisis al revisar sus sentimientos a partir de la experiencia y reconocer el error de su elección. Por otro lado, también se presenta una concepción del amor que se distancia de la idealización inicial; el vínculo deja de sostenerse

en la impresión causada por la belleza y pasa a fundarse en otros valores tales como la fidelidad, la constancia y la honestidad.

3.2. Liseo: de ser “prenda de sus ojos” a malquisto

Es momento de Liseo, el amante voluble en sentimientos y afectos, seductor de Laura, Marcia y Fenisa. Su galantería indiscriminada pone en entredicho la fidelidad con la que, según el modelo cortesano, los caballeros debían servir a su dama dentro de la dinámica señora-vasallo. Aunque frente a Marcia adopta la actitud del galán servidor, pronto sus actos muestran una conducta contraria a esos ideales.

En particular, en el discurso de Liseo, la mirada y sus derivaciones adoptan distintos sentidos, ya sea para referirse a sus conquistas o para hablar de sí mismo. En un primer momento, aparece como recurso para exaltar su supuesta adoración hacia Marcia: “En sola Marcia veo/un todo de hermosura, un sol, un ángel, una Venus hermosa en la belleza” (vv. 350-352). Al comienzo, sus palabras parecen sinceras y lo muestran como un devoto seguidor de la dama; sin embargo, la falsedad de su galanteo se revela pronto, cuando dirige los mismos elogios a Fenisa, su nueva conquista, con el propósito de seducirla: “No te cansas / de matarme, pues tus ojos / con su belleza me matan” (vv. 1420-1422). En este último caso, se reitera el poder aniquilador de la mirada, como en el discurso de Marcia, aunque ahora despojado de autenticidad, ya que el amor se vuelve un instrumento manipulador al servicio del engaño.

En un segundo momento, la alusión a la vista adquiere un sentido negativo cuando, en la última jornada, Liseo declara: “Ya, León, ya se acabó, / ya soy con todos malquisto” (vv. 2164-2165). El uso de este último término –que, según la RAE, significa “mirado con malos ojos” (2026)– evidencia el cambio de percepción que recae sobre el personaje. Liseo ya no merece admiración, sino que provoca rechazo. La mirada de Marcia, antes idealizadora, se transforma así en una observación crítica que expone el deterioro de su imagen y consume su desmitificación. La presencia del pronombre indefinido “todos” amplía el alcance de esa caída: Liseo no solo pierde el favor de Marcia, sino también el reconocimiento social, ya que su descrédito alcanza al conjunto de los personajes. De esta manera, la imagen del amante depende menos de su apariencia o linaje que del juicio que los demás asumen sobre su conducta.

Con esta transformación, María de Zayas desarticula la figura tradicional del galán cortesano.¹ El servicio empleado al comienzo entra

¹ Francisco Ruiz Ramón, en *Historia del teatro español: Siglo XVII*, caracteriza a las figuras de la Comedia Nueva como tipos dramáticos, “y como tales, expresión de una actitud vital, unas ideas y unos ideales cuya raíz común está en la uniformidad ideológica que los sustenta” (1986: 135). En el caso del galán, le atribuye rasgos como

en crisis cuando la experiencia pone al descubierto su falsedad. En este punto, la obra incorpora una perspectiva propia de la sensibilidad barroca, vinculada al desengaño, a la inestabilidad de las percepciones y a la ambivalencia entre ser y parecer (Maravall 1980: 95-96). La ilusión construida en torno a ese Narciso inicial se desvanece: la belleza deja de ser signo de virtud y pasa a revelar una apariencia engañosa, incapaz de sostener el ideal amoroso que había despertado.

3.3. Fenisa: de la mirada amiga a la mirada seductora

Por último, queda referirnos a los usos del tópico de la mirada en Fenisa, antagonista de la obra. En un comienzo, se presenta como la amiga confidente, aquella que escucha y guarda en secreto los sentimientos de Marcia. Sin embargo, más avanzada la historia se convertirá en un obstáculo para los planes que las mujeres trazan con el fin de reparar el agravio que Liseo cometió contra Laura.

Aunque María de Zayas le reserva un desenlace desfavorable –acorde con las convenciones morales de la época–, en el que no es emparejada con ningún hombre, el discurso de Fenisa resulta profundamente transgresor. A diferencia de Marcia, que encarna una figura más cercana al ideal femenino de prudencia y mesura –aunque también activa y decidida, al asumir un papel central en la restitución del honor de Laura y aproximarse así al modelo de la mujer varonil de la época²–, Fenisa se apropia del deseo de manera activa porque mira, elige y actúa según sus propios intereses, sin subordinarse a los vínculos de amistad ni a las expectativas que regulaban la conducta femenina: “Y aunque a mí don Juan adoro, / quiero también a Liseo, / porque en mi alma hay lugar / para amar a cuantos veo” (vv. 432-435).

No solo se manifiesta como un alma libre y dueña de sus instintos, abierta a la experiencia amorosa y a las conquistas, sino que también subvierte el modelo cortesano al apropiarse del poder de la mirada: deja atrás su posición sumisa de objeto que inspira devoción para convertirse en quien observa, elige y manipula a los hombres desde su propia estrategia amorosa. Ya no encarna a la dama inalcanzable, sino a un sujeto deseante: “Muchos amantes en mi alma caben” (v. 1464); “Mal haya la que sólo un hombre quiere, / que tener uno solo es cobardía” (vv.1474-1475). En estas líneas, es posible advertir la

“valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje” (135).

² En relación con esta idea, resulta pertinente recuperar lo señalado por Cristina Santolaria Solano acerca de los personajes femeninos en la obra de María de Zayas. Al referirse a Marcia, sostiene: “Con Marcia nos enfrentamos a la tan ensalzada por la literatura «mujer varonil». Como puso de relieve Carmen Bravo Villasante, el adjetivo «varonil» se aplicaba a las «claras y virtuosas mujeres» y con él aludían a «su osadía, valor, inteligencia, bondad, abnegación y constancia en el amor», atributos que creían específicos de los hombres y solo excepcionales en las mujeres” (1998: 1486).

expresión de la autonomía erótica de la mujer, que se contrapone al ideal petrarquista como objeto pasivo de contemplación.

Asimismo, del parlamento se desprende una interpretación implícita al doble estándar moral de la época: mientras que el galanteo masculino es celebrado como muestra de virilidad, en las mujeres es motivo de censura y deshonor. Si bien Zayas, prefiere destacar el accionar de Marcia y el vínculo de amistad que la une a Laura, también deja entrever una representación alternativa de lo femenino. En este sentido, puede pensarse, siguiendo a Teresa Ferrer Valls, que la comedia ha sido un espacio privilegiado para que las dramaturgas del Siglo de Oro situaran a sus personajes femeninos en situaciones más permisivas y, a su vez, sea utilizada “como cauce de expresión de ideas que a veces contestaban o introducían matices nuevos en los esquemas sobre la mujer aceptados socialmente” (1995: 92). En este caso particular, se evidencia cómo la comedia de Zayas permite visibilizar las acciones deshonestas de los hombres hacia las mujeres, así como la doble vara moral con la que se juzgan sus comportamientos.

Pese a ocupar el lugar de antagonista, resulta interesante recuperar la observación de Cristina Santolaria Solano acerca de la centralidad de Fenisa en la obra: “Prueba del protagonismo que le concede son el casi centenar de réplicas que pone en su boca, así como el elevado número de versos en que declara sus ideas y sentimientos, lo cual no concuerda con el papel de segunda dama que le ha asignado la crítica” (Santolaria Solano 1998: 1483). Esta interpretación permite revisar el sentido de su desenlace, ya que la sanción final no parece recaer tanto sobre su libertad amorosa como sobre la traición a la amistad femenina. Incluso, la soledad en que concluye su historia podría no leerse exclusivamente como castigo, sino también como la posibilidad de seguir eligiendo de acuerdo con sus propios deseos.

4. Mirada final: hacia una conclusión

Anne-Gaëlle Costa Pascal sostiene que uno de los rasgos más singulares de la producción artística de María de Zayas consiste en retomar temas y tópicos ya consolidados en la tradición literaria de su tiempo para, a partir de ellos, introducir situaciones y personajes que tensionan esos mismos modelos (180). En ese sentido, la poeta se apropia de materiales heredados –como el código amoroso cortesano y sus convenciones– para someterlos a una revisión crítica, especialmente en lo que respecta a la representación de las mujeres.

En *La traición en la amistad*, esta reelaboración se revela particularmente en el tratamiento del amor cortés. Las distintas modulaciones del tópico de la mirada permiten observar cómo la dramaturga reconfigura los códigos visuales y afectivos de esa tradición amorosa, a la vez que pone en cuestión los roles de género que

organizaban sus vínculos y jerarquías. Los personajes femeninos destacados de esta obra, Marcia y Fenisa, encarnan una mirada femenina activa y consciente, que invierte la dirección tradicional del deseo y pone en crisis la autoridad del discurso masculino del amor. Pese a sus diferencias –el recato y la lealtad a la amistad, por un lado, y la libertad afectiva junto con la transgresión de ese vínculo, por otro–, ambas participan de una misma operación que desplaza a la mujer del lugar pasivo de objeto contemplado y la convierten en sujeto de la mirada y del juicio.

La mirada, que en la poesía cortesana y petrarquista funcionaba como un instrumento o, en términos foucaultianos, dispositivo de idealización y dominio masculino, se convierte, en el teatro de María de Zayas, en un medio de expresión y poder para las mujeres. El amor ya no se despliega en un terreno idealizado, sino en uno social, atravesado por acuerdos, tensiones y mecanismos represivos que condicionan tanto a hombres como a mujeres, aunque recaen con mayor fuerza sobre estas últimas. En este sentido, la dramaturga se vale de un tópico heredado para mostrar que las relaciones amorosas no son ajenas a las relaciones de poder, sino uno de los espacios donde estas se reproducen, se disputan y, en ocasiones, pueden ser cuestionadas.

Referencias bibliográficas

- Alvar, Carlos (1980). “Prólogo”. En *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*. Madrid: Alianza Editorial. 21–69.
- Almeida, José (2016). “El concepto aristotélico de la imitación en el Renacimiento de las letras españolas: siglo XVI”. En *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxm0c1>
- Baruque, Julio Valdeón. L. (2003). “La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad”. En *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 311–329.
- Basarte, Ana (2012). “Prólogo”. En A. Basarte (comp.) y M. Dumas (ed.), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 7–10.
- Costa Pascal, Anne-Gaëlle (2007). “La escritura femenina de María de Zayas: entre subversión y tradición literaria”. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. 177–181.
- Duby, Georges (2012). “El modelo cortés”. En *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 13–34.

- Fernández, Cristina B. (2022). “En el taller del poeta: La composición poética en el barroco”. In *Itinere. Revista Digital de Estudios Humanísticos de la Universidad FASTA*, 12(1). 63–74.
- Ferrer Valls, Teresa (1993). “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”. *Anejos de la Revista de la Real Academia Española (BRAE)*, 48. 377–402.
- Ferrer Valls, Teresa (1995). “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”. En *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*. Valencia: Departamento de Filología Española-Universitat de València. 91–108.
- Foucault, Michel (1979). “El juego de Michel Foucault”. En *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. 127–162.
- Green, O. H. (1955). *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza, España: Librería General. Recuperado por Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/green.htm
- Maravall, José Antonio (1980). *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. 2.^a ed. Barcelona: Ariel.
- Real Academia Española (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 18 de mayo de 2026 de <https://dle.rae.es>
- Ruiz Ramón, Francisco (1986). *Historia del teatro español: Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Santolaria Solano, Cristina (1998). “Teatro y mujer en el Siglo de Oro: La traición en la amistad de María de Zayas y Sotomayor”. En *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. 1479–1489.
- Vijarra, René A. (2016). *Mujeres españolas del siglo XVII*. Córdoba: Doctorado en Estudios de Género, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Vilar, Mariano (2008). “Concepciones de la imagen de la amada en el Cancionero de Petrarca”. En *Primera Jornada de Lengua y Literatura “Estudios Teóricos e investigaciones en el Campo de las Ciencias del Lenguaje y la Literatura”*. La Matanza, Buenos Aires: Universidad Nacional de La Matanza. <https://www.aacademica.org/mariano.vilar/8>



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons