

LA POESÍA DE LOS *DESENGAÑOS AMOROSOS*
DE MARÍA DE ZAYAS Y SU FUNCIÓN UNIFICADORA
EN EL MARCO NARRATIVO¹

Benito Quintana
University of Hawaii at Mānoa

El trabajo literario de María de Zayas y Sotomayor ha sido explorado con detenimiento por varios críticos quienes se han enfocado en sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1634), en su *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto o Desengaños amorosos* (1647), y en su única comedia conocida *La traición en la amistad* (1618-1620). En contraste, pocos críticos se han aproximado al estudio de su producción poética.² A pesar de que ésta no es de una calidad estilística particularmente memorable, los pasajes poéticos intercalados en las obras narrativas de los *Desengaños amorosos* cobran relevancia cuando se analizan narratológicamente y se presta especial atención a la focalización de los personajes que cantan los poemas.

Estos momentos poéticos podrían parecer superfluos porque, aparentemente, no contribuyen al avance de la narrativa. De hecho, los poemas parecen simplemente hacerse eco de las manifestaciones de amor, celos, engaños y desengaños de los personajes y su omisión en la lectura podría sustentar dicha opinión. Sin embargo, cuando analizamos los poemas desde la perspectiva del sujeto enunciador y consideramos también la estructura del marco narrativo de la obra, podemos identificar cómo los poemas no son meros ejercicios líricos por parte de Zayas sino que crean una narrativa adicional interna que resumen los aspectos

¹ Una versión abreviada de este trabajo se presentó en octubre de 2006 en el congreso de la Asociación de Escritoras de España y las Américas, 1300-1800 (AEEA, actualmente GEMELA) celebrado en Washington, DC.

² Las excepciones notables son los trabajos de Susan Paun de García, "Love and Deceit in the Works of Doña María de Zayas y Sotomayor", Dissertation, University of Michigan, 1987, y de Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce "Introducción", en *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 1-95.

fundamentales de la fábula principal y conectan a todos los desengaños entre sí. Esta técnica narrativa demuestra que a nivel estilístico los poemas de Zayas no son una adición caprichosa, sino que cumplen una función narrativa que enriquece el texto. A través de la lectura de los poemas y su consideración narratológica en función del marco principal de la obra, encontramos que los personajes cobran aún más complejidad, lo que nos permite observar con mayor detenimiento sus más profundos sentimientos en torno al deseo.³

Partiendo desde un análisis narratológico de los pasajes poéticos y su focalización, mi lectura del texto de Zayas subraya el aspecto más inmediato, complementario a la narrativa en prosa que crea una narrativa adicional interna. Al nivel más amplio, los poemas sirven de puente entre los desengaños unificando el texto de Zayas, y al referir a algún mito clásico con sus correspondientes arquetipos desde los cuales se basa la fábula primaria, se expanden los niveles de interpretación en torno a los personajes. Con frecuencia, a través del poema y su referencia clásica el sujeto enunciador revela sus sentimientos más íntimos en torno al deseo y la situación en la cual se encuentra en ese momento. Con estas consideraciones podemos identificar cuatro funciones fundamentales de los poemas en los *Desengaños*: primero, son una ventana a los sentimientos íntimos de los personajes; segundo, funcionan como un resumen o cápsula narrativa de algún aspecto de la fábula; tercero, crean una segunda narrativa desde la focalización interna del personaje que experimenta los acontecimientos; y cuarto, entrelazan las experiencias de cada protagonista rompiendo los marcos narrativos internos y uniéndose

³ Frederick de Armas ha mostrado cómo Zayas modela a sus personajes utilizando a las diosas y heroínas clásicas, añadiendo complejidad a sus perfiles, mientras que Margarita Levisi ha postulado que las historias hagiográficas son utilizadas por Zayas para caracterizar a las heroínas de los desengaños. Para un estudio más detallado del uso del mito clásico y la hagiografía en Zayas ver, Frederick de Armas, "Psyche's Fall and Magdalene's Cross, Myth and Hagiography in María de Zaya's *Tarde llega el desengaño*", en *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*, eds. Susana Cavallo, Luis A. Jiménez y Oralia Preble-Niemi, Maryland, Scripta Humanistica, 1998, pp. 3-15. y Margarita Levisi, "La crueldad en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas", en *Estudios literarios de Hispanistas Norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, eds. Josp M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 447-456. Ninguno de los dos, sin embargo, menciona la función de la poesía como un posible recurso que puede enriquecer la caracterización de los personajes.

así al marco narrativo principal. Mi análisis se enfocará en los pasajes poéticos de “La esclava de su amante” (primer desengaño) y “Amar sólo por vencer” (sexto desengaño) así como en algunos poemas de transición entre los desengaños y la conexión narrativa que Zayas utiliza propiamente para unificar totalmente su obra. Es decir, en el nivel narratológico la voz poética funciona como un narrador secundario (interno) que expresa los sentimientos e ideas que el narrador primario (externo) omite, convirtiéndose en una herramienta esencial para interpretar correctamente la fábula insertada a través del poema y la fábula primaria del desengaño según va siendo narrado.⁴ Como señala Mieke Bal, la fábula insertada no sólo explica la fábula primaria, sino que tiene la capacidad de influenciarla. Tal estructura, continúa Bal, más que una simple técnica narrativa, es una parte integral de la poética del texto y debe entenderse como tal.⁵ En el caso del texto de Zayas, los poemas intercalados en el desengaño irrumpen e interrumpen en la narrativa del marco en el que se enuncian, mientras que los declarados entre un desengaño y el próximo—cantados por Isabel/Zelima,—retoman el núcleo del desengaño anterior antes de introducir el siguiente.⁶ Al romper los marcos narrativos internos, los poemas de transición conectan las fábulas internas—los desengaños—con la fábula primaria—la del sarao y entretenimiento honesto—vinculándose al final con el marco más externo: la decisión de Lisis de ingresar a un convento donde está Dios, el único amante que no desengaña.⁷

⁴ Mieke Bal explica en *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, 2a ed., Toronto, University of Toronto Press, 1994, que el cambio de nivel narrativo en un texto—enmarcado por una serie de signos, entre ellos un verbo declarativo—establece “a personal language situation of the second level (CN2)” que dramatiza el momento del habla del personaje. Bal, *op. cit.*, p. 48.

⁵ Bal, *Op. Cit.*, p. 54.

⁶ Isabel es siempre la que declama todos los pasajes poéticos entre un desengaño y el próximo con excepción de los romances al finalizar la introducción y el final del desengaño quinto que son cantados por los músicos.

⁷ William H. Clamurro ha mostrado cómo la multitud de voces narrativas que Zayas crea en “Estragos que causa el vicio” (décimo desengaño) provocan una desorientación en los personajes del sarao—y en el lector—a imitación del delirio temporal de Lisis. Para un estudio más detallado del uso de los niveles narrativos con un propósito desorientador, ver Clamurro, “Madness and Narrative Form in ‘Estragos que causa el vicio’.”, en *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*, eds. Amy R. Williamsen y Judith A. Whitenack, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1995, pp. 219-233.

Comenzando con el nivel más íntimo de la estructura narrativa, es decir en los momentos poéticos internos al desengaño, la fábula insertada a través del poema frecuentemente utiliza arquetipos mitológicos para revelar características que tienen influencia sobre la narrativa primaria del desengaño. En “La esclava de su amante”, el hilo narrativo en torno a los celos lo inicia Isabel/Zelima. Este desengaño es particular porque lo narra Zelima, la protagonista de la historia. Mientras ella desaparece del estrado para cambiar su atuendo, los músicos cantan un romance enfocado en los celos de los amantes. En el romance, la voz narrativa clama por Salicio, su amante, que la ha abandonado haciendo de sus ojos “caudalosas fuentes” que emanan copiosas lágrimas y extienden el tiempo de su dolor hasta la eternidad.⁸ Tal como anticipa el final del desengaño que cuenta Isabel, el romance cantado prepara el espacio narrativo de la fábula insertada.

Zelima, ahora ya transformada en Isabel Fajardo, narra sus aventuras y experiencias, y a petición de Lisis declama el soneto que don Manuel le cantó revelando la pasión que tenía por ella y la traición que él ejecutará más adelante. Antes de iniciar, Isabel declara que como parte del cortejo él a ella y ella a él se llamaban respectivamente Salicio y Belisa.⁹ Desde la perspectiva de la narratología, la sustitución onomástica no es simplemente una parte integral del cortejo, sino que añade un nivel adicional de desplazamiento entre la narrativa primaria de Isabel, el mundo pastoril creado por los nombres seleccionados, y su relación aludida en el soneto con la referencia clásica a Filomena y Progne como víctimas de la violencia masculina:

A un diluvio la tierra condenada,
que toda se anegaba en sus enojos,
ríos fuera de madre eran sus ojos,
porque ya son las nubes mar airada.
La dulce Filomena retirada,
como no ve del sol los rayos rojos,
no le rinde canciones en despojos,
por verse sin su luz desconsolada.
Progne lamenta, el ruiñeñor no canta,
sin belleza y olor están las flores,
y estando todo triste de este modo,
con tanta luz, que al mismo sol espanta,

⁸ María de Zayas y Sotomayor, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños Amorosos]*, 1647, 3a. ed, Madrid, Cátedra, 1998, p. 121.

⁹ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p 132.

toda donaire, discreción y amores,
salió Belisa, y serenóse todo.¹⁰

Como bien han señalado Olivares y Boyce, el soneto sólo puede entenderse en su totalidad “a la luz de la narración”.¹¹ A través del desfase narrativo que aleja a Isabel y a don Manuel de la cercanía del momento de enunciación, se incrementa la complejidad de la identidad de la protagonista-narradora Isabel/Zelima. Los planos narrativos e identidades se multiplican y también extienden a las demás participantes de los otros desengaños cuestionando, según Rolón-Collazo, la “identidad única de los otros personajes”.¹² Pero es precisamente esta multiplicidad lo que le permite a la voz poética onomásticamente alejada hablar con mayor libertad y de hacerlo no sólo desde la perspectiva individual, sino colectiva en la que la comunidad de narradoras comparten sentimientos y experiencias comunes. Dentro de la estructura global de la novela de Zayas, y a través de las fábulas de los poemas insertados en la narrativa, el texto cobra una cualidad particular. En su obra, Zayas reúne características de la comunidad femenina que reflejan solidaridad, amistad y convenciones amorosas que no requieren de los apuntalamientos y la aprobación del hombre.¹³

En este caso don Manuel aprovecha tal alejamiento para reclamarle a Isabel su falta de atención hacia él, y arrojando el instrumento musical al terminar de cantar el soneto le reclama: “¿Qué me importa a mí que salga el sol de Belisa en el oriente a dar alegría a cuantos la ven, si para mí está siempre convertida en triste ocaso?”¹⁴ Acto seguido, don Manuel sufre un desmayo que lo incapacita por varios días preocupando a todas las asistentes.¹⁵ El narrador original del poema (don Manuel) y el actor de los eventos que narra el poema en sí (Salicio) comparten la misma identidad

¹⁰ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 132.

¹¹ Olivares y Boyce, *op. cit.*, p. 20.

¹² Lissette Rolón-Collazo, “La forma de la novela cortesana según María de Zayas”, *Torre de Papel*, 4.2 (1994), pp. 47-60. La cita corresponde a la página 50.

¹³ Olivares y Boyce destacan el papel de la comunidad femenina en su análisis de los trabajos poéticos de varias poetisas contemporáneas a María de Zayas subrayando las diferencias de las perspectivas y separaciones entre el mundo creado en la poesía masculina y femenina (Olivares y Boyce, *op. cit.*, pp. 86-90). Para un estudio detallado de la poesía amorosa, religiosa, y la comunidad femenina en las poetisas del siglo XVII, ver Olivares y Boyce, *op. cit.*

¹⁴ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 132-133.

en la fábula y por lo tanto los signos emotivos contenidos en el soneto se convierten en signos de referencia propia que le permiten a don Manuel expresar públicamente sus sentimientos más íntimos sin apearse al protocolo social evitando así comprometerse con Isabel y su padre. Don Manuel se aprovecha de este desfase porque sus intenciones no son castas—un poco más tarde don Manuel viola a Isabel¹⁶ y acto seguido promete casarse con ella lo cual nunca cumple—. Su desmayo al finalizar el soneto y su enfermizo y débil carácter que muestra más tarde proyectan características femeninas que él manipula para provocar lástima y pretender poseer una sensibilidad y humildad de espíritu que realmente no tiene. A través de esta manipulación sentimental y sus manifestaciones públicas, don Manuel oculta sus verdaderas intenciones y la integración de la narrativa y los poemas creados por Zayas codifican su crítica a los hombres que usan un comportamiento afeminado con tal de poseer a una mujer. A través del poema y sus correspondientes cambios de nivel narrativo, el soneto revela la lujuria del galán hacia Isabel pero de forma encubierta. Además, el comportamiento que don Manuel muestra inmediatamente después—y en efecto a lo largo de todo el relato—subrayan cuán socialmente incorrectas son sus intenciones, por un lado, y justifican el valor del momento poético como parte integral de la narrativa del desengaño, por el otro.

Un poco más tarde, don Manuel deja caer por descuido sobre el vestido de Isabel una daga que llevaba consigo. La presencia de esta arma le causa un gran disgusto a Isabel quien compone un soneto que resalta sus sentimientos sobre su violación, los eventos transcurridos desde entonces, y las excusas que don Manuel continúa pronunciando para evitar casarse con ella. A través del poema Isabel le dice a don Manuel:

Toma tu acero cortador, no seas
causa de algún exceso inadvertido,
que puede ser, Salicio, que sea Dido,
si por mi mal quisieses ser Eneas.
Cualquiera atrevimiento es bien que creas
de un pecho amante a tu valor rendido,
muy cerca está de ingrato el que es querido;
llévale, ingrato, si mi bien deseas.
Si a cualquiera rigor de aquesos ojos
te lloro Eneas y me temo Elisa,

¹⁶ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 137-138.

quítame la ocasión de darme muerte.
Que quieres la vida por despojos,
que me mates de amor, mi amor te avisa;
tú ganarás honor, yo dulce suerte.¹⁷

Con el soneto Isabel utiliza referencias al mito de Dido y Eneas para focalizar de forma encapsulada su perspectiva y sentimientos en torno a los eventos transcurridos. Además, la referencia mítica le permite a Isabel/Zelima focalizar internamente su experiencia y denunciar tanto el crimen del cual fue víctima como el engaño de don Manuel.

Así mismo la referencia mítica encaja con diversos aspectos de la historia central de Isabel/Zelima. De acuerdo a la mitología clásica, Dido era el objeto de la pasión de Eneas. Éste, a pesar de haberle prometido vivir el resto de su vida con ella, la abandona. En consecuencia, Dido se atraviesa con una espada que Eneas le había obsequiado y se arroja a una hoguera que ella había mandado construir. Siguiendo la versión del mito como lo presenta Virgilio en la *Eneida*, la narrativa del soneto evidencia cómo Zayas adapta a la historia de Isabel/Zelima los rasgos arquetípicos que el mito de Dido y Eneas presentan para ampliar y profundizar en el significado y la perspectiva que Isabel tiene de su situación.¹⁸ Dentro del espacio narrativo Isabel alude al mito para acusar a su violador y anticipar un posible fin a su desengaño. De esta forma el soneto condensa la narrativa de la historia de Isabel/Zelima y utiliza la reinterpretación de la historia clásica para mostrar el descontento que ella tiene hacia don Manuel. Además de la conexión al mito y su correspondiente valor narrativo el soneto provee la focalización interna que revela, en forma codificada, los detalles de los eventos que han afectado a Isabel.

Utilizando una fórmula similar de focalización el tópico de los celos reaparece en el soneto siguiente cuando Isabel experimenta esos sentimientos por la presencia de Alejandra, la mujer a quien ahora don Manuel dedica sus galanterías. El soneto es una advertencia de la brevedad de la vida y el amor, profundiza sobre la situación de Isabel y le advierte a Alejandra cómo don Manuel la abandonó para cortejarla, señal de que hará lo mismo una tercera vez:

¹⁷ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 140-141.

¹⁸ Para un estudio detallado de las fuentes de los mitos clásicos en el Renacimiento español, ver María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

Pagarásme el agravio con su desvío;
no pienses que has feriado muy barato,
que te has de ver, como yo estoy, celosa.¹⁹

Más tarde, para mostrar la profundidad de sus sentimientos Isabel/Zelima compone unas décimas extensas donde ella detalla sus celos, la brevedad de la vida, el deseo y el sufrimiento de los desdenes causados por el amante:

Celos tuve, mas, querida,
de los celos me burlaba;
antes en ellos hallaba
sainetes para la vida;
ya, sola y aborrecida,
Tántalo en sus glorias soy;
rabiando de sed estoy,
¡ay, qué penas! ¡ay, qué agravios!,
pues con el agua a los labios,
mayor tormento me doy.
.....
¡Oh tú, que vives segura
y contenta en casa ajena!
de mi fuego queda llena,
y algún día vivirá,
y la tuya abrasará;
toma escarmiento en mi pena.²⁰

De esta forma, Isabel subraya la futilidad de las pasiones humanas y los resultados negativos de la competencia entre mujeres por obtener un hombre. Y mientras ella inicialmente se burlaba de los celos sintiéndose incluso capaz de controlarlos y obtener satisfacción al experimentarlos, ahora, abandonada, sufre una sed comparable a la de Tántalo. Finalmente, sus experiencias le permiten focalizar las circunstancias de manera que su sufrimiento sirva de ejemplo y advertencia de que los hombres siempre estarán cortejando a otras mujeres y en el momento en que se enfaden con la que poseen o cuando encuentre otra que le parezca mejor, fríamente abandonarán a la amada como ella misma reitera en el desenlace de la

¹⁹ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 143.

²⁰ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 146.

obra declarando: “[¿]no reconocéis que en los hombres no dura más la voluntad que mientras dura el apetito, y en acabándose, se acabó?”²¹ Las motivaciones que llevarán a Lisis, Isabel, Laura y Estefanía a ingresar al convento al final de la obra para desposarse con Cristo, el único amante que no desengaña, vienen estableciéndose no sólo en la narrativa y las experiencias de desengaños narrados en los diez relatos, sino que también vienen anticipándose en los momentos poéticos a través de las diversas focalizaciones ahí presentes.

El caso de “Amar sólo por vencer” contrasta con los otros desengaños porque los poemas son recitados por Estefanía quien es en realidad Esteban travestido de mujer. El objeto de su deseo, Laurela, es unos seis años menor que él y su gracia, hermosura y fama son bien conocidas en Madrid.²² Al ver a Laurela, Esteban se enamora “tan locamente (si se puede decir así) que perdió el entendimiento y la razón” y a imitación del mito de Apolo y Dafne, Esteban aplica todas sus destrezas de músico y poeta para declararle su amor.²³ Sin embargo la posición en la escala estamental de Esteban le imposibilita acercarse a ella. Al enterarse de la gran pasión que Laurela siente por la música, Esteban vende lo que tiene para travestirse de mujer y ofrecer sus servicios en la casa de su amada lo cual le dará acceso a Laurela.²⁴ Como en la narrativa de Isabel/Zelima, las aventuras de Esteban y Laurela poseen paralelismos con los mitos clásicos. Al igual que Apolo, Esteban posee cualidades para la poesía y la música, mientras que Laurela, una Dafne encarnada, es sumamente joven (apenas cuenta con catorce años) y su poca conciencia de los galanteos de los hombres la hacen ignorar los intentos de Esteban de enamorarla.²⁵ Al entrar al servicio de Laurela, Esteban—asumiendo su personalidad como la joven dama Estefanía—utiliza sus habilidades musicales para comunicarle en forma encubierta su pasión.

Laurela admira tanto el aspecto de Estefanía que le pide que cante para indagar si su voz le es tan agradable como su rostro.²⁶ Estefanía inmediatamente toma una guitarra y canta una silva satírica que cuestiona el valor de la vestimenta y critica su deterioro y su capacidad de encubrir

²¹ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 507.

²² Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 295.

²³ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 296.

²⁴ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 298.

²⁵ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 296.

²⁶ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 300.

el verdadero estado estamental y sexual del individuo.²⁷ Con este poema Esteban/Estefanía le ofrece a Laurela una visión personal sobre la diferencia social de ambas, y subraya veladamente su travestismo. Su talento impresiona tanto a Laurela que le da un beso en la mejilla. Es entonces cuando Estefanía intenta por primera vez desvelar su identidad y sus sentimientos al asegurarle que, “desde que el punto que vi tu hermosura, estoy tan enamorada (poco digo: tan perdida), que maldigo mi mala suerte en no haberme hecho hombre” para amarla, servirla, y obtener su favor ya que “el poder de amor también se extiende de mujer a mujer, como de galán a dama”.²⁸ Las grandes risas que provoca su comentario muestra cuán rotundamente falla en sus intentos, pero Esteban continúa usando el canto y la poesía para intentar desvelarse como el hombre que es y no como la dama que pretende ser.

Debido a que su travestismo está tan bien logrado, Estefanía comienza a ser víctima de los galanteos de Bernardo (padre de Laurela) quien la persigue y promete encontrarle un marido de valor si ella accede a sus intenciones.²⁹ Los desmayos, la melancolía y los cuidados que Estefanía finge para no ser acechada y descubierta por Bernardo hace que los pasajes poéticos sean más directos porque a través de ellos ella intenta mostrar la futilidad del travestismo que le imposibilita enamorar a Laurela:

¡Oh soberana diosa,
así tu Endimión goces segura,
sin que vidas celosa,
ni desprecie por otra tu hermosura;
que te duela mi llanto,
pues sabes qué es amar, y amaste tanto:
ya ves que mis desvelos
nacen de fieros y rabiosos celos!

.....
Daréte el blanco toro,
de quien Europa, enamorada, goza;
de Midas, el tesoro,
y de Febo, tu hermano, la carroza;
el vellocino hermoso,

²⁷ Esta silva la utiliza Zayas, en forma un poco modificada, en el tercer acto de su comedia *La traición en la amistad*. Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 300-305.

²⁸ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 306.

²⁹ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 309-310.

que de Jasón fue premio venturoso,
y por bella y lozana,
juzgaré que mereces la manzana.

.....
¿Cómo, di, ingrato fiero,
tan mal pagas mi amor, tan mal mi pena?
Mas ¡ay de mí!, que quiero
contar del mar la más menuda arena,
ver en el suelo estrellas,
y en el hermoso cielo plantas bellas;
pues, si lo consideras,
es lo mismo pedirte que me quieras.

Del amor dijo el sabio
que sólo con amor pagar se puede.
No es pequeño mi agravio,
no quiera Amor que sin castigo quede;
pues cuando más te adoro,
si lo entiendes así, confusa ignoro,
y es mi mal tan extraño,
que mientras más te quiero, más me engaño.

.....
Ojos, ¿no la mirasteis?
Pues pagad el mirar con estas penas.
Corazón, ¿no la amasteis?
Pues sufrid con paciencia estas cadenas.
Razón, ¿no te rendiste?
Pues, di, ¿por qué razón estás tan triste?
¿Pues es mayor fineza
amar en lo que amáis esa tibieza?
¿No sabes que te adoro?
Pues ¿cómo finges que mi amor ignoras?
Mas ¿qué mayor tesoro,
que cuando tú nueva belleza adoras,
halles el pecho mío
tan abrazado, cuando el tuyo frío?
Y ten en la memoria
que amar sin premio es la mayor victoria.³⁰

El pasaje poético subraya la infatuación de Esteban, los sacrificios que ha hecho para conquistar a Laurela, el desdén que ella le muestra y los sufrimientos que experimenta por su situación actual. Al mismo tiempo, las declaraciones sumamente directas de Estefanía resaltan sus

³⁰ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, pp. 311-314.

sentimientos más profundos porque él está convencido de que, provenientes del alma, tienen las mejores intenciones. La pasión extrema y el sufrimiento causado por el amor no correspondido que se encuentra en las referencias mitológicas se muestran sólo en este punto de la narrativa a través del pasaje poético. Por lo tanto, el poema emerge como un vehículo que Esteban/Estefanía utiliza para expresarse directamente. Hacia el final del poema, Estefanía revela su secreto:

Desháganse los lazos
del leal y dichoso Hermafrodito,
pues en ajenos brazos
a mi hermoso desdén estar permito,
sin que mi mano airada
no tome la venganza deseada;
que con celos bien puedo
ni respetar deidad, ni tener miedo.³¹

La referencia a Hermafrodito apunta a hacia dos situaciones paralelas en torno al deseo de Estefanía por Laurela y los celos de la primera hacia don Enrique, el galán que también desea a Laurela. Al mismo tiempo, Estefanía expresa una vez más su travestismo y su deseo de mostrarse como Esteban. Al finalizar su canción, Estefanía señala que amar sin premio es la mayor expresión del verdadero amor y subraya que “las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está [...]; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor, sino apetito, y de esto nace arrepentirse en poseyendo”.³² A través de la focalización interna que provee el pasaje poético, observamos cómo este comentario de Estefanía subraya el conflicto entre su travestismo y lo que representa el amor desde la perspectiva de la mujer y el hombre.

Así pues, los sentimientos más profundos y filosóficos sobre el amor se reflejan en los pasajes poéticos cantados por Esteban/Estefanía y son reiterados en el diálogo posterior. Estos pasajes muestran la condición del enamorado joven y anticipan el desengaño que sufre Laurela cuando Esteban logra convencerla de huir con él sólo para abandonarla después de revelar su verdadero origen y estado civil. Al cantar su poema, la condición de Esteban/Estefanía como hombre travestido de mujer quien no puede obtener el favor de Laurela por su estatus inferior en la

³¹ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 316.

³² Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 317.

estructura estamental del siglo XVII, lo obliga a expresar sus deseos desde una perspectiva idealizada, encubierta y codificada en la mitología y revelar su identidad a través de sus canciones y poesías.

Las expresiones de los sentimientos internos a los desengaños los toma Zelima con sus poemas intercalados los cuales utiliza Zayas para unificar su texto. Zelima, como “personaje/narrador se convierte en personaje/protagónico de una de las narraciones internas” sellando así la conexión entre los diversos marcos narrativos.³³ Al declamar sus poemas la narrativa de cada desengaño se enlazarán para vincular los diez desengaños con un efecto totalizador. Tanto en la introducción al texto como en los interludios a los desengaños, los momentos poéticos de Isabel/Zelima cumplen dos funciones. La primera es limitar la temática del sarao a amores, engaños, desengaños y a los problemas que estas manifestaciones del deseo traen consigo. La segunda es comentar el desengaño anterior para conectarlo con los otros a través de un interludio. Estas funciones se ejecutan con un lenguaje simbólico que ocasionalmente alude a figuras mitológicas o religiosas para ilustrar la temática de los desengaños. Tal uso del lenguaje simbólico usado como límite temático del sarao lo encontramos cuando Isabel canta al final de “Tarde llega el desengaño”. La alusión a las figuras mitológicas contribuye al efecto totalizador que se ha venido presentando:

Como Tántalo muero,
 el cristal a la boca,
 y cuando al labio toca,
 y que gustarla quiero,
 de mí se va apartando,
 sin mirar que de sed estoy rabiando.
 ¿Hurté yo la ambrosía?
 ¡Oh Júpiter airado!
 ¿por qué me has castigado
 con tanta tiranía?
 ¡Ay, qué rigor tan fiero,
 que estando junto al bien, por el bien muero!
 ¡Ay, pensamiento mío!,
 ¿qué te han hecho mis ojos,
 que, colmados de enojos,
 es cada cual un río?
 ¡Y tú, sordo de mis quejas,

³³ Rolón-Collazo, *op. cit.*, p. 50.

sin dolerme su mal, llorar los dejás!³⁴

Estas alusiones al desengaño narrado por Filis son claras y a través de ellas el poema encapsula la esencia del desengaño y subraya la crueldad de los hombres que comenten agravios contra la mujer. En este caso en particular las alusiones revelan la inocencia de Elena y acusan a don Jaime de Aragón de actuar irracionalmente al vengarse cuando su percepción de los hechos es falsa.

Un ejemplo de cómo el lenguaje simbólico de los poemas comenta un desengaño para vincularlo con el resto de los otros se encuentra en el poema intercalado entre “Amar sólo por vencer” (sexto desengaño) y “Mal presagio casar lejos” (séptimo). Es evidente que este poema vincula el sexto desengaño con los otros diez al retomar en el interludio la temática de los amores, engaños y desengaños para pormenorizar las razones por las cuales Lisis decidirá hacerse religiosa la última noche del sarao. Mientras doña Luisa se prepara para comenzar su desengaño, Isabel canta:

Su cruel tiranía
huir pienso animosa;
no he de ser de sus giros mariposa.
En sólo un hombre creo,
cuya verdad estimo por empleo.
Y éste no está en la tierra,
porque es un hombre Dios, que el cielo encierra.
Éste sí que no engaña;
éste es hermoso y sabio,
y que jamás hizo a ninguna agravio.³⁵

Pero Zayas perfecciona la vinculación de la narrativa interna del sexto desengaño y el marco narrativo externo (el propósito del sarao y la decisión final de Lisis) con el lenguaje simbólico del poema que construye una alusión religiosa a Cristo. Esta alusión enfatiza la temática en torno al peligro que corre la mujer a merced de los hombres y cuán defectuosos son los argumentos con que éstos intentan justificar esas acciones peligrosas. Es más, la alusión reafirma las acciones y la narrativa interna adicional de los poemas que enriquece el texto en prosa. Así pues, a pesar

³⁴ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 255.

³⁵ Zayas y Sotomayor, *op. cit.*, p. 336.

de que las destrezas poéticas de Zayas son un cuanto limitadas, su capacidad para utilizar los poemas como una parte integral de la estructura narrativa la autorizan y muestra que es capaz de crear una estructura bastante compleja que conecta los diversos niveles narrativos externos entre sí.

Los pasajes poéticos en el texto de Zayas ofrecen, entonces, una narrativa adicional interna que descubre los pensamientos e intenciones más íntimos de los personajes. Así pues, la poesía crea un marco totalizador de la narrativa y ofrece un punto de vista interno y personal de los protagonistas. La polifonía ofrecida en las múltiples voces de las mujeres que cuentan desengaños y declaman los cantos y poemas refleja la complejidad de la estructura narrativa que María de Zayas ha elaborado. El deseo expresado por las y los protagonistas no solo es sexual y social sino que, como señala Peter Brooks, es también parte de los mecanismos que mueven internamente la narrativa y la llevan a su culminación.³⁶ Zayas elabora un texto que presenta a través de los pasajes poéticos una narrativa focalizada por los personajes que experimentan los acontecimientos de los desengaños. Esta técnica narrativa enriquece el texto con múltiples niveles de lectura que proyectan la visión más íntima de los personajes en torno al deseo y subrayan la importancia de los pasajes poéticos. Con el manejo deliberado de los poemas, María de Zayas autoriza la complejidad de su narrativa y justifica que las interrupciones creadas por aquellos son en realidad elementos de suma importancia para comprender la totalidad de su obra.

³⁶ Peter Brooks, *Reading for The Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 37.