

SOBREMESAS LITERARIAS

En torno a la gastronomía en las letras hispánicas

Jesús Murillo Sagredo
Laura Peña García (Eds.)

SOBREMESAS LITERARIAS

En torno a la gastronomía en las letras hispánicas

ALEPH – BIBLIOTECA NUEVA – FUNDACIÓN SAN MILLÁN

SOBREMESAS literarias : en torno a la gastronomía en las letras hispánicas / Jesús Murillo *et al.* (eds.)- Madrid: Biblioteca Nueva, 2015

545 p. ; 24 cm

ISBN: 978-84-16345-45-8

1. Léxico gastronómico 2. Comida y bebida en la literatura 3. Poesía 4. Teatro
5. Novela 6. Simbología 7. Recetas 8. Canibalismo 9. Mística 10. Edad Media-Siglo XXI
11. Literatura 12. Gastronomía

641 WB

801.6 DSC

821.134.2-3 FXL/FXS

821.134.2-4/-9

DCF/DNF/DSB/DSR

Cubierta: Gracia Fernández

Ilustración de cubierta: El Caimán Amarillo, Diseño Ilustrado

Composición: Edinnova Taller Editorial

© Los autores, 2015

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2015

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16345-45-8

Depósito Legal: M-11.243-2015

Impreso en Grafilia, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Índice

PRÓLOGO, por Jesús Murillo y Laura Peña	17
---	----

PARTE I EDAD MEDIA

CAPÍTULO 1.—DE <i>SARMIENTOS, VIÑAS Y CEPAS</i> EN CORPUS MEDIEVALES: APORTACIONES LÉXICO-SEMÁNTICAS, por Aurora Martínez Ezquerro	23
1. Majuelos y viñas en diccionarios históricos de la lengua	25
2. Majuelos y viñas en documentación y literatura medievales de La Rioja ..	26
3. Majuelos y viñas en repertorios léxicos actuales	33
Conclusión	34
Corpus bibliográfico	35
Bibliografía	37
CAPÍTULO 2.—EL VINO EN LAS VIDAS DE SANTOS DE GONZALO DE BERCEO, por Nicolás Asensio Jiménez	41
Bibliografía	48
CAPÍTULO 3.—«MIJOR EN EL PAPEL QUE EN MI BOCA PARESCERÁN»: ELEMENTOS TEATRALES Y PARATEATRALES EN <i>ARNALTE Y LUCENDA</i> , por Jessica Roade Riveiro ..	51
Introducción	51
1. Elementos teatrales	53
2. Manifestaciones parateatrales	57
Conclusión	61
Bibliografía	61

CAPÍTULO 4.—«HOY COMAMOS Y BEBAMOS»: COMIDA, BEBIDA Y CELEBRACIÓN EN LAS ÉGLOGAS DE <i>ANTRUEJO</i> DE JUAN DEL ENCINA, por Sara Sánchez Hernández ..	63
Bibliografía	71
CAPÍTULO 5.—EL LÉXICO GASTRONÓMICO EN LA POESÍA DIALOGADA DE JUAN ALFONSO DE BAENA, por Ana Caíño Carballo	75
Introducción	75
1. Los diálogos poéticos de Juan Alfonso de Baena con Alfonso Álvarez de Villasandino	77
2. Los diálogos poéticos de Juan Alfonso de Baena con Juan García de Vinuesa	79
3. Los diálogos poéticos de Juan Alfonso de Baena con Álvaro Ruiz de Toro	82
4. Los diálogos poéticos de Juan Alfonso de Baena con Juan de Guzmán	83
Bibliografía	86

PARTE II SIGLO DE ORO

CAPÍTULO 6.—«NO ME AGRADA/ DESPENSA TAN ESTIRADA»: TRATADO PARÓDICO DEL HAMBRE Y OTRAS MISERIAS DE LA MESA EN EL <i>AULA DE CORTESANOS</i> (1547), por María del Rosario Martínez Navarro	91
Bibliografía	101
CAPÍTULO 7.—«LOS CHASQUIDOS DEL SORBO Y LOS BOCADOS»: UN BANQUETE PALATINO EN LA POESÍA SATÍRICO-BURLESCA DE QUEVEDO, por Marta González Miranda	105
Bibliografía	116
CAPÍTULO 8.—COMIDA Y BEBIDA EN LA POESÍA DE FRANCISCO DE QUEVEDO, por Alessandra Ceribelli	119
Bibliografía	126
CAPÍTULO 9.—LAS IMÁGENES DEL PECADO EN LA POESÍA RELIGIOSA DE QUEVEDO, por María Vallejo González	127
1. El pecado original: «del bocado de Adán»	127
2. Pecado como enfermedad	129
3. Cuerpo como sepulcro del alma	130
4. El polvo	131
5. El gusano	133
6. La hiel	134
7. Puertas del Infierno	135
Conclusión	136
Bibliografía	136

CAPÍTULO 10.—«ECHANDO CHISPAS DE VINO». JAQUES Y GERMANÍA EN EL <i>BAYLE</i>	
<i>IX</i> DE QUEVEDO, por F. Fernando Latorre Romero	139
Introducción	139
1. «Echando chispas de vino»	139
2. El estilo suelto	142
3. Análisis	143
4. Secuencias	145
Conclusión	151
Bibliografía	151
CAPÍTULO 11.—«¿PAN, HIJO? NI AUN OTRA COSA/ QUE SEMEJE DE COMER»: EL HAMBRE EN <i>LA NUMANCIA</i> DE CERVANTES, por Martina Colombo.....	
Bibliografía	160
CAPÍTULO 12.—DE GUISADOS Y DESAGUISADOS. LA COMIDA EN EL <i>QUIJOTE</i> , por Daniel Fernández Rodríguez.....	
1. Las circunstancias al vino atañederas	163
2. Vivir muriendo y morir comiendo	167
3. Materia de grande risa.....	168
4. Dichosa edad y siglos dichosos... ..	169
Conclusión	171
Bibliografía	172
CAPÍTULO 13.—COMIDA Y SUEÑO EN LA PRIMERA SALIDA DE DON QUIJOTE, por Blanca Santos de la Morena y Manuel Piqueras Flores	
Bibliografía	180
CAPÍTULO 14.—GANIMEDES EN PALACIO: LA LOA DE <i>EL GRAN DUQUE DE GANDÍA</i> , DE PEDRO DE FOMPEROSA, por Jordi Bermejo.....	
Bibliografía	192
CAPÍTULO 15.—LA VERTIENTE ESPIRITUAL EN LA COMIDA MORISCA, por Hayet Belhmaied	
Bibliografía	202
CAPÍTULO 16.—LA SIMBOLOGÍA DE LA LECHE EN EL TEATRO DE CALDERÓN, por Noelia Iglesias Iglesias	
Bibliografía	215
CAPÍTULO 17.—EL MIEDO DEL GRACIOSO A SER COMIDO: UN EJEMPLO DE REUTILIZACIÓN EN CALDERÓN, por Zaida Vila Carneiro	
Bibliografía	225

CAPÍTULO 18.—LAS ESCRITURAS ESPECULARES DEL APETITO DE AMÉRICA: EPISODIOS CANÍBALES EN LA CRÓNICA DE INDIAS, por Celia de Aldama Ordóñez	227
1. Cíclopes, cinocéfalos y soldados del Gran Khan: el ojo desorientado de Colón	228
2. Américo Vespucci: lupa y diccionario del Nuevo Mundo	230
3. La imagen etnográfica y edénica del caníbal	232
4. La venganza de la mordedura caníbal	233
5. La salvación del cuerpo protestante de Hans Staden	234
6. Los infiernos americanos por Theodor de Bry	235
Bibliografía	236

CAPÍTULO 19.—REPRESENTACIONES DEL HEROICO CONQUISTADOR ESPAÑOL Y DEL BÁRBARO INDÍGENA A TRAVÉS DE LA COMIDA Y LA BEBIDA EN <i>ELEGÍAS DE VARONES ILUSTRES DE INDIAS</i> DE JUAN DE CASTELLANOS, por Vivian Camargo Cortés	237
Introducción	237
1. Nuevo Mundo, alteridad y prácticas alimentarias	238
2. Prácticas alimentarias occidentales ante el Nuevo Mundo	238
3. Escasez alimenticia y nobleza espiritual	242
4. Transgresión y castigo	242
5. Rusticidad, barbarie, idolatría y prácticas alimentarias	243
6. Borrachera e idolatría	244
7. Transgresión alimentaria indígena	244
8. El caribe: hipérbole del caníbal inhumano del Nuevo Mundo	245
Conclusión	247
Bibliografía	247

PARTE III SIGLOS XVIII Y XIX

CAPÍTULO 20.—DE LA FIESTA AL ESPECTÁCULO: HAMBRE Y EXCESO EN EL CAMBIO ESTÉTICO TEATRAL DEL SIGLO XVIII, por Ana Contreras Elvira	251
1. Teatro, política y vida cotidiana	252
2. El motín contra Esquilache	253
3. El motín y el teatro	255
4. Cambio estético	258
Bibliografía	259

CAPÍTULO 21.—ÁGAPES NAVIDEÑOS: A LA MESA CON EMILIA PARDO BAZÁN, por Sergio Martín Jiménez	261
Bibliografía	268

CAPÍTULO 22.—COMER Y SANAR, TODO ES EMPEZAR. LOS ÚLTIMOS MANJARES DE DON FRANCISCO TORQUEMADA, por Alberto Maffini	271
Bibliografía	280
CAPÍTULO 23.—LA CENA DE DON JUAN COMO CONTRAPUNTO CULTURAL, por Jelica Veljović	283
1. El origen de la cena y del convidado en el mito de Don Juan	284
2. Un contrapunto sociológico: Don Juan carnavalesco	286
3. Contrapunto ontológico-el choque de dos mundos	289
4. Contrapunto ideológico: de la justicia a la misericordia	290
Bibliografía	293

PARTE IV
SIGLOS XX Y XXI

CAPÍTULO 24.—SABORES Y SINSABORES EN LA VIDA DE MARÍA LEJÁRRAGA, por Rocío Pilar Salinas Díaz	297
1. Amigos a la mesa. Las tertulias caseras en <i>La casa de la Primavera</i>	299
2. Sinsabores: El hambre y la guerra	302
Bibliografía	305
CAPÍTULO 25.—COMIDA Y BEBIDA EN LAS ALBADAS TRADICIONALES CASTELLANAS. EL EJEMPLO DE LA ALBADA DE QUINTANA REDONDA (SORIA), por Beatriz Plaza Marina	307
1. La albada	307
2. Antecedentes	308
3. Estructura	309
4. Comida y bebida en las albadas	310
5. Transcripción de la albada de Quintana Redonda	311
Bibliografía	315
CAPÍTULO 26.—«BOLLYCAO BOY», «LESS IS MORE» Y «HA ESTADO EN LA VENDIMIA»: MERIENDA, COMIDA Y VENDIMIA EN LA POESÍA DE JUAN ANTONIO GONZÁLEZ-IGLESIAS, por Jacobo Llamas Martínez	317
Bibliografía	325
CAPÍTULO 27.—LA CENA, ESPACIO PARA EL AMOR. DOS POEMAS DE JULIA UCEDA, por María Teresa Navarrete Navarrete	327
Introducción	327
1. Juego de dobles: comida, palabra y amor	328
2. «La fiesta» y «La última cena (Mujer de paja)»	329
Conclusión	333
Bibliografía	334

CAPÍTULO 28.—SÍMBOLOS GASTRONÓMICOS EN LA POESÍA DE PICASSO O LA DIGESTIÓN DE LA ESCRITURA AUTOMÁTICA, por Sara González Ángel	337
Bibliografía	346
CAPÍTULO 29.—VINO CON VINO: LA BEBIDA COMO EJE EN <i>EL ARPA Y LA SOMBRA</i> , DE ALEJO CARPENTIER, por Isabel Abellán Chuecos	347
Introducción	347
1. Vino con vino	348
2. De uno y otro continente	349
3. El purgatorio	350
Conclusión	351
Bibliografía	352
CAPÍTULO 30.—«UN RÉQUIEM EBRIO DE POEMAS» NOTAS SOBRE MÚSICA, ALCOHOL Y REFLEXIÓN METAPOÉTICA EN TRES POEMAS DE AURORA LUQUE, por Dolores Juan Moreno	353
Bibliografía	360
CAPÍTULO 31.—LA POÉTICA GASTRONÓMICA ALFONSINA, por Francisco de Jesús Ángeles Cerón	361
Bibliografía	367
CAPÍTULO 32.—DOS METÁFORAS DE LA ALEGRÍA: EL VINO EN DOS POEMAS DE BORGES, por Carlos Alberto Gutiérrez Martínez	369
Bibliografía	378
CAPÍTULO 33.—BEBER HASTA SACARSE EL CUERPO. EL ALCOHOL COMO GENERADOR DEL DESDOBLAMIENTO EN <i>LA NOCHE</i> DE JAIME SAENZ, por Valeria Canelas	379
Bibliografía	386
CAPÍTULO 34.—LA GULA: PAISAJE VANGUARDISTA DE HOMBRES REVENTADOS (RECORRIDO COMPARADO), por Álvaro López Fernández	387
Apéndice	395
Bibliografía	397
CAPÍTULO 35.—LA DESCANONIZACIÓN DE LA EDAD DE PLATA DESDE SUS TERTULIAS: <i>FABULOSAS NARRACIONES POR HISTORIAS</i> , por Jessica Cáliz Montes	399
1. Del nuevo escepticismo a la metaficción historiográfica	400
2. Tertulias: lugar de culto literario y gastronómico	402
Bibliografía	408
CAPÍTULO 36.—MÍSTICA Y CANNABIS COMO VÍA ESTÉTICA EN VALLE-INCLÁN: <i>LA LÁMPARA MARAVILLOSA</i> , por Carmen E. Vilchez Ruiz	411
Bibliografía	420

CAPÍTULO 37.—COMER, BEBER, MATAR: LA TRIPLE ARMA IRÓNICA DE LOS <i>CRÍMENES EJEMPLARES</i> DE MAX AUB, por Barbara Greco	421
Bibliografía	431
CAPÍTULO 38.—RECETAS, SILENCIOS Y SENTIMIENTOS EN OBRAS DE LAURA ESQUIVEL, por Ana-María Paunescu	433
Bibliografía	437
CAPÍTULO 39.—DE LOS FILTROS DE AMOR A LAS RECETAS AFRODISÍACAS. PRESENCIA Y EVOLUCIÓN EN <i>AFRODITA</i> Y <i>COMO AGUA PARA CHOCOLATE</i> , por Gala del Castillo Cerdá	439
Bibliografía	445
CAPÍTULO 40.—GEOGRAFÍA Y GASTRONOMÍA LITERARIAS DE <i>CAMINANDO POR LAS HURDES</i> DE ANTONIO FERRES Y ARMANDO LÓPEZ SALINAS, por David Matías ...	447
Bibliografía	455
CAPÍTULO 41.—AHOGAR LAS PENAS: LA PRESENCIA DEL ALCOHOL EN <i>TIEMPO DE SILENCIO</i> DE LUIS MARTÍN-SANTOS, por David García Ponce	457
Bibliografía	465
CAPÍTULO 42.—EL PLACER INMENSO DE COMERLOS. EL LADO OSCURO EN LOS RELATOS DE ISABEL-CLARA SIMÓ, por Iván Gisbert López	467
1. Breves apuntes biográficos	467
2. Primeras incursiones en el ámbito antropofágico	468
3. La culminación: <i>El caníbal</i> (2007)	472
Bibliografía	478
CAPÍTULO 43.—LA TRANSPOSICIÓN DE APETITOS EN <i>MODELOS DE MUJER</i> DE ALMUDENA GRANDES, por Laura Pache Carballo	479
Bibliografía	486
CAPÍTULO 44.—NOVELA Y MEMORIAS ALCOHÓLICAS: <i>EL MUNDO SE ACABA TODOS LOS DÍAS</i> DE FERNANDO MARÍAS, por Miguel Soler Gallo	487
Bibliografía	497
CAPÍTULO 45.—«FISH & CHIPS»: LA METÁFORA ALIMENTICIA EN <i>CHIPS WITH EVERYTHING</i> , DE ARNOLD WESKER Y <i>LA PECHUGA DE LA SARDINA</i> , DE LAURO OLMO, por Marta Olivas	499
1. Fish... ..	500
2. ...& Chips	505
Conclusión	508
Bibliografía	509

CAPÍTULO 46.—PALABRAS CLANDESTINAS: EL MOTIVO DEL CAFÉ EN LOS <i>JUEGOS DE LA EDAD TARDÍA</i> DE LUIS LANDERO, por Jorge González Jurado	511
Introducción	511
El café: un <i>leitmotiv</i> de engaños y excentricidades	513
Conclusión: la mentira creadora	516
Bibliografía	517
CAPÍTULO 47.—COMER Y CONTAR CON HAMBRE ATRASADA: UN HOMENAJE A RAFAEL AZCONA, por Manuela Partearroyo	519
Introducción	519
1. La carestía del deseo	521
2. Siente a un pobre en su mesa	525
3. Comer y contar	528
Bibliografía	529
CAPÍTULO 48.—WHISKY, CANUTILLOS Y PANQUEQUES: DE EXCESOS ZARZUELEROS EN <i>ROMANTICISMO</i> , DE MANUEL LONGARES, por Emilio Peral Vega	531
Bibliografía	544

Beati hispani quibus bibere, vivere est.

PRÓLOGO

Leer, beber, escribir, comer: vivir

Beati hispani quibus bibere, vivere est. Loados los hispanos, para quienes beber es vivir. Con esta sentencia latina queda manifestado el ánimo de aquellos hispanos que comenzaron a incorporar a sus vidas —y más adelante a sus textos— el aprecio por la bebida. Esa querencia por lo líquido se extiende a todas las regiones de Europa y del mundo en cualquier época histórica: desde Homero hasta Pablo Neruda se han salpicado las manifestaciones escritas de los autores que nos han querido hacer «beber» con la «lectura».

En cualquier caso, el maridaje que se ha producido entre la literatura y la comida ha sido —y es— un fecundísimo binomio que se ha desarrollado de formas tan dispares como platos y manjares podemos encontrar en la cocina hispánica. Esta monografía recorre desde la Edad Media hasta nuestros días la aparición de tantos elementos culinarios como sus autores han imaginado: las bebidas alcohólicas, entre las que el vino ocupa un lugar privilegiado, los opulentos banquetes, el ensalzamiento de las virtudes de los alimentos de la tierra... Por otro lado, también encontramos estos elementos abordados de un modo negativo, ya que el alcoholismo, los pecados de la gula y de la lujuria, y el canibalismo adquieren en la literatura un lugar central como la gastronomía lo tiene en la vida.

Si la vida es la principal fuente de la literatura, los autores se van a nutrir de sus propias experiencias gastronómicas para construir las historias de sus relatos. El hambre que asuela España durante la Guerra Civil y la posguerra, escenario principal de los textos de Rafael Azcona o recuerdo de la infancia y de España en un periplo vital lejos de la patria en el caso de María Lejárraga, vertebrada como motivo primario o secundario tanto la vida como la obra de esta generación de escritores. Volviendo la vista a la literatura de conquista y a los cronistas de Indias, observamos que algunas de las costumbres gastronómicas de las tribus

precolombinas —como el canibalismo— llaman la atención de los españoles hasta el punto de que estos reflejan escenas terroríficas de los sacrificios que estas llevaban a cabo.

No debemos olvidar tampoco la importancia de la embriaguez para los autores bohemios y de vanguardia: Valle-Inclán, Sawa y los *poètes maudits* españoles ensalzan, en el cambio de siglo, los beneficios de la bebida y los sueños de mesas repletas de los más exquisitos manjares, pero también reflejarán el hambre y los más sórdidos ambientes de la época en que vivieron (burdeles, cafés, tascas, cabarets, casinos...). Los lugares de reunión de los escritores e intelectuales durante las últimas décadas del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX son también espacios para comer y beber, pero, sobre todo, para contrastar opiniones y crear historias que después han pasado a las páginas de sus libros.

El reflejo de la gastronomía en las letras hispánicas no ha sido específico de un género, sino que todos han contribuido en función de sus características a crear ambientes que recuerdan el hecho alimentario. Dado su carácter festivo y su vinculación al dios Dionisos/Baco, no es de extrañar que precisamente el teatro nos dé —por su espectacularidad— grandes escenas en torno al vino y a la comida, las cuales muestran, especialmente, la realidad de su tiempo: los excesos y las consecuencias que estos acarrearán a los personajes (como, por ejemplo, en el caso de los criados de comedias lopescas o calderonianas) o la miseria —económica y moral— en que viven a través del ensalzamiento de un alimento (Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina*, 1962) o del rechazo de la alimentación actual (Rodrigo García, *La historia de Ronald el payaso de McDonalds*, 2003).

La poesía hispánica ha sido además un caldo de cultivo muy prolífico a la hora de tratar la comida y la bebida. En ocasiones, desde una óptica introspectiva, el poeta no solo ha ensalzado las virtudes de la bebida y de la comida, sino también sus connotaciones negativas (Alejo Carpentier, *El Arpa y la sombra*; J. L. Borges, *Al vino*; Francisco de Quevedo, *Baile IX*; Aurora Luque, *Cócteles*; J. A. González Iglesias, *Ha estado en la vendimia*; Julia Uceda, *La fiesta...*) Todos ellos de forma particular han intentado recoger diferentes perspectivas. No olvidemos la poesía popular, pues será en ella donde la relación entre literatura y gastronomía se refleje de una forma más patente, tal y como sucede en los romances y en las recuperaciones folclóricas del acervo popular hispano.

En cuanto al género narrativo, se advierte desde un primer momento que, de nuevo, la comida juega un papel importantísimo: desde la primera página del *Quijote* hasta las novelas actuales (Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, 1989), la narrativa ha sido el principal escaparate de recetas (Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, 1989), banquetes y comidas (Clarín, *La Regenta*, 1884-1885; Emilia Pardo Bazán, *Cuentos 1888-1899*), así como del reflejo de la pobreza y de la miseria de la época (B. Pérez Galdós, *Misericordia*, 1897). Asimismo, la novela regionalista juega un papel fundamental en la plasmación de los usos y costumbres de diversas partes de España como ocurre, por ejemplo, en *Caminando por las Hurdes* (Antonio Ferrer y Armando López Salinas, 1960).

Leer, beber, escribir, comer. Todos estos verbos presentan su rito particular y cada uno de nosotros disfruta de ellos de forma diferente. Como tendremos ocasión de demostrar a lo largo de este estudio, la gastronomía y la literatura son complementarias y ambas son el fiel reflejo de una sociedad en constante cambio, puesto que los escritores de todos los tiempos han plasmado sobre el mantel de la mesa las historias —imaginadas y reales— de personajes que disfrutan, aman, lloran, ríen, sufren, conversan y discuten; en definitiva, que *viven*. La mesa está servida.

JESÚS MURILLO SAGREDO
LAURA PEÑA GARCÍA

PARTE I
EDAD MEDIA

CAPÍTULO 1

De *sarmientos, viñas y cepas* en corpus medievales: aportaciones léxico-semánticas

AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO
Universidad de La Rioja

Abordar el estudio de los términos relacionados con los terrenos en los que se plantan vides se hace especialmente interesante a la luz de su atestiguación en documentos escritos en tierras riojanas. Así nos encontramos voces como *majuelo*, *parral*, *plantado* o *viña* referidas a diversos espacios de uso agrícola. La importancia mencionada se debe principalmente a su frecuente aparición en documentación medieval, en obras de Gonzalo de Berceo y en el léxico dialectal, todos de procedencia riojana. Por otro lado, la circunstancia de que se registren las mencionadas voces en contextos similares hace necesaria su delimitación semántica ya que sus significados resultan, en muchos casos, difíciles de precisar teniendo en cuenta las concomitancias apreciadas. Bien es cierto que los valores de los vocablos se van desplazando en su decurso temporal, razón por la que el estudio diacrónico de los mismos permite un acercamiento más preciso al uso semántico que aportan a la historia de la lengua. Teniendo en cuenta que nos hallamos ante un amplio campo significativo se hace preciso acotarlo, máxime a la luz del interés que suscita la palabra *majuelo* —que estudiaremos en perspectiva comparada con *viña*— considerada a lo largo de su historia como propia de la región indicada.

En el diccionario académico, DRAE¹, s.v. *majuelo*², la primera acepción es «viña»; y la tercera acepción, «cepa nueva», es considerada riojanismo. Lo mis-

¹ En el apartado «Corpus bibliográfico», que se encuentra al final de la investigación y se subdivide en «Documentación medieval riojana», «Fuentes lexicográficas» y «Repertorios léxicos»

mo recoge María Moliner, DUE, s.v. *majuelo*², si bien incluye el regionalismo primero (1. Rioj. «cepa nueva»; 2. «viña»). En *viña* predomina la acepción con valor colectivo, y tanto el DRAE como el DUE definen el término, s.v. *viña*, como «terreno plantado de (muchas) vides»; en la segunda acepción de este último diccionario se incluye un significado con valor individual: «*Vid común (planta vitácea)».

Ya se ha indicado lo complicado que resulta establecer la acepción precisa de estos términos que, en muchos casos, comparten texto y son sinónimos. Varios autores refrendan esta idea, así Javier García Turza, en su estudio de la tipología agraria logroñesa de los siglos XIII y XIV, en el apartado dedicado a la viña, destaca la importancia que tenía la vid para la sociedad de la época²: «Supone casi el 46% del total de tierras en explotación, seguidas de cerca por el cereal [...]. Para designar el viñedo los documentos aluden a las voces *viña*, *parral* y *majuelo*, que se repiten en su mayoría a través de las numerosas cartas que recogen su compra y censo». Asimismo, Sáinz Ripa, a propósito del cultivo de viñas en la comarca calceatense durante la Edad Media³, constata que «Con frecuencia los términos *viña*, *parrales* y *majuelos* eran sinónimos».

Mostramos, pues, en este contexto los valores de *majuelo* desde sus orígenes a su uso actual en La Rioja. Hemos realizado, en primer término, una búsqueda diacrónica que ha partido del corpus contenido en las cartas de las documentaciones medievales riojanas —de los siglos X al XV— y en las obras del riojano Gonzalo de Berceo. Se ha procedido a la lectura detallada de estas fuentes y se ha seleccionado la voz en sus contextos. En los instrumentos notariales predominan los actos contractuales (donaciones, arrendamientos, permutas y compraventas) generalmente realizados por particulares —en algunos casos interviene la iglesia—, y el objeto de la transacción suele ser un bien raíz —tierra, pieza, *majuelo*, parral, viña, huerto, casa o molino—. Estos diplomas ofrecen un inestimable valor lingüístico pues en ellos el notario o escribano local acude con frecuencia a la palabra usual en la lengua oral y revela, de esta forma, el habla de la zona.

Posteriormente, procedemos a determinar sus distintas acepciones, así como su frecuencia de empleo y su localización. Asimismo realizamos el cotejo con diccionarios históricos de la lengua y con otras fuentes lexicográficas que ofrecen interesante información al respecto. Finalmente y para constatar la vigencia de la voz en cuestión, mostramos el término contenido en repertorios léxicos dialectales riojanos y de otras zonas, y aportamos datos procedentes de trabajo de campo —recientemente realizado— que permiten actualizar la información registrada hasta el momento.

actuales», figuran todas las abreviaturas —junto con la bibliografía correspondiente— que se citan en el presente estudio.

² García Turza, «Relaciones entre el espacio urbano y el entorno rural de Logroño (siglos XIII-XIV)», *Historia de la ciudad de Logroño*. Coordinador General de la edición José Ángel Sesma Muñoz. *Tomo II. Edad Media*, Logroño, Ibercaja-Ayuntamiento de Logroño, 1994, pág. 349.

³ Sáinz Ripa, «Viñas y vinos en la comarca calceatense durante los siglos XIII, XIV y XV», *Berceo*, 129, 1995, pág. 122.

1. MAJUELOS Y VIÑAS EN DICCIONARIOS HISTÓRICOS DE LA LENGUA

Como ya hemos indicado, se hace preciso mostrar en perspectiva comparada el sentido de ambos vocablos porque dará luz sobre sus acepciones, máxime teniendo en cuenta que en algunos de sus testimonios se aprecian semas comunes. Según Corominas y Pascual, DCECH, s.v. *majuelo*, procede del lat. *malleolus* «martillito», «sarmiento de viña cortado en forma de martillo o muleta para plantarlo». Indica que es palabra de uso común en todas las épocas, e incluye la acepción «viña nueva que ya da fruto» (acepción romance colectiva recogida en docs. del siglo XII: «illas vineas novellas quas moiolios vocamus», doc. de 1116, Esp. Sagr. XXXVI). Considera que primitivamente tuvo el sentido, hoy dialectal y conservado en La Rioja, de «cepa nueva de vid». No se aclara el nacimiento de la nueva acepción romance (tal vez surgió en el Sur de Francia y de ahí pasó a España, pero no hay pruebas suficientes). García de Diego, DEEH, s.v. *malleolus* [martillito] *majuelo* «viña o cepa nueva», incluye los dos referentes en la misma definición, sin añadir información diatópica.

El DCECH, s.v. *viña*, indica que es voz de uso general en todas las épocas y común a todos los romances, esto es, con su actual sentido de «terreno plantado de muchas vides». Recoge, asimismo, el término colectivo —de formación más tardía— *viñedo* «lugar de viñas» (Nebr.). El DEEH, s.v. *vinēa* [viña] *viña* «cepa, grupo de cepas de vid», ofrece dualidad numérica. En el DME se mantiene asimismo el sentido colectivo, s.v. *viña* «terreno plantado de muchas vides» y en LHP, s.v. *uinia* «viña».

Observamos que en *majuelo* se recoge el sema referido a lo individual en su consideración de riojanismo, frente al valor colectivo «viña», que no presenta restricción diatópica ni adjetivación que aluda a la condición de su reciente plantación. *Viña*⁴, por el contrario, predomina con sentido colectivo, si bien en algún caso aislado —según se ha visto— ofrece valor individual («cepa»).

Continuamos realizando el cotejo de ambos términos y tomamos como fuente compendios de léxico primitivo en los que constatamos que las acepciones son similares a las señaladas: Martín Alonso, DME, s.v. *majuelo* «majuelo, viña o cepa nueva»; Rafael Lapesa, LHP, s.v. *magguelo* «majuelo, viña nueva». La diferencia entre ambos estriba en la consideración del concepto como individual o colectivo, si bien se mantiene el rasgo distintivo «recién plantado». Nebr., s.v. *majuelo* «nouellas vites»; Covarr., s.v. *majuelo* «la viña nuevamente plantada»; Aut., s.v. *majuelo* «la viña recién plantada», si bien aquí se ofrece más información en otra entrada con el mismo lema: «Llaman en la Rioja a la cepa nueva». [Terreros] s.v. *majuelo*, incluye la acepción «multitud de vides de tres a cuatro años»; y a conti-

⁴ Correas en su *Vocabulario de refranes* (2000: Ed. digital) incluye dichos sentenciosos que relacionan y, por tanto, diferencian *majuelo* y *viña*: «Gran mal de la viña, cuando torna a ser majuelo.» (refrán 10324), «Guay de la viña cuando torna a ser majuelo.» (refrán 10421) y «Reniego de la viña que toma a ser majuelo. / De los viejos verdes que toman a vicios y de los que se vuelven como niños en poco saber y flaqueza.» (refrán 20252).

nuación muestra una interesante apreciación semántica que se corresponde con el diminutivo de la voz: «Cuando las vides o cepas son totalmente nuevas, o que no pasan de un año se llaman *majuelillo*». Nos hallamos de nuevo ante las consabidas definiciones que destacan el valor colectivo del término y el matiz «recién plantado». Coinciden, por tanto, las fuentes lexicográficas al incluir el término con las dos acepciones («cepa» o «viña») y con el rasgo distintivo «nuevamente plantada».

Frente a este sema, el término *viña* sigue manteniendo su valor colectivo, así Covarr. y Aut., ss.vv. *viña*, ofrecen similar definición: «la tierra plantada con muchas vides». Covarr. también incluye el término *viñedo* como «lugar de viñas o suerte de cepas». A la luz de la información ofrecida en estos diccionarios y repertorios léxicos, apreciamos la coincidencia semántica de las definiciones expuestas para *viña*: el sentido predominante es de carácter colectivo y no se aportan más datos de esta plantación, por tanto nos hallamos ante un término de mayor amplitud significativa.

2. MAJUELOS Y VIÑAS EN DOCUMENTACIÓN Y LITERATURA MEDIEVALES DE LA RIOJA

Frente a los sentidos recogidos en los anteriores elencos léxicos, la documentación medieval riojana también ofrece interesantes acepciones que enriquecen los términos estudiados. No obstante, la labor de precisión semántica —según hemos indicado— sigue resultando en ciertos casos compleja, sobre todo teniendo en cuenta que la tradición vitivinícola de la zona propicia la creación de nuevos significantes que se hacen necesarios para designar nuevos referentes. Véase, a modo de ejemplo, el siguiente fragmento extraído de un corpus documental del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce en el que se aprecia la convivencia de *viña* y *majuelo*:

[DMSPrud] Doc. 76 (1247).

uendemus [...] la otra heredad que nos avemus en termino d'Erz. [...]; e las sernas de Los Morales; el Parral de Sant Miguel; e otra *viña* entre las sernas; [...]; e la *viña* del Prado que se tiene con la de los filos de don Garcia [...]; e dos *mayuelos* en su ryo; e otra en Sant Olalia cabo la viña del obispo; e un *mayuelo* cabo Sant Viçent; e otro *mayuelo* en la Cuesta de Sant Vicent; e otra *viña* de Los Olivos; e otro *mayuelo* en somo del *mayuelo* del monasterio; e otra *viña*.

Es más, hay algunas cartas en las que los términos *majuelo* y *viña* comparten texto con *parral*⁵. En estos casos no se perciben relaciones de sinonimia puesto

⁵ Sáinz Ripa («Viñas y vinos en la comarca calceatense durante los siglos XIII, XIV y XV», *Berceo*, 129, 1995, pág. 122) indica que *parral* tiene el significado de «conjunto de vides cuyos pámpanos se dejaban medrar al no someterlos a poda. Muchas veces se adosaban a las casas formando emparrados o túneles sombreados como lugares agradables protegidos del sol».

que los referentes son distintos, si bien se precisa el término comarcal porque el escribano debe dejar constancia clara de la realidad referenciada:

[DMSPrud] 1247, 76.

uendemus [...] la otra heradat que nos avemus en termino d'Erz. Esto es a saber las casas con su uerto [...]; e las sernas de Los Morales; el *Parral* de Sant Miguel; e otra *viña* entre las sernas; [...]; e la *viña* del Prado que se tiene con la de los fillos de don García [...]; e dos *mayuelos* en su ryo; e otra en Sant Olalia cabo la *viña* del obispo; e un *mayuelo* cabo Sant Viçent; e otro *mayuelo* en la Cuesta de Sant Vicent; e otra *viña* de Los Olivos; e otro *mayuelo* en somo del *mayuelo* del monasterio; e otra *viña*.

La presencia de *parral* se recoge⁶ junto a las palabras mencionadas en numerosos documentos y, por tanto, se hace preciso explicar aspectos semánticos que dan luz a las voces estudiadas. En los documentos consultados registramos distintos matices de los vocablos, que comparten esfera significativa:

[CDCALbyLogr] 1280, 78.

damos a la iglesia de Aluelda una pieça de tierra que auemos hy con todos aquellos mejoramientos que nos auemos hy ffechos o seran, que son estos, que es agora puesta *viña* et ençerrada de buena tapia enderredor. De la qual son aylledannos ab Oriente la carrera que ua entre la serna de la iglesia e el sobre-dicho *maiuelo*, de Occidente los parrales que fueron de ffiios de Pardo [...], ad meridiem los parrales del hospital de San Martin, de Septentrion el *maiuelo* de Buenaçena que es de la iglesia. Et damos les esta *viña* que la ayan libre e quita por siempre iamas.

González Bachiller (*El léxico romance de las documentaciones diplomáticas calceatenses de los siglos XII y XIII*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pág. 395), en documentación romance calceatense, registra *parral* «finca o pequeño terreno plantado de parras»; asimismo explica la posibilidad de que aluda «a un pequeño terreno en la trasera o al lado de la vivienda, siempre con el añadido de estar plantado de parras, pero, fundamentalmente, en estos documentos se aplica a un terreno dedicado a este cultivo».

⁶ Voz que se recoge también en testimonios literarios riojanos. Véanse estos versos de Berceo procedentes de *Los Milagros de Nuestra Señora* [CORDE: 575]:

Fizo grand providencia el amigo leal,
que puso essa festa cerca de la Natal;
asentó buena *viña* cerca de buen *parral*,
la Madre con el Fijo, par que non ha equal

En la *Vida de Santo Domingo de Silos* [CORDE: 317] seguimos documentando el término:

Ixién délli dos ríos, dos aguas bien cabdales,
ríos eran muy fondos, non pocos regajales,
blanco era el uno como piedras cristalales,
el otro plus vermejo que vino de *parrales*.

[DMSPrud] 1375, 114.

por nos partir de pleyto et de contienda et de juyçio et para sosiego et por bien de paz, por razzon [...] del agua que paraba sobre el *majuelo* de dicho Johan Martinez, que es en Eras Lluecas [...] nos que viemos ir la dicha agua por la regadera que esta sobre el *majuelo* del dicho Johan Martinez a teniente de la orma de la *viña* et de los olmos e la iglesia [...]. Otros dezimos que vimos que quando doña Romea labraba aquel *parral*⁷, que ella que fazia a los obreros que limpiasen bien la dicha regadera porque pasasse bien el agua.

Continuando con los rasgos distintivos de *parral*, recogemos en algunos documentos alusiones más concretas, esto es, referidas a un tipo de plantación de viña (*hay que poblar el parral plantando viña...*), su ubicación está próxima a un río, es plantación alzada⁸ y, según consta, esta elevación era realizada con *pallos*. Veamos los matices expresados:

— El *parral* se ubica próximo a un río:

[DMValv] 1068, 47.

in oriente, rivo currente et *parralle* de rege

[CDCAlbyLogr] 1293, 93.

vendemos [...] vn *paral* quel dizen de Los Moredos que es en termino de Aluelda, del qual *paral* conuiene a saber [...] que son alledannos [...] de parte de Oçcident el rrio de los molinos [...]. Et esti *paral* [...] uso vendemos con entradas e con salidass e con arboles e con rriegos.

— El *parral* es plantación alzada (*parral alçado*):

[CDCAlbyLogr] 1267, 43.

damos a uos Diago Ferrandez [...] el nuestro parral de la Posada con la serna que es tapiada assi como tiene la tapia de la meal que solia tener el chantre al oliuo primero de la carrera del molino de Yuso e deste oliuo ata la torrient de la calleia de rrio en derecho [...] en esta manera que fagades poblar *parral* a la serna que la fagades plantar uinna e a cabo destos .VII. annos primeros que sea *parral alçado* e cerrado aderredor de tapia e mitad en alto.

⁷ Obsérvese que se recoge el verbo *labrar* junto al complemento *parral* (*labraba aquel parral*); entendemos que deben proporcionarse al *parral* las mismas labores que precisan *viña* y *majuelo*.

⁸ Andrés Barrio («El vino y la viña en Nájera en los siglos x, xi, xii y xiii a la luz de los testimonios contenidos en la documentación medieval riojana». En <http://www.vallenajerilla.com/berceolrioja-abiertalandresbarrio/vinonajera.htm>), en su estudio sobre la viticultura najerina basado en documentación medieval, indica que en «las orillas del Najerilla y de los ríos menores, sobre la glera, se plantaban parrales e incluso es probable que en lo que aparece como «la glera de San Julián» se plantasen agrupados formando lo que en esa época se llamaba un *vinearum*».

[DMValvXIV] 1498, 208.
un *parral* de parra *alçado*.

— El *parral* es alzado con *pallos*:

[CDCCalcAM] 1373, 36.

E desta dicha biña commo va derechamente al moion que esta fondón de la Cabaña ffononera de las biñas de Billalouar que esta en fondón de la biña que fue de Pasqual. [...] que no salgan a la Rrad e de las biñas ayuso guardando las çerraduras de las biñas e *parrales* ffasta en el moion que esta en el codo de la biña del Misal [...]. E otrosy mandamos que cualquier de los del vn logar al otro que cortare çepa del vn termino e el otro en lo ageno que peche cuatro marauedis por cada pallo de *parral*.

En los documentos mostrados observamos que la acepción de *parral* podría ser «plantación de vid de cepas que son alzadas con estacas o palos y que se solían enlazar con el mimbres de los sauces». Sentido que refrenda González Bachiller⁹ en su estudio sobre términos agrícolas en documentos riojanos medievales, quien indica que *parral* (y su variante *parrar*) es «terreno plantado de cepas alzadas».

Hecha esta precisión semántica de *parral*, destacamos algunos rasgos que contribuyen a delimitar los significados de *majuelo* y *viña* recogidos en los documentos. Por lo general, *majuelo* se complementa topográficamente con términos propios del término que abarca (como se constata en los índices de toponimia menor de las respectivas colecciones diplomáticas). En estos casos no es sinónimo de «viña» puesto que siempre se registra *majuelo* junto al determinativo geográfico correspondiente y no se recurre al término *viña*. Puede deducirse que las definiciones ofrecidas en los diccionarios han extendido la idea de su sinonimia general, cuando no es así siempre. Veamos algunos ejemplos:

[CDMRS.XIII] 1259, 243.

maiolo de la Corona [...], *maiolo* de la Uia [...], *maiolo* de la Lampayana.

[CDMRS.XIII] 1294, 505.

uendemos nuestro *maiuelo* en la Çelada a uos Roy Gonçalez.

[CDMRS.XIII] 1299, 537.

vendo mi *mayuello* en Delant Villa a uso Roy Gonçalez.

En otros documentos *majuelo* se recoge junto a *viña* lo que permite considerar que se trata de distintas plantaciones:

⁹ González Bachiller, «Voces relativas a la flora y la agricultura en documentos riojanos medievales», *Berceo*, 146, 2004, pág. 81.

[CDCAlbyLogr] 1265, 36.

doli las mis casas [...] e la uña de la Cuesta [...] e la meatad del *maiuelo* de Ualdelaguent.

[CDCAlbyLogr] 1269, 47.

damosle en puebla e en heredamiento en ribera de Yruega como entran por el portiello del *maiuelo* del cabillo de Piellauada que fue de Rroy Miguellez e de Matheo de Pardo arriba fata los pies de la vinna de Pedro Yuannes de la Rriba saluo la carrera de *maiuelo* de Sant Martin [...] que a salit a Yruega e ribera de Yruega arriba e en ancho de las viñas de Piellauada fata Yruega.

En algunas cartas se diferencian *viña* y *majuelo*, así *viña* es término que incluye un tipo de plantación llamado *majuelo*:

[CSDoming] 1156, Cart-27.

unum maiuelo circa viam de Navarruri [...] altera *vinea* al fondon del *maiuelo*.

[CDMRS.XIII] 1284, 412.

damos a labrar a medias nuestras *viñas*, scilicet: el *maiuelo* de Canales, la *viña* de La Torre, la *viña* de la Huerta, los *maiuelos* de Campo e Valferriçient a uos.

En ciertos instrumentos notariales, *viña* ofrece el rasgo distintivo que marca su extensión, el sentido es «viñedo, terreno extenso plantado de vides», máxime teniendo en cuenta que las viñas mencionadas pueden fraccionarse:

[CDMRS.XII] 1224, 72.

dio por su alma [...] la meatad daquela su *uina* que ha en la Isla por nonme la que dizen de Tahaia.

[CDMRS.XII] 1254, 213.

e que las guardemos las *uinns* e las pieças entregas.

[CDCAlbyLogr] 1272, 60.

uos damos el quinto de quanta hereditat nos auemos [...] sacado ende quatro obradas¹⁰ de *viñas* que diemos a San Sadornin de Pauia.

Este significado se ve refrendado por la diferencia de tamaño apreciada entre los términos *viña* y el sufijado con valor diminutivo *viñuela* (*vinnuela*), ambos recogidos en un mismo texto:

¹⁰ Mtz. Ezquerro, *Diccionario* de voces riojanas, s.v. *obrada*. f. Viña con doscientas cepas. Aldea-nueva. Vicuña. // 2. Terreno ocupado por 220 cepas. *Recuenço*. // 3. Terreno ocupado por 200 cepas. *Recuenço*. Cuenca Oja. Merino. // 4. Medida agraria que comprende 120 cepas de viña. Goicoechea.

[CDCAlbyLogr] 1267, 43.

Et yo Diago Ferrandez [...] tengo de uos e por uestra mano en mi uida la *uinna* de Boyo que uos dexo don Fferrando [...] que uos deuo dar cadaño al dia de Sant Martin .VI. moruedines de renta desta *uiña* por los aniversarios de mi padre e después de mi uida que uos dexe esta *uinna* libre e quita e la uinna que oui de uos en cambio con las otras *uiñuelas* que se tienen a esta *uiña*, si las podiero cobrar por cambio o por compra por esta *uiña* del cambio e las otras.

[CDCAlbyLogr] 1267, 44.

otorgo [...] la otra viña que se tiene con esta *viña* sobredicha [...]. Et sobresto las *viñuelas* que estan y cerca de la sobredicha *viña* si Dios me diere gracias que las pueda comprar.

El valor colectivo que ofrecen las obras anteriormente consultadas también se halla en el testimonio literario que aportan los versos de Berceo, *San Millán* [CORDE: 245]; en ellos se aprecia el sentido general del término, y se sobrentiende la relación establecida entre riqueza y posesión de tierras (esto es, *viñas*), concretamente en esta zona vitivinícola por excelencia:

Civico de la Torre e Cívico Naperos
 Tres tres meajas deven en cer los pecheros;
 Valbuena, Palençuela, Agosín, Escuderos,
 Muñón qe es bien rica de *viñas* e de eros,
 Deven seze casados enviar dos carneros.

En algunas cartas se recoge el término *majuelo* como topónimo, si bien su nivel de lexicalización es difícil de atestiguar y, por tanto, bien pudiera tener el sentido del nombre común de su referente:

[CDMRS.XIII] 1300, 542.

damos uos nuestra vinna en los *Majuelos* [...]. E yo Roy Gonçalez por la dicha uinna uos do en cambio otra mi uinna que yo compre de donna Costança en los *majuelos* de la Corona.

Destacamos algunos documentos que dejan constancia de que la «viña joven» o «viña recién plantada» recibe el nombre de *majuelo*:

[CDCAlbyLogr] 1280, 78.

damos a la iglesia de Aluelda una pieça de tierra que auemos hy con todos aquellos mejoramientos que nos auemos hy ffechos o seran, que son estos, que es agora puesta viña et ençerrada de buena tapia enderredor. De la qual son ayllედannos ab Oriente la carrera que ua entre la serna de la iglesia e el sobredicho *maiuelo*, de Occidente los parrales que fueron de ffiios de Pardo [...], ad meridiem los parrales del hospital de San Martin, de Septentrion el *maiuelo*

de Buenaçena que es de la elesia. Et damos les esta viña que la ayan libre e quita por siempre iamas [...]. Et porque tenemos que esto que sse non podrie complir de la renda deste *maiuelo* ssobre dicho damos les quinientos morauedis.

[CDCAlbyLogr] 1281, 79.

damos a la elesia de Aluelda una pieça de tierra que [...] que es agora puesta vna et çercada de buena tapia en derredor; del qual son aledannos, ab oriente la carrera [...] e el ssobre dicho *maiuelo*.

Esta última acepción la recoge Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos* [CORDE: 384-385]. En las estrofas seleccionadas el adverbio *agora*, que acompaña a *majuelo* y que se opone a *antes*, caracteriza a la «reciente plantación» del terreno frente a la «madurez de plantación» que se percibe para la *viña*:

Si vos el mi consejo quisiéredes tomar,
e lo que prometiestes quisiéredes guardar,
non vos menguará nunqua nin cena nin yantar,
mejorará cutiano esti sancto logar.

Nos atal lo trobamos como *viña* dañada,
que es muy embegida porque fo mal guardada;
agora es *majuelo*, en buen precio tornada,
por ir a mejoría está bien aguisada.

Fío en Jhesu Christo, padre de pïedad,
que en esti *majuelo* metrá Él tal bondad
por ond avrá grand cueslo toda la vezindad,
los de luen e de cerca prendrán end caridad.

A la luz de los datos expuestos, comprobamos que el rasgo colectivo de *viña* permanece a lo largo de la historia de la lengua, asimismo perduran en la documentación los sentidos de «plantación extensa» y «tierra cuyas vides ya están arraigadas». También registramos, en menor medida, el concepto de «vid».

Para completar el estudio de ambos términos, reseñamos un interesante documento de 1085 en el que se recoge *viña de majuelo*. Esta carta alude a otra del año 1081 en la cual la congregación de Santa María de Nájera cambió al monasterio de Valvanera unas tierras por una *viña* —poseían muchos campos y pocas viñas—, con la condición de que la plantasen y cuidasen como si fuese suya y que cuando estuviese suficientemente arraigada la devolvieran a sus dueños:

[DMValv] 165, 1081.

ut plantent nobis ad eius mensuran vineam in valle de Çambras; et postquam fuerit illa *vinea* plantata et creata ab integro nobis maneat illa vinea.

Pero transcurrieron cuatro años y los clérigos del monasterio de Valvanera no cumplieron el compromiso. En esta carta se refieren a la *viña* que no llegó a ser plantada como *vinea de maliolum* o *maliolo*, esto es, ambas sinónimas. Entendemos, por tanto, que *majuelo* tiene el sentido de «viña de reciente plantación»:

[DMValv] 182, post. 1085.

facimus hanc carta de una pieca de terra ad vos, seniores de Sancta Maria de Valvanera, ut faciatis nobis in nosta terra altera ad equalitate *vinea de maliolum*. Et acora propter illo *maliolo* quod vos devetis centre ad nos facimus conveniencia inter nos et vos.

A la luz de lo expuesto, *majuelo* y *viña* no son voces sinónimas en la mayoría de los usos, en contra de lo que se viene afirmando. Sáinz Ripa¹¹ ofrece un interesante matiz al respecto ya que considera que el *majuelo* «originariamente era un plantado joven de viña en los cuatro primeros años [...] que vino a ser sinónimo de *viña*». Pero apreciamos en diversos registros y en contextos de cierta claridad semántica que *majuelo* predomina con el sentido de «viña joven o de reciente plantación»; también añadimos la acepción, con menor frecuencia de uso, «viña pequeña», basándonos en el conocimiento real de los numerosos topónimos que aluden a terrenos más amplios cuando son *viñas* y no *majuelos*. Por tanto, en los documentos medievales estudiados predomina la acepción romance, general y colectiva de «viña nueva que ya da fruto»; frente al concepto defendido en la mayoría de las fuentes lexicográficas, esto es, el sentido primitivo, dialectal e individual, conservado en La Rioja, de «cepa nueva de vid».

3. MAJUELOS Y VIÑAS EN REPERTORIOS LÉXICOS ACTUALES

Las voces que se emplean actualmente como dialectales¹² y que aluden a los referentes analizados, conforman unas fronteras semánticas no del todo claras, y tanto significantes como significados se entrecruzan, según veremos. Así el término *majuelo* ofrece diversas acepciones, en la mayoría de ellas se mantiene el rasgo referido a su reciente plantación y, en menor medida, a su tamaño más pequeño y al sentido de «viña».

Referido a su reciente plantación, tenemos los siguientes testimonios: [M. Urrutia, *Río Oja*], s.v. *majuelo* «así se llaman a las viñas recién plantadas que todavía no dan fruto»; [M. Ezquerro, *Alfaro*], s.v. *majuelo*: «viña recién plantada, joven, de unos dos años»; [Recuenco], s.v. *majuelo* «por Rioja, sinónimo de viña, sobre todo de viña joven, de dos o tres años»; [M. Ezquerro, *Diccionario*], s.v.

¹¹ Sáinz Ripa, «Viñas y vinos en la comarca calceatense durante los siglos XIII, XIV y XV», *Berceo*, 129, 1995, pág. 121.

¹² Cfr. Martínez Ezquerro, «Majuelos y viñas en La Rioja: significados y pervivencia», *Belezos*, 25, 2013, págs. 87-88.

majuelo. 4. Cepa joven. (si bien también se incluyen las anteriores acepciones); Mangado y Ponce de León (2007: 305-306), s.v. *majuelo*, «viña joven», «la que no lleva plantada más de cinco años». En ALEANR II, 186: *majuelo* «vid nueva» (Albelda, Villar de Arnedo, Autol y Galilea). En Uruñuela el *majuelo* es la viña (utilizan ese término los mayores; los jóvenes emplean *viña*).

En cuanto al tamaño más pequeño, recogemos la referencia de [Solano], s.v. *majuelo* «pequeña finca plantada de viña», y en nuevos registros en San Asensio se recoge para este término, «menor extensión de terreno plantado de vid que ya está arraigada (lleva plantada unos tres años o más)». También se halla en ALEANR II, 188: *majuelito* «viña pequeña» (Casalarreina) y *majuelo* «viña pequeña» (Tormantos, Logroño y Alfaró).

Y como *viña*, lo registramos en [Vargas], s.v. *majuelo* «viña»; el término recogido en Huércanos ofrece varias acepciones: «terreno en el que ya ha arraigado la vid, desde los tres años» (voz más empleada por la gente mayor), también se le llama *viña*; asimismo tiene el sentido de «viña vieja, de unos ocho años en adelante»; y en ALEANR II, 188: *majuelo* «viña» (San Asensio, Tormantos, Alesanco y Cornago). Asimismo, en Cornago y Préjano, con el término *majuelo* se refieren al «terreno plantado de cereal, viña o cualquier otro cultivo, situado generalmente en las laderas de los montes».

En cuanto a *viña*, ya hemos indicado que es de uso general. En los registros hallados se emplea como sinónimo de «vid» (en este sentido puede considerarse un arcaísmo) y también incluye el rasgo de «plantación más extensa» (esta acepción es sinónima de «viñedo»). Los estudios dialectales riojanos en los que se constata el término se hallan en [M. Ezquerro, *Alfaró*], s.v. *viña* «vid», también se ha recogido en San Asensio con el valor de «extensión grande perteneciente a varios dueños en la que se plantan diferentes tipos de uva, suele tratarse de un terreno que ya ha arraigado», y en Huércanos con dos acepciones: «terreno en el que ha arraigado la vid, a partir de los tres años», y «viñedo», este es término de uso más general. A estos testimonios se suman los que ofrece adjetivado o como parte de un complemento que precisa su tamaño, así en el ALEANR II, 188: *viña chiquita* «viña pequeña» (Cervera del Río Alhama) y *corro de viña* «viña pequeña» (Albelda, El Villar de Arnedo y Galilea).

Según lo expuesto, en los estudios de dialectología riojana la voz *majuelo* conserva el valor colectivo y el sentido de «nueva plantación»; y *viña* se emplea como sinónimo de «vid» (en este aspecto puede considerarse un arcaísmo) y también como «plantación más extensa» (en este sentido, según se ha indicado, podría ser sinónimo de «viñedo»).

CONCLUSIÓN

El estudio realizado ha tomado como corpus la documentación y literatura medieval riojana junto con los repertorios lexicográficos de nuestra historia lingüística, y ha permitido precisar los valores de *majuelo* —considerado riojanismo

tiene el sentido individual de «cepa nueva»— que se utiliza principalmente con el significado colectivo de «viña joven», razón por la que viene a coincidir con uno de los sentidos de *viña*.

En cuanto a los vocabularios dialectales actuales, precisamos que si bien se ha considerado que el término *majuelo* es más utilizado por los mayores, en nuestra investigación reciente a partir de la recogida de trabajo de campo, hemos atestiguado que los jóvenes también usan esta voz (son conscientes de que es un término «de los mayores») y por lo general lo hacen para referirse al «conjunto de viñas que se encuentran ya en su punto de madurez», y aquí se percibe la oposición al concepto de «viña recién plantada o que no ha alcanzado su madurez» y que comúnmente se emplea en La Rioja con los vocablos *plantado* o *plantío*.

Actualmente el concepto de *viña* en algunas localidades coincide con el de *majuelo*, pero no es uso general, y precisamos que el primer término —*viña*— suele incluir el sema «terreno más extenso» (que el *majuelo*). Este conjunto de concomitancias semánticas y esta riqueza terminológica confirman la abundancia del vocabulario vitivinícola propio de la zona.

Aunque *parral* se ha abordado de forma soslayada, resulta interesante constatar que su significado medieval no se ha conservado actualmente apenas en La Rioja, tal vez debido al cambio de costumbres en relación con el cuidado de los viñedos, si bien se está recuperando este sistema en la actualidad.

Los vocablos estudiados, según apreciamos, se van adaptando a la evolución de la sociedad que los emplea porque los cambios son consustanciales a los usos; las mudanzas o traslados semánticos que experimentan las voces responden a la necesidad de ser útiles a los hablantes en su comunicación diaria. Hemos abordado parte de la historia semántica de algunas voces referidas al cultivo de tierras cuyo sustento primigenio era —y es— el vino, y de aquí la profusión de términos junto con sus acepciones que testimonian la fecundidad vitivinícola del agro riojano.

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

Documentación medieval riojana

- [DAMLog] GARCÍA ANDREVA, F., *Los documentos del Archivo Municipal de Logroño (1268-1351)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- [DMSPrud] GARCÍA TURZA, F. J., *Documentación medieval del Monasterio de San Prudencio de Monte Laturce: (Siglos X-XV)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992.
- [DMValv] GARCÍA TURZA, F. J., *Documentación medieval del Monasterio de Valvanera (siglos XI a XIII)*, Zaragoza, Textos medievales, 71, 1985.
- [DMValvXIV] GARCÍA TURZA, F. J., *Documentación medieval del Monasterio de Valvanera (siglos XIV a XV)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990.
- [CDCCalcAC] LÓPEZ DE SILANES, C. y SÁINZ RIPA, E., *Colección Diplomática Calceatense, Archivo Catedral (1125-1397)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

- [CDCAlcAM] LÓPEZ DE SILANES, C. y SÁINZ RIPA, E., *Colección Diplomática Calceatense. Archivo Municipal (1207-1498)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989.
- [CDMRS.XII] RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo III - Documentos (2.ª parte), años 1168-1225*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1979.
- [CDMRS.XIII] RODRÍGUEZ R. DE LAMA, I., *Colección Diplomática Medieval de La Rioja. Tomo IV - Documentos siglo XIII*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989.
- [DCS.XIV] SÁINZ RIPA, E. y HERRÁEZ IRUZUBIETA, V., *Documentación Calagurritana del siglo XIV: Archivo catedral*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1995, 2 vols.
- [CDCAlbyLogr] SÁINZ RIPA, E., *Colección Diplomática de las Colegiatas de Albelda y Logroño (tomo I: 924-1399)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.
- [CSDoming] UBIETO ARTETA, A. (ed.), *Cartularios (I, II y III) de Santo Domingo de La Calzada*, Zaragoza, Anubar, 1978.
- [CALb] UBIETO ARTETA, A., *Cartulario de Albelda*, Zaragoza, Anubar, 1981.

Fuentes Lexicográficas

- [DME] ALONSO, M., *Diccionario Medieval Español. Desde las Glosas Emilianenses y Silenses (S. X) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986, 2 vols.
- [DCECH] COROMINAS, J. y PASCUAL, J. A., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1992, Vols. I-VI.
- [Covarr.] COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, 2006.
- [DEEH] GARCÍA DE DIEGO, V., *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, 2.ª ed.
- [LHP] LAPESA, R., *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*. Edición al cuidado de M. Seco, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- [Nebr.] NEBRIJA, E. A. de, *Vocabulario español-latino*. Facsímil de la primera edición, Madrid, Real Academia Española, 1989.
- [DUE] MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007, 3.ª ed.
- [Oelsch] OELSCHLÄGER, V. R. B., *A Medieval Spanish Word-List. A preliminary dated vocabulary of first appearances up to Berceo*, Madison, University of Wisconsin, Published in Cooperation with the Modern Language Association of America and the University of Wisconsin Press, 1940.
- [Aut.] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 3 vols. (edición facsímil de la de 1726-1739), 1969.
- [DHist] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario Histórico de la Lengua Española*, Madrid, Gredos (fascículos 1-20), 1972-1993.
- [DRAE] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Barcelona, Espasa Libros, 2014, 23.ª ed.

- [CORDE] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [diciembre de 2014].
- [Terrerros] TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Arco-Libros (edición facsímil de la de MDCCLXXXVIII, al cuidado de M. Alvar Ezquerro), 1987, 3 vols.

Repertorios léxicos actuales

- [ALEANR] ALVAR, M. (con la colaboración de A. Llorente, T. Buesa y E. Alvar), *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, Madrid-Zaragoza, CSIC, 1979-1982, Vols. I-XII.
- [M. Ezquerro, *Alfaro*] MARTÍNEZ EZQUERRO, A., *El léxico de la flora en Alfaro (La Rioja)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- [M. Ezquerro, *Diccionario*] MARTÍNEZ EZQUERRO, A., *Diccionario de voces riojanas*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos-Fundación Camino de la Lengua Castellana-Diario La Rioja, 2004.
- [M. Urrutia, *Ojacastro*] MERINO URRUTIA, J. J. Bta., «Vocabulario de palabras recogidas en el valle de Ojacastro», *RDTP*, X, 1954, 323-330.
- [M. Urrutia, *Río Oja*] MERINO URRUTIA, J. J. Bta., «Vocabulario de la Cuenca del Río Oja», *Berceo*, 85, 1973, 228-282.
- [Recuenco] RECUENCO, P. Sch., *Terminología vitivinícola riojana*, Logroño, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Logroño, 1963.
- [Solano] SOLANO ANTOÑANZAS, J. M., «Etnología de la villa de Pradejón», Calahorra, Gutenberg, 1964.
- [Vargas] VARGAS, L., «Vocabulario sobre vitivinicultura en la Rioja alavesa», *Berceo*, 43, 1957, 255-260.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS BARRIO, F., «El vino y la viña en Nájera en los siglos X, XI, XII y XIII a la luz de los testimonios contenidos en la documentación medieval riojana», en <http://www.valle-najerilla.com/berceo/rioja-abierta/andresbarrio/vinonajera.htm> (diciembre de 2014).
- AA. VV. (1992), *Obra completa de Gonzalo de Berceo*, Madrid, Espasa-Calpe-Gobierno de La Rioja, 1992.
- CONDE SOLDEVILLA, M.^a C., *Contribución al léxico agrícola riojano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. digital de R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.
- ECHAIDE, A. M. y SARALEGUI, C., *El habla de Anguiano*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1972.
- FRAGO GRACIA, J. A., «Notas sobre las relaciones entre el léxico riojano y el navarro-aragonés», *Berceo*, 91, 1976, 261-287.

- GARCÍA ANDREVA, F., «Aportaciones filológicas a la documentación emilianense alto-medieval», *AFA*, 67, 2011, 237-263.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, J. Á., *La sociedad rural en la España medieval*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1990.
- GARCÍA TURZA, C., *Matute y su léxico (Logroño). I. Labores agrícolas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1975.
- «El léxico de la flora en Matute (La Rioja)», *Berceo*, 123, 1992, 9-29.
- GARCÍA TURZA, F. J., «Relaciones entre el espacio urbano y el entorno rural de Logroño (siglos XIII-XIV)», *Historia de la ciudad de Logroño*. Coordinador General de la edición José Ángel Sesma Muñoz. *Tomo II. Edad Media*, Logroño, Ibercaja-Ayuntamiento de Logroño, 1994, 325-363.
- Glosas Emilianenses*, Estudio preliminar por Claudio García Turza y Miguel Ángel Muro, Logroño, Gobierno de La Rioja, Ed. Testimonio, 1992.
- GONZÁLEZ BACHILLER, F., «El habla cerverana y el navarro-aragonés», *Piedralén*, 3, 1984, 22-23.
- *Hablar riojano: comentarios sobre voces riojanas*, Logroño, Radio Rioja-Caja Navarra, 2002.
- *El léxico romance de las documentaciones diplomáticas calceatenses de los siglos XII y XIII*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002.
- «Voces relativas a la flora y la agricultura en documentos riojanos medievales», *Berceo*, 146, 2004, 67-87.
- LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, A., «Algunas características lingüísticas de La Rioja en el marco de las hablas del valle del Ebro y de las comarcas vecinas de Castilla y Vasconia», *RFE*, XLVIII, 1965, 321-350.
- «Voces relativas a la flora y la agricultura en documentos riojanos medievales», *Berceo*, 146, 2004, 67-87.
- MANGADO MARTÍNEZ, J. J. y PONCE DE LEÓN ELIZONDO, A., *El léxico específico de Alberite*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2007.
- MANSO DE ZÚÑIGA, G., «Modalidades de La Rioja Alta», *Berceo*, 6, 1948, 37-42.
- MARTÍNEZ EZQUERRO, A., «Usos lingüísticos de las actividades vinícolas riojanas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (CSIC), LV, 2000, 241-257.
- «Notas de semántica histórica riojana: nuevas aportaciones sobre *parral*», *Berceo*, 158, 2010, 83-96.
- «Majuelos y viñas en La Rioja: significados y pervivencia», *Belezos*, 25, 2013, 82-90.
- MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, M., *Diccionario de la lengua calahorrana*, Calahorra, Autor-Editor, 1980.
- MERINO URRUTIA, J. J. Bta., «El retroceso en el cultivo de la vida en la Rioja Alta y su límite actual», *Berceo* 41, 1956, 425-428.
- *El río Oja y su comarca*, Logroño, Excma. Diputación de Logroño, 1968.
- PASTOR BLANCO, J. M., *Tesoro léxico de las hablas riojanas*, Logroño, Universidad de La Rioja-Servicio de Publicaciones, 2004.
- RUIZ SOLDEVILLA, V., *Díjulos y motes catones*, Autol, Ayuntamiento de Autol, 1995.
- SÁINZ RIPA, E., «Viñas y vinos en la comarca calceatense durante los siglos XIII, XIV y XV», *Berceo*, 129, 1995, 113-137.

SOLANO ANTOÑANZAS, J. M., *Etnología de los Valverdes de Cervera del Río Alhama (Rioja) y de Tarazona (Aragón)*, Calahorra, Gutemberg, 1996.

VALDEÓN, J.; SALRACH, J. M. Y ZABALO, J., *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV) vol. IV. Historia de España*, dirigida por M. Tuñón de Lara, Barcelona, Labor, 1987.

VICENTE MIGUEL, I., «El léxico de la agricultura en documentos medievales de la catedral de Toledo (siglos XI al XIII)», *Interlingüística*, 17, 2007, 1058-1067.

YRAVEDRA, L., «El habla de Cervera del Río Alhama», *Berceo* 1, 1946, 143-145.

CAPÍTULO 2

El vino en las vidas de santos de Gonzalo de Berceo

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ
Fundación Ramón Menéndez Pidal

Al hablar del vino en la obra hagiográfica de Gonzalo de Berceo, es muy probable que venga a nuestra mente la conocida segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, donde el poeta parece rogar por «un vaso de bon vino» como recompensa a escribir la vida del santo:

Quiero fer una prosa en román paladino
en qual suele el pueblo fablar con so vecino,
ca non so tan letrado por fer otro latino,
bien valdrá como creo, un vaso de bon vino¹.

Son muchos los estudiosos de la literatura que han prestado atención sobre esta estrofa, desde don Ramón Menéndez Pidal² hasta Alan Deyermond³ o, de forma más reciente, Nicasio Salvador Miguel⁴ —por nombrar a unos pocos—.

¹ A. Ruffinato (ed.), «Vida de Santo Domingo de Silos», *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, I. Uría Maqua (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 259.

² R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957 (1.ª edición de 1924), pág. 275.

³ A. Deyermond, *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2008 (1.ª edición de 1973), pág. 112 y sigs.

⁴ N. Salvador Miguel, «Mester de clerecía: marbete caracterizador de un género literario», *Teoría de los géneros literarios*, M. Á. Garrido Gallardo (coord.), Madrid, Arco Libros, 1988, págs. 343-374.

Sin embargo, su atención se ha dirigido hacia esa declaración de intenciones de escribir «en román paladino», interpretando el último verso dentro de la típica costumbre de los poetas, recitadores y copistas medievales de pedir vino como pago de una obra literaria. Juan Gutiérrez Cuadrado⁵, por el contrario, dedica un análisis más detallado al verso que nos atañe. Este estudioso no descarta que el término «vino» pueda tener connotaciones espirituales, relacionadas con la eucaristía, y defiende su uso como fórmula introductoria propia de la tradición eclesiástica —no de la juglaresca—. Argumenta, en última instancia, el carácter rogativo de este verso, a la manera que, en sus propias palabras, «los clérigos, los escribas de libros, desde la alta Edad Media hasta los tiempos modernos, tienen la costumbre de utilizar los *explicit* para pedir festivamente algunas cosas, para quejarse de la dureza de su tarea o para revelarnos algunos datos biográficos»⁶. Este aspecto, asimismo, es analizado con cierto detenimiento por Paloma Fanconi Villar⁷.

He decidido comenzar el presente estudio con este famoso verso, para resaltar el hecho de que, hasta donde he leído, la crítica se ha centrado fundamentalmente en esta estrofa, prestando poca atención al papel del vino en las vidas de santos de Gonzalo de Berceo. Si bien es verdad que en el verso 2d de la *Vida de Santo Domingo de Silos* el vino adquiere un protagonismo relevante, desde mi punto de vista, creo necesaria una mayor atención sobre el vino en el resto de obras berceanas, teniendo en cuenta que se trata de un elemento importante dentro de la tradición religiosa y que se relaciona frecuentemente con diversos aspectos del cristianismo —con la sangre de Cristo, sin ir más lejos.

Mi comunicación sigue esta línea de investigación de una forma modesta. Debido a los límites de extensión, pretendo acotar el campo de estudio a una única obra, la *Vida de San Millán de la Cogolla*. La selección de esta obra se justifica por ser, aparentemente, la primera que escribió el poeta riojano y, también, por ser de una extensión considerable, que permite evaluar la importancia del protagonismo del vino. No pretendo adentrarme con detalle en el campo de la interpretación respecto a las connotaciones, la simbología y la relación del vino con la santidad, aspectos que han dado lugar a diversas hipótesis entre los estudiosos de la hagiografía. Más bien, me propongo realizar un análisis descriptivo y cuantitativo, ayudado por herramientas especializadas como Voyant-Tools⁸, con los objetivos de: *a*) señalar las menciones del término «vino», *b*) relacionar sus frecuencias con la estructura del

⁵ J. Gutiérrez Cuadrado, «El vaso de vino de Berceo (Santo Domingo, 2d)», *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, J. A. Bartol Hernández (et al.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, vol. 1, págs. 423-432.

⁶ J. Gutiérrez Cuadrado, ob. cit., pág. 432.

⁷ P. Fanconi Villar, «Interpretación del vino como premio en Gonzalo de Berceo», *XIII Jornadas de viticultura y enología de Tierra de Barros*, Badajoz, Junta de Extremadura, Dirección General de Comercio e Industrias Agrarias, 1992, págs. 637-644.

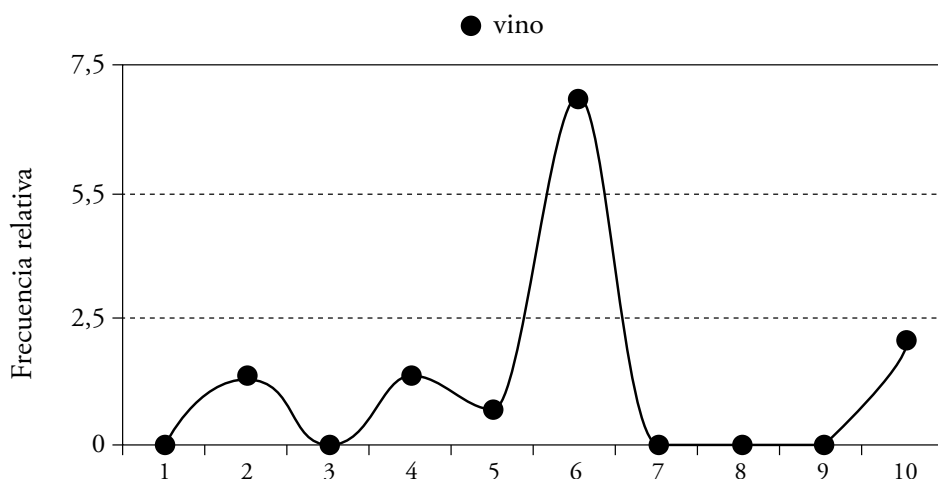
⁸ S. Sinclair; G. Rockwell, *Voyant Tools*, servicio en línea, versión 1.0 beta (4669), 2014, <<http://voyant-tools.org/>>, (consultado el 12 de abril de 2014).

poema y c) estudiar con cierto detenimiento los contextos donde aparece. Quizá, este modelo de análisis pueda ser de cierto valor para poder estudiar los aspectos interpretativos de una forma más concreta y objetiva en futuras investigaciones.

A lo largo de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, el término «vino» aparece en dieciocho (18) ocasiones. Claro está que a este número, calculado mediante la herramienta Voyant-Tools, se le deben restar aquellas ocasiones en las que el término funciona como pretérito perfecto simple de indicativo, un total de cinco (5). Por tanto, nos queda una cifra de trece (13) ocurrencias del término «vino» en las que el mismo designa nuestra bebida alcohólica. Desde luego, no se encuentra entre las palabras más utilizadas a lo largo del poema, que contiene, según los cálculos de Voyant-Tools, 14.659 palabras. Sin embargo, debemos tener en cuenta que esta cifra incluye toda categoría de palabras, tanto léxicas como funcionales. Por esta razón, si acotamos la estadística al conjunto de sustantivos, podemos establecer un contraste de frecuencias muy sugerente: el término más frecuente es «dios», con noventa y una (91) ocurrencias, frente a «vino», con trece (13). Por tanto, a la luz de esta comparación, nuestra palabra no resulta demasiado minoritaria.

A través del siguiente gráfico de frecuencias (figura 1) —generado mediante Voyant-Tools—, podemos observar la distribución del término «vino» a lo largo del poema. Los segmentos del uno (1) al diez (10), se corresponden, de forma individual, con divisiones de, aproximadamente, cincuenta (50) estrofas, del total de cuatrocientas noventa y tres (493). De este modo, el primer segmento comprende de forma aproximada las primeras cincuenta estrofas, el segundo las cincuenta siguientes y así sucesivamente.

FIGURA 1.—Frecuencia del término «vino» a lo largo de las 489 estrofas del poema



Aunque en este gráfico aparecen también los cinco términos que funcionan como pretérito perfecto simple de indicativo (dos en el segundo segmento, uno en el cuarto, uno en el quinto y uno en el sexto), podemos observar que hay tres momentos clave. El primero de ellos, entre los segmentos cuatro (4) y cinco (5), aproximadamente entre las estrofas 150 y 200, se corresponde con el episodio en que San Millán intercede en favor de Onorio, hombre natural de Parpalinas. El segundo de los momentos clave, donde la palabra «vino» adquiere el mayor protagonismo con ocho (8) menciones, se sitúa entre los segmentos cinco (5) y siete (7), aproximadamente entre las estrofas 200 y 300; y se corresponde con el milagro de San Millán, en el que da de beber a una gran multitud un vino inagotable. El tercer momento, en el segmento diez (10), cerca de la estrofa 450, concierne a las donaciones que los pueblos hacen al monasterio de San Millán de la Cogolla, gracias a los privilegios atribuidos a Fernán González en el año 934.

Desde luego, vamos a analizar estos segmentos con detenimiento más adelante, pero no deberían ser los únicos tomados en consideración para poder elaborar en el futuro unas conclusiones definitivas. A estos datos deberían sumarse —aunque de forma prudencial— aquellos términos que pueden designar de forma indirecta al vino. Es el caso, por ejemplo, de los términos que derivan del verbo «beber» y puedan implicar connotaciones alcohólicas. He localizado, a lo largo del poema, tres ocurrencias de estas palabras derivadas: «embevido» en dos ocasiones (vv 23a y 283d) y «bebdas» (220d), término del cual parece haber ciertas diferencias de interpretación entre la crítica⁹.

Vayamos, no obstante, con aquellas ocasiones que sí hacen referencia directa al vino, que son el principal objeto de análisis del presente estudio. Para ello, debemos tener en cuenta la estructura del poema que nos proporciona la anterior gráfica de frecuencias (figura 1). En el cuarto segmento, aproximadamente entre las estrofas 150 y 200, aparecen dos menciones del término «vino». Una de ellas, la del verso 187a, como advertí anteriormente, es un pretérito perfecto simple de indicativo. La otra, en el verso 184a, se refiere a nuestro licor:

Quando quieré beber la agua o el vino,
vertiégelos delante el traïdor vezino;
fazié pudir las casas peor qe mal venino,
mayor premia lis dava que sayón nin merino¹⁰.

La estrofa describe la incontrolable situación que sufre Onorio en su propia casa, donde un demonio provoca todo tipo de incomodidades, la mayoría

⁹ F. González Ollé, «Bebdas viudas, no beodas (Berceo, San Millán, 220d), y la tradición luctuosa de messarse los cabellos (con un apunte sobre descapellar)», *Lengua, variación y contexto: estudios dedicados a Humberto López Morales*, F. Moreno Fernández (et al.), Madrid, Arco Libros, 2003, vol. 2, págs. 1017-1033.

¹⁰ B. Dutton (ed.), «Vida de San Millán de la Cogolla», *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, I. Uría Maqua (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pág. 173.

relacionadas con la comida y la bebida. Los versos que nos atañen muestran una acción precisa: siempre que Onorio intenta beber agua o vino, el demonio derrama las bebidas. El hecho de que aparezca el término «vino» junto a «agua» provoca cierta igualdad, es decir, no se establece demasiada diferencia de sentido entre ambos términos. Esto me hace pensar que, en este contexto, no se da un tratamiento preferente al vino, sino que, más bien, se focaliza la atención en la frustración ante la imposibilidad de beber cualquier líquido. «Vino» y «agua» serían, de este modo, dos términos que condensan de forma genérica e implícita una gama de bebidas. En todo caso, los dos últimos versos de la estrofa podrían, quizá, estar vinculados con los dos primeros, a la manera que las estrofas de la misma escena —182, 183, 185, entre otras—, suelen ser unitarias de forma completa. Si esto fuera así, podríamos interpretar que el mismo vino derramado por el demonio es el causante del mal olor de la casa que testimonia el tercer verso.

Si volvemos, de nuevo, la vista al gráfico de frecuencias (figura 1) y centramos nuestra atención entre los segmentos cinco y siete, entre las estrofas 200 y 300, podemos observar que es el punto donde confluye la mayor parte de referencias al vino. Concretamente, se menciona nueve veces. Se trata, como advertí anteriormente, del milagro en que San Millán da de beber a una multitud un vino inagotable:

²⁴⁴End' a pocos de días, qe enfermos qe sanos,
cadieron grandes yentes, pueblos muy sobejanos,
por veer al sant' omne e besarli las manos,
por qi eran nomnados los montes cogollanos

²⁴⁵Fueron desend' cuitados, ca fazié grand calura,
bebrién de grado vino de uva bien madura;
el vassallo de Christo sedié en grand pressura,
ca tenié poco vino, una chica mesura.

²⁴⁶Padre de los mezquinos, el varón esforzado,
firme por en las cueitas, del Criador amado,
mandó qe s'assentassen las yentes por el prado,
qe lis diessen del vino qe li avié sobrado.

²⁴⁷Posáronse las gentes, adussieron el vino,
cabriélo refezmientre en un chico varqino,
mandó el omne bueno al so architriclino
qe non desamparasse nin rico nin mezquino.

²⁴⁸Bendisso él los vasos con la sue santa mano,
ministrólis el vino el so buen escanciano;
non ovo grand nin chico nin enfermo nin sano
qe non tenié el vino delante sobejano.

249 Foron todas las gentes alegres e pagadas,
faziéense del abondo todas maravelladas
vedién qe virtud era qe las avié cevadas,
si non, de treinta tantos non serién abundadas.

250 La caridad perfecta qe en sant Millán era,
e la santa creencia qe es sue compañera,
éssas fazién el vino crecer de tal manera,
do estas se juntaron nunca menguó cevera.

251 ¡O madre sancta Cáritas, cóm' eres tan preciosa!
tan dulç' es el tu nomne, tue gracia tan donosa;
nunqa cierras tu puerta nin popas nulla cosa,
nunqa tuerces el rostro por fazienda costosa.

252 Esta virtud tan noble, esta gracia tan maña,
qe con tan poco vino fartó tan grand compañía,
issió de la montisia, sonó por la campaña,
dizién qe nunca nasco tal omne en España.

[...]

259 Ambos estos miraglos, si paráremos mientes,
semejaron ermanos, foron bien convenientes;
ante el poco vino abondó grandes yentes,
agora el conducho creció entre los dientes¹¹.

A lo largo de las estrofas que conforman la secuencia del milagro (244-252 y, la última, 259¹²), el término «vino» aparece en nueve ocasiones: en los versos 245b, 245d, 246d, 247a, 248b, 248d, 250c, 252b y 259. Nuestra palabra está presente, así pues, en la mayor parte de las estrofas de la secuencia, salvo en las estrofas 249 y 251. No obstante, en la estrofa 249, el término «abondo» —cuyo sentido literal se relaciona con «abundancia»— se refiere de forma indirecta al vino, por lo que podemos concluir que su presencia es casi absoluta en las estrofas de esta secuencia. Además, a lo largo de estos versos, se incluye vocabulario de su mismo campo semántico o, también, palabras que se relacionan indirectamente, como «uva bien madura» (245b), «chica medida» (245d), «chico varqino» (247b), «vasos» (248a) y, especialmente, «escanciano» (248b). El uso del término «escanciano» como rasgo característico de San Millán en esta secuencia no solo sugiere cierta familiaridad con el tratamiento del vino por parte del poeta

¹¹ B. Dutton (ed.), ob. cit., págs. 189-191.

¹² Incluyo la estrofa 259 dentro de la secuencia del milagro porque, a pesar de que desde la estrofa 253 hasta la 258 se narra otro milagro diferente, sus dos últimos versos (259c y d) aluden al milagro del vino. En definitiva, la estrofa 259 funciona como una conclusión unitaria para ambos milagros.

riojano, sino también implica una idea esencial de la tradición hagiográfica: el sentido de servicio.

En efecto, San Millán, al distribuir el vino a la multitud como «buen escanciano», se pone al servicio de la comunidad. El santo riojano ya no es una figura a la que la gente debe prestar devoción simplemente. El santo tiene una función precisa: es el que cuida y beneficia a las personas de su alrededor. Realmente, este hecho es parte esencial de todos sus milagros pero puede observarse de una forma muy potente en el episodio que nos atañe. En él, multitud de enfermos y sanos, todos ellos necesitados de cuidados, todos ellos aparentemente hambrientos y sufriendo gran calor, se ven satisfechos con beber del vino inagotable que San Millán les da. En ninguna otra escena del poema vemos a una comunidad tan grande que se beneficia, se maravilla y unifica de forma tan potente por los milagros del santo. En estas estrofas, el vino funciona como elemento unificador. Ciertamente, estos rasgos pueden recordarnos a los episodios bíblicos de las Bodas de Caná y la multiplicación de los panes y los peces¹³. De hecho, es muy sugerente que en el milagro de San Millán se nombre a «Christo» y al «Crïador» en las primeras estrofas (245 y 246). No voy a entrar en detalle en estos paralelismos, pero debo resaltar el hecho de que en ellos, como en el milagro de San Millán, se da de comer y de beber a una multitud gracias a la intercesión de la figura divina (Cristo), que vuelve inagotables elementos finitos como el vino, el pan o los peces.

Las últimas referencias al vino se concentran, como he señalado anteriormente, en el segmento diez (10) del gráfico de frecuencias, alrededor de la estrofa 450. Son, concretamente, tres referencias, situadas en los versos 466a, 472b y 479c. Las dos primeras forman parte de la lista de bienes materiales y alimenticios que donan los pueblos cercanos al monasterio de San Millán debido al Privilegio de Fernán González, mientras que la última referencia funciona como una queja, más bien metafórica, de que en la actualidad del poeta no se cumplen estos tributos:

Unas tierras dan vino, en otras dan dineros (466a)¹⁴.

Melgar e Astudiello puesto fue e jurado,
que un pozal de vino diesse cada casado; (472ab)¹⁵.

Si estos votos fuesen lealment' enviados,
estos santos preciosos serién nuestros pagados,
avriemos pan e vino, temporales temprados,
non seriemos com' somos de tristicia menguados (479)¹⁶.

¹³ El episodio de las Bodas de Caná se narra en *Jn* 2: 1-11 y la multiplicación de los panes y los peces en *Mt* 14: 13-21 y 15: 29-39, *Mc* 6: 30-44 y 8: 1-10, *Lc* 9: 10-17 y *Jn* 6: 1-15.

¹⁴ B. Dutton (ed.), ob. cit., pág. 243.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 245.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 247.

Resulta sorprendente que la larga enumeración de donativos, vinculada con el falso privilegio de 934 atribuido a Fernán González, arranque con el vino en la estrofa 466, delante del dinero, las carnes y los metales. Se sugiere, así pues, que esta bebida tenía un gran valor comercial; de hecho, a las tierras de Melgar y Astudiello, en la estrofa 472, solamente se les exige «un pozal de vino» —una damajuana, según Brian Dutton¹⁷— como donativo, lo cual puede servir como indicativo de su valor. Esta misma estrofa sugiere que ambas localidades palentinas fueron, probablemente, productoras de vino. Sin embargo, en esta secuencia de los donativos no se nos aporta solamente información económica y agrícola sobre la época del privilegio, sino también un último y curioso dato de carácter lingüístico: el uso de la expresión «pan e vino» (479c) como síntoma de abundancia, frente al uso de «pan e agua» —en los versos 145d y 190b—, como síntoma de escasez.

A lo largo de este análisis, donde he señalado las referencias directas al término «vino», vinculando sus frecuencias con la estructura y estudiando con cierto detenimiento sus contextos, podemos observar que esta bebida puede tener una mayor importancia que la impresión que arrojan las primeras estadísticas. Ciertamente, un término que se repite en trece ocasiones dentro de un corpus tan amplio podría parecernos muy minoritario. No obstante, para ser más precisos respecto a su frecuencia y presencia, deberíamos calcular, quizá, en un futuro estudio, qué porcentaje representa el término «vino» en el conjunto de sustantivos y palabras de categoría léxica; también, deberíamos tener en cuenta las palabras que puedan referirse indirectamente a él o que formen parte de su mismo campo semántico.

De todas formas, no creo que se deba evaluar la relevancia del vino únicamente mediante las estadísticas de sus frecuencias. Hemos visto, a lo largo de los ejemplos analizados, que el vino resulta un elemento de cierta importancia para la trama y el sentido berceano. En las escenas en las que aparece, funciona como un elemento esencial para su estructura. De hecho, el milagro de la multiplicación que hemos estudiado gira por completo en torno al vino, como un objeto de satisfacción y unificación para la comunidad. También, hemos visto que tiene un lugar y un valor privilegiados en la larga lista de donaciones al monasterio. A mi modo de ver, el vino puede ser un elemento valioso para acercarnos con mayor amplitud no solo los sentidos de las escenas berceanas, sino también a realidades como, entre otras, la santidad, la religión y la mentalidad medieval. Todos estos aspectos interpretativos merecen, a mi juicio, una mayor atención en futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- DEYERMOND, A., *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 2008 (1.ª edición de 1973).
- DUTTON, B. (ed.), «Vida de San Millán de la Cogolla», *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, I. Uría Maqua (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, págs. 117-249.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 224.

- FANCONI VILLAR, P., «Interpretación del vino como premio en Gonzalo de Berceo», *XIII Jornadas de viticultura y enología de Tierra de Barros*, Badajoz, Junta de Extremadura, Dirección General de Comercio e Industrias Agrarias, 1992, págs. 637-644.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F., «Bebdas viudas, no beodas (Berceo, San Millán, 220d), y la tradición luctuosa de messarse los cabellos (con un apunte sobre descapellar)», *Lengua, variación y contexto: estudios dedicados a Humberto López Morales*, F. Moreno Fernández (et al.), Madrid, Arco Libros, 2003, vol. 2, págs. 1017-1033.
- GUTIÉRREZ CUADRADO, J., «El vaso de vino de Berceo (Santo Domingo, 2d)», *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio Bustos Tovar*, J. A. Bartol Hernández (et al.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, vol. 1, págs. 423-432.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957 (1.^a edición de 1924).
- RUFFINATO, A. (ed.), «Vida de Santo Domingo de Silos», *Gonzalo de Berceo. Obra Completa*, I. Uría Maqua (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, págs. 257-453.
- SALVADOR MIGUEL, N., «Mester de clerecía: marbete caracterizador de un género literario», *Teoría de los géneros literarios*, M. Á. Garrido Gallardo (coord.), Madrid, Arco Libros, 1988, págs. 343-374.
- SINCLAIR, S. y ROCKWELL, G., *Voyant-Tools*, servicio en línea, versión 1.0 beta (4669), 2014, <<http://voyant-tools.org>>, [consultado el 12 de abril de 2014].

CAPÍTULO 3

«Mijor en el papel que en mi boca parescerán»: Elementos teatrales y parateatrales en *Arnalte y Lucenda*

JESSICA ROADE RIVEIRO
Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN

El Tractado de amores de Arnalte y Lucenda es una obra de ficción sentimental escrita por Diego de San Pedro. En ella, atendiendo a las características de su género, el autor nos da cuenta de las penurias sufridas por Arnalte a causa del amor no correspondido que le profesa a Lucenda, haciendo destinatarias de sus tormentos a las damas de la reina, a quienes el autor apela constantemente.

Pues después, señoras, que lo menos mal que yo pude al cavallero triste [las gracias que hay en] la Reina nuestra señora le dixé, comoquiera qu'él más dispuesto para el dolor que aparejado para el placer estuviese, ví que cuando [yo] de satisfazer a su pregunta acabé, que se sonrió, conociendo la excelencia de su Alteza y viendo el poco saber mío; pero como discreto, más a lo que quise dezir que [a] lo que dixé miró; e como tan curial fuese la cuenta que le di, mis faltas disimulando, mucho me agradesció e porque la causa de su demanda supiese, me dixo que muy a la larga conmigo hablar quería, y antes que su fabla començase, haziéndome premias con mi fee, me dixo que todo lo que conmigo fablase, en poder de mugeres no menos sentidas que discretas lo pusiese, porque mugeres supiesen lo que muger le hizo; e porque su condición más que [la] de los hombres piadosa sea, culpando a ella, dél se doliesen.

Pues como de su mando apremiado me viese, de cumplirlo acordé; y como yo, señoras, de cunplir con él e con mi fee determinado toviere, hallé, segund las condiciones por él señaladas, que a vuestras mercedes la obra siguiente de derecho venía¹.

Así pues, el autor cuenta como hubo de emprender un camino que lo llevó fuera de Castilla, a través de un gran desierto, hasta una fragosa montaña donde encontró una casa, pintada completamente de negro, en la que todos sus habitantes estaban vestidos de luto. El señor de todos ellos, Arnalte, lo invitó a reposar allí, donde le da cuenta de sus desgracias para que él las ponga «en poder de mugeres no menos sentidas que discretas»², con el objetivo de que «mugeres supiesen lo que muger le hizo; e porque su condición más que [la] de los hombres piadosa sea, culpando a ella, dél se doliesen»³.

La historia de Arnalte es similar a la del resto de los héroes de obras de ficción sentimental. Arnalte se enamora de Lucenda al verla en el entierro de su padre y desde entonces, enfermo de amor, se dedica a cortejarla, sin recibir esperanza alguna por parte de esta. Como es común con los que padecen tal enfermedad, intentan distraerlo con pasatiempos como la justa o los momos, pero nada de esto da resultado. Desesperado, da cuenta de su tormento a su amigo Elierso, para que sea su consejero, y este le confiesa que también ama a Lucenda y que la estaba cortejando, pero por lo mucho que valora su amistad ha decidido retirarse de tal empresa.

Sin embargo, las atenciones de Arnalte siguen sin surtir efecto en su dama, que tiene en más estima su honor que la pena que el sufrimiento del caballero le pueda provocar, por lo que el protagonista acude a su hermana Belisa, que, favorecida de la amistad que la une a Lucenda, decide ayudarlo para aliviar su enfermedad, actuando de tercera en la relación. Pero, a pesar de sus muchos esfuerzos, Belisa no consigue que Lucenda atienda a sus pretensiones, por lo que decide llevarse con ella a su hermano para distraerlo con fiestas y otros pasatiempos como la caza. Es ahí donde Arnalte recibe la noticia del casamiento de Lucenda con Elierso. Sintiendo traicionado por un amigo al que él consideraba fiel, escribe un cartel acusando a Elierso de su deslealtad y retándolo a un duelo, del que finalmente Arnalte sale vencedor y Elierso resulta muerto. Ya sin obstáculos que se interpongan entre ellos, Arnalte vuelve a insistir en sus pretensiones, escribiendo una carta a Lucenda que Belisa lleva al funeral del esposo de esta. Pero ella, muy enojada, se niega a recibir la carta, por lo que Arnalte, muerta ya todas sus esperanzas, decide retirarse a la montaña en la que el autor conoció sus desdichas.

¹ San Pedro, Diego de, *Obras Completas, I: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Sermón*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 100.

² Ídem.

³ Ídem.

1. ELEMENTOS TEATRALES

El *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* no es un texto teatral ni una obra vinculada a la literatura dramática, pero presenta elementos comunes con este tipo de producciones, ya que los géneros literarios no son categorías herméticas sino que frecuentemente comparten características e, incluso, en ocasiones aparecen mezclados. Es común que se incluyan en las obras teatrales reflexiones o poemas, o bien que se narren acontecimientos que ocurren fuera de escena. De la misma manera, existen características más propias de la literatura dramática que son utilizadas en obras narrativas o líricas. Una de estas características es, sin duda, la oralidad. Al hablar de literatura medieval no podemos pasar por alto el hecho de que la gran mayoría se transmite de forma oral, incluso en obras que, como esta, han sido puestas por escrito: «porque fue su habla tan[to a la] larga estendida, de enbiarla por escripto pensé; porque segund en mi lengua las faltas no faltan, por mal que mis razones escriva, mijor en el papel que en mi boca parescerán»⁴.

Así pues, aunque el autor está poniendo por escrito lo que Arnalte le ha revelado oralmente, no debemos olvidar como era la recepción en ese momento. En la actualidad, una obra narrativa se escribe para la lectura individual, pero este, evidentemente, no es el caso de la Edad Media. Aunque la obra haya sido escrita, se debió haber recibido en su mayoría oralmente, mediante una lectura en voz alta destinada a varias personas. De la misma manera, las obras dramáticas no son creadas para su lectura (aunque también se leen) sino para ser representadas ante un público. Exigen por tanto, simultaneidad y copresencia del emisor y el receptor. En *Arnalte y Lucenda* esta copresencia viene dada, no solo por las características de su recepción, sino también por las constantes alusiones a las damas de la reina, que aparecen a lo largo de toda la obra, en ocasiones, casi como apartes en los que el autor apela a su público para que se muestre benevolente con lo que está oyendo, alabándolas: «virtuosas señoras»⁵ o solicitando directamente su indulgencia mediante una *captatio benevolentiae* que muchas obras dramáticas también utilizan en sus prólogos, y en la que vuelve a insistir al final de la obra⁶:

⁴ Ídem.

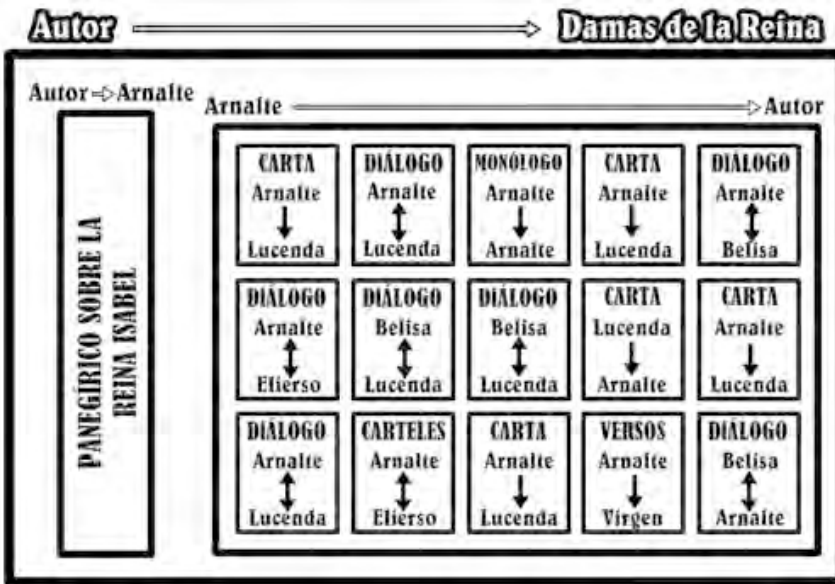
⁵ San Pedro, ob. cit., pág. 87.

⁶ «Desta manera, [virtuosas] señoras, el caballero Arnalte la cuenta de su trabajada vida medio. E si [y]o acá he sido tan enojoso como él allá qued[a] triste, mijor en contemplar sus males que en ponerlos por escripto librar. Pero por obedecer su mandado quise mi conocimiento desconocer; y quise más por las premias de su ruego que por [el] consejo de mis miedos regirme. Pero vuestras mercedes no a las razones mas a la intención mire[n], pues por vuestro servicio mi condenación quise, habiendo gana de algund pasatiempo darvos, y porque quando cansadas de oír y fablar discretas razones estéis, a burlar de las mías vos retrayáis, y para que a mi costa los caballeros mancebos de la corte vuestras mercedes festejen, a cuya virtud mis faltas remito.» (San Pedro, ob. cit., pág. 170).

pero vosotras, señoras resevid [en] servicio no lo que con rudeza en el decir publico, mas lo que por falta en el callar encub[ro], de manera que si los mo-tes la obra sufriere, la voluntad las gracias resciba, agradesciendo no lo que [dixere], mas lo que decir quise; y [si] en todo caso el burlar de mí escusar no se puede, sea más por mis razones fazer al palacio, que por ofensa mía; pero con todo eso, a vuestras mercedes suplico que la burla sea secreta y el favor público, pues en esto la condición de la virtud consiste; y si por el deseo que de [vuestro servicio], señoras, tengo, alguna merced vos meresco, esta sea, porque supla a la falta mía la virtud vuestra, porque della terná la obra que se sigue necesidad estrecha⁷.

Otro elemento teatral presente en la obra es su estructura dialógica en torno al binomio tú/yo:

TABLA 1.—Estructura de las voces que intervienen en el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*



La obra es, pues, un gran monólogo del autor dirigido a las damas de la reina, en el que se engloba el diálogo que se establece entre este y el protagonista, en el que el autor improvisa un panegirico sobre la reina Isabel por petición de Arnalte seguido del relato de las desdichas del caballero. Es en este relato donde el diálogo se establece de modo oratorio entre: Arnalte y Lucenda, Belisa o Elierso y entre Belisa y Lucenda; siempre introducido por

⁷ San Pedro, ob. cit., págs. 87-88.

verba dicendi: «comenzó a decirme»⁸, «en esta manera [le] dixé»⁹, «mi hermana desta manera una fabla le fizo»¹⁰, etc. En ocasiones, este diálogo no puede establecerse de forma «oral» y requiere de un intercambio de cartas o carteles; recurso muy utilizado en el teatro, ya que permite no solo resumir acontecimientos de difícil escenificación, sino que puede favorecer la creación de enredos o la solución del conflicto.

También se registra lo que podemos considerar un monólogo lírico en el que el protagonista expresa su pena y se lamenta, que aparece bajo el lema «Arnalte contra sí»: «¡O cativo de ti, que cansado de vevir y nunca de desear estás! ¡O qué grande desdicha en nascido ser fue la tuya! Veo que [así] poco a poco te apocas, y veo que tu deseo al cabo te ha [de] acabar; para desear la muerte grand razón hay, pero si por la salud del corazón la deseas, por la pérdida del alma la rehusas. No sé qué escojas, ni sé qué quieras, ni sé qué pidas. ¡O alma triste, fiel compañera mía»¹¹. Este título no es exclusivo del monólogo, sino que todas y cada una de las intervenciones de la obra aparecen precedidas de uno, casi como si se tratara de acotaciones teatrales. Otro recurso muy utilizado en la literatura dramática, sobre todo en las obras compuestas durante el Siglo de Oro, y que está presente en la pieza es la introducción de canciones y otras composiciones poéticas.

La primera de estas manifestaciones la hallamos al comienzo de la obra. Se trata del panegírico sobre la reina Isabel que improvisa el autor ante la insistencia de Arnalte por saber más de ella y que en realidad constituye una prueba que el protagonista le pone para asegurarse de que posee el arte necesario para transmitir su historia. La segunda es una canción que Arnalte compone y hace cantar para que Lucenda la oiga de noche desde su cama, pero que no obtiene el efecto deseado en la dama de manera que «las bozes della su dormir de Lucenda recordar pudieron; pero los gritos de mis angustias nunca su galardón vieron»¹². Y la tercera y última son los metros que el protagonista recita al final de la obra, que versan sobre las «Siete Angustias de la Virgen»¹³ y que constituyen el último intento por lograr el amor de Lucenda. Agotadas el resto de vías, pide ayuda a los Cielos, pero no obtiene respuesta y «como viesse que en Dios ni en ella (Nuestra Señora) ni en las gentes remedio no fallaba, de verme donde gentes ver no me pudiesen determiné»¹⁴.

La siguiente característica que remite al ámbito teatral en la obra es la importancia que adquieren ciertos elementos escenográficos, como el espacio, el vestuario y la música. El valor simbólico del espacio en el que se produce el encuentro entre el autor y Arnalte, esa casa pintada completamente de negro

⁸ *Ibíd.*, pág. 117.

⁹ *Ibíd.*, pág. 121.

¹⁰ San Pedro, 1985, pág. 125.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 110.

¹² *Ibíd.*, págs. 109-110.

¹³ Tanto la invocación a la Virgen como el panegírico sobre la Reina Isabel constituyen, tal como apunta Keith Whinnom, unas digresiones totalmente inconexas con respecto al resto de la obra.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 166.

con inscripciones encima de las puertas, lo convierte en el escenario perfecto para la representación que ahí se va a producir: el desfile de gente vestida de luto encabezado por Arnalte.

Cuando ya el sol de todo en todo los llanos dexaba, pude llegar a un no muy alto recuesto, de donde a la clara pude ver la parte de donde las humosas nieblas salían; y de allí puesto, una casa no menos de aposentamiento conplida que gentil de fechura noté; y vi que dende los cimientos hasta la cobertura della, estaba de negro cubierta. E como de aquel triste matís pintada la viese, no poca confusión me puso. [...] Y cuando ya a la puerta de la casa llegamos, vi encima della tres rótulos blancos, [y vi] en ellos unas letras que dizían así: Esta es la triste morada/del que muere/porque muerte no le quiere./Pues las letras por mí notadas, entrados ya dentro en la casa,/vi que todas las cosas della grave dolor representavan¹⁵.

También el vestuario es acorde con aquello que va a ser representado. En esta primera escena, en la que el autor asiste al desfile de Arnalte y sus criados en la casa pintada de negro, llama la atención sobre el hecho de que todos ellos vayan vestidos de luto, lo que más tarde explicará el propio Arnalte: «Mucho e muy doloroso luto fize traer, de lo cual a mis criados y a mí vestir fize [...], fize una capa fazer de lutosa librea que el corazón y la persona cubría, en la cual unas letras de seda negra fize bordar, las cuales en esta manera dezían: Dezilde, pues quiso ser/catiba de su cativo,/que esto vive porque vivo»¹⁶.

El luto es una constante en toda la obra, debido a que, además de este primer desfile de Arnalte, se relatan dos funerales; pero no es la única alusión al vestuario. El recurso del disfraz, utilizado con tanta frecuencia en la literatura dramática, también está presente en la pieza. La vinculación del teatro con el carnavalesco es clara: Arnalte se disfraza de mujer para hablar con Lucenda en la Iglesia, representa pues un papel en una escena con reminiscencias clásicas: la historia de Aquiles y Deidamia. «Y a la hora ropas de mujer de vestirme ensayé; y mi espía poniendo con ella, de ir al templo, llegada la hora, pensé; y puesta ella en la parte dél más secret[a], porque de nadi conocida fuese, con hábito conforme al suyo, a ella me llegué; y como mi engaño sin sospecha estuviere, con mi llegada no se alteró»¹⁷. De esta manera, con el objetivo de acercarse a Lucenda, Arnalte la engañará fingiendo que la ha olvidado o desempeñando el rol de otro. Pero también utilizará el recurso contrario, hacer que otro con posibilidad de acercarse a su dama represente el suyo. La escogida para ello será su hermana Belisa a quien hace memorizar sus palabras y gestos para repetirlos ante Lucenda.

La música y los efectos sonoros son un elemento teatral de gran importancia que ayuda a captar la atención del espectador y le ofrece información adicional

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 89-91.

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 142-143.

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 106.

sobre lo que está ocurriendo en escena o lo que ocurre fuera de ella, como en este caso; ya que es gracias a este medio que Arnalte se entera de la boda de Lucenda, lo que ocasionará el duelo, la muerte de Elierso y el posterior exilio del protagonista: «el estruendo de muchos atabales y tronpetas llegó a mis oídos»¹⁸. Por otra parte, Arnalte muestra un interés casi obsesivo por la gestualidad, describiendo con detalle tanto sus propios gestos y mímica como los de aquellos que lo rodean e, incluso, pide a su hermana que cuando vaya a hablar con Lucenda se fije en los de ella.

Deziéndole que todas las señales, cuando la embaxada fiziese, mirase, porque de aquellas mijor que de sus palabras certifica[r]se podría; en especial le dixese que mucho su rostro mirase, porque en las atalayas dé[l] las celadas del corazón descubrir pudiese; y que mirase le dixese, cuando ella su razón acabase, si Lucenda enmudescida o descuidada quedaba, o si con ronquedad alguna sus palabras mesclava, y no menos, si alguno a la sazón le fablase, si [con] atenta o desatinada [razón] respondía, porque pueden estas cosas, cuando pasión las gobierna, mal encubrirse¹⁹.

Todos estos recursos (la oralidad; la estructura en diálogo; la introducción de monólogos, cartas, canciones y otras composiciones; las acotaciones, el decorado, el vestuario, la música, el sonido, la mímica y la gestualidad) son característicos del género dramático o, al menos, son mecanismos que la narrativa comparte con él, y se corresponden, en su mayoría, con los enunciados por Kowzan en su teoría de los signos teatrales.

2. MANIFESTACIONES PARATEATRALES

Sin embargo, todos estos elementos no son lo único que nos permite relacionar esta obra con el ámbito del espectáculo, sino que además se incorporan en ella una serie de manifestaciones que podríamos calificar de parateatrales, ya que se trata de celebraciones o ceremonias en las que el componente espectacular está muy presente y que podemos dividir en dos grupos: las que se relacionan con los oficios religiosos y las eminentemente cortesanas.

2.1. *De tipo religioso*

Las ceremonias religiosas son abundantes en la obra y tienen un componente espectacular importante; no debemos olvidar que el teatro surge vinculado a la religión. El actor (que aquí sería el oficiante) se dirige al público (que estaría

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 141.

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 128-129.

compuesto por los fieles) interpretando su papel en la representación (el oficio religioso), de acuerdo con lo establecido en el guión teatral (en este caso, la liturgia). Antes de que Arnalte dé cuenta de su vida al autor, lo invita a asistir a una misa: «y como el sol con su lumbre nos convidase, la misa con su llamamiento nos requirió; y puesto ya en pie, como el caballero que ya era levantado lo supiese, a mi cámara se vino, y representando en la cortesía su criança, a una iglesia que dentro en la casa estaba me guió»²⁰. El resto de ceremonias religiosas se incluyen en el relato del protagonista: los maitines, cuando acude a ellos disfrazado de mujer para poder ver a Lucenda; las bodas de Lucenda y de Belisa: «cirimonias del tal auto con mucha honra celebradas»²¹; y los funerales, que adquieren una especial importancia debido a que marcan el principio y el final de las pretensiones de Arnalte, pues estas comienzan con el del padre de Lucenda y terminan con el del esposo de esta.

Murió un principal caballero de aquella cibdad nuestra; y como hombre de mucha autoridad y honra fuese, todas las gentes de aquella cibdad e de la corte a su enterramiento vini[eron]. E como en medio del templo su cuerpo se pusiese, en tanto que los acostumbrados cantos se celebravan, las bozes de sus cercan[a]s parientes eran grandes; entre las cuales una fija suya vi, la más principal en el lloro y la más honesta en la manera [dél], la cual por nombre Lucenda tenía; y como en el tal auto entre las manos y los cabellos guerra cruel se pregona, todos por los hombros estendidos y derramados tenía; y [a] todos los que a la sazón miravan, no menos con los que le quedavan espantava que con los que sacaba entristecía; y como la rubiura dellos tan grande fuese e las muchas lágrimas el rostro más le encendiesen y aclarasen, tenía su grande hermosura con estraño color matizada; y como el llanto presente de su publicación fuese causa, de verla tal a todos espantados tenía; pero yo triste, espantado y temeroso, [espantado] de su hermoso parecer y del daño de su causa [temeroso]²².

A la hora ella e toda su parentela que junta para celebrar la triste fiesta estaban, salen de su posada y a ponerla en una casa de religión muy estrecha que ella había escogido se van; y como las ceremonias acostumbradas para el tal auto se acabasen, la hermana mía quiso su enbaxada decirle, pero el tiempo fasta los autos fechos lugar no le dio. Y no queriendo la oír, con acelerado enojo y sobrada pasión la dexó, deziendo al abadesa que no su casa había ella escogido para que la hermana de su enemigo en ella estar consintiese²³.

Además, hay dos ceremonias que no son eminentemente religiosas, sino que se inscriben en el tópico de *la religio amoris*, es decir, siguen las fórmulas religiosas pero el objetivo de las súplicas no es Dios sino la dama. Se trata del desfile de

²⁰ *Ibíd.*, pág. 92.

²¹ *Ibíd.*, pág. 169.

²² *Ibíd.*, págs. 101-102.

²³ *Ibíd.*, pág. 149.

hombres vestidos de luto, encabezados por Arnalte, que llama la atención del autor cuando llega a la casa de este; y las penitencias que el caballero se infringe a causa del dolor que el no ser correspondido le ocasiona.

Cuando ya los gallos de la medianoche daban señal, todas las gentes de aquella casa con aquexados lloros e gemidos mortales oí que una lastimera música entonaban, y como muy espantado de lo tal me fiziese, cuanto más su lloro crecía, tanto más mi sueño menguaba; la causa de lo cual no se pudo tanto encubrir que no la supiese; e era que todas las noches [a] aquella hora, el caballero triste con sus manos crueles tormentos se dava, sintiendo de su dolor sentida pasión; y como los suyos en tal ravia atormentado le viesén, obligávalos la crianza de tomar su pena, ayudando a su lloro con mucha parte. ¿Quién dubda, que cuando las tales cosas yo [oyese], que más vencido de turbación que sojuzgado de sueño estuviese?²⁴

2.2. *De tipo cortesano*

Las celebraciones cortesanas, si bien no cuentan con un «guión» tan medido, sí que mantienen ese elemento espectacular, ya no dirigido al *docere*, como en el caso de la religión que pretende transmitir su fe y sus doctrinas, sino más enfocado hacia el *delectare*. En *Arnalte y Lucenda* hay varias alusiones a banquetes, paseos, caza y otras diversiones cortesanas que podríamos relacionar con este tema, pero tan solo tres se describen de forma pormenorizada: el banquete al que Arnalte invita al autor al inicio de la obra, las diversiones a las que el rey convida al protagonista y el duelo entre este y Elierso. «Después que ya en una sala [entrados fuimos], sin mucho tarda[r]se el cenar fue venido; y noté que su mesa fue con muy ordenada orden servida. E vi la galana manera del servicio, con mucha sobra de todo lo necesario guarnescid[o], sin ninguna cosa que allí necesidad pusiese»²⁵. El programa de diversiones al que el protagonista asiste y en el que participa durante su estancia en palacio está formado por: justa, banquete y momos:

Y como el rey me viese, después de mi vida preguntarme, que quisiese justar me mandó, porque él y muchos caballeros de su corte [en] justar entendían; y aunque mis ejercicios más dispuestos para la soledad que para fiestas aparejados estoviesen, por su mandado cumplir, mi voluntad esforcé, deziéndole que pues su Alteza lo mandava, que yo lo quería. Pues [como] el cómo y el cuándo de la justa [que] ordenada fuese, [supiese], y el día aplazado en que los ensayos con obras ejecutarse tenían fuese venido, al rey supliqué que así al justar del

²⁴ *Ibíd.*, págs. 91-92.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 91.

día como al momear de la noche a todas las damas de la cibdad ficiese venir; lo cual el rey con mucho placer aceptó²⁶.

La justa era un torneo o juego en el que los participantes se enfrentaban montados a caballo y armados con una lanza y que tenía como objetivo, no solo entretener, sino acreditar la destreza de estos en el manejo de las armas: «Y pues, ya la tela puesta, comenzando los justadores a salir, entre ellos lo menos mal invincionado que pude salí; y llegando ya donde la reina estaba, aperciendo el caballo para mijor la mesura fazer, por la vista de mi yelmo la luz del rostro de Lucenda entró»²⁷.

Los momos eran espectáculos que solían celebrarse tras el banquete posterior a los torneos o justas, en los que intervenía toda la corte. Su finalidad era la diversión y para ello se introducían en ellos: mojigangas, figuras ridículas o extravagantes, atuendos extraordinarios, disfraces, etc. y, por supuesto, música y baile: «E como la hora del momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cada un[o] con la dama que servía comenzó a dançar»²⁸.

Y por último, el duelo, que comienza con el intercambio de carteles, en los que Arnalte acusa a Elierso de traición y lo reta²⁹ y Elierso responde a sus acusaciones y acepta³⁰. Tras lo cual, se informa al rey que «de darnos el campo fue contento»³¹ y comienza el duelo:

Elierso y yo delante del rey al campo venimos; y después de haver nosotros visto que las armas en igualdad estaban puestas, las palabras pasadas puestas en olvido, en las obras presentes tovimos memoria; y como yo para él y él para mí movidos fuésemos, en la fuerça de los encuentros el odio de las voluntades mostramos; y como Elierso no menos buen cabalgador que puntero fuese, en el braço [que] desarmado [levava] me firió, lo cual mi golpe a él no fizo, porque puesto que en la vista le di, no [pude] tanto en lleno alcançarle que daño le fiziese. Y así nuestras lanças rompidas, con mucha presteza echando mano a las espadas, no con poco denuedo a combatirnos comenzamos; y tanto el espacio de la priesa nuestra duró, que los que miraban de mirar, y nosotros del trabajo, estábamos en [much]a manera cansados; y como los corajes creciesen, no quanto devieran las fuerças menguaban. Y porque la prolixidad en tales cosas más eno-

²⁶ *Ibíd.*, págs. 111-112.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 112.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 113.

²⁹ «Y porque de vieja falta nueva vergüença recibas, te rebto y fago saber que con las armas que devisar quisieres, te mataré o echaré del campo o faré conocer que la mayor fealdad que pensarse puede feziste; y con ayuda de Dios, mis manos e tu maldad me darán de ti entera vengança. Por eso las armas que dadas te son a escojer escoje, que darte el campo y señalarte el día, en viendo tu respuesta lo faré.» (*Ibíd.*, pág. 144).

³⁰ «Yo escojo las armas en esta manera: a la brida, armados los cuerpos e cabeças como es costumbre, y los braços derechos sin armas ningunas; las lanças iguales con cada sendas espadas; los caballos con cubiertas y cuello y testera». (*Ibíd.*, pág. 145).

³¹ *Ibíd.*, pág. 146.

josa que agradable sea, no quiero nuestro trance por estenso decir, más cuanto Elierso fue al cabo vencido, en el cual vencimiento su [falsedad] y mi verdad se conoció; [e] como Elierso en más la honra que la vida toviese, guardando las leys que de su limpieza heredó, no queriendo desdecirse, quiso antes morir con honra que sin ella vivir³².

CONCLUSIÓN

En definitiva, estas manifestaciones se encuentran muy lejos de relacionarse con la literatura dramática, pero si entendemos el teatro no solo como texto sino como espectáculo que puede partir o no de él, la relación es más estrecha, sobre todo con aquellas que incorporan la ficción, como los momos, frente a las que exhiben una habilidad, como las justas. Asimismo, si aplicamos la teoría de los 13 signos de Kowzan a una obra no dramática, veremos qué elementos comparte con el teatro, de nuevo entendido como representación y no como mera literatura. Pues no se puede realizar una clasificación de los géneros sin tener en cuenta que no se trata de esferas aisladas sino que existen ciertas influencias entre ellos que, incluso, en ocasiones, nos hacen dudar sobre en qué categoría situar a una obra o, al menos, provocan cierta controversia.

BIBLIOGRAFÍA

- DEYERMOND, Alan, «La ficción sentimental: Origen, desarrollo y pervivencia» en Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, Barcelona, Crítica, 1995, págs. IX-XXXIII.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro» en *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997. Compilación de textos y selección bibliográfica por María del Carmen Bobes.
- SAN PEDRO, Diego de, *Obras Completas, I: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Sermón*, Madrid, Castalia, 1985.
- *Obras Completas, II: Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia, 1993.
- *Cárcel de Amor. Arnalte y Lucenda, Sermón*, Madrid, Cátedra, 1995.

³² Ídem.

CAPÍTULO 4

«Hoy comamos y bebamos» comida, bebida y celebración en las églogas de *Antruejo* de Juan del Encina¹

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

El presente trabajo estudia la presencia de comida y bebida en las dos églogas carnalescas de Juan del Encina (1468-1529), Égloga representada en la noche postrera de Carnal y la de *Antruejo o Carnestollendas*². El objetivo es establecer una suerte de catálogo provisional de los diversos usos escenográficos de la alimentación, así como su variada simbología, dejando entrever las diferencias sociales de las *dramatis personae*, sus cualidades morales y su visión del mundo, referidos mediante didascalias implícitas icónicas en el texto espectacular³. El sustento puede aparecer como objeto escénico con apoyo visual, es decir, con presencia física en escena, o sin apoyo visual sobre las tablas, esto es, mencionado mediante la palabra⁴. Este estudio aspira a

¹ Este trabajo es parte de mi tesis doctoral, cofinanciada por la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.

² Sigo J. Encina, *Teatro*, Crítica, Barcelona, 2001. En adelante solo referiré los versos que correspondan a dicha edición.

³ Sigo la metodología de A. Hermenegildo, *Teatro de palabras*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

⁴ C. Bauer, «La función simbólica y escenográfica de la comida...», Madrid, Iberoamericana, 1998, págs. 27-8 y M. G. Profeti, «Comer en las tablas...», Huesca, Val de Onsera, 1995. Véase I. Arellano, «Valores visuales de la palabra», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1995, págs. 414 y sigs.

reconstruir una posible puesta en escena renacentista a partir de los estudios semióticos y de la teoría de la dualidad del texto dramático⁵.

La comida y la bebida son elementos constantes en la obra literaria de Juan del Encina, tanto en su vertiente sacra como profana, siendo la alimentación un tema esencial, quizás no tanto por fijación del propio autor sino por insertarse en un determinado ambiente de producción artística que requería la presencia de viandas, ya que el banquete se empleaba en el contexto cortesano para festejar acontecimientos importantes para la nobleza. Pero también el mundo del hambre derrocha comestibles en ocasiones especiales como el Carnaval, en una abundancia ritual donde la conducta de los más pobres se acerca a la de los más ricos⁶.

A pesar de que estas comilonas se rigen por su opulencia, los víveres consumidos en Carnaval son muy específicos⁷. Este rasgo se encuentra en Encina, donde los manjares se hallan estrechamente relacionados con la época del año en la que se insertan: «en la noche postrera de Carnal, que dizen de Antruejo o Carnestollendas» (pág. 43)⁸. Con este festejo se produce una preeminencia del cuerpo sobre el espíritu y un abandono de los códigos de mesura cortesanos⁹. Esta inversión de valores se muestra mediante una «toponimización de los miembros corporales, transformados en lugares de peregrinación localizados en la boca y el vientre, santuario en que se glorifica la digestión y la reproducción». La garganta es santificada en Antruejo, siendo «el lugar de paso en la ruta digestiva, “la garganta”, angostura dificultosa en la peregrinación de los alimentos hacia el santuario de “el estómago”». Así, «la deglución es el acto concebido como prueba en este recorrido mitificado del alimento y, como tal, incorpora los motivos del camino épico en el registro paródico»¹⁰. Estos aspectos se teatralizan fuertemente en las obras carnavalescas de Encina.

⁵ K. Elam *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Mouton, 1980; M. C. Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997. Sobre la dualidad teatral, véase K. Elam, *ibíd.*, págs. 208-10 y Bobes, *ibíd.*, págs. 32-3. Para el paso de texto espectacular a texto literario véase M. García-Bermejo, «Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI», Madrid, Gredos, 2003 y J. San José, «Teatro y texto en el primer renacimiento español...», *Studia Aurea*, 7, 2013.

⁶ M. Montanari, *El hambre y la abundancia*, Barcelona, Crítica, 1993, pág. 98.

⁷ C. Gaignebet, *El carnaval*, Barcelona, Alta Fulla, 1984, pág. 101; M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1999, págs. 250-51. J. Huerta, «Aproximación al teatro carnavalesco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1989 ofrece un acercamiento general al Carnaval y el paso del rito al teatro.

⁸ Para la etimología de «Antruejo», «Carnaval» o «Carnestollendas» véase S. Covarrubias *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611; C. Gaignebet, *ibíd.*, pág. 101; J. Caro, *El carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 30-49; C. Hernández, *Diccionario del castellano tradicional*, Valladolid, Ambito, 2001; F. Krüger, «En torno a los palabras salmantinas: bica y antruejo», *Nueva Revista de filología hispánica*, VII, 1953, págs. 170-82.

⁹ N. Elias, *El proceso de la civilización*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 y Á. Fernández, *La Corte de Isabel I*, Madrid, Dykinson, 2002, pág. 90.

¹⁰ Á. Iglesias, «Iconicidad y parodia», *Criticón*, 20, 1982, págs. 49 y 52. El bifrontismo o discurso *jocoserio* del Medioevo es esencial para entender toda producción literaria de la época,

El hambre casi insaciable del pastor es una de las características definitivas de este personaje de extracción rural¹¹. El papel de glotón desmesurado es interpretado por el pastor Bras en la Égloga V (vv. 179-188), mientras que Beneito está privado de hambre debido a su pena, que le abandona cuando recibe buenas noticias, de manera que en la Égloga VI es Beneito quien, recuperado de su hambre proverbial, «tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar» (pág. 53). Encina logra que la colación posea una gran fuerza escénica. Debíó de tratarse de algo espectacular, ya que no existe diálogo cuando Beneito realiza su entrada cargado de manjares varios, por lo que el dramaturgo debíó de suplir la ausencia de palabras con los cómicos y grotescos gestos del pastor que prepara su mesa, captando la atención del auditorio y su silencio.

En la Égloga V Pedruelo se prepara para la llegada de la Cuaresma con «puerros y sardinas» (v. 164) que ha comprado en la plaza, espacio típico de la celebración carnavalesca, a cambio de «Tres gallos y dos gallinas» (vv. 161-163)¹². Se introduce por vez primera «la oposición entre el tiempo de abundancia del Carnaval y el de restricción cuaresmal»¹³, enfrentamiento que también se plasma pictóricamente en el famoso cuadro de Brueghel.

La mención de estos alimentos es claramente simbólica. El gallo es el animal carnavalesco por excelencia. Simboliza la lujuria y se entronca con ritos antiguos donde «lo materializaron como un tótem de la reproducción y la germinación»¹⁴. Por tanto, la mención del gallo activaría unas connotaciones que el público conectaría con todo este entresijo de creencias populares. No es necesaria su presencia física en escena para que el público capte lo que se quiere comunicar, ya que establecería rápidamente relaciones entre el ave lujuriosa y la lascivia característica del pastor, lo que provocaría la mueca cómica del espectador¹⁵.

Un ritual colectivo es precisamente lo que se exhibe sobre las tablas en la Égloga VI donde Beneito inicia un banquete del que hace partícipe a Bras, Lloriente y Pedruelo¹⁶. Sin embargo, esta comilona no es algo novedoso de la pieza, sino que proviene de la tradición en la que la noche de Antruejo, el martes de Carnaval, era costumbre realizar una fuerte cena¹⁷. Encina lo recuerda en el villancico final: «costumbre es de concejo/ que todos oy nos

J. Huerta, «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín», Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.

¹¹ A. Hermenegildo, «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo», Madrid, Fundamentos, 2005 y F. Cazal, «Del pastor bobo al gracioso», *Criticón*, 1994. La comida con uso teatral aparece en el *Passo quinto* de L. de Rueda, *Pasos*, Madrid, Castalia, 1992.

¹² M. Bajtin, ob. cit., págs. 252-255 y A. Vian, «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco...», Viterbo, Centro di studi, 1990, págs. 127-8.

¹³ J. Encina, *Teatro*, Crítica, Barcelona, 2001, 303-4.

¹⁴ J. L. Rodríguez, «Correr los gallos», *Revista de folklore*, 2013, pág. 19.

¹⁵ Se creía que el gallo era el espíritu del cereal y que con su fuerza reproductora hacía crecer la mies, J. Frazer, *La rama dorada*, págs. 513-515.

¹⁶ C. Stern, «Juan del Encina's Carnival Eclogues...», 1965, pág. 187; A. Vian, ibíd., pág. 137.

¹⁷ Hernández, ob. cit., s.v. antroído. Véase «androjar» o «antroidar» para los excesos alimenticios.

hartemos» (vv. 208-209). Por tanto, el dramaturgo aprovecha esa realidad popular y la teatraliza de manera grotesca y rústica, valiéndose de los gestos y movimientos ordinarios de los pastores.

En la Égloga VI también aparece el gallo como uno de los contendientes del bando de Carnal frente a Cuaresma que narra Beneito (vv. 52-100), enfrentamiento muy resumido de los combates de la tradición, como la famosa batalla de Don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor*¹⁸. Este uso teatral del tópico se emplea para mantener la atención de los espectadores y activar su imaginación, realizando conexiones con otros textos anteriores conocidos por el público. Se trata así de enriquecer la representación con textos muy al gusto cortesano, aunque sin olvidar que el Carnaval es una fiesta popular que se comienza a poner ante los ojos de la corte¹⁹. Una de esas tradiciones es la de correr los gallos, que significa: «la mortificación del apetito carnal, por cuando esta ave es luxuriosa»²⁰.

Las gallinas eran también alimento frecuente en la época. Se consideraban «manjares de moderada sustancia», es decir, de carne muy digerible, y los que la consumían tendrían hijos de razonable entendimiento, memoria e imaginativa. Por ello, el producto era aconsejable en la mesa de los señores²¹. Así, tanto el sector popular como el cortesano valoran positivamente la gallina. Sin embargo, debía existir en la época alguna creencia extendida para mencionar la gallina y no otra ave. Tal vez, la explicación se encuentre en otro autor coetáneo a Encina, Rodrigo de Reinosa, en cuyas *Coplas de las comadres* la alcahueta introduce en la mujer un buche con sangre de gallina para simular la virginidad de las damas y así engañar al recién desposado. Es muy interesante que este remedio sea el idóneo para un tipo de marido concreto, el rústico²². Por tanto, la asociación de la gallina con la lujuria del pastor está garantizada.

El cerdo, junto con el gallo, es el animal que mejor simboliza la lujuria y la gula carnavalesca, momento en el que «los orificios del cuerpo se abren, en un desorden comunicativo, para, sin restricciones, engullir o amar»²³. No es de extrañar que el cerdo, su «buen tocino» (v. 18), sea ingrediente esencial en la

¹⁸ J. Ruiz, *Libro de buen amor*, Barcelona, Crítica, 2001, coplas 1067-1127. Para la tradición teatralizada de la batalla Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, 1974, págs. 246-7; y la relación con el ciclo popular carnavalesco F. Maurizi, *Théâtre et tradition populaires*, 1994, págs. 49-87.

¹⁹ Cuesta, «Banquete, batalla y disfraz...», 2010, págs. 60-1.

²⁰ Covarrubias, ob. cit., «gallo». J. L. Rodríguez, *ibíd.*, recoge la tradición en Extremadura, pero en la Cantalapedra salmantina todavía se corren los gallos y son consumidos por los quintos y sus familias en una comida colectiva. Los quintos también entonan el «Alegre son» mientras danzan alrededor del vino, del que beben a menudo. Véase C. Gaignebet, *ibíd.*, pág. 92 y F. Barroso, «El carnaval jurdano», pág. 52.

²¹ J. Huarte, *Examen de ingenios*, págs. 449-50. La gallina significa abundancia y es un codiciado manjar en la tierra de Jauja, L. Rueda, *ibíd.*

²² Puerto, *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, 2010, vv 825-48.

²³ M. Gutiérrez, «Una visión antropológica del Carnaval», 1989, págs. 44-6. Véase A. Hermenegildo, *Los juegos dramáticos*, Palma de Mallorca, José de Olateña editor, 1995, págs. 12-3.

mesa de Beneito; y que sea combatiente de Carnal en el relato posterior (v. 73). Huarte de nuevo valora al porcino constatando que «ningún animal bruto hay tan húmido como es el puerco, ni de menos ingenio» (1989: 331) y añade que:

se hará una simiente gruesa y de mal temperamento. El hijo que desta se engendrare terná tantas fuerzas como un toro, pero será furioso y de ingenio bestial. De aquí proviene que entre los hombres del campo por maravilla salen hijos agudos ni con habilidad para las letras: todos nacen torpes y rudos por haberse hecho de alimentos de gruesa sustancia. Lo cual acontece al revés entre los ciudadanos, cuyos hijos vemos que tienen más ingenio y habilidad²⁴.

Por ello, no es una alimentación aconsejable para la buena crianza de los «ciudadanos». De nuevo, la presencia de este alimento contrasta fuertemente con las costumbres cortesanas, que preferían carne más digerible y sería asimismo un elemento de comicidad, ya que recuerda la rusticidad de los pastores frente a la superioridad de los nobles.

Hay que tener en cuenta que Bras y Beneito acompañan el tocino con un «barril con vino» (v. 19), ingredientes con los que se obtendrá un menú muy rico en propiedades libidinosas. Esto asegurará una velada muy animada y un disfrute completo del momento. Que el banquete se componga tan solo de tocino y vino, al que luego se le añadirá la leche, resulta un tanto parco de alimentos para una cena que debe de ser lo más abundante y variada posible. Quizás lo que se quiere poner sobre el tablado son las propiedades alimenticias de dichos productos, tan acordes con las cualidades rústicas de los protagonistas. Seguramente, el festín representado por los pastores originaría las más burlonas risas de los más selectos cortesanos. La contemplación de unos rústicos queriendo asemejarse a sus señores en un banquete de lo más bajo produciría el efecto deseado por el dramaturgo:

BENEITO Estiéndete, Bras, y hayamos
 gran solaz
 oy qu'es San Gorgomellaz,
 que así hazen nuestros amos (vv. 27-30).

El banquete resulta, de esta manera, una suerte de espejo inverso de la propia celebración cortesana²⁵. Al igual que ocurre en *La Celestina*, la presencia de comida significa un fuerte contraste entre dos culturas: la culta y la popular, o incluso «entre dos visiones del mundo determinadas por la relación a la comida y a la bebida», siendo la alimentación para la clase popular un disfrute terrenal²⁶. De ahí que esa dicotomía se haga visible en escena, mostrando a los rústicos

²⁴ Huarte, *ibíd.*, pág. 650.

²⁵ Encina, *ibíd.*, 2001, pág. 54.

²⁶ C. Heusch, «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», 2001, pág. 66 y J. Huerta, *ibíd.*, 1988.

disfrutando de su banquete, frente a los espectadores refinados y destacados por su moderación. Sin embargo, existe un pequeño matiz de ambigüedad respecto a la supuesta medida cortesana, ya que como dejan entrever los dos pastores

BRAS Nuestros amos ya han cenado
 bien chapado.
BENEITO Y aun hasta traque restraque (vv. 31-33).

Parece que los nobles han abandonado esa noche la compostura que les es propia y se han entregado al disfrute carnal «hasta reventar» propio del Carnaval. Sin embargo, Encina emplea la comida con finalidad cómica, ya que la protesta de los pastores sobre la necesidad de la moderación alimentaria es burlesca porque el Martes de Carnaval se rige por esta desmesura mostrada en escena²⁷.

Dejo los alimentos grasos para centrarme ahora en los productos propios de la Cuaresma. En la *Égloga V*, a cambio de las aves Pedruelo adquiere «puerros y sardinas» (v. 164), alimentos que combaten a favor de Cuaresma en la *Égloga VI*, sayaguesa versión de la batalla, que unida a los gestos desmesurados del narrador, resultaría cómica a ojos del espectador: «vieras, vieras assomar/ por los cerros/ tanta batalla de puerros/ que no lo sé percontar» (vv. 57-60). Ajos y cebollas también forman parte del ejército liderado por Cuaresma en la relación de Beneito:

Vieras los ajos guerreros
con morteros
huertemente encasquetados,
saltando por esos prados
muy ligeros
con lanças y majaderos (vv. 81-86).
[...]
Las cebollas enrristraron
y assomaron
por ensomo de aquel teso (vv. 91-92).

Hay que destacar que bulbos, vegetales y raíces como nabos, cebollas y puerros estaban destinados a los campesinos, siguiendo una teoría de fines de la Edad Media según la cual a cada grupo estamental le correspondía una dieta concreta. Así, existía una equivalencia entre la «sociedad humana» y la «sociedad natural», siendo «los seres vivos, plantas y animales, como eslabones de una cadena vertical o como peldaños de una escalera», de manera que los bulbos y las raíces, al mantener la parte comestible hundida en la tierra, estaban destinados para lo más bajo de la sociedad²⁸. Por lo tanto, se puede apreciar que la elección de determinados alimentos conlleva toda una ideología detrás que es

²⁷ Stern, ob. cit., pág. 194.

²⁸ Montanari, *ibíd.*, págs. 30, 93.

necesario poner de manifiesto. Así, a pesar de que estos productos son símbolos de la abstinencia que requiere la llegada de la Cuaresma, también ejercen función caracterizadora de los personajes más rústicos en escena, cuyo menú sirve de elemento diferenciador con respecto a los que se hallan en la cumbre social.

Otro testimonio negativo de los puerros lo ofrece Huarte: «el hijo que de estos alimentos se engendrase será de grande imaginativa; pero falto de entendimiento, por el mucho calor, y falto de memoria, por la mucha sequedad. Estos suelen ser muy perjudiciales a la república, porque el calor los inclina a muchos vicios y males»²⁹. Luego el auditorio reconocería en la mención de los puerros la incapacidad innata de los pastores para realizar actividades más acordes al estatus social del cortesano. Sería de nuevo un acto de vejación de esta clase humilde y un divertimento a su costa. Por otro lado, Encina le concede unos versos a las sardinas, alimento por excelencia de la Cuaresma:

Fue la sardina delante,
 rutilante,
 y al tocino arremetió
 y un batricajo le dio
 tan cascante
 que no sé quien no se espante (vv. 71-76).

Destaca que sean las sardinas las que luchen contra el tocino³⁰. En la época medieval se creía que el consumo de carne hacía aumentar la sexualidad. Por eso, desde los inicios del cristianismo se predica la abstinencia y el consumo de determinados alimentos, entre los cuales destacaba el pescado, a pesar de que la implantación de este en Cuaresma estuvo en debate por ser considerado carne animal, hasta que se decidió que solo los animales marinos de gran tamaño eran los proscritos³¹.

Pero sin duda, la leche es el alimento que más importancia cobra al final de la segunda pieza de *Antruejo*. Pedruelo lleva en su zurrón «un tarro de leche nuevo/ para que la sopetemos» (v. 129-30), es decir, para que «mojemos en ella pan»³². Es interesante que sea leche, alimento asociado al amamantamiento, con todo lo que conlleva detrás³³. Parece que es leche de cabra, «cabretuna» (v. 169), y no de vaca: «de la cabra ay algunos símbolos, significa ramera, assí por su mal olor, y su lascivia en el ayuntarle con el cabrón» y «en la cabra se figura la calentura

²⁹ Huarte, ob. cit., pág. 649.

³⁰ En el teatro de Sánchez de Badajoz, la sardina sigue caracterizando al pastor, que, obesionado con el hambre, opone su dieta de baja calidad de pan negro, castañas y sardinas a la comida del rico a base de aves como pollos y gallinas, A. Moliniè, «Diego Sánchez de Badajoz y los alimentos terrenales», 1996, pág. 220.

³¹ Montanari, ob. cit., pág. 82.

³² La comida rústica simboliza la vida armoniosa aldeana, en un desprecio de corte y alabanza de aldea, C. Bauer, «La función simbólica...», 1998, págs. 27-37.

³³ Cuesta, ob. cit., pág. 57.

continua»³⁴. Si a la leche se le añaden el tocino y el vino citados, se obtendrá una receta rica en lujuria y lascivia, que no harían más que resaltar la verdadera naturaleza de los protagonistas.

Para que este pasaje de la leche se ejecute correctamente sobre las tablas, es necesaria la aparición de un recipiente que contenga o que parezca que contiene leche porque se lo pasan unos a otros, cada uno de los cuales ingiere «a muerde y sorve» (vv. 171-198). No es difícil imaginar el ruido que producirían los rústicos al sorber la leche de cabra en escena, cada cual más rudo. Este pasaje podría ser muy bien explotado por los representantes de la pieza, originando grandes carcajadas entre los cortesanos.

Se trata, además, de un pasaje de gran tensión entre los pastores, que se inicia cuando Bras acusa a Pedruelo de haber robado la leche que comparte y se prolonga cuando observa cómo los demás rústicos están acabando con su provisión de leche y para él no va a quedar nada: «¡cómo sorves, descortés!» (v. 173). Esta pequeña disputa es tópica, ya que, a pesar de que en los banquetes suele reinar la armonía, en toda fiesta de este tipo era necesaria una pequeña situación de discordia, debido principalmente a que el vino corre alegremente por las mesas, lo que puede repercutir en el avance de la trama. Esta pequeña discusión dura hasta el final de la pieza, donde se pone paz al conflicto³⁵.

Pero la leche de cabra es, asimismo, un bien de consumo muypreciado por los nobles. Huarte dice acerca de la leche que «si los padres quisiesen de veras engendrar un hijo gentil hombre, sabio y de buenas costumbres, han de comer, seis días antes de la generación, mucha leche de cabras; porque este alimento, en opinión de todos los médicos, es el mejor y más delicado de cuantos usan los hombres»³⁶. Llama la atención que sea precisamente leche de cabra y no de otro animal, luego todo este entramado simbólico tendría sus consecuencias para los espectadores que presencian la acción teatral. Lo que diferencia a ambas clases es, por tanto, el tratamiento de la bebida láctea y el modo de ser ingerida por unos y otros.

Como era costumbre, Encina finalizaba sus obras teatrales con la entonación e interpretación de una pieza musical, usualmente acompañada de baile, y esta obra festiva no podía prescindir de ello. La interpretación del villancico «Oy comamos y bevamos» (vv- 201-31) con el que se cierra la pieza es, sin lugar a dudas, el punto álgido del disfrute del momento y de la celebración de la vida, ya que como recuerdan los pastores: «mañana vien la muerte» (v. 226).

En conclusión, el bloque didascálico muestra una cultura que para el público actual pasa desapercibida y que es necesaria poner de manifiesto para recono-

³⁴ Covarrubias, ob. cit., «cabra». La leche es habitual en Virgilio. Coridón demuestra su valía al pastor Alexis del que está enamorado mostrándole su abundancia de leche, *Bucólicas, II*, Madrid, Cátedra, 1996, vv 21-22. En la versión rústica de Encina la riqueza láctea se repite, *Obra completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vv. 85-87.

³⁵ E. Palafox, «*Celestina* y su retórica...», 2007, pág. 72. Algo similar ocurre en la *Égloga IX*, 2001, ibíd.

³⁶ Huarte, ob. cit., pág. 651.

cer que Juan del Encina supo aprovechar de manera muy acertada la fiesta del Carnaval en sus propias creaciones dramáticas, teatralizando y adaptando las costumbres populares «a lo rústico», de modo que el auditorio cortesano riera hasta la saciedad con las groserías y la ingesta descortés de los pastores, y que participara de ese *carpe diem*, porque a todo Carnaval le llega su Cuaresma.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO AYUSO, I., «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (3), 1995, págs. 411-443, <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/20023>.
- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1999.
- BARROSO GUTIÉRREZ, F., «El carnaval jurdano», *Narria: estudios de Arte y Costumbres Populares*, 67-68, 1994, págs. 47-61, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=254314&orden=363947&info=link>.
- BAUER-FUNKE, C., «La función simbólica y escenográfica de la comida en el teatro del Siglo de Oro», *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, C. Strosetzki (coord.), Fráncfort del Meno, Vervuert; Madrid, Iberoamericana, 1998, págs. 27-37.
- BOBES NAVES, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- CARO BAROJA, J., *El carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1979.
- CAZAL, F., «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Garci Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, 1994, págs. 7-18, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/060/060_006.pdf.
- COVARRUBIAS OROZCO, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>.
- CUESTA TORRE, M. L., «Banquete, batalla y disfraz: elementos carnavalescos en los inicios del teatro en castellano», *El carnaval: tradición y actualidad*, J. M. Balcells (coord.), León, Universidad de León, 2010, págs. 43-64.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «La obra de Juan del Encina: una poética de la modernidad de lo rústico pastoril», *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 125-148.
- ELAM, K., *The semiotics of theatre and drama*, Londres, Mouton, 1980.
- ELIAS, N., *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ENCINA, J., *Obra completa*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- *Teatro completo*, M. Á. Pérez Priego (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- *Teatro*, A. del Río (ed.), Crítica, Barcelona, 2001.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Á., *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina, 1474-1504*, Madrid, Dykinson, 2002.
- FERNÁNDEZ, L., *Farsas y Églogas*, M. J. Canellada (ed.), Madrid, Castalia, 1981.

- FRAZER, J., *La rama dorada: magia y religión*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1951, (2003).
- GAIGNEBET, C., *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M. M., «Transmisión y recepción de la obra teatral en el siglo XVI», *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 527-548.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., «Una visión antropológica del Carnaval», *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, J. Huerta Calvo (coord.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, págs. 33-59.
- HERMENEGILDO, A., *Los juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, J. de Olañeta (ed.), Palma de Mallorca, 1995.
- *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo», *La construcción de un personaje: el gracioso*, L. García Lorenzo (coord.), Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 53-75.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (et al.), *Diccionario del castellano tradicional*, Valladolid, Ámbito, 2001.
- HEUSCH, C., «La comida, ¿tema integral de *La Celestina*?», *Estudios humanísticos. Filología*, 32, 2001, págs. 65-79, <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3343762.pdf>.
- HUARTE DE SAN JUAN, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, G. Serés (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- HUERTA CALVO, J., «Entremés de *El carnaval*: edición y estudio, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7, 1988, págs. 357-388, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2168744&orden=0&info=link>.
- «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín», *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, J. Huerta Calvo (coord.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, págs. 13-31.
- «Aproximación al teatro carnavalesco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1989, págs. 15-48.
- IGLESIAS OVEJERO, Á., «Iconicidad y parodia: los santos del panteón burlesco en la literatura clásica y el folklore», *Criticón*, 20, 1982, págs. 5-83, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/020/020_007.pdf.
- KRÜGER, F., «En torno a los palabras salmantinas: *bica* y *antruejo*», *Nueva Revista de filología hispánica*, VII, 1953, págs. 170-182.
- LECOY, F., *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Farnborough, Gregg International, 1974.
- MAURIZI, F., *Théâtre et tradition populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- MOLINIÈ-BERTRAND, A., «Diego Sánchez de Badajoz y los alimentos terrenales», *Criticón*, 66-67, 1996, págs. 217-223, http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/066-067/066-067_219.pdf.
- MONTANARI, M., *El hambre y la abundancia. Historia y cultura de la alimentación en Europa*, Barcelona, Crítica, 1993.

- PALAFOX, E., «Celestina y su retórica de seducción: comida, vino y amor en el texto de la *Tragicomedia*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 32, núm. 1, 2007, págs. 71-88.
- PROFETI, M. G., «Comer en las tablas: carnavalesco y banquete macabro en el teatro del Siglo de Oro», *Cultura alimentaria de España y América*, A. Garrido Aranda (comp.), Huesca, Val de Onsera, 1995, págs. 75-114.
- PUERTO MORO, L., *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2010.
- RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L., «Correr los gallos», *Revista de folklore*, 375, 2013, págs. 18-29, <http://www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf375.pdf>.
- RUEDA, L., *Passo Quinto*, Pasos, J. L. Canet (ed.), Madrid, Castalia, 1992, págs. 146-153.
- RUIZ, J., *Libro de buen amor*, A. Blecua (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- SAN JOSÉ LERA, J. «Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso», *Studia Aurea*, 7, 2013, págs. 303-338, <http://studiaurea.com/article/view/v7-san-jose/pdf-es>.
- STERN, C., «Juan del Encina's Carnival Eclogues and the Spanish drama of the Renaissance», *Renaissance Drama*, 8, 1965, págs. 181-195, <http://search.proquest.com/docview/1308646565/fulltextPDF/141A3BF795B19DEBBCF/1?accountid=17252>.
- VIAN HERRERO, A., «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las Églogas de Antruejo de Juan del Encina», *Il Carnevale: dalla radizione arcaica alla tradizioni colta del Rinascimento*, Viterbo, Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1990, págs. 121-148.
- VIRGILIO MARÓN, P., *Bucólicas*, V. Cristóbal (ed.), Madrid, Cátedra, 1996.

CAPÍTULO 5

El léxico gastronómico en la poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena

ANA CAÍÑO CARBALLO
Universidad de Vigo

INTRODUCCIÓN

Si tradicionalmente la poesía de cancionero ha sido un género marginado por la crítica que, apoyada en prejuicios, consideraba que la lírica cancioneril tenía un escaso valor literario¹, más marginación aún encontramos en aquellas composiciones que poseen un componente lúdico y que gozaron de gran difusión entre los autores de esta época, como es el caso de los géneros dialogados. Procesos, preguntas, recuestas, forman parte de lo que se ha dado en llamar *poesía dialogada* porque, en esencia, este género se caracteriza por ser una conversación entre poetas sobre distintos asuntos: amatorios, religiosos, morales, filosóficos, políticos, burlescos, etc. Juan Alfonso de Baena no fue ajeno a este género y es en su *Cancionero* donde nos encontramos con la mayor diversidad de poesía dialogada.

¹ Menéndez Pidal en su *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española*, pronunciado en la inauguración del curso 1919-1920 se refería en estos términos a la poesía del *Cancionero de Baena*: «poesía insincera, de tal vacuidad, que nos suele interesar, más que por sí misma, por el epígrafe donde el colector declara las circunstancias reales o históricas que dieron pie al poeta para sus versos. ¡Cuántas veces en el epígrafe hay no solo más interés histórico, sino hasta más poesía latente que en las estrofas». (Madrid, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1919, pág. 169.)

El *Cancionero de Baena* es el cancionero más antiguo, recopilado por Juan Alfonso de Baena, en torno al año 1430, para el monarca Juan II y su esposa doña María, a quienes fue ofrecido en el año 1445. Concebido a principios del siglo xv, este cancionero podría considerarse anacrónico en tanto que recoge aproximadamente 600 composiciones de unos 50 poetas que pertenecen a un período poético anterior. Por tanto, nos permite conocer la poesía de finales del siglo xiv y principios del siglo xv, momento en el que el castellano sustituye al gallego como lengua poética y se empiezan a advertir modas francesas e italianas en la poesía². En su labor como antólogo, Juan Alfonso de Baena indica en el prólogo de su *Cancionero* cuáles son las modalidades poéticas que tendrán cabida en su compilación. De entre ellas, destacamos en este trabajo «todas las preguntas de muy sotiles invenciones fundadas y respondidas [...] e todos los otros muy agradables e fundados proçessos e requestas³» (pág. 1), que constituyen la poesía dialogada, un género muy abundante en el *Cancionero de Baena* y significativo en la poesía de comienzos del siglo xv. El carácter áulico del código determina algunas características de este cancionero, como el predominio de aquellas categorías poéticas con un componente lúdico o burlesco, ya que iba dirigido a un público para quien la enseñanza y/o la moralización ocupaba un segundo plano. Estas modalidades poéticas, por su carácter eminentemente lúdico y popular, son quizá, el mejor reflejo de los usos y costumbres de la época, lo que permite un mejor conocimiento de la sociedad de finales del siglo xiv y primera mitad del xv.

Esta poesía de burlas, heredera de las *cantigas de escarnio e maldizer*, engloba una serie de motivos que sirven a los autores para mostrar sus envidias o rivalidades con otros poetas de la corte o bien para atacar personalmente a su interlocutor por algún rasgo físico, social, religioso, o mayoritariamente, para poner de manifiesto la poca valía poética del contrincante. Antonio Chas Aguión⁴ distingue dos modalidades textuales a través de las cuales se vehicula la burla en la poesía cancioneril: recuestas y preguntas y respuestas. Buena parte de las puyas burlescas tiene su origen en un decir que no demanda respuesta y cuyo tono no tiene por qué ser injurioso, pero que suscita un debate y ahí surge la discusión o querrela. Las series de preguntas y respuestas constituyen la otra modalidad, en la que se destacan las recuestas, cuyo fin no es otro que desafiar al interlocutor, «picar en lo vivo», esto es, lanzar un ataque virulento para iniciar una discusión. Juan Alfonso de Baena es, junto con Alfonso Álvarez de Villansandino y Ferrán Manuel de Lando, el autor más prolífico de poesía dialogada. Chas Aguión destaca el hecho «de que solo haya incluido aquellos debates en los que resulta

² Para más información sobre la poesía cancioneril puede consultarse el libro de Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval: (el siglo XV)*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2010.

³ Las citas referentes al *Cancionero de Baena* las tomamos de la edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.), *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Barcelona, Visor Libros, 1993, por lo que en adelante solo indicaremos la página.

⁴ Antonio Chas Aguión, *Las categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria (Italia), Edizioni dell'Orso, 2012, pág. 47.

vencedor (lo) que constata su habilidad técnica en la contienda poética pero también su *auctoritas*, y hasta, podríamos decir, una carencia total de modestia, en lo que respecta a sus criterios selectivos como antólogo⁵».

En este trabajo intentaremos rastrear la presencia del léxico gastronómico en los diálogos poéticos (sobre todo de tipo burlesco) de Juan Alfonso de Baena con otros poetas de la corte y trataremos de analizar su significado⁶. , el objetivo que guiará este trabajo no será únicamente el de dar un significado a todos los términos gastronómicos que aparezcan en los debates, sino también el de analizar su sentido y su valor en los textos.

La Edad Media es una época terriblemente marcada por el hambre que se padecía en diversas partes de Europa. Hambre y estatus social van de la mano, se condicionan mutuamente: cuanto más baja era la condición social, mayor era el padecimiento. Por tanto, en esta época, la posesión de alimento era un elemento diferenciador que determinaba el rango dentro de la escala social. Sumado a todo esto, desde un punto de vista gastronómico, España posee en la Edad Media una diversidad culinaria única en toda Europa, provocada por la convivencia en la Península de tres culturas, tres religiones distintas que imponen tres normas culinarias diferentes, cuyo reflejo —sobre todo en lo que respecta a la gastronomía judía— veremos también en los textos que vamos a analizar.

1. LOS DIÁLOGOS POÉTICOS DE JUAN ALFONSO DE BAENA CON ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO

El primer diálogo entre Baena y Villasandino se localiza en las composiciones PN1-80/PN1-81⁷. Comienza Villasandino con una «requisa e pregunta contra los trovadores» (PN1-80, pág. 107) en la que censura a los malos poetas que «non reciben por gracia divina este don / de la poesía» (PN1-80, vv. 15-16, pág. 107). A continuación le responde Juan Alfonso de Baena en un poema cargado de ironía y en un tono burlesco con el que ataca y parodia la obra poética de su adversario. La composición de Baena se cierra con una estrofa en la que enumera una receta repleta de imágenes escatológicas con la que va a provocar a Villasandino un «grant toroçón» o retortijón (PN1-81 v. 31, pág. 109):

Pasteles de pollos con polvos de hienda
e festes de noya con buen salpicón

⁵ *Ibíd.*, pág. 50.

⁶ Hemos tenido como referencia a la hora de redactar este trabajo una cita de Rosa Navarro Durán: «a veces los filólogos nos acercamos demasiado a las palabras y no vemos el halo irónico que las rodea y les da otro significado que escapa a nuestra mirada de entomólogos». (Rosa Navarro Durán, «Sobre los “duelos y quebrantos” del *Quijote*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, pág. 130)

⁷ Identifico los textos con el número con el que Dutton y González Cuenca le asignan en su edición y también indicaré los versos y la página.

vos tengo guisados en un replicón
sobre que bevades, señor, en merienda
(PN1-81 vv. 33-36, pág. 109).

Baena tiene preparada como próxima replica («vos tengo guisados en un replicón») un plato típicamente medieval: el pastel de caza, elaborado con carne procedente de esta actividad. En este caso se trata de un pastel de pollo, al que, dice, va a sazonar con «polvos de hienda», esto es, con polvos de boñiga. De segundo, le tiene preparado un «buen salpicón», plato definido por Covarrubias⁸ como «carne picada aderezada con sal», aunque en este caso Baena prefiera aderezarlo con «festes de noya», que no son otra cosa que cagajones de mula. La mezcla de comida e imágenes escatológicas como trasunto de la réplica que Baena tiene preparada parece estar en consonancia con la rúbrica que encabeza este poema: «A esta pregunta e requiesta respondió Juan Alfonso de Baena, escrivano del Rey, por la mesma arte de maestría e por sus consonantes limados e muy escandidos» (PN1-81, pág. 108). Si analizamos el contenido de ambas composiciones, descubrimos que a Baena poco le importa el motivo de la disputa, ya que su interés se centra en responder a Villasandino respetando sus rimas e igualando su maestría, por lo que el contenido se subordinará a este cometido, de ahí la irreverente estrofa final citada.

Las pullas de Baena a Villasandino se extienden más allá de sus propios debates y llegan a composiciones dirigidas a otros poetas. Así, en PN1-261, en un debate con Fernán Manuel Lando, Baena advierte de que ya a Villasandino en una rucuesta «le di para tozino» o, lo que es lo mismo, le propinó una buena paliza, tal y como señalan Dutton y González Cuenca⁹ acerca del sentido figurado de esta expresión. Buena prueba de las *palizas* que Baena le propina a Villasandino lo encontramos entre las composiciones PN1-364 y PN1-368, donde tiene lugar un debate poético entre ambos dirigido al Rey. En estos cuatro textos que configuran la serie dialogada los ataques entre ambos son continuos y furibundos: comienza Baena con una rucuesta ante el Rey en la que se refiere a Villasandino en estos términos:

Señor, pues agora llegó de camino
el viejo podrido, costal de gargajos
presto le tengo xarope e brevajos
de fiel e vinagre, ponzoña e venino
(PN1-364 vv.1-4, pág. 642).

Baena indica qué tipo de jarabes y potingues («brevajos») le tiene preparados al «viejo podrido» de Villasandino. Al igual que en la primera composición que

⁸ Para consultar las definiciones de los términos gastronómicos en distintos diccionarios académicos, nos hemos valido de la página de la Real Academia de la Lengua, Nuevo Tesoro Lexicográfico, disponible en: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

⁹ Brian Dutton y J. González Cuenca (eds.), ob. cit., pág. 464.

hemos analizado, la comida es aquí un trasunto de la réplica o el ataque verbal que Baena está urdiendo. En la respuesta de Villasandino dirigida al Rey son numerosos los ataques a la maestría poética de Baena de la que llega a afirmar que «non vale una paja / nin un mal cogombro, tampoco un pepino» (PN1-366 v. 12, pág. 643).

2. LOS DIÁLOGOS POÉTICOS DE JUAN ALFONSO DE BAENA CON JUAN GARCÍA DE VINUESA

En la rúbrica que encabeza el poema PN1-382, composición con la que se inicia la serie dialogada con Baena, se nos indica que Juan García de Vinuesa es ayudante del despensero real: «oficial de Juan García de Soria, despensero del rey de nuestro señor» (pág. 653). El despensero real era un subordinado del mayordomo real y entre sus funciones en la corte estaba la de comprar, recaudar y almacenar todos los alimentos que se necesitaban para su abastecimiento¹⁰. Es por esto que en dicha composición la comida ocupa un lugar central. El poema comienza de este modo:

Johan Alfonso de Baena
de la çena
vos guardat quanto podedes,
pues sabedes
que lo pone así Aviçena;
que Bervena nin Arena
con Villena e Requena
dubdo si podrién buscar
a sanar
los que mueren d'esta esquena.
Albur, congrio nin morena,
nin de Mena
truchas por Dios non combredes,
nin faredes
fijos en mujer ajena,
que condena a grant pena
(PN1-382, vv.1-16, pág. 653).

En estas dos primeras estrofas se mencionan cuatro tipos de pescados: *albur*, *congrio*, *morena* y *trucha*, junto con un término, *esquena* (espina), que nos sirve para hallar el sentido de esta composición que Azáceta consideró como «una serie de disparates trobados¹¹», en la que, como ocurría en el primer debate analizado,

¹⁰ Jaime de Salazar y Acha, *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000, págs. 288-293.

¹¹ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), ob. cit., pág. 653.

todo se sacrifica por la rima. Juan García de Vinuesa advierte a Baena de que en la cena debe evitar los pescados con espina., por lo que no sería disparate suponer que los pescados citados han de ser pescados con muchas espinas.

El *Diccionario de Autoridades* define *albur* como «pescado que se cría en los ríos, de un pie de largo, delgado, escamoso: la cabeza proporcionada a lo largo y grueso de su cuerpo, muy sabroso y sano, y su carne sumamente blanca, de donde tomó el nombre de albur». Por su parte, Salvador López Quero¹² recoge también un matiz importante aportado por Pagés en su *Diccionario* de 1902 en el que añade que esta carne gustosa y blanda está «llena de espinas ahorquilladas» Este rasgo explicaría la presencia del albur en la enumeración. El *congrío* es descrito en el *Diccionario de Autoridades* de la siguiente manera: «pescado del mar bien conocido, largo, sin escamas, deleznable, y de la hechura de la anguila, salvo que es mucho más corpulento y lleno de espinas». De nuevo el espinoso rasgo, al igual que en el caso anterior, justificaría su presencia en la composición. No es tan claro, sin embargo, el siguiente caso, pues de la *morena* señala el *Diccionario de Autoridades* que, a diferencia de los dos anteriores, este pescado «carece de espinas», aunque es un «pescado cartilaginoso, muy parecido a la lamprea». Por último, la trucha según indica Nebrija era un pescado muy conocido y añade Covarrubias que también «muy regalado». También el *Diccionario de Autoridades* señala que es un «pescado delicado, y sabroso, que se pesca en los ríos». Salvador López Quero analiza la presencia de la trucha en el *Cancionero de Baena* y concluye que en esta obra las truchas gozan de una buena reputación gastronómica.

En la composición PN1-390, en la que Baena inicia un nuevo debate con Juan García de Vinuesa, vemos cómo de nuevo comida y poesía parecen confundirse. Así, Baena le propone a Juan García de Vinuesa una serie de platos típicos de cada región en caso de que su manjar (su composición) no fuere de su agrado:

por ende, fablemos quedo
 en la linda poetría
 sin porfía;
 en caso qu' este manjar
 no es de vuestro paladar,
 yo diría:
 2. Johan García, la sardina
 es sabrosa de Laredo
 e los rávanos de Olmedo
 e d' Arjona la gallina
 o del trigo la farina,
 o armiños para el ruedo,
 con bolsillas de Toledo
 parar ir en merchandía

¹² Salvador López Quero, «El léxico gastronómico medieval del *Cancionero de Baena*», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 127, 2011, pág. 478.

tomaría.
 más ombre para trobar
 de Vinuesa de Melgar
 non querría.
 3. Johan García, en la Marquina
 vos sabredes en Oviedo
 fazer natas de Mohedo
 o coger cerca Merlina
 las vellotas del encina,
 arar en grand bohedo
 con abarcas de masedo;
 mas fablar con maestría
 meludía
 con donaire singular
 por el arte del rimar
 yo sabría.
 (PN1-390 vv. 7-36, pág. 659-660).

La enumeración de todos estos productos y platos típicos (las natas de Moledo o las bellotas de Merlina) sirve también para marcar el contraste con la valía poética de García de Vinuesa. La burla sigue *in crescendo* en la estrofa segunda: la proximidad sintáctica del nombre de los productos típicos enumerados (la sardina de Laredo, los rávanos de Olmedo, la gallina de Arjona, el trigo de Toledo) con el nombre de su contrincante —parejos por idéntico enlace preposicional— le sirven a Baena para mostrarle a Juan García de Vinuesa su desprecio por medio de una alusión a su nombre: «mas ombre para trobar/de Vinuesa de Melgar/non querría» (vv. 22-24). En la estrofa cuarta, Baena enumera una serie de platos típicos de distintas regiones para mostrar que García de Vinuesa podría saber cocinarlos todos, pero sin embargo solo él, Baena, sabe «fablar con maestría / meludía / con donaire singular / por el arte del rimar» (vv. 32-35).

A esta recuesta responde Juan García de Vinuesa en tono iracundo valiéndose de términos de la farmacopea medieval para enumerar una serie de platos escatológicos:

Johan Alfonso, por talvina
 comeréis çumo de bledo
 con cucharas del buxedo
 rebuelto con palomina
 (PN1-391 vv. 1-4, 661).

El término *talvina* aparece recogido como *atalvina* en el *Diccionario de Autoridades* con el significado de «cierta especia de puches hechas de leche de almendra y harina». Juan García de Vinuesa altera los ingredientes de este plato para ofrecerle a Baena una nueva receta hecha con zumo de bledo, una variante

insípida de la acelga común, acompañada de estiércol de palomas («rebuelto con palomina»). López Quero¹³ destaca el hecho de que en esta composición el autor se vale por dos veces de una sinécdoque (la especie por el individuo) para referirse al recipiente donde Baena ha de comer estos platos. En el caso de la talvina, Juan García de Vinuesa indica que la comerá «con cucharas del buxedo» donde este último término nombra un «sitio poblado de boj», se refiere a la madera de la que está hecha la cuchara. Lo mismo ocurre en los versos 30-31 en donde se dice «vos ponen en alissedo / festes de cabrón egüedo». El término *alissedo*, cuyo significado es sitio poblado de alisos, se refiere al material de la vasija donde Baena se habrá de comer esas «festes de cabrón egüedo», esto es, cagajones de cabrón semental. De nuevo, vemos cómo se recurre a platos escatológicos para atacar al adversario, una constante en muchas de estas composiciones.

Además del léxico ictionímico ya mencionado y explicado, en la quinta estrofa de esta composición encontramos otro nombre de pescado, la corvina, asociado con la buena cocina: «Johan Alfonso, de corvina / quando fuéredes por Caizedo / si Dios vos leva a Salizado / vos farán buena cozina» (PN1-391 vv. 49-52, pág. 662). La corvina aparece definida en el *Diccionario de Autoridades* como «pescado de mar velocísimo, algo semejante al congrio, menos que es más delgado y tiene escamas. Los dientes son tan agudos y fuertes que rompe con ellos los anzuelos y cordeles por gruesos que sean». López Quero¹⁴ recoge los valores gastronómicos que otros autores como Pagés o Delgado le han dado en sus diccionarios. Así, a la definición tradicional añaden que los ejemplares pequeños se caracterizan por tener «una carne muy delicada, similar a la lubina, con la que suele confundirse». Por tanto, el término *corvina* en esta composición es una antítesis de todos los platos anteriores y de ahí que se asocie con la buena cocina.

3. LOS DIÁLOGOS POÉTICOS DE JUAN ALFONSO DE BAENA CON ÁLVAR RUIZ DE TORO

De entre los diálogos poéticos con Álvaro Ruiz de Toro destacamos el poema PN1-396, en el que este promete alimentar a Baena con un «manjar muy sabroso de fino alcuzcuz». El *Diccionario de Autoridades* define *alcuzcuz* como «grano de pasta de harina cruda, del que después de cocido se hacen varios guisados, especialmente entre los moros, que le usan mucho».

Los judíos adoptaron unas leyes dietéticas recogidas en el *kashrut* que respetaron estrictamente hasta el siglo XVIII y en las que se indicaba qué estaba permitido comer y qué se prohibía, así como indicaciones sobre cómo preparar la carne y cómo evitar que esta se mezclara con los productos lácteos. Estas leyes actuaron como una barrera entre los judíos y los no judíos, barrera que fomentó, por un lado la exclusión y la separación, y, por otro lado, el mantenimiento de

¹³ *Ibíd.*, pág. 480.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 488.

unas señas de identidad y de un modo de vida propios. Entre algunas de las normas que se recogían en el *kashrut* destacamos la prohibición de comer carne procedente de aquellos animales no herbívoros que no tuvieran la pezuña partida (cerdo, conejo, caballo y animales de presa) y la obligación de comer únicamente aquellos pescados que tengan aletas y escamas¹⁵.

A la luz de lo dicho, el *alcucuz*, este «manjar muy sabroso» que Alvar Ruiz tiene preparado, consiste en estiércol, heces de jaca y carne de cerdo y, por último, en hacerle *sorrabar* (esto es: darle un beso debajo del rabo) a un perro:

Manjar muy sabroso de fino alcucuz
avréis, Johan Alfonso, de fienda de vaca,
también de la fruta que lança mi faca
quiça que non vistes más dulce oroçuz.
Después a un perro fazerl'eis el buz
debaxo del rabo medio dedo e quarto
(PN1-396 vv. 1-6, pág. 670).

En la estrofa siguiente le sugiere comer «de la puerca/su linda simiente gentil e graçiosa» (vv. 9-10). El hecho de que se aluda, por un lado, al comienzo a un plato musulmán como el *aculcuz* y ahora se le sugiera comer carne de cerdo que, recuérdese, es alimento prohibido para judíos y musulmanes, ha llevado a considerar a algunos investigadores como Sara Ortega Sierra que este tipo de composiciones son invectivas contra los judeoconvertos:

aunque tales actitudes podrían interpretarse como formas de vejación violentas, o, incluso, hasta una demostración del antisemitismo visceral del dezidor; en este contexto lúdico, y con la distancia humorística, pensamos que se deberían leer más bien como un simple «motivo» o «herencia» tradicional, al igual que lo hiciera Mikhail Bajtín con respecto a los frecuentes rociamientos de la gente con heces y orina en la obra de François Rabelais¹⁶.

4. LOS DIÁLOGOS POÉTICOS DE JUAN ALFONSO DE BAENA CON JUAN DE GUZMÁN

Juan Alfonso de Baena inicia un largo diálogo poético con Juan de Guzmán que abarca las composiciones que van desde PN1-399 hasta PN1-411. La pregunta que Baena formula a Juan de Guzmán y que fundamenta este diálogo sigue el objetivo de determinar quién tiene más poder: si la razón o la voluntad.

¹⁵ C. Roden, *El libro de la cocina judía. Una odisea personal a través del mundo*, Barcelona, Zendera Zariquiey, 2004, pág. 38.

¹⁶ S. Ortega Sierra, «Peñas de “gayos” en el *Cancionero de Baena*: definición, tipología y poética del *dezir* lúdico I, II, III», *Prologus baenensis*, 3 disponible en <http://www.juanalfonso-debaena.org/revista/prologus-baenensis-3> (consultado el 13/06/14).

Guzmán aboga por la supremacía de la voluntad y ataca a Baena con insinuaciones judaizantes a través, sobre todo, de la comida. A Baena no le convencen las respuestas que Guzmán le da y comienzan los ataques: «Ca veo vuestra arte que va muy viçiosa/ e non satisfaze, nin es valiosa/ a mi pregunta de cándida rosa» (PN1-403 vv. 17-19, pág. 676). Juan de Guzmán responde a esta ofensa con la siguiente sugerencia: «Señor, non manjedes manjar d'adefina / el qual gostaredes con grand amargueza» (PN1-404 vv. 9-10, pág. 676). La *adefina* es definida en el *Diccionario de Autoridades* como «cierto género de guisado que usaban los judíos en España». Salvador López Quero¹⁷ recoge dos definiciones más que permiten ampliar el conocimiento de este plato: Zerolo (1895) añade que se trata de un «puchero u olla que los hebreos colocan al anochecer del viernes en un anafe, cubriéndolo con rescoldo y brasas para comerlo el sábado» y Pagés especifica los ingredientes: «plato judío, parecido al cocido, compuesto de garbanzos, fideos, ternera, repollo y huevos duros». Esta recomendación de Juan de Guzmán a Juan Alfonso de Baena podría verse como una alusión velada a su condición de judeoconverso, pues este plato era considerado como una prueba inequívoca de judaísmo. Lo que sí queda patente es que esta comida no gozaba del aprecio de los poetas de la época¹⁸. Baena responde a esta recomendación de Juan de Guzmán de la siguiente forma:

Señor, yo comí salmón e corvina
e otros pescados de grant gentileza,
empero sepades que pez de vileza
nunca jamás entro en mi cozina.
(PN1-405 vv. 9-12).

Ya hemos hablado de la corvina y su buena fama en la gastronomía de la época, y algo similar sucede con el salmón, definido por Covarrubias como un pescado «precioso, por ser de excelentísimo sabor y gusto, cuando se come fresco» La corvina y el salmón se contraponen al manjar de *adefina* y también a los peces «de vileza», que serían aquellos prohibidos por las leyes dietéticas judías que vedaban los pescados sin escamas y aletas. López Quero¹⁹ señala que en el *Cancionero de Baena*, los poetas se valen de la sátira «para establecer oposiciones entre la buena y la mala comida». En esta misma serie dialogada entre Juan de Guzmán y Juan Alfonso de Baena se vuelven a citar dos pescados más: el *calamar* (*calamayo*) y la *sardina*. «Por ende, rendidvos e comed calamayo» (PN1-408 v. 5),

¹⁷ Salvador López Quero, ob. cit., pág. 119.

¹⁸ No es la única vez que *adefina* aparece en la poesía dialogada de Juan Alfonso de Baena: también lo encontramos con un sentido figurado en una composición que el poeta dirige a Juan García de Vinuesa: «Johan García, mi adefina / vos diré yo mucho çedo» (PN1-390 vv.49-50.). En estos versos *adefina* significa *secreto*, en clara relación con su etimología andalusí *addafina*>enterrada.

¹⁹ S. López Quero, «La sátira en el léxico gastronómico del Cancionero de Baena», *Alfinge. Revista de Filología*, 17, 2006, pág. 119.

dice Juan de Guzmán a Baena. En los diccionarios consultados no está definido bajo este lema, sino bajo el lema de *calamar*. En su edición, Dutton y González Cuenca²⁰ indican que la forma *calamayo* es una referencia clara a los orígenes judíos de Baena y a las normas dietéticas hebreas que prohibían comer pulpos y sepias. De la sardina dice Juan de Guzmán «que tomastes cosa amarga, sardina» (PN1-408, v.12). Esta asociación de la sardina con la amargura podría deberse, como apuntan Dutton y González Cuenca²¹, a la referencia que Covarrubias recoge en su diccionario de «las sardinas saladas al final de la comida causan vómito». Tanto el calamar como la sardina tienen en este poema unas connotaciones gastronómicas negativas frente a la corvina y el salmón.

Similar contraposición entre buena y mala comida encontramos en PN1-359 en donde Juan Alfonso de Baena inquiere a Fernán Manuel de Lando para saber «quién cena alfeñique / o carne de toro salada muy tiesta». El alfeñique viene definido en el diccionario académico de *Autoridades* como «pasta de azúcar, que se suaviza con aceite de almendras dulces, que regularmente se toma en las fluxiones catarrales para ablandar el pecho». Dutton y González Cuenca indican en su edición que es un «manjar fino». En oposición a este manjar muy fino, el alfeñique, está la «carne de toro» «salada» y «muy tiesta» que Dutton y González Cuenca interpretan como «comida de pobres»

En estos últimos textos analizados vemos de qué forma la gastronomía judía, siempre considerada negativamente, se utiliza como contraste con la comida cristiana y es también, —y así será en más composiciones recogidas en el *Cancionero de Baena*—, un modo de atacar al interlocutor. Un claro ejemplo de ofensa a través de la comida lo encontramos en PN1-424 donde Diego de Estúñiga ataca a Juan Alfonso de Baena por medio de un estribillo que se repite en las nueve estrofas del poema: «que más querrán sembrar / mucha buena berenjena / el qual han por buen manjar». La berenjena es elemento central de este estribillo y es Baena quien la tiene por buen manjar en una clara alusión a los orígenes judíos del poeta. Otro ejemplo de comida judía lo encontramos en el poema PN1-386 en el verso 20 se dice «comer de la çahena», López Quero²² recoge el siguiente significado de este plato judío: «cierto guiso de carne, huevos, patatas, guisantes arroz conservado entre los judíos marroquíes». En su edición Dutton y González Cuenca²³ anotan que se trata de «olla judía de Marruecos a base de guisantes y huesos de caña». Este plato, típicamente judío, goza de buena reputación entre los poetas, así lo analiza López Quero²⁴, quien también señala que es además la primera vez que este plato aparece documentado con este nombre, ya que en los distintos diccionario aparece bajo otros lemas (*zahena, zajinas, zabinas*).

La comida tiene una importancia fundamental en el *Cancionero de Baena*. Los autores se valen de términos gastronómicos con distintos fines: a veces para

²⁰ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), ob. cit., pág. 563.

²¹ *Ibid.* pág. 679

²² Salvador López Quero, «El léxico gastronómico...», pág. 483.

²³ B. Dutton y J. González Cuenca (eds.), ob. cit., pág. 657.

²⁴ S. López Quero, «La sátira en el léxico...», pág. 107.

cosificar la poesía o como trasunto de esta, por ejemplo en los diálogos poéticos entre Juan Alfonso y Villansandino. En otros poemas, hemos visto como otras veces, sobre todo cuando se trata de platos gastronómicos judíos, que la comida es una forma de *picar* o atacar al interlocutor. Pero sin duda, como pone de manifiesto el análisis de los textos, la mezcla de comida con imágenes escatológicas es por un lado un modo de provocar al interlocutor dando lugar a —en palabras de Azáceta²⁵— verdaderos disparates trovados en los que los autores parecen realizar un ejercicio de creatividad o agudeza verbal en la que poco importa el contenido y sí la forma de los poemas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ediciones y antologías

- AZÁCETA, J. M.^a (ed.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- BELTRAN, V. (ed.), *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Madrid, Visor Libros, 2009.
- DUTTON, B. y J. GONZÁLEZ CUENCA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- DUTTON, B., con J. KROGSTAD (eds.), *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- MICHEL, F. (ed.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1860.
- PIDAL, P. J. y E. de OCHOA (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo XV). Con notas y comentarios*, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1949.

Estudios

- ÁLVAREZ LEDO, S. T., *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012.
- CHAS AGUIÓN, A., *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001.
- *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- «Querellas burlescas e ingeniería retórica en el *Cancionero de Baena*», *La Corónica*, 38.1, 2009, págs. 191-210.
- *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012
- JURADO, J., *Cancionero de Baena. Problemas paleográficos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.

²⁵ J. M. Azáceta (ed.) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, pág. 838.

- LABRADOR, J. J., *Poesía dialogada medieval. La pregunta en el Cancionero de Baena*, Madrid, Ediciones Maisal, 1974.
- LÓPEZ QUERO, S., «La sátira en el léxico gastronómico del *Cancionero de Baena*», *Alfinge. Revista de Filología*, 17, 2006 págs.105-122.
- «El léxico gastronómico medieval del *Cancionero de Baena*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 127, 2011, págs.476-502.
- NAVARRO DURÁN, R., «Sobre los “duelos y quebrantos” del *Quijote*», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6.
- ORTEGA SIERRA, S. «Peleas de “gayos” en el *Cancionero de Baena*: definición, tipología y poética del *dezir* lúdico I, II, III», *Prologus Baenensis*, 3 disponible en <http://www.juanalfonsodebaena.org/revista/prologus-baenensis-3> (consultado el 13/06/14)
- PEREA RODRÍGUEZ, O., «Quebrantar la jura de mis abuelos (I): los conversos en los primeros cancioneros castellanos medievales (1369-1454)», 2011, disponible en [https://www.academia.edu/5527357/Quebrantar_la_jura_de_mis_abuelos_Los_conversos_en_los_primeros_cancioneros_castellanos_medievales_1396-1454_\(consultado_el_13/06/2014\)](https://www.academia.edu/5527357/Quebrantar_la_jura_de_mis_abuelos_Los_conversos_en_los_primeros_cancioneros_castellanos_medievales_1396-1454_(consultado_el_13/06/2014)).
- RODEN, C., *El libro de la cocina judía. Una odisea personal a través del mundo*, Barcelona, Zendera Zariquiey, 2004.
- SALAZAR DE Y ACHA, J., *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000.

PARTE II
SIGLOS DE ORO

CAPÍTULO 6

«No me agrada/ despensa tan estirada»: tratado paródico del hambre y otras miserias de la mesa en el *Aula de cortesanos* (1547)

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
Universidad de Sevilla

En el *Aula de cortesanos* (1547) del poeta renacentista salmantino Cristóbal de Castillejo (Ciudad Rodrigo, ¿1490?-Viena, 1550) se abordan detenidamente el hambre y la miseria de la mesa en la corte, temas por excelencia de la sátira antiáulica que aportan un notable humorismo a la composición¹. Las principales quejas de Prudencio, personaje cansado y desengañado de su experiencia cortesana, se centran en las innumerables molestias que supone el momento de la comida en el aula, las pésimas condiciones higiénicas de la mesa, la eterna espera o la discutible calidad de las viandas, aspectos en estrecha relación con los diversos vicios que caracterizan al espacio cortesano y a sus habitantes: la gula, la avaricia, la ambición o la injusticia, entre muchos otros. En el presente trabajo, además de analizar las diversas manifestaciones del motivo del malcomer en la corte, su simbología y los recursos retórico-estilísticos a los que recurre Castillejo para describir las miserias alimentarias que sufren los cortesanos, se pondrá en relación este diálogo con otros de su producción anticortesana donde aparece la figura caricaturizada del borracho, y con otros textos del Siglo de Oro que

¹ Toda la obra anticortesana de Castillejo es analizada detalladamente en mi Tesis Doctoral «La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo», recientemente defendida en la Universidad de Sevilla bajo la dirección del Dr. Rogelio Reyes Cano (2014). Las citas textuales siguen la edición de la *Obra completa* del autor.

se insertan también en la llamada literatura de la corte como *mare malorum* y que tratan igualmente este importante y reiterado *leitmotiv* de la mala mesa. Siguiendo a R. Cacho, «el tema culinario ha funcionado desde siempre en la literatura como estímulo cómico y humorístico, vinculado con la celebración de la vida y el carnaval»².

Si en los vv. 2631-2635 de su pieza teatral *Farsa de la Costanza* se expresa que «los que andan en la mar,/ aunque tengan esperança,/ biento en popa y mar bonança,/ no dexan de revesar» (*vomitar*) «a comer»³, el menú en el *Aula de cortesanos* no destaca tampoco por su variedad y pulcritud, ya que los cortesanos, como sucede en el tratado *De curialium miseriis* de Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), comen siempre lo mismo y lo que ingieren está en mal estado. Muy al estilo de Juvenal y sobre todo grotesco del italiano sobre el hambre, el «negro comer» (v. 1393)⁴, el menguado convite, la miseria hasta del ajuar «a las veces sin manteles» (v. 1411), la extrema suciedad y los paupérrimos víveres, Prudencio relata que en el almuerzo sirven carne de res⁵ guisada o «cozida» (v. 1664) —la más barata⁶ y dura de la época—, acompañada de un caldo aguado frío y reusado como el que les ofrecen a los comensales de la *Comedia Tinellaria* de Bartolomé de Torres Naharro y del *Diálogo de la vida de los pajes de palacio* de Diego de Hermosilla⁷ y que también recoge Piccolomini. Durante la cena

² R. Cacho, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pág. 41.

³ C. de Castillejo, *Farsa de la Costanza*, Madrid, Cátedra, 2012, págs. 200-201 y nota 173.

⁴ Piccolomini en el fol. 728, 48-51 se refiere al pan negro (y duro) como diferenciador de clases sociales entre señores y servidores (véase E. S. Piccolomini, *Opera quae extant omnia [...]*, Basileae, Per Henrichum Petri, 1551. Universidad de Sevilla, sign. A Res 26/1/10 y 63/3/12. Se ha solicitado el permiso correspondiente para la reproducción y cita de este texto). El pan candeal o de harina blanca es para señores y ricos, como el Cid (véase M. Á. Almodóvar, *La cocina del cid. Historia de los yantares y banquetes de los caballeros medievales*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2007). Don Quijote come pan negro y mugriento (I, cap. 2). Véase M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 2001, pág. 47. Castillejo refuerza la idea en los vv. 1392-1401 del *Aula*, en comunión con la lisonja y la hipocresía: «y hazer/ por aquel negro comer/ çalemas e ipocresías,/ y aun usar, si es menester,/ de algunas lisonjerías/ diestramente, / y recibir de la gente/ a ratos algún baldón,/ y aun beber agua caliente/ los de menos condición». El agua caliente, presente también en el *De curialium miseriis* (fol. 728, 21-24), indica que el agua refrescada con nieve era «un sibaritismo al alcance de pocos durante el Renacimiento» (E. Magro, «Costumbres y gastronomía en el Siglo de Oro», dossier informativo de la jornada «Costumbres y Gastronomía del Siglo de Oro» en el Museo Casa Natal de Cervantes de Alcalá, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pág. 2).

⁵ La carne manida y nunca fresca que se sirve en el *De curialium miseriis* oscila entre la de buey (viejo), cabra, cerdo y oso (fol. 728, 31-32), mientras que el señor disfruta de carne de ciervo, liebre, jabalí, corzo, castor, faisán, perdiz, grúa, pavo, pollo, gallina, tordo, mierla, papahigo, garza, ánsar, cabrito, cordero, o conejo, muy bien guisada, en salsa o adobada con especias y acompañada de gelatinas (fol. 729, 13-21). Véase E. S. Piccolomini, ob. cit.

⁶ Frente a la carne de volatería, considerada la mejor y la más saludable y, por ello, reservada a la clase alta.

⁷ Para estos motivos de la carne de vaca, la escudilla y el caldo aguado, no presentes en Piccolomini pero sí en Torres Naharro y Hermosilla, véase M. D. Beccaria, «Vida y obra de Cristóbal de Castillejo», Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV, 1997, pág. 72,

comen «fiambres» (v. 1665) en el más estricto sentido etimológico de la palabra, ya que son las sobras del almuerzo; es decir, esa misma carne cocida que ya se ha quedado fría y reseca y que es lo único que se pueden llevar a la boca, según se desprende de los juegos de palabras de Prudencio y en los que es obligado detenerse, por incluir recursos que anticipan algunos de los mecanismos expresivos de Francisco de Quevedo que no han sido atendidos por la crítica; a saber, en el juego conceptista del último verso («sobró, mas no sobrada») se alude a la doble mala calidad de la carne reutilizada para la cena (las sobras de la carne de vaca) y a su insuficiente cantidad para todos los que se sientan a la mesa («no sobrada»). En el tratado de Piccolomini la carne servida está fría, sucia, es insípida y ha sido dos veces asada y por esto está quemada (fol. 728, 33-34), mientras que en el *Aula* parece que ni siquiera se vuelve a cocinar. El personaje con el término «helada» refuerza con mucha ironía el hecho de que esa carne está fría porque es la misma que la que sirvieron para el almuerzo y que ni se recalienta⁸. Así la describe Prudencio, con una adaptación de la carne «frigidae» del pontífice por el fiambre, como se refleja en los vv. 1660-1667:

y el tablón del despensero,
do el plazer
o el vanquete suele ser
por ordinario manjar
vaca cozida a comer,
vaca fiambre a cenar,
y aun helada,
que sobró, mas no sobrada⁹.

También parece lamentarse de otras molestias presentes en el *De curialium miseris* como es el tener que compartir con otros esa sopera o típica escudilla del caldo, apurada por la poca cantidad¹⁰. Castillejo ironiza con la pretendida «armonía» que el uso de este utensilio pudiera conllevar en la época, pieza

en nota; véase también C. L. Nicolay, *The life and works of Cristobal de Castillejo*, Filadelfia, Publications of the University of Pennsylvania, 1910, pág. 46, en nota.

⁸ Nicolay, por el contrario, sugería para la idea de «helada» la posibilidad de que a los campesinos, como concesión, se les permita comer un succulento dulce frío de postre (véase C. L. Nicolay, *ibíd.*). No obstante, si no se descarta el sentido que le da la estudiosa —aunque ella no aluda a un recurso retórico-lingüístico—, estimamos que habría que entenderlo como otro juego de palabras, en el sentido de que el plato único (la carne) hace las veces también de postre (de carne), al estar helada; pero en ningún caso podría ser dulce, ya que su consumo gozaba de prestigio social. Por otra parte, en el Siglo de Oro fueron frecuentes los debates entre médicos sobre las ventajas e inconvenientes de las comidas frías.

⁹ Pág. 557.

¹⁰ Vasija que también aparece en el *Tractado de la Corte Romana* de Baltasar Del Río, en *La Celestina*, en el *Quijote* o en los escritos biográficos de Francisco López de Villalobos, y que recuerda al famoso pasaje de la comida en el episodio del refectorio del Dómine Cabra y el pupilaje de Pablos como criado de Diego Coronel en *El Buscón*.

cuyo destino principal era «el de recibir la ración alimenticia que en el yantar cotidiano corresponde a cada uno de los componentes de la familia, reinando, de ordinario, la más estrecha armonía mientras se consume su contenido»¹¹ y a ello se une el sufrir los malos modos del arisco despensero. En ocasiones también se expresa la carencia de la comida mediante chistes escatológicos, por ejemplo, con la alusión al enema anal o «cristel» en el v. 1671, que se asemeja al vaso en el que el rey micciona descrito en el *De curialium miseris*. Dicen así los vv. 1668-1675 del *Aula*:

y escudilla de cozina,
a veces más apurada
que caldo de melezina
o cristel
y el despensero crüel,
que os dize: «Muy desgraciado,
haved paciencia con él
hasta el día de pescado»¹².

Castillejo y su álter ego Prudencio evidencian de esta forma el ahorro extremo y de los continuos recortes efectuados en la comida de los cortesanos, mientras el rey se atiborra de *delicatessen*. La única excepción en la carta se hace los viernes de vigilia, esto es, el día que ellos llaman «el día de pescado» (v. 1675), y en el que estos pobres servidores tienen la oportunidad de comer la insípida pescada o merluza en salazón (esa «cecial» del v. 1677), —quizás ya también bacalao, comida de gente humilde¹³—, como irónico manjar cuaresmal y excepcional por la prohibición canónica de comer carne durante ese período del tiempo litúrgico y, por ello, disputado. Castillejo sustituye así el lucio, el pargo, las sardinas y las anguilas descritas por Piccolomini (fol. 728, 45-46) por este pescado salado para incluir un conseguido chiste litúrgico. Sin embargo, no todos tienen la suerte de catar la merluza, ya que al estar contada, los favoritos del rey (lo que en términos actuales denominaríamos los «pelotas»), se harán con ella, y los menos cobistas se quedarán a dos velas o bien con otra comida a base de dos huevos, pero podridos, por ser un producto muy caro y cotizado¹⁴.

¹¹ M. González, *La cerámica del Levante Español. Siglos Medievales I*. Loza, Barcelona, Editorial Labor, 1944, pág. 584.

¹² *Aula*, ibíd.

¹³ Igualmente en la venta ofrecen bacalao a Don Quijote un viernes. El pescado en la época era un manjar reservado a las clases pudientes, por lo que era improbable que a los cortesanos les sirvieran otro tipo de pescado que no fuera el salado. En el siglo XVI la pesca del bacalao llega a su auge. En el *Ars Cisoria o Arte del cortar del cuchillo* no aparece aún el bacalao entre los pescados ceciales, pero sí la pescada, merluza o abadejo. Por otra parte, el bacalao no era un alimento bien considerado por los médicos, especialmente si estaba salado (véase E. Magro, art. cit., págs. 9-10).

¹⁴ Sofronio, personaje de los *Diálogos escolares* de Juan Luis Vives, hace referencia a un solo huevo en el palacio real.

En los vv. 1677-1680 se juega con la ambigüedad de esta idea de perjudicar («hacer mal») en el hecho de que el favorito se quede con el pescado y el otro se tenga que conformar con una bazofia, y el significado de un refrán español de cocinas: «Pescado cecial, ni hace bien ni hace mal», que alude precisamente al sabor insulso del pescado curado al aire por su condición amojamada. Si al cortesano no le gusta el pescado o se lo quitan, tendrá que conformarse —si puede soportar el fuerte y mal olor de los otros comensales— con estos huevos podridos como únicos platos a elegir, en un verdadero ejercicio de degradación conceptista de los «oua tunc apponuntur tibi, cum iam pullos alunt» («huevos que ya son pollos») de Piccolomini (fol. 728, 38-39). La conseguida teatralidad del pasaje de Castillejo permite imaginar, pues, las escatológicas consecuencias para el pobre cortesano que no tenga más remedio que comérselos y quien seguramente no se libre de la intoxicación, la infección gastrointestinal, la diarrea, los vómitos o de otros incómodos síntomas tras su ingesta. Con ello, además, Castillejo nos da con excelente humor testimonio del consumo permitido de huevos durante la Cuaresma, dado el privilegio que otorgaba en España la Bula de la Santa Cruzada¹⁵, costumbre que se mantendría años después debido a que «las prescripciones religiosas y el rigor de la Contrarreforma obliga a alternar días grasos con días magros»¹⁶ (vv. 1676-1680):

en el qual
vuestro pescado cecial
dan a los más favoritos,
y si aquello os haze mal,
un par de güevos podridos¹⁷.

Aparte de esta comida que que hoy llamaríamos «basura» o «chatarra», Prudencio, como Piccolomini, también denuncia el caos y la suciedad del tinelo y de la mesa en la que comen, con los manteles pegados a la tabla por la mugre o el tener que aguantar la peste y el mal aliento de algunos de sus allegados, por su extremada cercanía y el espacio limitado, que les constriñe a comer todos apretujados. El personaje incluso hace un chiste escatológico con los términos «salvonor» o «salvohonor»¹⁸ (el culo) y «boca» en alusión a aquellos cortesanos que mientras comen aprovechan sin pudor alguno el ruido del vocerío en la sala para expeler ciertas ventosidades y flatulencias, siendo las primeras las más apestosas, como en una especie de competición,

¹⁵ Concedida por primera vez por el papa Inocencio iii a principios del siglo xiii.

¹⁶ E. Magro, art. cit., págs. 6 y 8.

¹⁷ *Aula*, ibíd.

¹⁸ Castillejo también acude a este vocablo en otros dos chistes soeces para satirizar los efectos del miedo, uno en el poema *Sobre un desastre que aconteció a un confesso* (v. 44) y el otro en la *Farsa de la Costanza* (v. 2460), como marca de oralidad (véase C. de Castillejo, *Farsa* ob. cit., pág. 195, en nota).

según le cuenta Prudencio a su sobrino Lucrecio en su retahíla de penalidades vividas (vv. 1681-1690):

Pues hedor
de la chusma en derredor
es pestilencia no poca,
y algunos qu'el salvonor
haze ventaja a su boca,
assentados
muy juntos, muy apretados,
con bozes y confusión,
y los manteles pegados
de muy suzios, al tablón¹⁹.

Castillejo demuestra, una vez más, en este cuadro grotesco sus afinidades con la tradición italiana, especialmente con Piccolomini, quien alude a esos mismos manteles negros, rotos y grasientos en el fol. 728, 25 («nigris, laceris, unctis»), como hará igualmente Herмосilla²⁰, y a los malos olores, y con la misma minuciosidad con la que Eneas Silvio (fols. 729-730) y también Quevedo²¹ retratan «los aspectos más escatológicos»²²: las flatulencias, las ventosidades cuyo mal olor se huele y se esparce²³, el barullo, la suciedad, la peste o la comparación de la escudilla al utensilio para limpiar el vientre presentes en estas comidas.

Por otra parte, quizás no sea atrevido afirmar que esta alusión al esparcimiento del mal olor de los comensales invierte con gracia el olor de santidad y la fragancia que emanaban Jesús, los doce Apóstoles y otros santos y mártires, en asociación con la propagación de su buena fama. A este respecto, por tanto, disentimos de la opinión de M. D. Beccaria de que Castillejo «de acuerdo con su propia sensibilidad omite o lenifica lo más desagradable, que el *De Curialium*... muestra en toda su crudeza. Castillejo [...] quiere despertar la sonrisa del lector... pero no el vivo asco»²⁴.

Esto mismo sucede en el caso anteriormente referido del cristel, cuya elección, a nuestro juicio, supone un mayor grado de escatología respecto al vaso de palo o de corcho de Piccolomini (fol. 728, 4-7), o esos huevos podridos, con los que no consideramos que Castillejo haya pasado por el «tamiz»²⁵ el modelo

¹⁹ Págs. 557-558.

²⁰ Véase M. D. Beccaria, *ibíd.*

²¹ Por citar tan solo un ejemplo, el romance satírico *Boda de negros*.

²² R. Cacho, *ob. cit.*, pág. 51. El estudioso sugiere una conexión de algunos textos de Quevedo con el *Morgante* de Luigi Pulci por los vómitos y los humores que el personaje de Margutte desprende por la nariz.

²³ Las alusiones a las ventosidades hallan ejemplos paralelos en la citada obra de Pulci como en el *Simposio* de Lorenzo de' Medici (véase R. Cacho, *ob. cit.*, págs. 52-53).

²⁴ M. D. Beccaria, *ob. cit.*, pág. 73.

²⁵ Véase M. D. Beccaria, *ibíd.*

original con la intención de «colar» lo más soez sino, por el contrario, con una intención plenamente conceptista y «prequevedesca» de resumir en pocas palabras y resaltar hiperbólica e intencionadamente lo negativo mediante una fina ironía y complicidad con el lector.

La prolongada espera de las comidas, precedente de aquella «eterna» de *El Buscón*, y que se sirven no cuando los cortesanos quieren o tienen hambre sino cuando se tercie, al igual que sucede en el *De curialium miseriis*, no antes del mediodía y «nunquam in suo tempore» (fol. 727, 43-49) o en el *Scholástico*, por ejemplo, se convierte en otro de los motivos del malestar, ilustrada por Prudencio con el caso de los escuderos (vv. 1622-1659):

Notad, pues, que de presente
y en los tiempos que ya fueron,
siempre de mísera gente
los palacios anduvieron
proveídos;
unos desfavorecidos,
otros a quien no les bastan
los salarios y partidos
al tercio de lo que gastan
y querrían,
special quando solían
usarse en corte escuderos,
que lo más del mes bivían
escusados de dineros
y ducados.
Verlos heis muy estirados
y hufanos al parescer,
bozeando de enhadados
d'esperar para comer
a la una,
con su pobreza importuna
quexosos, según su qüenta,
de la contraria fortuna,
que les fue tan avarienta
de favor;
con cuidado del señor,
si cavalga o no cavalga,
y fuera en el corredor
esperándole que salga
noche y día.
Mil trabajos os podría,
tomándolo de reposo,
contar que saber solía

deste pueblo desseoso
 de que oís,
 quando husavan borzeguís
 y era el sueldo un año entero
 cinco mil maravedís²⁶.

Para describir con más detalle esta miseria culinaria, Prudencio incluye también variadas facecias con referencias a refranes, pero quedémonos ahora con una de las historias intercaladas más divertidas: la del tacaño y cruel comendador Esquivel²⁷, que le viene en sazón al sabio «magister» para ejemplificar de manera didáctica y casi documental las duras condiciones de la vida de palacio (vv. 1691-1745). En ella cabe destacar el irónico políptoton mediante las palabras «licencia» y «licenciado»:

Dios os guarde,
 Lucrecio, temprano y tarde
 destas miserias y duelos,
 y de entrar en el alarde
 de despensas y tinelos
 de señores,
 y de la hambre y dolores
 de la más limpia y mejor,
 quanto más de los primores
 de la del comendador
 Esquivel,
 cuya casa y aranzel
 muy por lo delgado yendo,
 diz que una vez vino a él
 su despensero, diziendo
 muy paciente:
 «Toda, señor, este gente
 de cas de vuestra merced
 se quexa terriblemente
 de la hambre y de la sed,
 y de mí,
 que no se lo merescí,
 y trátanme de mal modo,
 clamando todos aquí
 que la causa dello todo
 yo la soy;
 y an dado mil voces oy

²⁶ Págs. 556-557.

²⁷ Sobre este personaje, véase M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 70.

diziendo qu'el año en peso
 a las cenas no les doy
 sino rábanos y queso;
 enojados,
 dizen que ya están cansados
 de tal forma de bivir;
 y que de muy enhadados,
 no lo pueden más sufrir.»
 «Gran razón
 —dixo Esquivel— y ocasión
 tienen éssos de querella,
 y tu poca discreción
 es toda la causa della;
 y el enhado
 de que se te an querellado
 nasce de causa donosa,
 qu'es darles demasñado,
 y siempre una mesma cosa
 a porfía;
 pero dándoles un día
 los rábanos solamente,
 y otro el queso, apostarí
 que cada qual se contente.
 Hazlo assí,
 y el que torciere de allí
 y se mostrare agraviado,
 yo te doy licencia a ti
 que le hagas licenciado.»²⁸.

En la historia, Esquivel²⁹ replica a su despensero y le sugiere la solución de contentar a los desnutridos cortesanos, padecedores de una dieta pobre y monótona al borde de la inanición, probablemente como la de Castillejo, a través de la alternancia de rábanos y queso para saciar sus estómagos vacíos. M. D. Beccaria indica que la grotesca anécdota introducida procede del refrán *Rabanete y queso tienen la corte en peso*³⁰, formulado en la época como *Rábanos y queso traen la Corte en peso (Tesoro)* para denotar que «los pobres, y labradores mantienen el fausto de los cortesanos», y que el mirobrigense adapta con gracia en los vv. 1718-1720³¹.

²⁸ Págs. 558-559.

²⁹ Sobre este personaje, véase M. D. Beccaria, ob. cit., pág. 70.

³⁰ Véase Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, Barcelona, Crítica, 1997, pág. 445.

³¹ Antonio de Guevara también acude a esta peculiar dieta de rábanos y queso, así como a los motivos del malcomer y el mal dormir en el *Aviso de privados* (véase A. de Guevara, *Aviso y doctrina de cortesanos* [...] en *Barcelona por Hieronymo Margarit*, 1612, fols. 102v-103r).

De esta manera, el cortesano ve pasar su dura vida, esperando que llegue la ansiada hora de la comida. Prudencio parodia y equipara ese anhelado momento con la venida del Mesías (el señor), como lo reflejan los vv. 3737-3747. El personaje se luce asimismo con el juego que le ofrece el adjetivo *sabrosa* y la polisemia del sustantivo *mella*, adecuados para este contexto culinario del hambre de los servidores y para abordar el tema manido de las falsas apariencias y la verdadera y cruda realidad que esconde este oficio en la corte, presente en los vv. 3757-3786. Por consiguiente, lo poco que el cortesano come y duerme no es suficiente para superar los duros trabajos propios de la servidumbre³²:

Y el que viene,
 si el dicho señor no tiene
 muy a punto la comida,
 también es fuerça que pene
 esperando su venida,
 tras la qual,
 como cosa principal,
 se pierde lo más del día;
 que sería menos mal
 pasalla en una hostería
 o mesón.

[...]

Toda cosa,
 aunque parezca sabrosa
 y próspera en lo presente,
 en palacio es trabajosa,
 de descanso careciente.
 No ay lugar
 ni tiempo tan sin pesar,
 tan libre, tan reservado,
 do quien sirva pueda estar
 sin mella de algún cuidado.

Aun comiendo,
 cenando y aun durmiendo,
 por respeto de servir,
 se ha d'estar siempre diziendo
 que aun ay algo que cumplir;
 de manera
 que doquiera y como quiera,
 la más dulce servitud
 desassosiega y altera,
 y es causa de inquietud

³² Págs. 612-613.

y amargura;
 y el que descanso procura
 en corte, no piense avello,
 que mientras el servicio dura
 es imposible tenello;
 ni lo espere
 quien tras reyes anduviere,
 porqu'ellos mismos aquí,
 mientras otro mundo no uviere,
 no lo tienen para sí.

Por otra parte, en el *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* o *Diálogo entre la Verdad y la Lisonja* (1545) de Castillejo, en el ataque de la Verdad a la falsa apariencia de su contrincante, el autor juega con el contraste entre la suciedad de las viandas que envuelve a la mosca, atraída también por el vino³³, y la supuesta opulencia de una mesa regia. La mosca por muy mesa real en la que se pose, sucia mosca seguirá siendo, como la Adulación cortesana, quien seguirá siendo una falacia por mucho que finja lo que no es (vv. 1069-1072):

como mosca que assentada
 en una mesa real,
 no pierde su natural
 de suzia desventurada³⁴.

Con esta misma línea se podría vincular otro de los poemas de Castillejo llamado *Transfiguración de un vizcaíno, gran bevedor de vino*, en el que la grotesca figura de un pobre vizcaíno confeso llamado Juan de Azcoitia, con una similar y desmedida afición a beber y «devoto» de Baco, es convertido en un simple mosquito tras entonar su oración al dios del vino mediante el procedimiento paródico y jocoso de la transfiguración o metamorfosis del alcohólico empedernido, como variante de la técnica del *contrafactum* que recuerda tanto a los vv. 407-415 de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde la divinidad convierte a las Minfades en murciélagos³⁵, como a aquellos mosquitos ahogados en el vino del soneto núm. 531 (*Bebe vino precioso con mosquitos dentro*) de Quevedo.

³³ No solo los mosquitos gozaban de la fama tradicional en el Siglo de Oro de ser «muy aficionados al vino» (véase R. Cacho, ob. cit., págs. 199 y 205), ya que en un pasaje del primer libro de la *Laus muscarum* de Teofilo Folengo este destaca el mismo «nocivo amor por la bebida» de la mosca (véase R. Cacho, ob. cit., pág. 207).

³⁴ Pág. 683. En el fol. 727, 39-40 del *De curialium miseris* se aprecia otra posible relación con esta metáfora burlesca: «ac sicut musca pingues mensas, sic isti unctas dominorum popinas infectantur: quamuis rogalibus epulis magis muscae quam isti potiantur» (véase E. S. Piccolomini, ob. cit.).

³⁵ Véase C. de Castillejo, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 218, en nota.

La hiperbólica transfiguración física (y no moral) en insecto que Castillejo describe con minucioso detalle (vv. 128-153) responde, en efecto, a ese pensamiento de que «bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionadas al vino dellas, y assí para dar a entender que una persona es amiga deste licor, suelen llamarle mosquito» (*Tesoro*):

sin del lugar menearse,
súbito sintió mudarse
en otra composición:
el corpezuelo se troca,
aunque antes era bien chico,
en otra cosa más poca,
y la cara con la boca
se hizieron un rostrico.

Las piernas se le mudaron
en unas çanquitas chicas,
los braços en dos alicas
qu'encima dél assomaron;
cobró más el dolorido
dos cornezicos por cejas,
por voz un cierto sonido
a manera de rüido,
enojoso a las orejas.

En fin fue todo mudado
y en otro ser convertido,
pero no mudó el sentido,
solicitud y cuidado.
Quedándole entera y sana
la inclinación y apetito,
sin mudársele la gana,
mudó la figura humana
y quedó hecho mosquito³⁶.

En conclusión, los textos aquí recogidos de Castillejo comparten una notable precisión en el manejo del lenguaje y una agilidad en la expresión casi teatralizada de la podredumbre de la vitualla como eficaz alegoría de la miseria y putrefacción moral de la corte y de aquellos desgraciados que la habitan. No es de extrañar, por tanto, que el joven Lucrecio muestre en algún momento su desengaño y reparo

³⁶ Págs. 330-331. Véase M. R. Martínez; A. Loeza, «Mito y metamorfosis en la obra de Cristóbal de Castillejo», «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24/ Publicaciones digitales del GRISO), 2014, págs. 230-231.

hacia esta forma de vida áulica. Sus sinceras palabras de disgusto dan título a este trabajo (vv. 1746-1755):

No me agrada
despensa tan estirada
y religión tan estrecha,
ni cena tan apocada
ni poquedad tan derecha;
esso tal
más es cosa d'espital
que casa de cavallero,
dond'es menos liberal
el amo qu'el despensero³⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMODÓVAR, M. Á., *La cocina del cid. Historia de los yantares y banquetes de los caballeros medievales*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2007.
- ARAGÓN, E. DE, *Arte Cisoria ó Tratado del arte del cortar del cuchillo que escribió don Henrique de Aragón, Marques de Villena; la da a luz...la Biblioteca Real de San Lorenzo del Escorial, en Madrid, en la Oficina de Antonio Marin*, 1766.
- BECCARIA, M. D., *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo LV, 1997.
- CACHO, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- CASTILLEJO, C. DE, *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2004.
- *Farsa de la Costanza*, Madrid, Cátedra, 2012.
- CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 2001.
- COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2006.
- GONZÁLEZ, M., *La cerámica del Levante Español. Siglos Medievales I. Loza*, Barcelona, Editorial Labor, 1944.
- GUEVARA, A. DE, *Aviso y doctrina de cortesanos compuesto por el Ilustre, y Reuerendissimo señor don Antonio de Guevara, Obispo de Mondoñedo, Predicador, y Choronista, y del Consejo de su Magestad. Dirigido al Ilustre señor don Francisco de los Cobos, Comendador mayor de Leon, del consejo de estado de su Magestad, en Barcelona por Hieronymo Margarit*, 1612.
- HERNANDO, C. J., «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en*

³⁷ Pág. 559.

- Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, págs. 189-238.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, F., *Libro intitulado Los problemas de Villalobos, que trata de cuerpos naturales y morales. Y dos dialogos de medicina: y el tratado d[e] las tres gra[n]des: y vna cancion y la comedia de Amphytrion, en Sevilla, en casa de Hernando Diaz, impresor de libros, en la calle de la Sierpe*, 1574.
- MAGRO, E., «Costumbres y gastronomía en el Siglo de Oro», dossier informativo de la jornada *Costumbres y Gastronomía del Siglo de Oro* en el Museo Casa Natal de Cervantes de Alcalá, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ, M. R. y LOEZA, A., «Mito y metamorfosis en la obra de Cristóbal de Castillejo», «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones digitales del GRISO), 2014.
- NICOLAY, C. L., *The life and works of Cristobal de Castillejo*, Filadelfia, Publications of the University of Pennsylvania, 1910.
- PICCOLOMINI, E. S., *Opera quae extant omnia [...] His quoque accessit Gnomologia ex omnibus Syluij operibus collecta I [per Conradum Licosthenem]*, Basileae, Per Henrichum Petri, 1551, fol. 729, 13-21.
- QUEVEDO, F. DE., *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ROJAS, F. DE, *Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- SANTA CRUZ, M. DE, *Floresta española*, Barcelona, Crítica, 1997.
- VILLALÓN, C. DE, *El Scholástico*, Barcelona, Crítica, 1997.
- VIVES, J. L., *Ejercicios de lengua latina*, Biblioteca Valenciana Digital.

CAPÍTULO 7

«Los chasquidos del sorbo y los bocados»: un banquete palatino en la poesía satírico-burlesca de Quevedo

MARTA GONZÁLEZ MIRANDA
Universidade de Vigo

Yo, que con un cantarillo [...] al muchacho que trae un pastel
a su amo le embarazo la boca con el tonillo para que no dé
un bocado al plato y al jarro un sorbo¹.

La comida y la bebida, su opulencia —la gula y la ebriedad—, su escasez —el hambre y la sed— y la templanza aconsejada son materia a la que recurre la *inventio* quevediana. El escritor emplea esta temática sobre todo en su obra moral² y satírico-burlesca. Esta última vertiente será la que destaque en este trabajo, cuyo objetivo es estudiar el banquete que se celebra en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*³.

El *Orlando* recrea de forma paródica la poesía épico-caballeresca, tomando como punto de arranque el *Orlando innamorato* de Boiardo⁴. Quevedo parte

¹ F. de Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, (ed.) A. Rey, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 2, pág. 532.

² Pueden citarse algunos pasajes del *Sermón estoico*, vv. 38-47 (*Poesía moral (Polimnia)*, (ed.) A. Rey, Madrid, Tamesis, 1999) o de *Las cuatro fantasmas de la vida*, (ed.) A. Rey y M.^a J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, págs. 405, 408 y 411.

³ F. de Quevedo, *Obra poética*, (ed.) J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, págs. 412-452.

⁴ Véase É. Mérimée, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, París, Alphonse Picard, 1886, pág. 405; E. Alarcos, «El *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el*

del argumento del primer canto y de las veintinueve primeras estrofas del canto segundo del *Innamorato*, contenido que amplifica y enriquece con nuevos datos encaminados hacia la burla y la comicidad. El conocimiento de otras obras de tema carolingio, algunas también paródicas, y la erudición que aporta la poesía amorosa, la literatura satírico-burlesca o la mitología completan el dispositivo para lograr la demolición del heroico mundo caballeresco que Quevedo lleva a cabo en el *Orlando*, a pesar de que la obra queda inconclusa.

Tras la proposición, que revela la intención paródica del *Poema*, la invocación irreverente a las musas y la dedicatoria transformada en *vituperatio*, la narración del *Orlando* comienza con la pintura de la fiesta y el correspondiente banquete, que Carlomagno prepara en su corte. La referencia lacónica del *Innamorato* a la comida y a la porcelana: «Ed ecco piatti grandissimi d'oro, / Coperti de finissima vivanda; / Coppe di smalto, con sotil lavoro» (I, 19)⁵, desencadena en la imaginación quevediana varias octavas en las cuales identifica las «finísimas» viandas y la «vajilla» en la que se sirven y expone el efecto de los manjares y la bebida en los invitados: los «mascadores» quedan inmersos en un espectáculo grotesco en el que vence la borrachera general. La *narratio* del *Poema* continúa con la parodia de los acaecimientos relacionados en las estrofas referidas del *Orlando innamorato*. Lamentablemente la labor quevediana se detiene cuando Orlando se dispone a cometer su primer desatino por amor.

El menú del convite palaciego está formado por los siguientes platos: tocino, pernil, pasas, almendras, orejones, natas, higos, torreznos, pasteles, aceitunas, quesos y vino⁶. El banquete se inaugura con el denominado «ante», esto es, una especie de aperitivo, que estaría conformado por las frutas (pasas, almendras, orejones, higos) —reclamadas como «principios de comida» en los libros de recetas⁷—, y seguramente también por el pernil, el tocino y los torreznos. En efecto, Martínez Montaña, cocinero real, en su *Arte de cocina*, incluye, a modo de ejemplo, tres menús de fiesta: «banquetes por Navidad», «una comida por el mes de mayo» y «una comida por septiembre»⁸, donde el pernil figura en los tres

Enamorado», *Mediterráneo*, 13-15, 1946, págs. 25-63; G. Caravaggi, «Il poema eroico “de las necedades y locuras de Orlando el enamorado” di Francisco de Quevedo y Villegas», *Letterature Moderne*, 11, 1961, págs. 461-474 y M. E. Malfatti (ed.), F. de Quevedo, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.

⁵ M. M. Boiardo, *Orlando innamorato*, (ed.) R. Brusciagli, Torino, Einaudi, 1995.

⁶ Para el estudio de la representación de la comida en la obra quevediana, véase fundamentalmente A. Rothe, «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective*, (ed.) J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 181-225 y C. A. Nadeau, «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, págs. 313-326. C. Mata, «Aspectos satíricos y carnales del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, págs. 236-238 analiza el convite palatino del *Orlando* como uno de los elementos que potencian la atmósfera carnavalesca reclamada para esta obra.

⁷ D. Hernández de Maceras, *Libro del arte de cocina*, (ed.) S. Gómez Laguna, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, págs. 1-2.

⁸ F. Martínez Montaña, *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fols. 9v-13.

casos «con los principios». Lo mismo ocurre con los torreznos ofrecidos también de entrante, si bien siempre como acompañamiento de otros productos: «pichones y torreznos asados», «torreznos asados y criadillas de cordero», «empanadillas de torreznos con masa dulce» y «empanadas de pichones en masa dulce con torreznos». El tocino se emplea como ingrediente de algunos entrantes («Ollas de carnero, y aves y jamones de tocino», «platos de alcachofas con jarretes de tocino») o de la segunda y tercera vianda («truchas fritas con tocino magro» y «Barbos fritos con tocino y picatostes de pan»).

A continuación se sirven «de natas mil barreños y artesones, / tan hondos, que las sacan con calderos» (I, vv. 265-266). En los prototipos de menú formulados por Martínez Montañón, las natas aparecen como plato único y acompañando otros manjares dispensados de aperitivos («cazuelas de natas»⁹, «Platillo de artaletes de aves sobre sopas de natas»), de segundo o tercer plato («Morcillas blancas de cámara sobre sopas de bizcochos y natas», «cazuelillas de natas y cañas y manjar blanco») e incluso como postre.

Tras los «barreños y artesones» de natas, «ochocientas hornadas de pasteles / soltaron, de pechugas de sabuesos, / tan colmados de moscas, que fue llano / que no dejaron moscas al verano» (I, vv. 285-288). Los recetarios áureos incluyen una amplia variedad de pasteles y pastelones de carnes diversas —«pastel de pollos o pichones», «pasteles de cabezas de carnero», «pasteles de pies de puerco», «pastelones de jabalí», y «pastelones de lengua de carnero»— e incluso de pescado —«pastelón de truchas», «pastelón de atún»—. Covarrubias en su definición de los pasteles levanta cierta desconfianza sobre la calidad de la carne empleada en su preparación, dado que es un plato económico: «Es refugio de los que no pueden hacer olla, y socorre muchas necesidades»¹⁰, sospecha que Quevedo certifica presentando los pasteles como escondite no solo de carne de pésima calidad sino de ingredientes nauseabundos.

La materia prima básica de la cantidad ingente de pasteles servidos en el festín del emperador es la carne de perro y las moscas, dos de los ingredientes más repugnantes y coreados en la sátira de los pasteleros de su obra satírica y burlesca, como se comprueba en el romance «Allá van nuestros delitos»: «pecaba en pastel de a cuatro, / pues vendi en traje de carne, / huesos, moscas, vaca y caldo» (vv. 118-120), la letrilla «Yo, que nunca sé callar»: «Los perritos regalados / que a pasteleros se llegan, / si con ellos veis que juegan, / ellos quedarán picados» (vv. 30-33), la jácara «Mancebitos de la carda»: «pasteles en recoger / por todo el reino la mosca» (vv. 27-28) o un fragmento del *Sueño del Juicio Final* «él vio que se les probaba a sus pasteles haberse hallado en ellos más animales que en el arca de Noé, porque en ella no hubo ni ratones ni moscas y en ellos sí»¹¹.

⁹ Hernández de Maceras incluye en su recetario: «tortada de natas» y pastelones de natas (págs. 136-137).

¹⁰ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (ed.) I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2006.

¹¹ F. de Quevedo, *Obra poética* y F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, (ed.) I. Arellano, en *Obras completas en prosa*, (dir.) A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 1, pág. 230.

Las natas cuantiosas y los pasteles repulsivos parece que se sirven de aperitivo: su simple elaboración, su distribución tras las frutas y los productos de cerdo sin advertencia de que se pase a un segundo o tercer plato, la ausencia de otros manjares contundentes y su consumo en las comidas áureas también como «principios» apoyan esta disposición en el menú del banquete palaciego.

Para finalizar este banquete peculiar «echaban [...] los platos de aceitunas y los quesos» (I, v 354), productos, junto con la fruta fresca y confitada, reiterados como variedades de postre en los recetarios y textos literarios de la época¹². En la *Segunda parte de la vida de Lazarillo* de Juan de Luna, Lázaro acude a un convite en el que se constata esta costumbre culinaria: «Sacaron la postre los galanes de las [faldriqueras] suyas; unos manzanas, otros queso, aceitunas, y uno dellos [...] sacó media libra de confitura»¹³. El *Diccionario de Autoridades* recoge la frase: «llegar a las aceitunas»: «con que se da a entender que la comida, cena, o banquete está para fenecerse: y así cuando uno llega tarde al tiempo de comer se dice que llegó a las aceitunas, esto es que llegó a los postres cuando se acababa la comida»¹⁴.

El vino constituye la única bebida servida en esta comida imperial. El anfitrión no escatima en la cantidad ofrecida a sus invitados, que el poeta revela a través de la metonimia y la hipérbole, anunciando, a modo de prolepsis, el desenlace del banquete:

Siete leguas de montes Pirineos
para las cantimploras arrancaron,
que con sus remolinos y meneos
a zorra, como a fiesta, repicaron;
[...]
y cuatro mil vendimias repartidas,
temblando estaban ya de ser bebidas.
(I, vv. 233-240).

Las viandas mencionadas se sirven en «cangilones», «tinajas», «barreños» o «calderos», entre otros enseres nada apropiados para estar en los salones de la corte del emperador y alejados de la porcelana y la cristalería primorosas, que cantaba el *Innamorato*.

Para agasajar a los invitados desfilan por la mesa del refectorio de Carlomagno: pasas, almendras, orejones, higos, perniles, tocino, torreznos, natas, pasteles, acei-

¹² Martínez Montañón coloca el queso y las aceitunas, entre «las frutas que se han de servir» con las viandas de sus tres menús modelos y que probablemente formasen parte del aperitivo y del postre (fols. 10v, 11v y 13). Véase también M.^a C. Simón Palmer, *La cocina de palacio 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997, pág. 143.

¹³ J. de Luna, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, (ed.) A. Rey Hazas, Madrid, Emiliano Escolar, 1982, pág. 154.

¹⁴ A. Jurado, *Las voces y refranes del olivo y el aceite*, Madrid, C&G Comunicación Gráficas, 2003 recoge esta expresión, definida como «Llegar tarde a una cita» (pág. 277).

tunas, quesos y litros incontables de vino. Aunque las natas y los pasteles sumaban un total de mil «barreños y artesones» y ochocientas hornadas respectivamente, no parece comida suficiente ni en cantidad ni en calidad para ser servida en la corte francesa a más de cuarenta mil invitados. Es conocida la cuantía ingente de comida dispensada en las casas nobiliarias o en el palacio real, opulencia que Quevedo remeda en las cifras de las natas, pasteles y vino reseñados; pero, además de la cantidad desmedida, era copiosa y sofisticada también la variedad de los manjares presentados. La «comida por el mes de mayo» propuesta por Martínez Montañón posee más de diez platos distintos tanto para el aperitivo como para la segunda y la tercera vianda:

Perniles con los principios
 Capones de leche asados
 Ollas de carnero, y aves, y jamones de tocino
 Pasteles hojaldrados
 Platillo de pollos con habas
 Truchas cocidas
 Gigotes de piernas de carnero
 Torreznos asados, y criadillas de carnero
 Cazuelas de natas
 Platillo de artaletes de ternera, y lechugas
 Empanadillas de torreznos con masa dulce
 Aves en alfitete frío con huevos mejidos
 Platos de alcachofas con jarretes de tocino
 Segunda
 Gazapos asados
 Morcillas blancas de cámara sobre sopas de bizcochos y natas
 Pastelones de ternera, y cañas, y pichones, y criadillas de tierra
 Ternera asada y picada
 Empanadas de palominos
 Platillo de pichones con criadillas de carnero y cañas
 Empanadas inglesas de pechos de ternera, y lenguas de vaca
 Hojaldres rellenos de masa de levadura
 Fruta de cañas
 Pollos rellenos sobre sopas doradas
 Empanadas de venado
 Pastelillos de conservas y huevos mejidos
 Tercera vianda
 Salmón fresco
 Pollas asadas sobre arroz de grasa
 Pichones ensapados sobra hojuelas
 Pastelones de salsa negra
 Cabrito asado y mechado
 Tortas de dama

Lechones en salchichones
 Empanadas frías
 Barbos fritos con tocino, y picatostes de pan
 Manjar blanco
 Fruta de piñas
 Bollos maimones

Las frutas que se han de servir en esta vianda, son, albaricoques, fresas, cerezas, y podría ser que hubiese guindas si fuese el banquete al cabo del mes de mayo, natas, y limas, pasas, y almendras, aceitunas, queso, conservas y confites, suplicaciones. En esto no hay que decir, porque se ha de servir de toda la fruta que hubiere y quesones¹⁵.

En sus *Avisos* de enero de 1957, Barrionuevo informa que «se hizo en la Zarzuela la comedia grande que el de Liche tenía dispuesta para el festejo de los reyes», celebración en la cual:

Hubo una comida de 1.000 platos, y una olla disforme en una tinaja muy grande [...] Tenía dentro un becerro de tres años, cuatro carneros, 100 pares de palomas, 100 de perdices, 100 de conejos, 1.000 pies de puerco y otras tantas lenguas, 200 gallinas, 30 perniles, 500 chorizos, sin otras 100.000 zarandajas [...] Todo cuanto aquí digo es la verdad, y ando muy corto, según lo que cuentan los que allá se hallaron, que fueron de 3.000 a 4.000 personas, y hubo para todos, y sobró [...] Todo esto, fuera de las tostadas, pastelones, empanadas, cosas de masa dulce, conservas, confituras, frutas y diversidad de vinos y aguas extremadas¹⁶.

Ante estos ejemplos, el banquete del *Orlando* obliga a pensar en las ausencias múltiples del menú. Escasean muchos productos: las hortalizas, las legumbres, la mayoría de las variedades de carnes (carnero, cabrito, perdices, pavos, etc.), el pescado; asimismo faltan diversos platos: ensaladas, ollas, sopas, guisados, empanadas, rellenos, asados, dulces o cualquier comida que implique una elaboración culinaria mínima. Además, las viandas elegidas no componen un menú adecuado para ser exhibido en los salones del palacio de Carlomagno, al menos no únicamente. Los torreznos y el tocino constituían el sustento básico de la mayoría de la población. En el *Quijote*, se agasaja al paje que anuncia que Sancho es el gobernador de la ínsula Barataria con un plato compuesto de tocino y huevos: «saca de la caballeriza güevos y corta tocino adunia, y démosle de comer como un príncipe», exhorta Teresa Panza a su hija en un enunciado no exento de ironía. De igual modo, en una venta, Sancho, ante la negativa del posadero a cada uno de

¹⁵ F. Martínez Montañón, *Arte de cocina*, fols. 10v-12.

¹⁶ J. de Barrionuevo, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo*, (ed.) A. Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1969, II, pág. 53.

los manjares que pide, reclama «tocino y huevos»¹⁷ por ser un recurso alimenticio presente en todas las casas, pero ni siquiera ese plato, denominado «la merced» o «la gracia de Dios»¹⁸ le puede ofrecer.

Monipodio y otros miembros de su «congregación» disfrutaban de una comida en la que no faltan la fruta, las aceitunas y el queso, pero acompañados de otros manjares suculentos:

y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones, y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacallao frito. Manifestó luego medio queso de Flandes, y una olla de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquísimas de Gandul. Serían los del almuerzo hasta catorce¹⁹.

Frente a la «comida eterna, sin principio ni fin» que ofrece el licenciado Cabra a sus pupilos en el *Buscón*²⁰, el banquete del *Orlando* solo tiene «principio» y «fin», pues se sirven esencialmente los aperitivos y los postres, y ambos son bastante frugales y modestos teniendo en cuenta la opulencia, el primor y el lujo estilados en los banquetes de la corte²¹. Si el menú no es fastuoso ni elaborado, sí lo es la relación del mismo en el *Orlando*: la comida y la bebida se presenta interrelacionada con los comensales a través de metáforas, metonimias, hipérbolos, dilogías, personificaciones, animalizaciones y otros recursos del *ornatus* para caracterizar a los propios invitados y dotar al *Poema* de un dinamismo y desorden nuevos y grotescos.

Los alimentos definen a los comensales. El tocino y, por extensión, los pernils y los torreznos distinguen a los cristianos viejos: «Como corito en piernas, el tocino / azuza todo honrado tragadero» (I, vv. 257-258) en una metáfora habitual combinada con una sinécdoque. Del mismo modo, la abstención de estos productos señala a los moros: «los moros las narices se tapaban, / de miedo del tocino, y engullían, / en higo y pasa y en almendra tiesa, / solamente los tantos de la mesa» (I, vv. 277-280).

Otras referencias a la manera de tomar los alimentos describen a las damas y reflejan diversos tópicos presentes en la sátira contra *mulieres*: su afectación en el

¹⁷ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, (ed.) Instituto Cervantes y dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999, 2, 50, pág. 1039 y 2, 59, pág. 1109.

¹⁸ F. Rico (dir.), M. de Cervantes, *Quijote*, págs. 1040-1041, nota 35.

¹⁹ M. de Cervantes, *Novela de Rinconete y Cortadillo*, (ed.) J. García López, en *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 195-196.

²⁰ F. de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, (ed.) P. Jauralde, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, II, 2, pág. 559.

²¹ M. Martínez Llopis, *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995, págs. 255-269 y M.^a A. Pérez Samper, «Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de abundancia y refinamiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, 10, 1997, págs. 53-98 ofrecen ejemplos notables de banquetes cortesanos.

comer y en el beber, su frivolidad y, sobre todo, el riesgo y la amenaza que suponen sus envites, pues, casi siempre redundan en perjuicio del hombre:

las damas, a pellizcos, repelaban
y resquicio de bocas solo abrían;
(I, vv. 273-274).
Aparadores hubo femeninos
para todas las damas convidadas,
salpicados de búcaros muy finos,
y dedales de vidrio, y arracadas;
brincos de sorbo y medio cristalinos:
que las mujeres siempre son aguadas,
y los gustos que al alma nos despachan
y, con ser tan aguados, emborrachan.
(I, vv. 249-256).

Destaca el juego que se establece entre «aguadas» y «aguados», adjetivos que describen a las cortesanas. Estas son calificadas de «aguadas», término atribuido al «que no bebe vino» (*Autoridades*), al que toma vino aguado, por ser práctica habitual, o quizá también pueda aludir a la afición creciente por las aguas aromatizadas. Deleito y Piñuela documenta la proliferación durante el siglo xvii de aguas de anís, de romero, de azahar o de canela, «esta última alcanzó boga hasta en las damas distinguidas»²². «Aguadas», en las acepciones señaladas, forja un políptoton y una antanacsis con el término «aguados» empleado en el verso siguiente con el sentido metafórico de «volverse el gusto en pesar», significación potenciada por el oxímoron creado con el «emborrachan» próximo para recalcar que los gustos proporcionados por las mujeres pervierten las potencias y la razón del hombre, un requiebro estilístico nuevo para reiterar una máxima proclamada en la sátira contra *mulieres* de la obra quevediana. Las viandas y el vino adoptan cualidades y, sobre todo, acciones humanas:

Como corito en piernas, el tocino
azuza todo honrado tragadero;
cocos le hace, desde el plato, al vino
el pernil, en figura de romero;
[...]
los brindis, con el parte de los cueros,
llevan, con su corneta y postillones,
correos diligentes y ligeros;

²² J. Deleito y Piñuela, *Solo Madrid es corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 157. M. Martínez Llopis, *Historia de la gastronomía española*, págs. 329-330, M.^a A. Pérez Samper, *La alimentación en la España del Siglo de Oro*, Huesca, La Val de Onsera, 1998, págs. 82-83 y M.^a I. Chamorro, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002, pág. 12 constatan también su consumo.

[...]
 los moros las narices se tapaban,
 de miedo del tocino, y engullían,
 en higo y pasa y en almendra tiesa,
 solamente los tantos de la mesa.
 Dábanse muy aprisa en los broqueles
 los torreznos y jarros; tan espesos
 fueron estos combates y crueles,
 que el tocino dejaron en los güesos;
 (I, vv. 257-284).

El pernil «cocos le hace, desde el plato, al vino». Otro altercado se produce entre los torreznos y los jarros, metonimia por vino: «Dábanse muy aprisa en los broqueles / los torreznos y jarros; tan espesos / fueron estos combates y crueles, / que el tocino dejaron en los güesos». La frase «Todo es dar en los broqueles» se emplea «para dar a entender lo insubstantial de algunas disputas, en que todo es voces y altercaciones, sin tocar en el punto de la dificultad, a semejanza de algunos que riñen, que tirando muchos tajos y reveses, todo es dar golpes en los broqueles, sin herirse ni ofenderse» (*Autoridades*). Se trata en ambos casos de una disputa fingida con el propósito de acrecentar el ruido y la velocidad a la que los comensales devoran la comida y la bebida. Es muy habitual la asociación entre el tocino, los torreznos o el jamón y el vino, reflejo de una combinación culinaria usual en la época y reiterada en multitud de textos áureos²³, resalta una cita del *Sueño del infierno*, en la que Mahoma explica la prohibición de beber vino a los musulmanes, veto que conlleva el del cerdo: «Eso hice por no hacer agravio al tocino, que lo fuera comer torreznos y beber agua»²⁴. «Los brindis» se ejecutan con la celeridad del correo urgente, cuyo «parte» no es otro que la abundancia de vino, aludido metonímicamente mediante el recipiente, el «cuero», que lo contiene.

Más interesante resulta la personificación de ciertos alimentos, que se equiparan con los propios comensales. El tocino «azuza», instiga y estimula, a los cristianos e infunde miedo en los invitados moros. Un «desdichado» plato observado por el traidor Galalón «se retira / y a los diablos se da de que le mira» (I, vv. 351-352). Ferragut invita a beber sin prevención alguna a Galalón, ya que el vino no se subirá a su «cabeza tan falsa y enemiga [...] por no mezclarse allá con tanto enredo» (I, vv. 366-368). Tras los postres, la escena es frenética:

²³ Se pueden mencionar los sonetos quevedianos «Tudescos moscos de los sorbos finos» (vv. 7-8) o «Si vivas estas carnes y estas pieles» (vv. 9-12). I. Arellano y L. Schwartz (eds.), F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 892 recogen un fragmento de *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo que da fe de este maridaje culinario: «el vino y el tocino son tan correlativos y parientes que no sabe andar el uno sin el otro: porque apenas pondréis un bocado de tocino en el paladar, cuando se pregunta por el jarro y le da gritos».

²⁴ F. de Quevedo, *Sueños y discursos*, pág. 348.

los tragos se asomaban al gollete;
 las damas a los jarros piden besos;
 muchos están heridos del luquete;
 el sorbo, al retortero trae los sesos;
 la comida, que huye del buchorno,
 en los gómitos vuelve de retorno.
 (I, vv. 355-360).

Los estragos que el banquete ha causado en los «mascadores» son evidentes: los comensales han bebido tanto que el vino ya está en la cima de la garganta; las damas remilgadas, han perdido la timidez y con descaro «piden besos al jarro», manipulación quevediana de la frase hecha «dar un beso al jarro: beber a boca de cangilón o del jarro, sin poner tasa ni vaso para beber» (*Autoridades*), para hiperbolizar su avidez al tomar el vino²⁵. El luquete —«la ruedecita de cáscara de limón o naranja, que suele echar en el vino para que tome aquel sabor» (*Autoridades*)—, sinécdoque también por vino, «hiere» a los paladines, esto es, están ebrios. Embriaguez reiterada por el verso «el sorbo, al retortero trae los sesos»: la pérdida de la consciencia es clara. Al final, la comida abatida en los estómagos de los glotones «mascadores», quizá por el exceso de vino y la falta de alimentos, «en los gómitos vuelve de retorno», enunciado que resume las consecuencias, ciertamente escatológicas, del banquete imperial.

Ferragut «agarrando de una cuba/ que tiene una vendimia en la barriga», Reinaldos y Galalón «hecho una uva» (I, vv. 361-363) son tres de los personajes más castigados por su ebriedad, enzarzados en riñas furibundas y denigrantes tras el banquete, pero el estado del resto de los invitados es idéntico:

en pie se ponen micos, lobos, zorros,
 unos con la cabeza trastornada;
 otros desviñan la cabeza a chorros;
 en los alegres, anda carcajada;
 en los furiosos, árdense los morros,
 la voz bebida, las palabras erres,
 y hasta los moros se volvieron Pierres.
 (I, vv. 377-384).

Una octava completa con metáforas y animalizaciones diferentes para constatar la borrachera colectiva: los términos «lobos» y «zorras» designan al borracho, más novedosa es la elección de «mico», animal que pertenece a la familia de los monos, obviando así la palabra «mona», cuya acepción como borrachera estaba ya lexicalizada. Destaca el neologismo de Quevedo «desviñar»: el sustantivo «viña» funciona metonímicamente como embriaguez, que parece que tratan

²⁵ Quevedo juega con la misma expresión en el poema «Óyeme riguroso»: «que en lo que toca a besos, comedido, / menos de los que das al jarro, pido» (vv. 77-78).

de quitar echándose chorros de agua. Las carcajadas y las peleas sugeridas en la octava son dos de las direcciones hacia las que se suele dirigir la borrachera o incluso se transita de una a otra de forma inesperada. Por último, se establece un juego entre «erres» y «Pierres»: la «erre» es «el sonido con que se pronuncia la letra R, y de los que están borrachos y tomados del vino, se suele decir, que cuanto pronuncian son erres», voz ejemplificada por *Autoridades* con este verso del *Orlando* —cabe pensar así en un posible neologismo quevediano—, y Pierre se erige como antropónimo específicamente francés, que es incompatible con el ser de origen morisco. Sin embargo, la borrachera que embarga a todos los asistentes al convite del emperador, además de mermar su capacidad comunicativa, confunde y equipara sus respectivas procedencias.

La humanización de la comida y la bebida combinada con determinados tropos y la selección semántica de verbos de movimiento («llevan», «retira», «trae», «huye», «vuelve» o «suba») otorga una acción vertiginosa y un bullicio excesivo al banquete²⁶. El dinamismo y el alboroto no solo provienen de los comensales que «engullen» o «embuten» la comida y la bebida, sino también de las propias viandas y del propio vino que estimula y provoca la conducta de los «mascadores».

El menú del banquete estudiado en este trabajo posee un valor denotativo claro para contribuir al conocimiento de la alimentación de la sociedad, rama reivindicada por los estudiosos por su valor social, económico y cultural para elaborar una historia que atienda a todos los ámbitos. Así, la comida constituye un elemento identificativo de clase, función trasgredida en el *Poema*. La selección culinaria del banquete del *Orlando* supone una subversión de los parámetros gastronómicos de los banquetes nobiliarios. La comida se revela, por tanto, como un elemento más para la parodia que Quevedo se propone, parodia que surge del distanciamiento con la alimentación de la nobleza y, sobre todo, de la elaboración retórica y la densidad expresiva de su estilo.

Las viandas y el vino están insertos en un abigarrado relato, una «olla podrida» o un «relleno» colosal, por usar una metáfora gastronómica de la cocina áurea, y, aunque su significado denotativo es interesante, es mucho más importante su valor connotativo, fuente de continuas metáforas, metonimias, sinécdoques, hipérbolés, juegos de palabras, personificaciones y otros recursos estilísticos con el fin de denigrar a los personajes y rebajar el heroico mundo caballeresco. El banquete de Carlomagno, como se anuncia al principio de la fiesta «Sorda París a pura trompa estaba, / y todas trompas de París serían», finaliza con una borrachera global en el que resuenan todavía «los chasquidos del sorbo y los bocados», ambiente alejado del decoro de la corte y próximo a la liviandad de la germanía. Los paladines y las damas del *Orlando* trascienden los muros palaciegos de la nobleza y se acomodan en el espacio tabernario del hampa, escenario predilecto de las jácaras y los bailes quevedianos.

²⁶ Véase C. Sabor de Cortázar, «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología*, 12, 1966-1967, págs. 129-132.

O quizá no esté tan alejado del mundo cortesano: en una carta magnífica e ingeniosa al marqués de Velada y San Román, Quevedo relata la expedición a Andalucía que realizó en la numerosa comitiva de Felipe IV en febrero de 1624. Entre las peripecias que relata del viaje, destacan por una parte las referencias a Gaspar de Bonifaz, a quien Quevedo bautiza como «guadaña de los guisados» por su glotonería, pues, añade, que en una cena la comitiva comió «lo que se pudo librar de Bonifaz», y por otra, la descripción de una noche en el lugar de Membrilla «donde el sueño se midió por azumbres, y hubo montería de jarros, donde los gznates corrieron zorras: hubo pendencias y descuidos de ropa»²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS, E., «El *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*», *Mediterráneo*, 13-15, 1946, págs. 25-63.
- ARELLANO, I., y SCHWARTZ, L. (eds.), F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.
- BARRIONUEVO, J. de, *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo*, (ed.) A. Paz y Meliá, Madrid, Atlas, 1968-1969, 2 vols.
- BOIARDO, M. M., *Orlando innamorato*, (ed.) R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995.
- CARAVAGGI, G., «El poema eroico “de las necedades y locuras de Orlando el enamorado” di Francisco de Quevedo y Villegas», *Letterature Moderne*, 11, 1961, págs. 461-474.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, (ed.) Instituto Cervantes y dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
- CERVANTES, M. de, *Novelas ejemplares*, (ed.) J. García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- CHAMORRO, M.^a I., *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *Sólo Madrid es corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- *Diccionario de Autoridades* (facsimil de la edición de Madrid, 1726-1739), Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
- HERNÁNDEZ DE MACERAS, D., *Libro del arte de cocina*, (ed.) S. Gómez Laguna, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.
- JURADO, A., *Las voces y refranes del olivo y el aceite*, Madrid, C&G Comunicación Gráficas, 2003.
- LUNA, J. de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, (ed.) A. Rey Hazas, Madrid, Emiliano Escolar, 1982.
- MALFATTI, M. E. (ed.), F. de Quevedo, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Barcelona, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, 1964.
- MARTÍNEZ LLOPIS, M., *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995.

²⁷ F. de Quevedo, *Epistolario completo*, (ed.) L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, págs. 116-117.

- MARTÍNEZ MONTIÑO, F., *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- MATA, C., «Aspectos satíricos y carnavalescos del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, págs. 225-248.
- MÉRIMÉE, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, París, Alphonse Picard, 1886.
- NADEAU, C. A., «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, págs. 313-326.
- PÉREZ SAMPER, M.^a A., «Fiesta y alimentación en la España moderna: el banquete como imagen festiva de abundancia y refinamiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, 10, 1997, págs. 53-98.
- *La alimentación en la España del Siglo de Oro*, Huesca, La Val de Onsera, 1998.
- QUEVEDO, F. de, *Discurso de todos los diablos*, (ed.) A. Rey, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 2, págs. 469-560.
- *Epistolario completo*, (ed.) L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- *Historia de la vida del Buscón*, (ed.) P. Jauralde, en *Obras completas en prosa*, (dir.) A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, II, 2, págs. 527-670.
- *Las cuatro fantasmas de la vida*, (ed.) A. Rey y M.^a J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, (dir.) A. Rey, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, págs. 287-444.
- *Obra poética*, (ed.) J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- *Poesía moral (Polimnia)*, (ed.) A. Rey, Madrid, Tamesis, 1999.
- *Sueños y discursos*, (ed.) I. Arellano, en *Obras completas en prosa*, (dir.) A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 1, págs. 185-467.
- ROTHER, A., «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective*, (ed.) J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 181-225.
- SABOR DE CORTÁZAR, C., «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología*, 12, 1966-1967, págs. 95-135.
- SIMÓN PALMER, M.^a C., *La cocina de palacio 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997.

CAPÍTULO 8

Comida y bebida en la poesía de Francisco de Quevedo

ALESSANDRA CERIBELLI

Universidad de Santiago de Compostela

Aunque se nos enseñe que no solo de pan vive el hombre, estos dos elementos nos sustentan tanto física como moralmente, dándonos fuerzas y ánimos para seguir adelante en nuestras vidas cotidianas. Ya desde hace tiempo es justo la cotidianidad la que ha perdido su sentido profundo de novedad y trabajo, llegando a ser calificada como anodina y aburrida, resultado de una repetición constante e infinita de nuestras acciones más sencillas, pero no menos importantes y fundamentales. Como sugerido por Pierre Bourdieu, «el individuo no solo se distingue por sus elecciones estéticas, sino también por las costumbres banales como comer y beber»¹.

En una aproximación a la poesía de Quevedo, la presencia de comida y bebida aparece sobre todo en dos tipos de poemas: los satíricos y los morales. Claramente, en ambos casos estos elementos permiten al poeta abarcar diferentes reflexiones. En la vertiente satírica, don Francisco se centra en el pueblo y sus costumbres culinarias, a menudo punto de partida para juegos conceptistas para criticar hábitos de la época, como la referencia a los afeites de las señoras². En el romance «Manzanares, Manzanares» (B 719)³, el poeta describe la suciedad

¹ P. Bourdieu, citado por C. A. Nadeu, «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, págs. 313-326, pág. 322.

² El tema está presente en más poemas pero aquí analizaremos solamente las referencias culinarias.

³ En la referencia a los poemas analizados se utilizarán el primer verso y la numeración de José Manuel Bleca (*Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 2004), aunque en algún caso

de las mujeres como si hubieran nadado en platos abadejos, refiriéndose a la vez al bacalao, pero también al animal que vive en la basura por excelencia, es decir el escarabajo (vv. 67-68). Además, el autor subraya la oleosidad comparando sus caras con una olla, por su grasa y el tocino, siempre presentes (vv. 57-60). También en «Rostro de blanca nieve, fondo en grajo» (B 551), como ya se ha descrito en el primer verso, Quevedo sugiere la doble naturaleza de las mujeres: de un lado, la tez cubierta de pringue y cualquier otra porquería que se pega a la ropa y a la persona, y el maquillaje rojizo que les hace semejantes a un clavel que brilla, pero no por su hermosura sino por la grasa. Del otro, el poeta añade que en realidad esta esconde en sus entrañas un cuervo y, por extensión, es una charlatana, utilizando «grajo» en su doble sentido. En «Vida fiambre, cuerpo anascote» (B 549) se manifiesta que, en realidad, el almodrote (v. 8), una salsa para sazonar berenjenas, se utiliza para los afeites y para esconder las calvicies, otro tema fundamental en la producción satírico-burlesca de Quevedo. En este caso, hay una doble alusión a las unciones de las brujas en una referencia a las viejas señoras consideradas calaveras a la par que gusanos, como cuerpos podridos, pero esta vez recubiertos de confites (v. 10). En «La edad, que es levandera de bigotes» (B 557), la mención del mismo almodrote (v. 5), que, como acabamos de decir, se usaba especialmente para las berenjenas, permite introducir el tema racial, ya que estas hortalizas eran uno de los manjares predilectos de los moriscos, como también se ve en «Respuesta de la Méndez a Escarramán»⁴ (B 850, vv. 133-135). En este poema, en cambio, la alusión a este alimento sirve para hacer hincapié en sus efectos, dado que según Covarrubias, «engendraban melancolías y despertaban malos deseos».

Otra costumbre femenina llamativa de la época era la bucarofagia, que consistía en comer un tipo de barro rojo intenso para obtener una tez blanca, símbolo de belleza desde el Renacimiento, y lograr la opilación y disminuir el flujo menstrual. Sin embargo, esta sustancia tenía una contraindicación, pues esta práctica producía un efecto narcótico placentero que podía desembocar en una verdadera dependencia. De hecho, llegó a estar prohibida por los confesores en tiempos de penitencia como Cuaresma y Adviento, además de provocar un lento envenenamiento por mercurio, plomo y arsénico. El aspecto adictivo se denuncia en «Antoñuela, la Pelada» (B 791), donde Quevedo usa el doble sentido de mascar barro, sea como hábito de sus contemporáneas, sea como morir y estar enterrado, consecuencia en este caso de la falta del remedio adecuado, porque cualquier ejercicio honesto, y en particular la abstinencia de esta moda, estaría considerado por cada mujer una sentencia de muerte (vv. 69-72).

Junto a los moriscos y a las mujeres, otra categoría humana que don Francisco solía satirizar era la gente de color. En el romance «Vi, debe haber tres días» (B 698), también llamado «Boda de negros», además del doble sentido de esta expresión que «se aplica a cualquier función en que hay batahola, confusión y

los epígrafes se tomarán en consideración para ulteriores explicaciones a los textos.

⁴ El primer verso es en realidad «Con un menino del padre».

bullas, y se huelga la gente sin entenderse»⁵, el autor juega continuamente con conceptos alrededor del color negro. Empezando por el pan (v. 54), mulato y prieto, y por eso de ínfima calidad según la moda del tiempo, iba a asignar un valor descalificativo a los regalos de la misma boda, dado que por «pan de la boda» se entendían por extensión los homenajes de los invitados. También la presencia de hongos sugiere que esta sea una celebración desdichada y paupérrima (vv. 59-60), haciendo referencia al dicho «no se hace la boda de hongos», es decir, en bodas hay que servir carne, símbolo disintivo de poder y elevación social. Por su color oscuro, Quevedo usa morcillas y mondongos (vv. 61, 65) como metáforas del negro, tanto que, al comerlos, corren el riesgo de moderse sus propias manos, porque lo único que las diferencia es el color de la uña, aludiendo a su vez a la suciedad y nimiedad por su dimensión reducida. Al mismo tiempo, el tocino pringado (vv. 69, 71) permite hacer referencia a los azotes recibidos en cuanto a su condición de esclavos y a la costumbre de recubrírles sucesivamente por lardo o pringue hirviendo para rematar el castigo. Con respecto a los mondongos, en «Llorando está Manzanares» (B 770) el poeta explica que eran comidos por los pobres como prueba de su limpieza de sangre, ya que el cerdo era el animal prohibido por la religión judía y musulmana. En este poema, se describen además las meriendas de la gente que ha acudido al río para descansar (vv. 41-64), donde los que sorbían el agua o el vino comían chorizos picantes como si fueran abrojos de una disciplina. Quevedo pinta un contraste humorístico entre la gente más baja, supuestamente despreciable, y la Corte que da más trabajo a la garganta con sus Copones Cristalinos, que por extensión aluden a la bota.

Además de la «Boda de negros» que acabo de mencionar, don Francisco compuso un romance donde presenta otro tipo de unión amorosa, esta vez de hortalizas. Se trata de «Boda y acompañamiento del campo»⁶ (B 683), una fantasmagoría donde se alude a una boda entre pastores a través de una boda entre vegetales. En la presentación de cada pareja de verduras, el autor utiliza de manera satírica el tratamiento de respeto «don/ doña» y a cada uno se le otorga un valor figurado. Por ejemplo, las naranjas simbolizan los jueces; la berenjena, la calva; el nabo, la navegación erótica; el pepino, el enfadado y testarudo; la granada, la sensualidad y los síntomas de la sífilis; la calabaza, la vacuidad y la vanidad de las mujeres; el melón, el matrimonio, etc. En concreto, los primeros dos participantes, don Repollo y doña Berza, le sirven al poeta para satirizar a los hidalgos y sus falsos orgullos, haciendo referencia a su sangre y su casta, además de nombrar a los Caballeros Pardos y la Vizcaya con sus privilegios fiscales sin ser verdaderamente nobles. Aunque en esta composición prevalece el juego conceptista y el descriframiento agudo por parte del lector, en otro romance conocido como «Matraca de las flores y hortalizas»⁷ (B 755) nos encontramos en la tradición de la *Psychomachia*, es decir, batallas y matrimonios entre flores

⁵ J. M. Bleca, ob. cit., pág. 409.

⁶ El primer verso es «Don Repollo y doña Berza».

⁷ El primer verso es «Antiyer se dieron vaya».

con simbología conocida, aquí en una «*altercatio* entre flores y hortalizas a través de una yuxtaposición de elementos homólogos o macrounidades de sentido»⁸. En pocas palabras, nos enfrentamos a una «versión juguetona del *locus amoenus* clásico con animización de los sujetos»⁹. Las flores, descritas en mayor cantidad, se presentan contrapuestas a las hortalizas utilizando pruebas basadas en *loci*, *proprietates* y *conclusio*, mientras que estas, despreciadas por su vulgaridad debida a su presencia en las ollas escualidas, se defienden empleando el argumento de su uso para la alimentación, y desacreditan al adversario por la inutilidad de su belleza, mostrando un principio carnalesco del cuerpo y de las exigencias primarias del hombre.

Aunque hoy en día el vino está considerado como una bebida refinada, en el Siglo de Oro se usaba mucho para cocinar y formaba parte de los platos por sus cualidades medicinales y reconstituyentes. Desde luego, como también fue puesto en poesía por Quevedo, sus contemporáneos no lo consumían con moderación. Dos poemas llevan el epígrafe «Los borrachos», un romance y un baile. El primero que vamos analizar es «Gobernando están el mundo» (B 697), donde se presentan tres franceses y un gallego, este último reflexionando sobre el sentido de la vida, pero sin haber soltado antes un regüeldo. Sus consideraciones y preguntas son las de todos los tiempos, de los filósofos y de los grandes pensadores: «¿En qué ha de parar el mundo?! ¿Que fin tendrán estos tiempos?» (vv. 31-32), remitiéndonos al tópico del *ubi sunt*, y más adelante sigue en sus reflexiones, afirmando que «Todo se ha trocado ya;/ todo al revés está vuelto» (vv. 65-66), en la tradición tan quevedesca del mundo al revés. Al poner en su boca estas palabras, parece que Quevedo quiera seguir el refrán *in vino veritas* haciendo así patentes las absurdidades y las injusticias de su momento. Nos encontramos delante de una sátira de la sociedad, aunque esté hablando una persona que aparentemente, por el efecto del alcohol, debería estar alejada de la realidad, pero que por esta razón puede ver con mayor desprendimiento y desengaño los aspectos más sórdidos de lo que le rodea. El otro poema con el mismo epígrafe es «Echando chispas de vino» (B 879), donde se encuentran soldados bebedores, borrachos tanto de vino como de valentía (vv. 49-50). Don Francisco lanza una llamada a todos los aficionados a esta bebida, afirmando que «apuntando a las tripas,/ da en la cabeza» (vv. 59-60) y que no lleva nada bueno, dado que «todo es de lo caro,/ si riño o bebo,/ o con cirujanos,/ o taberneros» (vv. 53-56). De hecho, se afirma justo después que los soldados fueron detenidos y llevados a una galera. Detrás de ellos, las mujeres cantaban un estribillo que hace referencia a la manera de hablar de los borrachos, tan farfullado que se oyen solo las erres, pero aludiendo también a las acciones de los galeotes: «Cuatro erres esperan/ al bien de mi vida/ en llegando a la mar:/ ropa fuera, rasura,/ reñir y remar» (vv. 73-77). Al contrario que en la composición previamente analizada,

⁸ B. Perinián, «En el huerto con Quevedo. “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las flores y hortalizas”», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 199-203, pág. 208.

⁹ B. Perinián, ob. cit., pág. 210.

aquí Quevedo no quiere lanzar ninguna sátira contra la sociedad, sino advertir de los peligrosos efectos del vino, hasta el extremo del castigo de las galeras. El efecto embriagador del vino le sirve también al poeta para volcar la tradición petrarquista en la canción «Óyeme riguroso» (B 622), conocida como «Canción a una dama hermosa y borracha»¹⁰. Aquí, la amada ya no es la *donna angelicata*, sino un «áspid ponzoñoso» (vv. 3-4) que prefiere hacer brindis que escuchar las quejas del amado (v. 16), aludiendo a su vez a la mala reputación que ha adquirido, que otros «dicen» (v. 17). Don Francisco nunca pierde la ocasión para insertar juegos conceptistas: en el v. 29, la expresión «devota de las cubas» se podría también dividir como «de-bota», aludiendo al envase más común del vino, como la misma cuba, que según el *Diccionario de Autoridades* era «recipiente y persona que bebe mucho vino», subrayando dos veces la afición de esta mujer a la bebida alcohólica. Referencia que vuelve en el v 36, afirmando que ella está «en cueros», es decir, borracha, que a su vez se utilizaba como recipiente del vino y también sugiriendo el martirio de San Bartolomé (v. 47).

En más poemas encontramos la presencia del vino. En la *Epístola satírica y censoria*, el poeta acusa a los españoles de herejía por asociación a los alemanes, dado que sus borracheras son igual de intensidad (vv. 106-111). La misma mención se puede encontrar en «Tudescos moscos de los sorbos finos» (B 531), donde el poeta satiriza sobre la costumbre germánica de querer vino con moscas. El protagonista está tan sediento que bebe vino con mosquitos convirtiéndose él mismo en un mosquito, y cada uno intenta evitar al otro. La afición a esta bebida es tanta que le llama «licor bendito» (v. 11), con una referencia a la Eucaristía y considerándola un fármaco en la acepción etimológica de *pharmakon*, es decir, una sustancia que puede dar o quitar la vida al mismo tiempo¹¹, como ya se describió anteriormente en otros poemas. En el caso de la letrilla burlesca «Agua no me satisface» (B 666), el mosquito habla con referencias religiosas y presentando el contraste vida-muerte asociado respectivamente al agua y al vino, otra vez subrayando la naturaleza nefasta de este último. Pero aún así, el estribillo muestra que el protagonista prefiere morir bendito en el vino, con posibles referencias a la Comunión, en contraposición a la simple agua, que tampoco tenía mucha relevancia en campo sanitario y no satisfacía a los bebedores.

El ámbito culinario fue muy fecundo para la invención de dobles sentidos y metáforas, sobre todo en campo sexual. En «Hay mil doncellas maduras» (B 671), el poeta afirma que el pobre galán recién casado cena con salva la desposada (vv. 21-22), es decir que come lo que otro ya ha probado, refiriéndose al hecho de que esta mujer ya estuvo con otros hombres. En el mismo poema, satiriza sobre las vírgenes, todavía puras por no haber tenido contacto con varones, pero al mismo tiempo «aguadas», aludiendo a la costumbre de los taberneros de

¹⁰ Para un análisis profundizado véase F. Plata, «Comentario de la “Canción a una dama hermosa y borracha”», *La Perinola*, 6, 2002, pág. 225-237.

¹¹ J. Gardner, «Swallowing Mosquitoes, Wine, and Supplement with Quevedo», *Rocky Mountain Review*, 2006, págs. 11-23, pág. 17.

aguar el vino, por los cataduras de sus ensayos y de sus tanteos. El mismo tema se puede encontrar en «Santo silencio profeso» (B 646), donde la doncellez se asocia al dátil, que vale tanto como fruto como por la característica de ser algo «dable», es decir que se puede darse o entregarse (v. 67).

La comida en el Siglo de Oro servía también de marcador social pero sobre todo religioso. Las referencias a la religión judía son frecuentes en la poesía satírica de Quevedo. En particular, es el cerdo la «frontera espiritual que diferenciaba las ollas cristianas de las adafinas hebreas»¹², como podemos ver en «Tardóse en parirme» (B 773), romance conocido como «La vida poltrona», donde leemos en los vv 165-168 la alabanza del poeta por los placeres de su desayuno porcino, en contraste con las estrofas precedentes que describían la preparación de la olla sin puerco por parte de un judío, volviendo otra vez a los juegos conceptistas de «hacer pucheros» (v. 168), es decir, llorar, con referencia al verso anterior, y preparar cocidos (*Autoridades*, 1737). En la respuesta a Góngora en «Yo te untaré mis obras con tocino» (B 829), Quevedo, por la supuesta «suciedad de sangre» del cordobés, introduce en este primer verso la imagen de una barrera física y psicológica al mismo tiempo. El tocino se asocia también a cunas ilustres y estirpes de abodengo, como en «Que no tenga por molesto»¹³ (B 668), donde en cambio vemos «la resistencia de la élite del poder político, social y económico a abrir sus filas a la entrada de aspirantes a la nobleza, enriquecidos en actividades productivas»¹⁴.

Otro tema de sátira por parte de Quevedo eran los oficios. En su tiempo, los pasteleros no gozaban de buena fama, como describe en «Santo silencio profeso» (B 85), donde en el v 11 alude a la tendencia de meter carne picada en los pasteles, de caballo y otros animales menos apetitosos. Lo mismo se describe en «Allá van nuestros delitos» (B 687), cuando uno de estos confiesa su sistema de ganar más de cada venta, añadiendo otros ingredientes «en traje de carne» (vv. 117-120). Pero es con «Este, cuya caraza mesurada» (B 631) que el poeta lanza una acusación manifiesta a toda esta categoría laboral, y que sobre todo se conoce como «A un pastelero». Aquí, empezando con una descripción física, llena de dignidad, del trabajador, Quevedo subraya los escamoteos utilizados para timar a los clientes, como añadir carne de «perro muerto,/ rocines, monas, gatos, moscas, pieles» (vv. 10-11), llegando así a afirmar que los españoles preferirían morir de hambre que comer estas suciedades, pero seguían teniendo clientes porque en su tierra no había asco todavía (vv. 20-24). La palabra «pastel», a causa de todas estas trampas, llegó a asociarse metafóricamente a «convenio de algunos, secreto o encubierto, para algún intento, regularmente no bueno» (*Autoridades*, 1737). De la misma manera, tampoco los taberneros gozaban de la simpatía de don Francisco. Su culpa mayor era la tendencia a

¹² J. C. Capel, *La Gula en el Siglo de Oro*, Donostia, R & B, 1996, pág. 162.

¹³ Esta letrilla glosa «¡Mal haya quien lo consiente!».

¹⁴ C. Vaíllo, «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», pág. 378, http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm.

aguar el vino, tanto que el autor les apodó «falsificadores de las viñas» en *La Hora de todos*. En varios poemas recurre la sátira de esta figura, como en el ya mencionado soneto sobre los tudescos moscos y en la décima al mosquito del vino. Además, como descrito por Manuel Martínez Llopis¹⁵, muchas veces las mixturas podían ser peligrosas para los bebedores, dado que podían encontrarse en el vino hasta yeso, cal, greda, agua de esparto y otros ingredientes para dar más vigor o hacer que el olor fuera más pronunciado. De hecho, la justicia perseguía los adulteradores.

Dejando de un lado las sátiras y los juegos conceptistas, Quevedo se para también a reflexionar sobre el rol de la comida en la vida de los hombres, sobre todo en los poemas morales, donde no faltan las críticas duras a su tiempo. En el salmo 14 de *Heráclito cristiano*, el poeta afirma que la razón tiene el riesgo de perder el respeto del apetito y es por eso que el alma llega a ser esclava del cuerpo (v. 8). En «Este amor, que yo alimento» (B 416), esta vez de tema amoroso, afirma que del mismo apetito nace el amor para el conocimiento y no de la inclinación, porque este permite al amante un ajuste del equilibrio que sentía entre la percepción de la realidad y su habilidad por distinguir entre bien y mal (vv. 3 y 10). Volviendo a las críticas, la gula es uno de los vicios a los que se hace referencia, como pasa con «Que los años por ti velan tan leves» (B 64), donde ya en el epígrafe leemos «Castiga a los glotones y bebedores, que con los desórdenes suyos aceleran la enfermedad y la vejez», subrayando la peligrosidad del abuso de ambos elementos, no solo para el alma, sino sobre todo para el cuerpo.

Finalmente, en este rápido *excursus* a través de la poesía quevedesca, llama la atención la amplia presencia del pueblo y de las costumbres del momento. En su vida personal y política, el interés de Quevedo por adquirir un estatus de noble fue uno de los focos de su actividad, pero no tenemos rastro de los hábitos de la nobleza en sus composiciones; al revés, las pocas referencias que tenemos son sobre todo de mofa y rebajamiento. Además, sus descripciones permiten hacernos una idea de la situación de la época, por lo que la poesía adquiere un papel de documento histórico y social. La comida y la bebida son un simple pretexto para poder admonestar a los lectores de los peligros que corren también en otros contextos, tanto en la política como en la salud y en la moralidad, llegando a ser para el poeta el medio de conexión entre él y la gente común, que podía entender con mayor agilidad por la cercanía de los manjares elencados a partir de su propia cotidianidad. Al mismo tiempo, es el pueblo quien toma la palabra y parece que su punto de vista sea más cristalino y objetivo que el de los gobernantes. En esto está la grandeza de un poeta como Quevedo, que a través del uso de elementos humildes y corrientes, podía hacer llegar a todos sus mensajes, también los más altos y trascendentales.

¹⁵ M. Martínez Llopis, *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995, pág. 310.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance “Boda de negros” de Quevedo», *Filología Románica*, 5, 1987-1988, págs. 259-276.
- CAPEL, J. C., *La Gula en el Siglo de Oro*, Donostia, R & B, 1996.
- CHAMORRO, M. I., *Gastronomía del Quijote*, cvc.cervantes.es/artes/gastronomia.
- COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española, compuesto por el licenciado don Sebastian de Covarrubias Orozco*, Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N. S., 1611.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES, (ed.) Real Academia Española, 1737.
- GARDNER, J., «Swallowing Mosquitoes, Wine, and Supplement with Quevedo», *Rocky Mountain Review*, 2006, págs. 11-23.
- MARTÍNEZ LLOPIS, M., *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995.
- NADEAU, C. A., «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 13, 2009, págs. 313-326.
- PERIÑÁN, B., «En el huerto con Quevedo. “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las florez y hortalizas”», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 199-223.
- PLATA, F., «Comentario de la “Canción a una dama hermosa y borracha”», *La Perinola*, 6, 2002, pág. 225-237.
- «Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo» (a propósito del romance «Don Repollo y doña Berza»), *La Perinola*, 8, 2004, págs. 343-357.
- QUEVEDO, F. DE, *Antología poética comentada*, (ed.) F. Gómez Redondo, Madrid, Editorial Edaf, 2004.
- *Poesía original completa*, (ed.) J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.
- *Poesía varia*, (ed.) J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 2008.
- VÁILLO, C., «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm.

CAPÍTULO 9

Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo

MARÍA VALLEJO GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Conocida es la propensión quevediana a enjuiciar y zaherir determinadas actitudes y comportamientos. Muestra de ello son algunas de sus obras morales como *Virtud militante* —y más concretamente la segunda y tercera peste, «Ingratitud» y «Soberbia»—, o *Las cuatro fantasmas*, donde la crítica a soberbios y envidiosos se acompaña de una minuciosa explicación sobre el origen y repercusión de dichas faltas fundamentada en pasajes bíblicos, sentencias clásicas y exégesis patrísticas. Una tendencia esta de la que participa buena parte de su poesía de corte religioso contenida en la última de las Musas: *Urania*. En ella, junto con poemas destinados a verter en clave poética determinados episodios de la vida y muerte de Cristo, destaca un ramillete de sentenciosos poemas en los que la materia bíblica se desliza hacia derroteros morales en un intento por dibujar faltas y denostar pecadores a los que insta a seguir el recto camino de la virtud cristiana. El objetivo de este trabajo es analizar someramente algunas de las imágenes más relevantes, en tanto que recurrentes, empleadas por Quevedo en su poesía sacra para aludir tanto al pecado como a las consecuencias de él derivadas.

1. EL PECADO ORIGINAL: «DEL BOCADO DE ADÁN»

Tildado en *Virtud militante*¹, de ingratitud para con las dádivas concedidas por Dios, Quevedo propende a aludir al pecado original por medio de

¹ F. de Quevedo, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, ed. de A. Rey, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 2, pág. 488.

una serie de metonímicas expresiones en las que la causa efectiva del pecado, a saber, el haber contravenido el mandato divino de no comer del árbol de la vida, se coliga con las consecuencias de él derivadas. Así, figura, por ejemplo, en los vv. 75-78 de la quinta petición del *Padre nuestro*, donde, por medio de una doble metonimia, —«en el bocado del primer manzano/ comió desmayo y hambre, que se hereda»²—, Quevedo alude a la debilidad y hambre espiritual heredada por el ser humano tras la caída de Adán y Eva, posicionándose así en contra de los postulados pelagianos que negaban la transmisión generativa del pecado original. Con un desplazamiento semántico parejo al anterior, «come inobediencia», característico, por otro lado, del *usus scribendi* del poeta, se alude al origen del pecado cometido por Adán en el v 8 del soneto «Adán en Paraíso, Vos en Huerto», donde, continuando con la serie de paralelismos antagónicos que vertebra todo el poema, Quevedo emplaza en el segundo hemistiquio la consecuencia derivada de tal acción, esto es, la muerte del alma expresada a través del oxímoron «vive muerto» y sobre la que disertaron, entre otros, Crisólogo, en *Sermón* 112 (*PL* 52, 1190); san Agustín, *Enarrationes in Psalmos* 84, 7; o santo Tomás en varios lugares de *Suma teológica*. Esta relación de causalidad entre el comer de Adán y la *mors animae* constituyó un lugar común en el ámbito de la poesía religiosa. Valga a modo de ejemplo, el poema titulado *Del bocado de Adán* recogido en el cancionero mariano *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María*, donde, a través de un juego semántico entre los términos en poliptoton «desbocado», «bocado», «boqueadas» se alude a la causa y la consecuencias de la actitud desmedida de Adán:

por un bocado Adán perdió la vida,
 porque se le juntó con el bocado
 aquel atrevimiento desbocado
 de aspirar a ser Dios por la comida.
 Por el comer Adán todo hombre es muerto,
 que es el morir por el comer tan cierto,
 que como por la boca entró la muerte,
 dan boqueadas al morir los hombres³.

Sobre esta idea vuelve Quevedo en el v. 12 del soneto «Si de Vos pasa el cáliz de amargura», «Bebiendo sanaréis lo que he comido», donde, a través de una dicotomía entre la obediencia mostrada por Cristo en el Huerto Getsemaní y la desobediencia de Adán en el Paraíso, sintetiza la idea paulina de la muerte vivificante de Cristo, con la del pecado como una afección del alma a la que aluden, entre otros, los textos de *Is.* 53 o bien el *Sal.* 87.

² F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, vol. 1.

³ A. de Bonilla, *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María Señora Nuestra*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624.

2. PECADO COMO ENFERMEDAD

La concepción del pecado como enfermedad, enunciada, entre otros, por santo Tomás, en *Suma teológica* 3, q. 46, a. 1-3, y q. 50, a. 1, constituye una de las máximas que jalonan el ideario quevediano acerca del pecado. Así, como «enfermedad antigua» es calificada la actitud de los primeros padres en *Política de Dios* 2, 1⁴, como «enfermedad» tilda el pecador su estado de culpa en el v. 25 del *Padre nuestro glosado*, como «enfermedad antigua» (v. 239) se describe la envidia en *Sermón estoico*, y como «enfermedad antigua y dura» figura también en el verso 4 del mencionado soneto «Si de vos pasa el cáliz de amargura», donde a través de la metáfora del cáliz como prefiguración de la pasión de Cristo y, en última instancia, su muerte redentora, Quevedo desarrolla la idea de la sangre de Cristo como antídoto para las pasiones de los hombres y, traslaticiamente, a la concepción de Cristo como «salud del mundo enfermo», como ese «médico de almas» al que se refirió san Agustín en el *Sermón* 175, 1 (*PL* 38, 945), donde afirmó que «un gran médico vino del cielo porque un gran enfermo yacía en la tierra»⁵.

Esta metáfora medicinal referida a la muerte y sangre del Redentor, si bien cuenta con numerosos antecedentes entre los tratadistas y poetas de la época, valgan a modo de ilustración las reflexiones de Cornelio Á. Lápide, quien describió la pasión como «una farmacia que contiene remedio para todos los males»⁶, o los versos 7-8 del poema «Entre esta floresta soberana», recogido en el cancionero religioso *Vergel de flores divinas*, «Aquí hallará en esta real botica / las medicinas con que pueda ir sana»⁷, en la poesía de Quevedo adquiere una mayor inmediatez expresiva por cuanto logra imbricar en un único término o sintagma el origen del pecado y la solución para el mismo. Tal acontece, por ejemplo, en el v. 9 del soneto «Si de vos pasa el cáliz de amargura», donde Cristo es presentado como «triaca», o en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, en el que a partir de la imagen de la serpiente de metal que encubría la vara de Moisés (*Jn.* 3, 14-15) Cristo es prefigurado como «médica serpiente». Así, al igual que la serpiente ha de ser sacrificada para poder extraer su veneno (antídoto para la mordedura de otras serpientes), Cristo vierte su sangre en la cruz para salvar a la humanidad de la mortífera picadura ocasionada por el pecado original.

⁴ F. de Quevedo, *Política de Dios*, ed. de R. Cacho, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2012, V, 1, pág. 350.

⁵ Agustín, san, *Obras completas*, Madrid, BAC, vol. III. Véase también los *Sermones* 63A, 2 (*PLS* 2, 471-472); 88, 1 (*PL* 38, 539); 305, 3 (*PL* 38, 1399); 116, 1 (*PL* 38, 657); 155, 10; 229 E, 2, y 261, 1.

⁶ C. A. Lápide, *Tesoros de Cornelio Á Lápide*, Madrid, Librerías de Miguel Olamendi, 1867, tomo IV, pág. 158.

⁷ J. López de Úbeda, *Vergel de Flores Divinas*, Madrid, Alcalá de Henares, 1588.

3. CUERPO COMO SEPULCRO DEL ALMA

De raigambre bíblica, y más concretamente de las epístolas de san Pablo, es también una de las imágenes quizás más reiteradas por Quevedo, a saber, la del cuerpo como sepulcro para el alma, sobre la que disertaron Platón, en *Fedón* 61e; *Cratilo* 400b; *Gorgias* 493b; *Fedro* 250c; Cicerón, en *Tusculanas* 1, 22, 52; o Séneca, en *Epístola* 102, 30. Esta idea paulina del alma presa por las cadenas del pecado a consecuencia de la debilidad natural de la carne (*Sal.* 140, 3-4 o *Rom.* 6 y 7, 24), se localiza, entre otros lugares⁸, en el poema moral «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas», donde el cuerpo se concibe como una «sepultura / portátil» (vv. 108-109), lo mismo que en la carta a Antonio de Mendoza, donde figura como «sepulcro portátil»⁹, o bien en el soneto religioso «Pues hoy pretendo ser tu monumento», donde Quevedo ofrece una sugerente variación de esta metáfora. En él, el cuerpo del comulgante, comparado con el monumento en el que la sagrada forma es custodiada en simbólica representación de los tres días que Cristo estuvo muerto, servirá no solo de sepulcro para su alma, sino también para el cuerpo del hijo de Dios vivo, quien permanecerá en él hasta la resurrección que le dispensará la eucaristía. Una sugestiva metáfora, la del comulgante como sepulcro, que, no obstante, cuenta con un antecedente literario en el poema de Valdivieso «En el doloroso entierro»¹⁰.

A la idea del cuerpo como cárcel para el alma se suma en el Salmo 15 «Nególe a la razón el apetito» la del olvido del estado de pureza en el que fue creada «tan olvidada ya del primer nombre» a la que se refirió Mariana en *De morte et immortalitate*, quien afirmó que por encontrarse el alma entre elementos tan groseros como los de la carne «nada tiene de extraño que, olvidada de su nobleza natural, presente en su comportamiento y modo de entender alguna rusticidad»¹¹.

Encerrada pues el alma del hombre en un cuerpo engendrado en corrupción este no puede menos que propender al mal como se lee en *Rm.* 7 o en el *Sal.* 101, 10, donde el pecador reconoce alimentarse de «ceniza», esto es de maldad, en vez de «pan». En esta línea caminan las aportaciones quevedianas a este pormenor, recogidas, entre otros lugares, en los versos 5-6 del soneto «La voluntad de Dios quiere, eminente»; en el *Poema heroico*, vv. 371-376 donde Adán establece una relación de causatividad entre los tratos vejatorios sufridos por Cristo a manos de los hombres con la identidad de estos como hijos suyos; en el soneto «A

⁸ Véase también *Doctrina moral*, ed. de M.^a J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, IV, 1, págs. 95 y 122 y *La cuna y la sepultura*, ed. de C. D'Ambruoso, S. Valinas y M.^a Vallejo, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, pág. 263.

⁹ F. de Quevedo, *Epistolario completo*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus, 1946, pág. 257.

¹⁰ J. de Valdivieso, *Romancero espiritual*, ed. de J. M. Aguirre, Madrid, Espasa Calpe, 1984, pág. 241, vv. 51-54.

¹¹ J. de Mariana, *De morte et immortalitate*, en *Diálogos ascético-filosóficos*, trad. de A. Díez Escanciano, Salamanca, Colegio San Estanislao, 1971, II, II, pág. 141.

maldecir el pueblo, en un jumento» —«a maldecir cualquiera va alentado: / tal es el natural nuestro violento» (vv. 3-4)—; y de manera más acusada en el *Padre nuestro*, poema en el que los postulados paulinos adquieren mayor notoriedad con respecto a otros textos bíblicos. Tal es el caso de la segunda de las peticiones en la que, por medio del sustantivo «tierra», sinécdoquica alusión al pecado, «a mí, que vivo en tierra y soy tierra» (v. 25), un contrito orante alude no solo al polvo del que fue formado (*Gn.* 2, 7), sino sobre todo a su inclinación a participar de las pasiones terrenas. Lo mismo acontece en la quinta —«y la muerte que en vínculo nos queda, / cuyos efectos en mis obras nuestro» (vv. 77-78)—; o bien en la última:

Líbranos, pues, de mal, Dios soberano:
que librnos de mal tu santa mano
en tan ciegos abismos,
será librnos de nosotros mismos (vv. 134-137).

donde el adjetivo «ciego», evocador de la falta de beneficio espiritual derivada del errático caminar del hombre, así como lo pecaminoso de esas sendas, recuerda al «ciego perdimiento» con la que el pecador del soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento» calificó su ofuscada y perseverante inclinación natural al pecado. De este modo, entronca Quevedo con el concepto teológico de la *miseria hominis*, presente en la literatura clásica enfrentado a la dignitas del hombre creado a semejanza de Dios, al que se refirió san Agustín en *Ciudad de Dios* 19, 4. Un concepto este que Quevedo materializará a través otra imagen de raigambre bíblica: la del polvo.

4. EL POLVO

La imagen del polvo, evocadora inmediata de la condición humilde con la que Dios creó al hombre, así como a la corrupción del cuerpo tras la muerte, derivada a su vez del castigo infligido por el pecado original, de aquel «pulvis es et in pulverem reverteris» al que alude el *Gn.* 3, 19 y se reitera en *Eclo.* 17, 1, constituye otra de las imágenes recurrentes en poesía religiosa de don Francisco de Quevedo. Así, los versos 5 y 6 del soneto «Tus decretos, Señor, altos y eternos» en el que Quevedo contrapone los efectos de la humildad a los de la soberbia con la que actuaron los ángeles amotinados, el v 6 del soneto «Si nunca descortés preguntó, vano», «a nueve lunas peso congojoso», donde a partir de la identificación del seno materno con la tierra, procedente de *Sal.* 138, 15, exagera la indignidad de quien supone una preocupación hasta para el mismo polvo en cuyo interior fue concebido; o bien el v. 12 del soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento», «Tierra te cubre en mí, de tierra hecho», constituyen tan solo una pingüe muestra del notorio desarrollo de esta imagen en la poesía sacra de don Francisco. En este último el cuerpo del comulgante, hecho de polvo al igual que

las sepulturas horadadas en la tierra, y sepultado por esa misma tierra imagen de los pecados, encierra ahora el cuerpo el cuerpo de Cristo, enunciando así la idea de que Cristo murió y fue sepultado por las faltas de los hombres, desarrollada ya por Juan del Encina en el estribillo de las «Coplas del memento homo»¹² o por Ledesma en el poema que lleva por epígrafe *En una cama de campo*¹³.

Contribuye a refrendar la propensión quevediana a esta imagen del polvo el v. 26 del *Padre nuestro*, donde la serie de cuatro sustantivos yuxtapuestos, «sombra, ceniza, enfermedad y guerra», metafórica amplificación del sentido contenido en aquella expresión «soy tierra», evocan cronológicamente las consecuencias del pecado en la vida espiritual del hombre. De este modo la quevediana *sombra*, término con el que las Sagradas Escrituras remiten a la pérdida de la inmortalidad, a la fugacidad e inconsistencia de su existencia (*Sal.* 38, 7; *I Paralipomenon* 29, 15 y *Jb.* 14, 1-2, entre otros), se relacionaría con la idea del cuerpo sin alma, a aquella «sombra de muerto» como describió el cuerpo del hombre en *Doctrina moral*¹⁴.

Mas las posibilidades interpretativas que el sustantivo *polvo* alcanza en la poesía del autor no cobran fin en este punto, como prefiguración del pecado *stricto sensu*, sino que Quevedo, plegado a la doctrina católica, lo relaciona con la naturaleza humilde del hombre desarrollada precisamente en dos sonetos dedicados a denostar un pecado como el de la soberbia, y más concretamente las dos primeras clases en la tipología ofrecida por Plutarco en *Moralia*: la derivada de la avaricia y la que proviene de la arrogancia. En el primero de ellos, «Es la soberbia artífice engañoso», basado en el episodio de la estatua que el rey Nabucodonosor vio en sueños, Quevedo subvierte la interpretación que Daniel confiere a los distintos materiales con los que estaba construida la estatua y relaciona el oro de la cabeza con la obstinación de aquellos que cifran su existencia en la vana acumulación de riquezas (*Eclo.* 31, 7), sentido este que reitera en *Virtud militante*, obra en la que este episodio se aduce precisamente para ilustrar la naturaleza de la soberbia¹⁵.

No alcanzó el oro a ver desde la altura
la guiija, que rompió con ligereza
el barro que olvidó rica locura (vv. 9-11).

Un engreimiento este que trae aparejado no solo el olvido del poder que Dios ejerce sobre sus vidas, simbolizado por la guiija, sino sobre todo el de su frágil naturaleza representada a través del barro con el que Quevedo, distanciándose del texto bíblico, forjó los pies de la estatua. A esta inadvertencia del soberbio de su humilde origen, prefigurada en la imagen del espejo con el que

¹² J. del Encina, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, ed. de M. Á. Pérez Priego, 1996.

¹³ A. de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales*, ed., introducción y notas de E. Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1969, I, vv. 25-32.

¹⁴ F. de Quevedo, *Doctrina moral*, ob. cit., pág. 91.

¹⁵ F. de Quevedo, *Virtud militante*, ob. cit., pág. 531.

Ripa describió la personificación de la Soberbia¹⁶, y sobre la que explanó, entre otros, Luis Cristóbal Lozano, en *Memorial de la vida Christiana* (1572), basándose, precisamente, en el episodio de la estatua del rey babilónico¹⁷, se refirió también Quevedo en *Virtud militante*: «Si el hombre no saliese fuera de sí no sería soberbio, porque dentro de sí y en sí propio no tiene cosa alguna que no le predique la humildad»¹⁸.

Esta humildad, representada en la imagen del barro opuesta a la del soberbio, se advierte asimismo en otro de sus sonetos «Si nunca descortés preguntó vano», donde, a partir del texto de *Rm.* 9, 20-21, Quevedo opone la actitud sumisa del barro, quien nunca osó recriminar a Dios el haberlo convertido en materia de pecado, a la de aquel que, formado de esta humilde materia «el todo, presumido de tirano», pretende, por medio de artes agoreras, arrogarse ciertas potestades reservadas únicamente al poder de Dios; o bien en el epifonemático terceto final del soneto «Es la soberbia artífice engañoso», en el que Quevedo insta al hombre, en términos similares a los de *Virtud militante*¹⁹ o *Providencia de Dios*²⁰, a tener siempre presente su modesto origen, esto es el barro, relegando a sus pies las riquezas materiales, pues solo así tendrá fortaleza de ánimo además de hermosura espiritual:

El que pusiere el barro en la cabeza
y a los pies del metal la masa dura
tendrá, con hermosura, fortaleza (vv. 12-14).

Una hermosura que confiere la humildad a la que se refirieron, entre otros, san Agustín, en *Sobre la providencia* 6, 3-4; o Crisóstomo, quien la describió como «una bella doncella» frente a avaricia, que compara con la aterradora imagen de una Hidra (*Homilía* 90, 4).

5. EL GUSANO

Íntimamente coligada a la imagen del polvo como representación de la miseria del hombre se encuentra la del gusano presente en varios lugares bíblicos para describir la vulnerabilidad e insignificancia del hombre con respecto a Dios (*Is.* 14, 11; 41, 12, *Jb* 35, 6, *Mc.* 9, 46 y *Sal.* 21, 6-8). De ella se valió Quevedo para ponderar la vileza del hombre y su condición como «nada», tanto en sus obras en prosa, en *Virtud militante*²¹ o en *La cuna y la sepultura* —«yo, miserable

¹⁶ C. Ripa, *Iconología*, ed. de J. Barja y Y. Barja, Madrid, Akal, 1987, II, pág. 319.

¹⁷ C. Lozano, *Memorial de la vida Christiana*, Barcelona, Viuda de Piferrer, 1572, pág. 214.

¹⁸ F. de Quevedo, *Virtud militante*, ob. cit., pág. 538.

¹⁹ F. de Quevedo, *Virtud militante*, ob. cit., pág. 531.

²⁰ F. de Quevedo, *Providencia de Dios*, ed. de F. Buendía, en *Obras completas. Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1979, pág. 200.

²¹ F. de Quevedo, *Virtud militante*, ob. cit., pág. 536.

gusano— que, habiendo pasado tantos siglos antes de mi nacimiento sin ser algo, el haber sido algo y ser tierra y ya ceniza es prodigio para la incapacidad de mi miseria»²²—; como en verso: en el soneto «Si nunca descortés preguntó, vano» —«que llamarle gusano temeroso/ es mortificación para el gusano» (vv. 7-8)—, en el *Padre nuestro* —«Y porque no podemos,/ siendo viles gusanos,/ pagar los beneficios de tus manos» (vv. 87-89)—; en la silva «Deja la procesión, súbete al paso» (vv. 4-6), o en el soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento», donde se alude al carcomer de la conciencia: «la conciencia me sirve de gusano» (v. 13). Esta identificación del gusano con la conciencia de origen bíblico (*Is.* 66, 24) se encuentra recreada en el ovillejo «A un pecador»; en el soneto «Deja la veste blanca desceñida» —«de tu conciencia el vengador gusano» (v. 14); en *Sueño del infierno* —«entra el gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba»—²³; o en *Las cuatro fantasmas*: «No gastará en desvanecer sus gusanos con túmulos magníficos lo que debía gastar en acallar el gusano de su conciencia»²⁴.

Junto con estas imágenes que acusan la indudable factura bíblica, a las que podrían sumarse la de la noche como incitadora al pecado, en contraposición a la luz que Dios imprime en el alma, la de la ceguera, o bien la metafórica vinculación del pecado con la cojera, presente en la tradición emblemática, se encuentran otras, de las que destacaremos solo dos, en las que Quevedo pese a tomar como base para la *inventio* episodios bíblicos acata los postulados patrísticos.

6. LA HIEL

En el soneto «Dice que tiene sed, siendo bebida», dedicado a glosar la quinta de las siete palabras proferidas por Cristo en la cruz, Quevedo menciona en el v. 7 la sustancia de la hiel: «antes con hiel la esponja envenena». Lejos de tratarse de un recuerdo *Mt.* 27, 34, donde se describe cómo a la llegada al Gólgota los soldados le ofrecieron a Cristo vino mezclado con hiel, como lo interpretó Carreira²⁵, quien creyó advertir un anacronismo en el tratamiento de la fuente bíblica, resultado de interpretar el término *antes* como un adverbio y no como conjunción «incluso», nos encontramos ante una referencia metonímica a la aspereza del desabrido gesto del soldado. Esta imagen de la hiel como representación del pecado hunde sus raíces en las exégesis que los

²² F. de Quevedo, *La cuna y la sepultura*, ob. cit., págs. 253-254.

²³ F. de Quevedo, *Sueños y discursos de verdades soñadas*, ed. de I. Arellano, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, I, 1, pág. 314. Véase también I, Arellano, «Los animales en la poesía de Quevedo», 1999, págs. 13-50.

²⁴ F. de Quevedo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, ed. de A. Rey y M.^a J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, pág. 357.

²⁵ A. Carreira, «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V Congreso de la AISO*, edición de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pág. 282.

Santos Padres realizaron, precisamente, de este pasaje bíblico. Así se documenta, entre otros, en san Hilario, en *In Matthaeum* 33²⁶, o san Buenaventura, en *El árbol de la vida* 7, 28, quienes a su vez relacionaron con la idea paulina del viejo y nuevo Adán al oponer la dulzura del fruto del árbol en el que se cometió el primer pecado, con la acidez que soportó Jesús para su redención. Esta metonímica alusión a los pecados a través de la hiel se encuentra en varios tratados religiosos de la época. Sirvan como muestra de ello las reflexiones de Guillaume Stanyhurts, quien en *Dios inmortal padeciendo en carne mortal*, y más concretamente en el capítulo titulado «Rehusa Cristo beber la hiel»²⁷, relaciona esta sustancia con pecados como la blasfemia, la detracción o los oprobios; Luis de Granada, quien afirma que «el vino mezclado con hiel [...] figuraba la amargura de la envidia y malicia»²⁸, y nuevamente en Quevedo, en *Las cuatro fantasmas*²⁹, o bien en el soneto «Vinagre y hiel para sus labios pide», donde se insiste en la idea de que Cristo pidió para sí padecer por los pecados de los hombres. En cuanto a la *esponja* como receptáculo de los pecados, presente en Suetonio y Alciato, como advirtió Candelas³⁰, también figura en *Las cuatro fantasmas*³¹.

7. PUERTAS DEL INFIERNO

A partir de las palabras proferidas por Jesús a Pedro tras haberle confesado como Hijo de Dios vivo (*Mt.* 16, 18), Quevedo relaciona en el soneto «Las puertas del infierno siempre abiertas» las puertas del infierno con los distintos pecados por ser estos los que permiten la entrada en el infierno de acuerdo con las exégesis que algunos de los Santos Padres hicieron de este episodio. Así figura, por ejemplo, en san Jerónimo «Yo tengo por puertas del infierno a los pecados y a los vicios o también a las doctrinas heréticas, que seducen a los hombres y los llevan al abismo» u Orígenes: «Son puertas del infierno todos los vicios espirituales en el orden sobrenatural y que son opuestos a las puertas de la justicia» (*Homilia 1 in Matthaeum* 16)³². Con este mismo significado se localiza en *Libro de las paradojas* (1437) de Alonso Fernández de Madrigal (El Tostado)³³; o en

²⁶ *Catena aurea (Catena in Matthaeum)* 27, 45-50.

²⁷ G. Stanyhurts, *Dios inmortal padeciendo en carne mortal*, Madrid, Imprenta de don M. de Burgos, 1826, págs. 445-448.

²⁸ L. de Granada, *Obras completas*, ed. de A. Huerga, Madrid, Fundación Universitaria Española-Dominicos de Andalucía, 1995, vol. VIII, pág. 184.

²⁹ F. de Quevedo, *Las cuatro fantasmas*, ob. cit., pág. 440.

³⁰ F. de Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, ed. de M. Á. Candelas, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2005, III, pág. 224.

³¹ F. de Quevedo, *Las cuatro fantasmas*, ob., cit. pág. 440.

³² Ambos en *Catena aurea (Catena in Matthaeum)* 16, 13-19.

³³ Consultado en CORDE [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [7/10/14].

fray Luis de Granada, para quien las puertas del infierno son «todas las fuerzas y artes de los demonios, y todo el poder del mundo»³⁴.

Continúa Quevedo con este sentido en los vv. 3-4: «¡y quieres tú, contra su llave,/ que prevalezcan tus nefandas puertas!», donde el indigno amor hacia el dinero que trae aparejado la soberbia, calificado como «nefandas puertas», se opone a la voluntad redentora de Dios, aludida sinecdóquicamente a través del sustantivo «llave». Un sustantivo este que, sin embargo, podría entenderse también como una referencia metonímica al poder que posee sobre el infierno y la muerte, a su redención, mencionado en *Ap.* 1, 18, o bien como una metafórica alusión a las virtudes cristianas que defienden la entrada del hombre al infierno, interpretación documentada ya en Orígenes, en *Homilía 1 in Matthaeum* 16, o en Crisóstomo, para quien la humildad constituyó «la puerta del reino de los cielos» (*Homilía 65, 4*)³⁵.

CONCLUSIÓN

Estas imágenes, exigua muestra de la rica imaginería del pecado en la obra de don Francisco, ponen de manifiesto no solo el profundo conocimiento que poseía tanto de las Sagradas Escrituras como de las exégesis patristicas, sino también su propensión por determinadas imágenes y conceptos que se descuellan a lo largo de su producción.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, SAN, *Ciudad de Dios*, trad. de L. Riber, ed. de J. Bastardas, Barcelona, Alma Mater, 1953-1958, 2 vols.
 — *Obras completas*, Madrid, BAC, vol. III y vol. XX.
 ARELLANO, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostrros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1999, págs. 13-50.
 — *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de A. Colunga y L. Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
 BONILLA, A. DE, *Nombres y atributos de la impecable siempre Virgen María Señora Nuestra*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624.
 BUENAVENTURA, SAN, *Obras*, ed. de L. Amoros, Madrid, BAC, 1967.
 — *Catena aurea (Catena in Matthaeum)* 26, 4.
 CARREIRA, A., «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V Congreso de la AISO*, ed. de C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 275-286.

³⁴ L. de Granada, *Obras completas*, ed. J. García Trapiello, Madrid, Fundación Universitaria Española-Dominicos de Andalucía, 1996, vol. X, pág. 67.

³⁵ Véase también *Homilía 15, 2*.

- CRISÓSTOMO, J., *Obras*, ed. de D. Ruiz Bueno, Madrid, BAC, 1956.
- ENCINA, J. DEL, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, ed. y estudio de M. Á. Pérez Priego, 1996.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A., *Libro de las paradojas, CORDE* [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [7/10/14].
- GRANADA, L. DE, *Obras completas*, ed. de Á. Huerga y J. García Trapiello, Madrid, Fundación Universitaria Española-Dominicos de Andalucía, 1996, vol. VIII y ed. de J. García Trapiello, vol. X.
- CORNELIO A LÁPIDE, *Tesoros de Cornelio Á Lápide*, Madrid, Librerías de Miguel Olamendi, 1867, tomo IV.
- LEDESMA, A. DE, *Conceptos espirituales y morales*, ed., introducción y notas de E. Juliá Martínez, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1969, 3 vols.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, J. *Vergel de Flores Divinas*, Madrid, Alcalá de Henares, 1588.
- LOZANO, C., *Memorial de la vida Christiana*, Barcelona, Viuda de Piferrer, 1572.
- MARIANA, J. DE, *De morte et immortalitate*, en *Diálogos ascético-filosóficos*, trad. de A. Díez Escanciano, Salamanca, Colegio San Estanislao, 1971.
- PEDRO CRISÓLOGO, SAN, *Sermones (PL 52)*.
- QUEVEDO, F. DE, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. de M.ª J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, IV, 1, págs. 3-179.
- *El chitón de las tarabillas*, ed. de M. Á. Candelas Colodrón, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2005, III, págs. 185-247.
- *Epistolario completo*, ed. de L. Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus, 1946.
- *La cuna y la sepultura*, ed. de C. D'Ambruoso, S. Valinas Jar y M.ª Vallejo González, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, págs. 181-286.
- *Las cuatro fantasmas de la vida*, ed. de A. Rey y M.ª J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 1, págs. 287-444.
- *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- *Providencia de Dios*, ed. de F. Buendía, en *Obras completas. Obras en prosa*, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 1541-1617.
- *Sueños y discursos*, ed. de I. Arellano, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, I, 1, págs. 185-467.
- *Política de Dios*, ed. de R. Cacho Casa, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2012, V, 1, págs. 327-639.
- *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, ed. de A. Rey, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2010, IV, 2, págs. 445-563.
- RIPA, C., *Iconología*, trad. del italiano de J. Barja y Y. Barja, trad. del latín y griego de R. M.ª Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucilio*, trad. de I. Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1986-1989, 2 vols.
- STANYHURTS, G., *Dios inmortal padeciendo en carne mortal*, Madrid, Imprenta de don Miguel de Burgos, 1826.

TOMÁS DE AQUINO, STO., *Summa Theologiae* (edición digital basada en la impresa en Roma entre 1888 y 1906), Pamplona: Fundación Tomás de Aquino, 2006. Consultada en *Corpus thomisticum*, <<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>>.

VALDIVIESO, J. DE, *Romancero espiritual*, ed., de J. M. Aguirre, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

CAPÍTULO 10

«Echando chispas de vino». Jaques y germanía en el *Bayle IX* de Quevedo

F. FERNANDO LATORRE ROMERO
Universitat de València

INTRODUCCIÓN

Los romances de germanía surgieron en España dentro de la renovación del romancero y se clasifican como un subgrupo del romancero nuevo. La lengua que adoptaron es la germanía, jerga de los delincuentes y prostitutas que eran su tema y motivo. La métrica es: octosílabos con rima asonante en los versos pares con intercalación de elementos líricos (estribillos y cantares) y división en cuartetos.

Los grandes temas de estas composiciones consistían en narrar las acciones delictivas de los rufianes, las peleas, la pasión por el vino y el juego, sus penas en la cárcel con los respectivos castigos, su relación con las prostitutas y la crítica a la justicia.

1. «ECHANDO CHISPAS DE VINO»

Con estas palabras empieza la singular historia de Mondoñedo el de Jerez y Ganchoso el de Carmona y que su mentor Don Francisco de Quevedo puso en romance de germanía, poema épico por así decirlo de la jacarandina o taifa de pícaros, hampones y jaques. Mondoñedo y Ganchoso eran hombres que iban para soldados gloriosos y se quedaron en jaques de gurullada —delincuentes que

se enfrentan a los corchetes o funcionarios de justicia— dedicando sus espadas a procurar su sustento antes que a la gran conquista de América o a las campañas de Flandes.

Seguramente, una «pendencia mosquito» les haría topar con la justicia. Como siempre, una nadería, cuatro palabras, llevados por el buen vino, darían cuenta de nuestros protagonistas. Así, como el Remolón que «fue hecho cuenta de la mar» (y así será hombre de cuenta), acabarán en el servicio de las galeras de Su Majestad acompañados por sus amantes: la Escobara y Salmerona, seguramente amigas de la Méndez, la Paya del Cercado, la Chirinos Guzmán, la Zalla, la Rocha, la Luisa, la Cerdán, gentiles y gallardas izas y marquisas, damas de jaque, conocidas en las islas de Riarán y las orillas del Guadalquivir. Allí purgarán sus muchas culpas. «Para batidor del agua/dice que me llevarán/y a ser de tanta sardina/sacudidor y batán», como decía el más grande de todos los jaques, el famoso Escarramán. Sus palabras, galanes en sus decires, e incluso cultiparla, no exageran la situación a la vista de la total derrota de sus rufianes. Allí tendrán asegurada «ropa y plaza» y se acostumbrarán al remo y al pito. Derrotados, a punto de enhebrarse en la cuerda de galeotes, ¡qué pensamientos tan sombríos cruzarían sus mentes!

Nada volvemos a saber de Mondoñedo y Ganchoso. Los imaginamos ocupando sus plazas de galeotes, procurando que fueran lo menos duras posibles, buscando un banco lo más alejado del corbacho del cómitre. De cualquier manera, las gurapas habrían de quebrantar a nuestros dos grandes rufianes, a nuestros matones del siglo xvii, porque no era pena despreciable. Compartirán, aunque de forma mucho menor, la gloria de Escarramán. Su fama llegará a ser tal que la Real Academia Española admitió esa voz —«escarramán»— como sinónimo de «valiente, bravo, decidido», como también se cantarían las proezas de otros jaques, como Maladros y Perouto.

Mondoñedo y Ganchoso son más que simples pícaros, son tremendos jaques que no tendrán cronista que cuente sus memorias, ni podrán escribirlas por sí mismos. El pueblo cantará las glorias, frente a los héroes oficiales, de estos delincuentes simpáticos del Azoguejo de Segovia o el potro de Córdoba. Y lo hará en una lengua hermética, la lengua de germanía, que para la gurullada y la jacarandina será lo que el latín fue para el mester de clerecía.

La existencia del jaque no tendrá razón de ser dentro de una sociedad que le repudia: es un hombre de la calle, nacido, criado y muerto en ella, en una época en que el Imperio solo admitía súbditos. Muy jóvenes, aprenderán los goces del vino, del juego y del sexo; también los dolores del látigo y el terror del potro y los azotes. Se trata de evitar el encuentro con el verdugo, el fantasma de las galeras y de la horca, de donde no hay retorno posible y donde terminan todas las penas.

Nuestros jaques pertenecen a una fuerte hermandad: la de aquellos que nunca significarán nada, más que músculo para impulsar las galeras, leva para las reclutas de soldados y objeto de caridad para la clase dominante. Tendrán sus propias leyes, derechos y deberes establecidos y poseerán la lengua de la germa-

nía que les sirve para diferenciarse y burlar la acción de la justicia. Mondoñedo y Ganchoso proyectarán un «lance de honor» en esta pelea, siendo un espejo deformante de la retórica del mundo imperial. Encarnarán una visión ridícula y grotesca.

Bajo las afiligranadas galeras está la chusma que impulsa los remos, oficio real de ínfima categoría y participación modesta a las grandes empresas del Imperio, aceptando un papel absolutamente marginal en los programas oficiales del gobierno. Es una novedad en la estética barroca la reformulación del mundo de la germanía y la vida tabernaria incorporada a la poesía satírico-burlesca, con un nuevo léxico y la violencia de los esquemas sintácticos, así como una transformación general de las figuras retóricas tradicionales.

El reconocimiento de Quevedo como el más genial de nuestros poetas satíricos es universal, hasta el punto de que su actividad poética es asociada por el público medio a esa parcela de su lírica. Tenemos la sensación de que la lengua española se ha ensanchado al máximo, de que es imposible llegar a más significaciones con menos palabras, rozando muchas veces el límite de la comprensibilidad: cada palabra se enriquece con asociaciones imprevisibles —y no solo en el plano semántico— llevándolas a dobles y triples significaciones. También las asociaciones por semejanza fonética nos hacen ir de aquí para allá, de un término a otro, que creíamos alejado o imposible de relacionar. Nunca tendremos la certeza completa de haberlo captado todo y de que no haya algo más.

Las asociaciones por juego paradigmático, sea semántico, sea fonético se superponen además unas a otras, se agrupan en el fenómeno de la condensación expresiva como principal rasgo de estilo. Tenemos delante, pues, unas increíbles dotes lingüísticas al servicio de una no menos increíble imaginación. Encontraremos los recursos más geniales del lenguaje conceptista, como la dilogía o doble significación de un vocablo. La usa con mucha frecuencia y las más de las veces escapa a una primera lectura. Debemos releer, buscando el sentido oculto de cada palabra, como hemos hecho en nuestro análisis, en el que hemos recogido y propuesto las definiciones del Tesoro de la Lengua Castellana o Española, de Sebastián de Covarrubias¹.

Por ejemplo, en la «Carta del Escarramán a la Méndez: Ya está guardado en la trena» [849] encontramos los siguientes versos: «Cierta pendencia mosquito/ que se ahogó en vino y pan» (vv.11-12). La yuxtaposición de los sustantivos «pendencia» y «mosquito» hace que el segundo actúe como adjetivo del primero, constituyendo una doble dilogía: «pendencia» mantiene las dos acepciones: «jaque» y «pelea». «Mosquito», como adjetivo, significa «borracho» y califica a «pendencia» (es decir, rufián borracho), y, como sustantivo, significa persona amiga de este licor, un borracho. Entonces, «pendencia mosquito» significa al mismo tiempo «rufián borracho» y «pelea de un borracho». Sin olvidar la con-

¹ S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995 (2.ª Edición).

notación de «pequeño» que tiene el mosquito. Este sentido último se refuerza con el verso siguiente. Si lo comparamos con: «su pendencia hecha mosquitos:/ aquí paz y después gorja» (vv. 35-36), la analogía es evidente y añade además el remedo de la frase hecha, «aquí paz y después gloria».

También las metáforas son especiales: la semejanza de los objetos puestos en relación encierra una evidente exageración, una perspectiva especialmente hiperbólica del objeto. Cualquiera relación es posible, pero las más habituales son las que suponen una continua degradación. No solo parodia escenas o tópicos poéticos. La entidad semántica de la lengua supone un juego constante, por ejemplo con el remedo de frases hechas.

2. EL ESTILO SUELTO

El baile privilegia una sintaxis de estilo que marca de forma consciente la transición entre fragmentos narrativos o descriptivos, con mucha frecuencia de valor introductorio, y pasajes dialogados, dominados por el período de miembros y por el estilo suelto, respectivamente. Se reserva para el relato precipitado de acciones y movimientos, a los cantos y a las estrofas concebidas a modo de estribillo.

El tema germanesco, el tipo de personajes implicados y el subgénero poético condicionan la sintaxis utilizada y cierra así —con el verso, la estrofa elegida y el léxico seleccionado— el círculo del preceptivo *decorum* en lo que atañe a las producciones literarias de estilo humilde: el estilo suelto, con su sucesión de ideas inconexas y el predominio de la coordinación es el que mejor reproduce la conversación informal y cotidiana, las idas y venidas de los personajes y las acciones a ellos vinculadas.

El paralelismo estructura la introducción de personajes y junto a los pasajes configurados en isocolon, determina que el período de miembros sea el estilo compositivo mayoritario (vv. 1-22; vv. 37-40). La idoneidad de este estilo compositivo para describir el estado de los personajes se observa en «A la orilla de un pellejo» [858], jácara construida con pequeños pasajes descriptivos, cuyo carácter paralelístico se sustenta en estructuras bimembres, que confieren un ritmo binario muy acusado a la caracterización de los contendientes: «Zambo-rondón, que de zupia/enlazaba el capacete/armado de tinto en blanco/con malla de cepa al vientre,/acandilando la boca/y sorbido de mofletes» (vv.25-30). La presentación de las prostitutas muestra cierta voluntad de simetría y paralelismo (vv.17-22). Reserva la sintaxis suelta para los cantos, pero también para narrar una sucesión apresurada de acontecimientos que no por ello renuncia a un cierto paralelismo (vv. 49-77; vv. 82-85). Las reiteraciones anafóricas denotan el afán del autor por dotar al discurso de una estructura paralelística: «Ya los prende... Ya los llevan...Ya los hacen» (vv. 61, 69, 82).

3. ANÁLISIS

Quevedo dedicó al mundo de la germanía distintas composiciones. Entre ellas destacamos y a lo largo del texto citaremos, por estar relacionadas con el baile que nos ocupa, las siguientes:

Jácaras: «Carta de Escarramán a la Méndez: Ya está guardado en la trena» [849]; «Carta de la Perala a Lampuga su bravo: Todo se sabe, Lampuga» [851]; «Vida y milagros de Montilla: En casa de las sardinas» [855]; «Desafío de dos jaques: A la orilla de un pellejo» [858]; «Pendencia mosquito: A la salud de las marcas» [861].

Bailes: «Los galeotes: Juan Redondo está en gurapas».

ECHANDO CHISPAS DE VINO (873)

Echando chispas de vino, y con la sed borrascosa, lanzando en ojos de Yepes llamas del tinto de Coca, salen de blanco de Toro,	5
hechos reto de Zamora, ceñidas de Sahagún las cubas, que no las hojas, Mondoñedo el de Jerez, tras Ganchoso el de Carmona, 10 de su majestad de Baco gentilshombres de boca: los soldados más valientes, que en esta edad enarbolan,	15
en las almenas del brindis, las banderas de las copas. A meterles en paz salen la Escobara y Salmerona; fénix del gusto la una, cisne del placer la otra:	20
dos mozas de carne y güeso, no de las de nieve y rosa, que gastan a los poetas el caudal de las auroras. «Haya paz en las espadas (dicen), pues guerra nos sobra en las plumas de escribanos, malas aves españolas.» De la campaña los sacan,	25

de donde se van agora 30
 a enterrar en la taberna
 más cuerpos que en la parroquia.
 Envainan, y en una ermita
 beben, ya amigos con sorna,
 su pendencia hecha mosquitos: 35
 aquí paz y después gorja.
 Más vino han despabilado
 que en este lugar la ronda,
 que un mortuorio en Vizcaya
 y que en Ambers una boda. 40
 Tan gran piloto es cualquiera,
 que por su canal angosta,
 al galeón San Martín
 cada mañana le emboca.
 Siendo borrachos de asiento, 45
 andan ya de sopa en sopa,
 con la sed tan de camino,
 que no se quitan las botas.
 Vino y valentía,
 todo emborracha; 50
 más me atengo a las copas
 que a las espadas.
 Todo es de lo caro,
 si riño o bebo,
 o con cirujanos, 55
 o taberneros.
 Sumideros del vino,
 temed sus tretas,
 que, apuntando a las tripas,
 da en la cabeza. 60
 Ya los prende la justicia,
 que en Sevilla es chica y poca,
 donde firman la sentencia
 al semblante de la bolsa.
 Sajóles el escribano 65
 de plata algunas ventosas,
 con que bajó luego al remo
 el pujamiento de sogas.
 Ya los llevan, y las fembras
 van siguiendo sus derrotas, 70
 cantando por el camino,
 por divertir la memoria:
 Cuatro erres esperan

al bien de mi vida en llegando a la mar:	75
ropa fuera, rasura, reñir y remar. Llegan al salado charco, en donde los vientos dan a las nubes, con las olas,	80
cintarazos de cristal. Ya los hacen eslabones de la cadena real, que son las más necesarias joyas de su majestad.	85
Van embarcando a la gente, y con forzosa humildad a su cómitre obedecen, que así diciéndoles va: Ropa fuera, rasura,	90
reñir y remar.	

Podemos dividir en dos partes claramente diferenciadas el baile: la primera (vv. 1-60) que habla de la vida del jaque y se centra en el triángulo vino-prostitutas-juego y la segunda (vv. 61-91) donde asistimos a su condena y castigo, considerando los vv. 57-60 una estrofa de transición, en la que se previene y premonizan las consecuencias nefastas de la embriaguez. Vemos como, simbólicamente, se establece una dialéctica entre la primera parte, donde domina el vino, y la segunda, donde domina el agua, cruelmente.

En la obra de Quevedo, el vino y la embriaguez son elementos significativos del proceso de degradación y de marginación que no solo encontramos en la composición de los personajes, sino que configuran un sistema semiótico por medio de una escritura propia. Recordemos su importancia en *El Buscón*, con la escena de la borrachera en el capítulo IV del Libro II, en casa del tío de Pablos cuando este vuelve a Segovia para cobrar su herencia tras enterarse de la muerte de su padre, o la segunda borrachera en Sevilla, cuando la embriaguez del protagonista y sus compañeros les induce a matar a dos corchetes. En la familia de Pablos todos los hombres sufren de alcoholismo, vicio irremediable de la gente baja y que ocupa los trabajos más viles de la sociedad y desemboca en los extremos del crimen.

4. SECUENCIAS

1. *Versos 1-8*: Las consecuencias violentas del vino y la borrachera: una pelea entre borrachos, enumerando los vinos más preciados y conocidos de la época (Yepes, Coca, Toro, Zamora, Sahagún). Tenemos más relaciones de este

tipo. Por ejemplo, Tirso de Molina en *La villana de la Sagra* escribe: «Ni se vende aquí mal vino; que a falta de Ribadavia/Alaejos, Coca y Pinto/en Yepes y Ciudad Real/San Martín y Madrigal,/Hay buen blanco y mejor tinto» (Jornada I, vv. 631-36). Quevedo asocia un adyacente violento a cada uno de ellos (vv.3-8) y usa continuas referencias a fenómenos de tipo físico para significar estados de ánimo (v. 2). Igualmente, armados de punta en blanco (v. 5), es una dilogía. En los vv. 7 y 8 encontramos la cosificación o reificación de nuestros protagonistas en cubas.

- V. 1: *Chispas*: «La centella que salta de la lumbre, por el sonido que hace Chis».
- V. 2: *Sed*: «la gana del beber»; borrascosa borrasca: cuasi borrasca, el mal temporal causado del viento bóreas o de otro que le cause. 2. Por traslación, se dice «borrasca» la pendencia y discusión que altera y turba unos con otros, 3. y borrascoso el hombre amigo de pendencias.
- V. 3: *Yepes*: «Este lugar tiene fama de buen vino, digo la villa de Yepes».
- V. 5: *Toro*: «Ciudad muy noble y abundante de todos frutos, especialmente de vino»; Toro (II): «Animal conocido y feroz, siendo irritado».
- V. 6: *Reto*: «Vide repto, desafío». «Acusación que pone un hidalgo contra otro de alevosía».
- V. 8: *Hojas*: 4. «Ser el vino de tres o cuatro hojas, vale tanto como ser añejo de otros tantos años, porque la cepa que llevó su uva se ha vestido tres o cuatro veces de hoja, después que se encerró en la bodega» 6. Hoja, la cuchilla de la espada, por ser delgada y por la semejanza que tiene con la hoja de la palma. Cubas: «El vaso hecho de costillas de madera delgada, que se ciñe con aros y cercos; y comúnmente se hacen las cubas para echar en ellas el vino». 2. «Al que tiene gran tripa y es bebedor, decimos ser una “cuba”. Tuvo nombre la cuba de san Segundo, vulgo Sahagún, la cual cabía tantas mil cántaras y dicen que hoy sirve de echar trigo en ella, porque debía ser costosa y peligrosa de reparar y conservar, y porque los tiempos debían ser entonces mejores y los años más abundantes».

2. *Versos 9-16*: Presentación de los protagonistas, Mondoñedo el de Jerez y Gancho el de Carmona, dos jaques de la germanía, borrachos hiperbólicos caracterizados por una paranomasia (vv. 11-12). En los romances de germanía, los nombres derivan de asociaciones burlescas: Cardeñoso, de carda (rufianesca); Lobrezno, de lobo (ladrón), Remolón, de remolar (trucar los dados para hacer trampas), la Cerdán, de cerda (cuchillo). En los versos 13-16 se les presenta como sórdidos soldados abanderados del vino. El gentilhomme de boca —también llamado gentilhomme de interior— era un criado de la Casa del Rey, que seguía en grado al mayordomo de semana. Su misión era servir la mesa del monarca por lo que se le dio dicho nombre. Posteriormente, cayó en desuso y solo acompañaban al rey cuando salía de la capilla en público y cuando iba a alguna función a caballo. Por lo tanto nuestros héroes son

devotísimos servidores del rey dios del vino, Baco. En esta antífrasis —«gentilshombres»— empleada como tal no es la ambivalencia del adjetivo lo que aparece, sino la contraposición de los infames jaques llamados «gentiles» por irrisión. En el v. 15, igual que se alzan las copas en los brindis, se enarbolan las banderas. Tanto la costumbre como las voces «brindar» y «brindis» son de origen alemán —*ich bring dir's*— y se introdujeron en España a finales del siglo xvi. En la obra de Quevedo encontramos alusiones a su lugar de procedencia. Así, en el *Libro de todas las cosas*, dice: «Alemán y Flamenco es lengua breve, pues se aprende en un brindis, gotis, guen, garhau...». En el romance burlesco *Censura, costumbres y las propiedades de algunas naciones*, escribe: «que ya los brindis del Tajo no le deben nada al Rhin». Cuando brindamos bebemos a la honra de alguien. La correlación borrachera-honra invierte los valores morales presentados desde el enfoque de personas sin honor como son los rufianes. En el v. 16 encontramos la dilogía copas-recipiente y palo de la baraja.

- V. 9: *Mondoñedo*: «Ciudad de Asturias y cabeza de Obispado»; «Mondongo(?)», por asesino, relacionado con las tripas.
- V. 10: *Ganchoso*: «Gancho»: hierro torcido. Ganchúa, corrupción de ganzáa, «llave falsa, de que suelen usar los ladrones para abrir las cerraduras de las puertas y arcas y todo género de candados».
- V. 13: *Soldados*: «El gentilhomme que sirve en la milicia». «Valiente»: valentón. «Rufianesca-rufián»: el que tiene mujeres para ganar con ellas y riñe sus pendencias.
- V. 14: *Edad*: «edad del hombre»: virilidad, vida adulta; «edad del mundo»: en este tiempo.
- V. 15: *Almenas*: «son las almenas lo más alto de los muros» (...). Otros del verbo *minor*, *minoris*, por amenazar, atentos que desde las almenas amenazan a los enemigos y los escarmientan.
- V. 16: *Copas*: «Vaso en que bebemos, ancho y capaz»; 8. «Copas, uno de los manjares del juego de los naipes: copas y bastos, oros y espadas».

3. *Versos 17-24*: Presentación de las prostitutas-amantes-tributarias de los jaques, la Escobara y Salmerona. En la poesía satírica y el teatro de la época se solía anteponer el artículo definido a los nombres de las mujeres rufianescas. Paralelismo (vv. 19-20). Por oposición a las protagonistas de su lírica amorosa (mozas de nieve y rosa) Quevedo las identifica como «dos mozas de carne y güeso» (v. 21). Los vv. 23 y 24 se refieren a la composición poética que transcurre durante la noche.

- V. 24: *Auroras*: «Este término es poético en castellano, y vale la primera luz del día, con la cual el aire se ilustra y empieza a resplandecer por tener ya cercano el sol, anunciado por la aurora».

4. *Versos 25-28*: Las prostitutas ponen paz entre los rufianes. Crítica a la justicia. En el v. 27 nueva dilogía con plumas (instrumento escritorio/vestido de las aves).

- V. 25: *Espadas*: «La común arma de que se usa, y los hombres la traen de ordinario ceñida, para defensa y para ornato y demostración de que lo son». Llamamos «espadas blancas» las aceradas con que nos defendemos y ofendemos, a diferencia de las de esgrima, que son de solo hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta.
- V. 26: *Guerra*: «Gerra, del conflicto de dos ejércitos contrarios enemigos que uno a otro se hacen guerra y se matan».
- V. 27: *Plumas*: «El ornamento de que la naturaleza vistió el ave». 3. Pluma. Con la que escribimos.

5. *Versos 29-56*: En esta larga secuencia atendemos a la reconciliación entre los dos hampones, que continúan bebiendo hiperbólicamente (v. 37-40) comparándolo con la sed de los soldados, un entierro en Vizcaya y una boda en Amberes, es decir, todas situaciones donde el vino corre a raudales. A partir del v. 32, símiles religiosos: así, van «a enterrar en la taberna/más cuerpos que en la parroquia» (v. 32). «Envainan en una ermita» (v. 33) y «Aquí paz y después gorja» (v. 36). En los vv. 44-56, los jaques hablan en primera persona. En los vv. 49 y 50 dice: «Vino y valentía/todo emborracha». Covarrubias en la voz Emborrachar: «Vide borracho, y no solo el vino emborracha, sino otras cosas, como la cerveza, los madroños, la cólera, la afición, etc.». En los vv. 51-52, dilogía de «copas» como recipiente/palo de la baraja. Otro ejemplo significativo de estilo suelto se da en *A la salud de las marcas* [861]: «Se volvieron a dar gracias/de los peligros pasados/a la ermita de san Sorbo/en el altar de san Trago» (vv. 113-116) donde la coordinación y yuxtaposición provocan la suma incesante de ideas sin trabazón entre ellas.

- V. 31: *Enterrar*: 2. Enterrar una cosa, es olvidarla y no dar lugar a que se hable de ella.
- V. 34: *Sorna*: Vide sorra [3] Cuasi «saborra» que es el arena que se echa por lastre en la galera o navío; 2. y de allí se dijo la galera que camina pesadamente, y no sigue a las demás de la armada ser sorrera y, corruptamente zorrera por llevar mucho lastre e ir demasiadamente cargada; 3. y de allí se dijo «sorna» que vale espacio y tardanza en el caminar. 2. «Zorrera»: el lugar donde hay mucho humo, como son las chimeneas humosas, que echan a los huéspedes de casa.
- V. 35: *Mosquitos*: «mosca pequeña» [...] Bien se sabe cuántos mosquitos se crían en las bodegas aficionados al vino dellas. 2. y así para dar a entender que una persona es amiga deste licor, suelen llamarle «mosquito» por el amor que unos y otros le tienen.

- V. 36: *Gorja*: «El cuello, especialmente aquella parte donde el ave, o pájaro cantor forma la voz y el hombre las letras guturales, de cuyo sonido tomó nombre. Y de allí se dijo gorjear, el conato que el niño pone cuando empieza a querer hablar, porque forma allí la voz, sin poder aún aprovecharse de los demás instrumentos de la voz, que son lengua, paladar, dientes y labios».
- V. 38: *Ronda*: «2. Ronda se toma algunas veces por los soldados que van 3. rondando y asegurándose de lo que puede haber de inconveniente y perjuicio».
- V. 39: *Mortuario*: «El enterramiento».
- V. 41: *Piloto*: «El que gobierna el navío».
- V. 42: *Canal*: «En los mares es una vía que tiene hondura, y saliendo della, se pierden los bajeles por causa de los bajíos».
- V. 43: *Galera*: «5. Galeón: toman el nombre de la galera, aunque son navíos más fuertes y menos ligeros, pero sufren los golpes del agua, por ser de alto borde». San Martín: «Martín» Proverbio: «A cada puerco le viene su San Martín»; se dice porque por este tiempo suelen matar los puercos que entre año los han estado cebando, criándose en ociosidad y vicio. Esto mismo acontece al hombre que vive como bestia y trata solo de sus gustos. San Martín hace en el poema clara referencia al vino de San Martín de Valdeiglesias. Igualmente se solía dar nombres religiosos a las naves: recordemos «En casa de las sardinas» [855], jácara centrada en la experiencia de Montilla como galeote, donde dice: «En las galeras de España/una apellidan San Jorge» (vv. 3-4).
- V. 45: *Asentar*: «6. Asentar la mano o el guante es castigar a uno severamente. 7. Asentar, en el juego de la esgrima, es dejar la espada y asentarla en el suelo donde la halló. 9. Asientos, lugares para asentarse. 10. Asientos, conciertos y conveniencias. 11. Asentarse el licor que está turbio, 12. y asiento la hez o el craso que se va al suelo». HEZ: «el asiento que hace el aceite o el vino en la vasija; [...] De cualquier cosa llamamos hez: el desecho tomado de las cosas líquidas, que hacen asiento en lo bajo, las heces; 2. La hez del pueblo, la gente vil y ruin, sin honra y sin término».
- V. 48: *Bota*: «En castellano llamamos bota a la que los demás llaman borracha, que es cuerecito pequeño con la mitad de costura y un brocal en el cuello. 2. Bota, el calzado de cuero que coge toda la pierna hasta la rodilla, y difiere del borceguí por ser más justa que él y tener suela de vaca. [...] 3. También llaman bota, fuera de Castilla, lo que llamamos cuba y a la que nosotros llamamos bota, llaman ellos borracha; 4. de aquí vino llamar bodegas las cuevas donde encierran el vino, botecas y bodegas». En el baile servirá como dilogía.
- V. 51: *Atengo*: Atender. «Vale advertir, considerar, pensar, reparar».
- V. 55: *Cirujanos*: «El médico que cura heridas o llagas». «No hay mejor cirujano que el bien acuchillado», conviene a saber, los que tienen experiencia y han probado la trementina.

6. *Versos 57-60*: En esta estrofa se previene sobre los aspectos negativos del vino.

7. *Versos 61-68*: Sin transición —no sabemos si inmediatamente o tiempo después— ambos jaques son apresados. Nueva crítica a la justicia y a su venalidad: gracias al soborno, eluden la horca pero irán a galeras un tiempo no determinado. Así, el escribano/cirujano a cambio de una cantidad de plata, les proporcionará una condena mejor (vv. 67, 68: antítesis).

— V. 61: *Prender*: «4. Prender. Vale asir. 5. Pero comúnmente se toma por llevar a la cárcel».

— V. 64: *Semblante*: «El modo en que mostramos en el rostro alegría o tristeza, saña, temor o otro cualquier accidente;» Bolsa: «Comúnmente se toma por el saquillo de cuero en que echamos el dinero, [...] 13. Los cirujanos dicen hacer bolsas la materia de las llagas, cuando ahonda en la carne y no sale por la herida.»

— V. 65: *Sajar*: «Es dar unas cuchilladitas muy sutiles sobre las ventosas, 2. Que llaman sajadas».

— V. 66: *Ventosas*: «Vaso hueco y ventrudo y angosto de boca, y así se pudo decir ventosa, quasi ventrosa;»

— V. 68: *Pujamiento*: «Ímpetu, como pujamiento de sangre». Pujar: «Es subir las rentas en almoneda, del verbo italiano Pogiare».

8. *Versos 69-91*: Traslado en la cuerda de presos, con sus fieles amantes que les acompañan. En el v. 70 encontramos «derrotas», dilogía. En los vv. 73-77, triste premonición de lo que espera a nuestros héroes: ropa fuera, rasura, reñir y remar, con la aliteración de la «r». En los vv. 78-81, (v. 78 «salado charco», metáfora) ya han llegado a su destino. Los vientos dan premonitorios cintarazos de cristal. Esta poética imagen remite a los futuros latigazos que recibirán del cómitre. En el baile «Juan Redondo está en gurapas» tenemos: «Un BAILARÍN, por cómitre, con un pito, y cantan los Músicos:

Y cuando el amante espera/que ha de estar el pito mudo/porque estén de su manera/siendo el cómitre desnudo/dice a todos “¡Ropa afuera” “Quítanse todos la ropa”, “¡Ah, chusma, ropa afuera! ¡Ropa afuera, canalla!/Vayan fuera esas ropas; vengan acá esas sayas”.

En los vv. 82-85, ya están encadenados a sus bancos. Aunque, como dice Montilla: «Dicen que lo manda el rey;/no lo creo, aunque me ahorquen;/que no lo he visto en vida/ni pienso que me conoce» (vv. 197-200). En los vv. 86-91, la premonición de vv. 73-77 se cumple.

— V. 72: *Divertirse*: «Salirse uno del propósito en que va hablando; 2. O dejar los negocios y, por descansar ocuparse en alguna cosa de contento».

— V. 76: *Ropa fuera*: «Ropa afuera, término de las galeras, cuando se ha de remar con hígado».

- V. 86: *Embarcando*: «Entrar en la barca; 2. Pero comúnmente se toma por hacer viaje en galera, navío o otro bajel que ha de pasar la mar. 3. Embarcarse en un negocio es haberse como engolfado en él, descubriendo muchas dificultades y peligros, cuales suceden a los que pasan la mar.»
- V. 87: *Forzoso*: «Lo que no se excusa, queramos o no queramos. 2. Forzado, el que ha sido constreñido y necesitado a hacer alguna cosa. 3. Forzado, el que está en galera, condenado por la justicia.»
- V. 88: *Cómitre*: [Vse. Cómitre] Cómite o cómitre. Cierta ministro de la galera, a cuyo cargo está la orden y castigo de los remeros. Díjose cuasi cómite, porque ayuda en cuanto es de su parte al buen gobierno, especialmente al bogar.

CONCLUSIÓN

El interés del *Baile IX* no es únicamente lingüístico. Se asocia a él un interés estilístico, pues constituye la manifestación de Quevedo como hombre del Barroco y maestro del conceptismo. Es la quintaesencia de la estética de la agudeza y su dificultad expresa una característica de este período literario: la visión infra-realista, la mirada degradante y la estética de lo feo. Quevedo no está interesado en la acumulación de voces de germanía. Lo que más le interesa son los juegos de ingenio y agudeza verbal: hay una inadecuación entre locutor y discurso, que se justifica en el afán por dignificar el género. El principal objetivo es divertir, alternando la satisfacción del público que entenderá la dificultad conceptista con la de un público más bajo, satisfecho con el humor procaz. Podemos terminar subrayando que este poema recoge los tópicos fundamentales de los romances de germanía (la vida de los jaques y prostitutas, sus pendencias, los castigos y sus miserias), que tanto divertían al lector/oyente exigente y preparado como al vulgar. Quevedo en una precisa filigrana verbal une el más ingenioso concepto con el más llano de los vocablos y enlaza la ironía ingeniosa al humor popular, superando así los límites y las normas propias del género.

BIBLIOGRAFÍA

COVARRUBIAS OROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995 (2.^a Edición).

CAPÍTULO 11

«¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa/ que semeje de comer»: El hambre en *La Numancia* de Cervantes

MARTINA COLOMBO
Universidad Ca' Foscari, Venecia

*Questi pareo che contra me venesse
con la test'alta e con rabbiosa fame,
sì che pareo che l'aere ne temesse*
(DANTE, *Divina Commedia*, Inferno, I., vv. 46-48).

Muy pocas veces el hambre ha llegado a ser dramatizada de manera tan áspera, intensa y conmovedora como en *La Numancia* (c. 1585) de Cervantes¹, pieza que recrea el cerco de la homónima ciudad celtibérica llevado a cabo por las tropas romanas de Escipión y su suicidio colectivo (133 a.C.). Pese a ser conscientes del peligro que supone adentrarse por los vericuetos de una tragedia que ha producido una oleada de estudios y ha suscitado las más dispares opiniones, desde que Antonio de Sancha la sacó del olvido publicándola en 1784, en el presente estudio nos proponemos centrar nuestra

¹ Según A. González, la aspereza del hambre «adquiere una espectacularidad notable» en la pieza («Comer y beber en el teatro cervantino», *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, (eds.) Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pág. 95).

atención precisamente en este elemento configurador, «modulado en todos los acentos»², a través de un repaso de la acción dramática.

El hambre se presenta al comienzo de la tragedia como idea abstracta y parte integrante de la estrategia militar del capitán romano, quien trata de derribar la heroica resistencia española tras 16 largos años de asedio con la creación de un foso que rodee toda la ciudad, excepto en la parte bañada por el río Duero. El foso es esgrimido como «nueva, poco usada hazaña» (v. 348)³, y el «hambre insufrible»⁴ (v. 320) como su complemento y la anticipación del sufrimiento posterior. El pueblo acosado la percibirá como «llamada a la realidad, su representación, la necesidad perentoria que nadie en su cabal juicio puede ignorar»⁵ y como desesperada falta de comida por la carencia total de provisiones. Es una lucha perenne por la supervivencia, que nace y se agudiza conforme avanza esta guerra que tiene a los numantinos «encerrados» (v. 541) y destruidos «con cobardes mañas» (v. 542), y se prolonga por la concatenación de tres obstáculos infranqueables:

- a) las desdichadas señales recibidas durante los rituales mágico-religiosos, en la segunda escena de la segunda jornada.. Los numantinos matan a un carnero y tratan de resucitar a un joven muerto por hambre, «símbolo gráfico de una débil y última esperanza»⁶, para saber cómo va a acabar la guerra. El vaticinio del suicidio colectivo que hace el cuerpo amortajado («el amigo cuchillo el homicida/de Numancia será, y será su vida», vv. 1079-1080) actúa como objeto de desplazamiento del suspense, mientras que la aparición de ese mismo cadáver simbolizaría tanto la terrible demostración concreta de la acción demoledora del hambre en los cuerpos de los numantinos como la prefiguración de las muertes en escena de algunos de ellos.
- b) la rotunda negativa de Escipión a cooperar con los españoles para dar por concluida «la dura pestilencia destes daños» (v. 1158), que frustra la posibilidad de llegar a un acuerdo político, en la primera escena de la tercera jornada.
- c) el dolor colectivo de las numantinas, en sus roles sociales de mujeres y madres, ante la decisión de los maridos de saltar el muro, en la misma

² J. Casaldueño, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 288.

³ Citamos por la edición de A. Baras Escolá, *Tragedia de Numancia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

⁴ El hambre es nombrada más de 30 veces, con una serie de adjetivos vinculados a varios campos semánticos (putrefacción, enfermedad, crueldad, religión y muerte, etc.) que insinúan el transcurrir del tiempo, revelan su presencia angustiante en el cerco interminable y hasta anticipan, en algunos casos, su aspecto final como alegoría, del cual hablaremos a continuación. Nos limitamos a señalar solo algunos de los más interesantes, puesto que su variedad merecería un estudio profundizado: el hambre es «macilenta» (v. 601), «peste crúel, salida del infierno» (v. 947), «insana» (v. 1342), «terrible y fuerte» (v. 1720) y «homicida» (v. 1967).

⁵ V. Gaos, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 139.

⁶ S. Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 73.

escena. Los personajes femeninos son capaces de derribar definitivamente el proyecto beligerante y descubren, involuntariamente, el poder del hambre como elemento que reanuda y refuerza los vínculos de amor entre los miembros de esta comunidad, ya que los hombres deciden permanecer en la ciudad para no abandonarlas.

Mundo sobrenatural y mundo cotidiano —por un lado, el político, y por otro lado, el colectivo— impiden salir del insufrible estado de postración. Lo que les queda a los afligidos habitantes es convivir en el encierro más absoluto, tras haber utilizado todos los medios disponibles, y la primera manifestación de la “rebelión” ante el aciago destino es la realización de una hoguera «en la plaza mayor» (v. 1648) para quemar todos los bienes materiales, decisión que preanuncia la destrucción final.

La dramatización del hambre conlleva asimismo el deslizamiento a sus aspectos más crudos, como la práctica moralmente ambigua de la antropofagia o canibalismo por hambre, que llevaría a los numantinos a alimentarse con los cuerpos de los enemigos, única solución para aminorar, por lo menos durante un breve intervalo de tiempo, su apetito voraz. Los famélicos españoles se atreverían a comer el cuerpo del Otro en una fusión casi completa de identidades⁷, pero el festín canibalesco, en lugar de provocar repulsión, es casi justificado y liberado de connotaciones horribles. Según el jefe de la comunidad, el sacrificio humano que se realiza en Numancia poco después de la promesa de los hombres de anular el asalto sería algo que es forzoso hacer y es digno de memoria:

Teógenes Y para entretener por alguna hora
la hambre que ya roe nuestros huesos,
haréis descuartizar luego a la hora
esos tristes romanos que están presos,
y, sin del chico al grande hacer mejora,
repártanse entre todos, que con esos
será nuestra comida celebrada
por estraña, crüel, necesitada
(vv. 1434-1441)⁸.

La secuencia sucesiva, de tono completamente distinto, rebaja la tragicidad de estos instantes presentando la historia privada de dos enamorados numantinos, Marandro y Lira. A pesar de las quejas de la mujer, el enamorado se atreverá a «saltar/el foso y el muro fuerte» (vv. 1506-1507) para robar «el pan que el romano

⁷ De acuerdo con A. Petro del Barrio, «al alimentarse de sangre romana, la asimilación entre los españoles y el enemigo se hace más fuerte y la identificación entre ambos más clara, punto primordial para poder comentar, posteriormente, la conversión simbólica de los numantinos en romanos al matar a sus familias» (*La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pág. 76).

⁸ La comida se reparte equitativamente, sin distinciones entre clases sociales, sexo o edad.

toca⁹» (v. 1510) y, paralelamente, el amigo Leoncio se prestará a acompañarlo en la peligrosa aventura.

Otra referencia al canibalismo, aunque menos evidente, aparece en la secuencia que cierra esta tercera jornada, dentro de una Numancia paralizada por completo en sus actividades cotidianas y de la que Cervantes deja entrever la parte más destrozada¹⁰. Una mujer numantina se encamina hacia la hoguera, acompañada de un niño en los brazos y otro de la mano. El dramaturgo se sirve de esta poderosa imagen para mostrar los daños provocados por la carestía y enfatizar el hecho de que uno de los dos numantinos que asisten a la desgarradora procesión acaba de revelar la promulgación de un edicto en la ciudad que prevé que «no quede alguna/mujer, niño ni viejo con la vida» (vv. 1680-1681)¹¹ y, es lícito suponer, que se coman los cuerpos de los ciudadanos matados. El patetismo del momento reside en que sabemos que estos tres individuos, víctimas inocentes, se están acercando cada vez más a su perecimiento.

El hijo pide comida —que ya no hay— «a su “mater dolorosa”»¹²:

Hijo	Madre, ¿por ventura habría quien nos diese pan por esto?
Madre	¿Pan, hijo? Ni aun otra cosa que semeje de comer.
Hijo	Pues ¿tengo de perecer de dura hambre rabiosa? (vv. 1690-1695).

y está dispuesto a vender toda su ropa y a trocarla «por un mendrugo de pan» (v. 1707), mientras la mujer se queja de que le chupe el cuerpo, casi convertido en esqueleto:

Madre	¿Qué mamas, triste criatura? ¿No sientes que, a mi despecho, sacas ya del flaco pecho,
-------	--

⁹ Cervantes llega a servirse del pan, elemento más común de toda la cultura culinaria occidental «descrito por su calidad en muchos pasajes de la literatura del Siglo de Oro» (M. I. Chamorro Fernández, *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002, pág. 17), por ser un alimento primario y porque el hambre tradicionalmente se asocia a su falta. En nuestra tragedia, el mendrugo de pan no es un elemento caracterizador, sino el ejemplo de la lucha contra ella.

¹⁰ Para un análisis de la escena y la referencia a algunas imágenes parecidas sobre la devastación por el hambre y la muerte, en obras áureas y modernas, remitimos al trabajo de J. Montero Reguera, «Una imagen del horror en el teatro de Cervantes (*Numancia*, III, vv 1687-1731)», *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. H. Brioso Santos, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, págs. 137-142.

¹¹ Según M. D. Stroud, en la tercera jornada se desplegaría, en realidad, «la decadencia de los núcleos de amor» («*La Numancia* como auto secular», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, Madrid, EDÍ-6, 1981, pág. 306).

¹² S. Zimic, ob. cit., pág. 76.

por leche, la sangre pura?
¡Lleva la carne a pedazos
y procura de hartarte,
que no pueden más llevarte,
mis flojos cansados brazos!
(vv. 1708-1715).

El pecho, fuente de vida para el niño en su infancia, se convierte en comida infructuosa, en el símbolo de la tentativa desesperada de terminar el ayuno forzado a través de la sangre materna. «Ni aun otra cosa/que semeje de comer» (vv. 1692-1693) son dos versos que denotan la ausencia irremediable de comida en el pueblo. Del agua y del vino que han sido utilizados durante los ritos sacrificiales no ha quedado ni rastro y, ahora, es imposible conseguir un pedazo de pan duro y seco.

La comida dejará de «ser una referencia diegética para convertirse en un elemento mimético en el texto espectacular de la puesta en escena»¹³ en el único momento en que los acosados logren introducirse en el campamento enemigo para salir del hambre angustiada, en la primera escena de la cuarta jornada. El paradigma de esta transformación de algo puramente abstracto en algo concreto se cifra en un objeto simple y barato de la vida cotidiana romana, como la cesta blanca que lleva un poco de pan mojado en sangre¹⁴, con la que Marandro volverá de esta infiltración mortal en las tiendas enemigas. Los parlamentos y la hazaña del novio de Lira, que deja a los romanos aturridos, mantendrían «una relación de semejanza con la institución de la eucaristía cristiana»¹⁵:

Marandro Pero mi sangre, vertida
 y con este pan mezclada,
 te ha de dar, mi dulce amada,
 triste y amarga comida
(vv. 1844-1847).

Sin embargo, el cuerpo del joven mezclado con la hostia consagrada —en este caso el insuficiente botín de la expedición, acción que rompe el pacto colectivo de no salir de la ciudad— no surtirá los efectos deseados. El alimento que servía como sustento y salvación se convierte en doble motivo de muerte: elimina algo que tiene valor inestimable como la vida de los dos amigos y se transforma en «veneno» (v. 1883)¹⁶ para Lira, quien rechaza sustentarse con lo que ha provo-

¹³ A. González, ob. cit., pág. 96.

¹⁴ El pan es también llamado «bizcocho» en el v 1782 y en la acotación que precede la salida de Marandro con el canastillo en el v 1796.

¹⁵ F. Vivar, «La Numancia» de Cervantes y la memoria de un mito, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 61.

¹⁶ En el trozo de pan convertido en veneno se ha querido ver un *pharmakon* (A. Petro del Barrio, ob. cit., pág. 69).

cado el fallecimiento de su futuro esposo. Nótese asimismo la contraposición entre «dulce amada» (v. 1846) y «triste y amarga comida» (v. 1847), que revelaría tanto el amor puro y genuino de Marandro como las consecuencias aciagas de la búsqueda de ese alimento. Pero el sacrificio del enamorado no ha sido inútil, ya que la mujer reconoce que ha derramado su sangre por ella.

En la precipitación de la acción dramática, Cervantes nos muestra la repentina eliminación de la familia de Lira, que es un ejemplo concreto, en el nivel privado, de la desgracia numantina: su hermano entra anunciando la muerte del padre y la próxima muerte de la madre y lamenta que «ya no hay pasar bocado» (v. 1895) antes de morir delante de sus ojos, dejándola «en un solo punto/huérfana y viuda» (vv. 1910-1911). Paradójicamente, en el único momento en que aparece un poco de comida en escena «ningún personaje sacia su hambre»¹⁷, porque es imposible aplacar el ritmo de sus feroces embestidas. Se trata de otra señal funesta del triste destino reservado a los numantinos, que se resiste a toda desviación. El pan que ha matado a Marandro, ni siquiera le sirve a su futuro cuñado: el trozo de comida es así un hilo conductor que une a todo el grupo familiar y también supone la patética materialización del mendrugo pedido por el niño a la madre en la jornada anterior.

El dramaturgo complica la dramatización del hambre presentándola como *dramatis personae* bajo la forma de figura retórica, o modo discursivo, de la alegoría, en la segunda escena de esta última jornada¹⁸. El símbolo de esta conversión sería —amén de su particular colocación en un momento atemporal y de particular tensión, precedido por la petición de ayuda de Lira a un soldado para sepultar a sus difuntos parientes y seguido por Teógenes en su faceta de páter familias asesino e intentando buscar su muerte— el papel de desvelar a sus dos compañeras, Guerra y Enfermedad, y a los espectadores, la terrible matanza, que transforma el territorio numantino en un *locus horribilis* sembrado de muerte y destrucción.

¹⁷ A. Baras Escolá (ed.), ob. cit., pág. 156.

¹⁸ Sin pretender revisar las teorías acerca de este recurso dramático, del cual Cervantes se limitó a subrayar el perfeccionamiento en su conocidísimo «Prólogo al lector» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), nos parece útil recordar que tiene cualidades parecidas a las del coro griego y es empleado por el dramaturgo para elevar «the action of *La Numancia* to its historical and eternal planes» (E. H. Friedman, «*La Numancia* within Structural Patterns of sixteenth-century Spanish Tragedy», *Neophilologus*, núm. 61, 1977, pág. 87). El empleo del hambre como alegoría permite indicar algunas peculiaridades del temprano teatro de nuestro escritor y de la generación de los años 80 del siglo XVI: el empleo de figuras alegóricas, la mezcla de distintos planos en una misma pieza y, por último, la adecuación al modelo neosenequista, que estaba de moda en el último tercio de ese siglo y se cifraba en el empleo de motivos cruentos como las muertes en escena, los comentarios de las alegorías sobre la acción dramática y los ritos sacrificiales. Pero podemos observar, gracias a la pieza, una distanciamiento del dramaturgo de esa misma corriente, ya que espectáculos truculentos presentes en otros dramaturgos a él contemporáneos, como Virués, no le son afines. Para la cuestión de la influencia neosenequista, indicamos el trabajo de K. A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, y el más específico de J. Canavaggio, «El senecismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 3-11.

Como advierte F. Cantalapiedra, a través de la descripción de esta figura alegórica el dramaturgo: «se aparta voluntariamente de los códigos alegóricos en boga. Pero al hacerlo así nos está mostrando que estamos ante una verdadera gramática de la composición alegórica. Miguel de Cervantes nos está presentando en realidad una figura compuesta, doble: la Muerte por Hambre»¹⁹ ya que esta sería la prefiguración de la primera²⁰. Contrariamente a la fuerza arrolladora y a la furia asesina descritas por sus dos acólitas, los versos pronunciados por el Hambre engloban la mayoría de los sentidos (vista, oído y olfato), encierran claras reminiscencias bíblicas y hasta ocultan, paradójicamente, cierta «compasión por las víctimas»²¹ por la crueldad con la que se procura poner en marcha el decreto. Reproducimos aquí algunos fragmentos de su largo parlamento:

Hambre Volved los ojos y veréis ardiendo
de la ciudad los encumbrados techos;
escuchad los suspiros que saliendo
van de mil tristes lastimados pechos
[...]
Cual suelen las ovejas descuidadas,
siendo del fiero lobo acometidas,
andar aquí y allí descariadas
con temor de perder las simples vidas,
tal niños y mujeres delicadas
huyendo las espadas homicidas
andan de calle en calle (¡oh hado insano!),
su cierta muerte dilatando en vano.
Al pecho de la amada nueva esposa
traspasa del esposo el hierro agudo;
contra la madre (¡oh nunca vista cosa!)
se muestra el hijo de piedad desnudo;
y contra el hijo el padre, con rabiosa
clemencia, levantando el brazo crudo,
rompe aquellas entrañas que ha engendrado,
quedando satisfecho y lastimado.
No hay plaza, no hay rincón, no hay calle o casa
que de sangre y de muertos no esté llena
(vv. 2024-2049).

¹⁹ *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pág. 247.

²⁰ El aspecto del Hambre revela su asimilación a la Muerte: en efecto, la alegoría sale «con un desnudo de muerte y encima una ropa de bocacá amarillo, y una máscara amarilla o descolorida» (A. Baras Escolá [ed.], ob. cit., pág. 160).

²¹ C. Andrés, «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pág. 552.

Inmediatamente después, y como hemos mencionado arriba, se dramatizará el camino hacia la muerte de la familia de Teógenes, con su esposa que, ante la ingenuidad del hijo que no logra percibir la dramaticidad del momento, le declara que le dará «la muerte por comida» (v. 2115). El verso demuestra la perfecta asimilación del hambre al binomio vida-muerte y caracteriza la comida como algo mortífero para el pueblo numantino.

En la última escena, los romanos descubren el charco de sangre que baña la ciudad y a Teógenes lanzándose en la hoguera. Escipión se ve obligado a admitir la victoria enemiga con la muerte del postrer habitante numantino, Variato, quien se niega a aceptar su ofrecimiento de «ricas joyas y preseas» (v. 2357) y se lanza de una torre, decretando la derrota de los romanos y provocando otra aparición de las entidades alegóricas, ya que la Fama se ocupará de pregonar la eterna memoria de la hazaña numantina.

El sacrificio final de los mártires numantinos es la confirmación de la derrota del hambre²², porque se esquivo la muerte que les infligiría el contendiente y se reafirman su dignidad como personas, su identidad como pueblo y finalmente la impenetrabilidad de su territorio. La falta de comida, que se ha configurado como sufrimiento de todos los miembros de esta colectividad, actúa al final como fuerza motriz en dos direcciones encontradas: hacia la muerte, es decir la destrucción física de una comunidad en vías de extinción, y hacia la creación de una nueva vida efímera a partir de la muerte, que remite a la imagen de un ave mitológica como el Fénix.

A la vista de lo que acabamos de decir, es innegable que el hambre permite definir múltiples perspectivas de lectura de la pieza y adquiere un papel extremadamente importante en lo relativo a su espectacularidad escénica. Si bien se alternan escenas relativas a uno u otro de los bandos y a uno u otro de los distintos niveles (el privado, el colectivo y el sobrenatural), que denotan cierta fragmentariedad de la acción dramática típica de las piezas cervatinas de la primera época y el estatismo de algunas secuencias, todo se diluye en favor de el sentimiento de humanidad que impregna la obra entera. Tenemos una inmensa sensación de tristeza por la desdicha de los acosados y nos damos cuenta de que acabamos de leer una obra maestra del manco de Lepanto, o mejor dicho, «una de las tragedias más contemporáneas y perfectas de la literatura y del teatro de Occidente»²³.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, C., «Figuras alegóricas y teatralidad en la obra dramática de Cervantes», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana,*

²² De acuerdo con G. Correa, se simbolizaría «la superación del sino trágico y el triunfo sobre la muerte, en virtud de la presencia de la Fama» («El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, núm. 27, 1959, pág. 289).

²³ J. G. Maestro, *La secularización de la tragedia. Cervantes y «La Numancia»*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2004, pág. 38.

- Menorca, 25-27 de octubre de 1997*), ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 545-557.
- BLÜHER, K. A., *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- CANAVAGGIO, J., «El senequismo de la *Numancia*: hacia un replanteamiento», *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 25-27 de octubre de 1997)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 3-11.
- CANTALAPIEDRA, F., *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995.
- CASALDUERO, J., *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CERVANTES, M. DE, *Tragedia de Numancia*, ed. A. Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, M. I., *Gastronomía del Siglo de Oro español*, Barcelona, Herder, 2002.
- CORREA, G., «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, núm. 27, 1959, págs. 280-302.
- FRIEDMAN, E. H., «*La Numancia* within Structural Patterns of sixteenth-century Spanish Tragedy», *Neophilologus*, núm. 61, 1977, págs. 74-89.
- GAOS, V., *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979.
- GONZÁLEZ, A., «Comer y beber en el teatro cervantino», *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, (eds.) Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, págs. 85-99.
- MAESTRO, J. G., *La secularización de la tragedia. Cervantes y «La Numancia»*, Madrid, Ediciones del Orto-Universidad de Minnesota, 2004.
- MONTERO REGUERA, J., «Una imagen del horror en el teatro de Cervantes (*Numancia*, III, vv 1687-1731)», *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. H. Brioso Santos, Kassel, Edition Reichenberger, 2007, págs. 137-142.
- PETRO DEL BARRIO, A., *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, págs. 67-99.
- STROUD, M. D., «*La Numancia* como auto secular», *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 303-307.
- VIVAR, F., «*La Numancia*» de Cervantes y la memoria de un mito, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- ZIMIC, S., *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

CAPÍTULO 12

De guisados y desaguisados. La comida en el *Quijote*

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

1. LAS CIRCUNSTANCIAS AL VINO ATAÑEDERAS

La comida y la bebida son un elemento constante en el *Quijote*. Pese a no ser uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustenta el desarrollo de la trama, contribuyen considerablemente a perfilar muchos aspectos de la novela. En primer lugar, son capaces de crear y modelar personajes y situaciones. Ello se advierte ya en las primeras líneas del capítulo primero:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino¹.

Con tan solo tres elementos (las armas, la alimentación y la ropa), Cervantes ha sido capaz de describir magistralmente al hidalgo manchego, de modo

¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, págs. 37-38.

que el lector pueda tener ya una idea atinada de su vida. La enumeración de los componentes que conforman su dieta basta para dar cuenta de la miseria en la que vive: pese a ser alimentos más bien humildes (la carne de vaca era barata, el salpicón se hacía de las sobras y los demás platos no eran ni mucho menos manjares)², Alonso Quijano destina a su provisión tres cuartas partes de su hacienda. El lector de la época sabía ya que se encontraba ante uno de esos hidalgos pobres que tanto proliferaron por aquel entonces, personaje proverbial y con no pocos antecedentes ilustres en la literatura, tales como el segundo amo de Lázaro de Tormes³.

La alimentación es un elemento de suma importancia en la descripción de don Quijote y de Sancho Panza. Veamos, por ejemplo, esta memorable intervención de Sancho en un diálogo entre dos escuderos: «¿No será bueno, señor escudero, que tenga yo un instinto tan grande y tan natural en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor y la dura y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañederas?»⁴.

Ese «conocimiento» de Sancho lo delata como un muy buen aficionado al vino, capaz de distinguir todas sus propiedades («la patria, el linaje, el sabor y las duras y las vueltas que ha de dar») con solo catarlo, como bien demuestra al escudero del Caballero del Bosque. La del vino es compañía muy grata a Sancho; sediento y sin provisiones, a menudo lamenta su ausencia, como cuando le ofrecen agua para calmar su sed y responde, pesaroso: «Si yo la tuviera de agua [...], pozos hay en el camino, donde la hubiera satisfecho»⁵. Pero no solo para el vino tiene nuestro escudero un «instinto tan grande y tan natural», sino también para cualquier tipo de alimento, pericia de la que hace gala incluso recién amanecido: «Despertó, en fin, soñoliento y perezoso, y volviendo el rostro a todas partes dijo: —De la parte desta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos»⁶.

A lo largo de la novela Sancho se ve impelido al pillaje y al saqueo de todo tipo de gentes, desde frailes de San Benito hasta bachilleres, hecho que para él no supone sino un acto legítimo, en tanto que escudero, de apropiación de «despojos de la batalla». Hambriento las más de las veces, en cuanto su amo entra

² Menéndez Pidal recoge el refrán «Vaca y carnero, olla de caballero» (R. Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1969, pág. 157).

³ Los siguientes versos de Cervantes dan buena cuenta de lo mucho que la figura de los hidalgos se asociaba con la pobreza: «maldición del siglo nuestro, / que parece que el ser pobre / al ser hidalgo es anejo» (M. de Cervantes, *La gran sultana*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, vv 2256-2258). Véanse, también, estos otros de Lope: «Dorotea ¿No puede ser ese hombre / pobre e hidalgo? Isabel Confieso / que no he reparado en eso, / con ser anejo a su nombre. / [...] El ser hidalgo es el diablo, / para que sospecha cobre, / que parece que ser pobre / anda con este vocablo.» (L. de Vega, *La pobreza estimada*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIV, Madrid, Atlas, 1971, pág. 413a).

⁴ *Don Quijote de la Mancha*, pág. 799.

⁵ *Ibid.*, pág. 908.

⁶ *Ibid.*, pág. 863.

en combate se apea Sancho del jumento y, estratégicamente situado, comienza a desvalijar a diestro y siniestro, atropando, cómo no, todo tipo de alimentos. Para su desgracia, a menudo no pasa tan inadvertido como él quisiera, por lo que recibirá sus acostumbrados manteamientos.

A Sancho le gusta mucho disfrutar del placer que supone contentar al estómago y acallar sus quejas, pero para eso no son necesarios ni comedimientos ni sabores sutiles. Sancho es un labrador, de condición humilde, por lo que no es de extrañar que cuando, siendo gobernador de su tan esperada ínsula, le dan de cenar salpicón de vaca con cebolla y unas manos cocidas de ternera «algo entrada en días», se entregue «con más gusto que si le hubieran dado francolínes de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón o gansos de Lavajos»⁷. Si bien es cierto que en muchas ocasiones le tachan de simple glotón, lo cierto es que Sancho, aunque de ávido apetito, alardea de ser consciente de su dieta y experto conocedor de su estómago, y hasta se atreve a deleitarnos con curiosos parlamentos: «Mirad, señor doctor, de aquí adelante no os curéis de darme a comer cosas regaladas ni manjares exquisitos, porque será sacar a mi estómago de sus quicios, el cual está acostumbrado a cabra, a vaca, a tocino, a cecina, a nabos y a cebollas, y si acaso le dan otros manjares de palacio, los recibe con melindre y algunas veces con asco»⁸.

Sancho no es solo un rudo comilón, como se le caricaturiza a menudo, sino más bien —cosa distinta— un amante empedernido de la glotonería. Hasta tal punto se desvive por sus muy queridas cebollas, mendrugos de pan y trozos de queso, que el refranero traído a cuestras por el escudero aparece siempre cargado de referencias a la comida, al comer y al «condumio». Estas «cortesés y hambrientas razones»⁹, surtidas de una retahíla de refranes culinarios, le permiten salir airoso de los más intrincados asuntos y peliagudos razonamientos:

—A buena fe, señor —respondió Sancho—, que no hay que fiar en la descarnada, digo, en la muerte, la cual tan bien come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más de poder que de melindre; no es nada asquerosa: de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas, que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría¹⁰.

⁷ *Ibíd.*, pág. 1118.

⁸ *Ídem.*

⁹ *Don Quijote de la Mancha*, pág. 866.

¹⁰ *Ibíd.*, págs. 872-873.

Si reproduzco el fragmento completo es porque me parece muy ilustrativo de lo que aquí trato de explicar. Sancho teje una alegoría en torno a la muerte valiéndose, casi exclusivamente, de referencias a la comida, al hambre y a los alimentos. Esto mismo, que podría expresarse mediante razonamientos filosóficos o metáforas poéticas, se cuenta a partir de las vivencias de un labrador que gusta del buen y llano comer. Así, el misterioso poder igualatorio de la muerte, capaz de llevarse a todos y cada uno de los hombres, sea cual sea su rango, hacienda o condición, lo comprende Sancho en términos alimenticios: «tan bien come cordero como carnero». Nadie se halla a salvo de la visita de la muerte, porque «no es nada asquerosa, de todo come y a todo hace». Como él cuando se lleva los «despojos» de las batallas de su amo, es natural que la muerte «hinche sus alforjas», inseparables compañeras del escudero. El hambre de la muerte es voraz, insaciable, «canina, que nunca se harta», pero, a diferencia de Sancho, «no tiene barriga», lo cual no impide que, dado que no descansa nunca en su tarea, esté «hidrópica y sedienta»¹¹.

Analfabeto e ignorante, Sancho atropella sus discursos con un estrafalario y graciosísimo refranero, una materia en la que sí es experto, especialmente cuando trata del comer. Sancho comprende la realidad ajustándola al marco de la comida, para así poder, una vez adaptada a su entendimiento, discernir, decir y decidir. La comida funciona en la novela como un elemento complejo, vertebrador del comportamiento, los discursos y las acciones del personaje.

La actitud de don Quijote respecto a la comida es muy distinta de la del escudero. Nuestro caballero es un deshacedor de agravios y un enderezador de tuertos, luz y espejo de la caballería andante. Mirando siempre por cumplir con el estricto código caballeresco, don Quijote se muestra fiel a sus principios: «Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo, que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunosuntuosos banquetes que les hacían, y los demás días se los pasaban en flores»¹².

La comida, de nuevo, actúa como un elemento descriptivo de primer orden. En una de sus muchas pláticas con Sancho, don Quijote le instruye acerca de los valores caballerescos a partir solamente de sus hábitos alimenticios. El estoicismo alabado por don Quijote es entendido no solo como un ideal, sino como una práctica corriente entre los de su orden, pues en las historias caballerescas «aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen». Con todo, don Quijote es consciente de que en ciertas ocasiones conviene guardar el decoro y atender como es debido a «algunosuntuosos banquetes» propios también de la orden de caballeros.

¹¹ Pasajes como este dan por buenas aquellas palabras de Dámaso Alonso sobre Sancho Panza: «Sancho, del lado humano, es quizá la máxima creación de Cervantes, y él, simple y sabio, es aún quizá más complejo que su compañero de gloria» (D. Alonso, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 10).

¹² *Ibíd.*, pág. 129.

2. VIVIR MURIENDO Y MORIR COMIENDO

Don Quijote y Sancho, con actitudes tan dispares frente a la comida, constituyen un contraste gracioso a lo largo de la novela. En ocasiones, por ejemplo, se lamenta Sancho del severo régimen alimenticio al que le tiene sometido su amo, obsesionado por cumplir con el estricto código caballeresco. En este fragmento Sancho expone sus quejas al escudero del Caballero del Bosque:

Vuestra merced sí que es escudero fiel y legal, moliente y corriente, magnífico y grande, como lo muestra este banquete, que si no ha venido aquí por arte de encantamento, parécelo a lo menos, y no como yo, mezquino y malaventurado, que solo traigo en mis alforjas un poco de queso tan duro, que pueden descalabrar con ello a un gigante; a quien hacen compañía cuatro docenas de algarrobas y otras tantas de avellanas y nueces, mercedes a la estrechez de mi dueño, y a la opinión que tiene y orden que guarda de que los caballeros andantes no se han de mantener y sustentar sino con frutas secas y con las yerbas del campo¹³.

Sancho, apesadumbrado por la dieta silvestre a la que no puede acostumbrarse, alaba las virtudes del otro escudero por «este gran banquete», del que Sancho toma partido muy gustosamente. Un poco de queso, algarrobas, avellanas y nueces, ese es todo el sustento de nuestro humilde escudero. Y todo «mercedes a la estrechez de mi dueño». Pero Sancho, esperanzado con la promesa de gobernar una ínsula o por hacerse con cualquier otra riqueza, sigue resignado tan rigurosa dieta. Pese a las apariencias, don Quijote no se muestra ajeno a su sufrimiento. En más de una ocasión, sus meditaciones en torno a la caballería o a la sin par Dulcinea del Toboso ceden paso al lamento del amo preocupado por su criado: «Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia»¹⁴.

Este es uno de los fragmentos en que mejor se advierte cómo don Quijote, al margen de agravios, tuertos, castillos y encantadores, es también un amo atento, afligido por la miseria en que viven y consciente del buen servicio de Sancho. De su escudero alaba que «le sirvió en la fertilidad y abundancia», mientras lamenta que, al contrario, él le sustenta en la «esterilidad y hambre». Sancho no suele ser partícipe de los tormentos de su amo, tal y como ocurre en este pasaje, en el que se observa un gran contraste entre ambos: mientras el Caballero de la Triste Figura profiere estas palabras, su escudero duerme plácidamente.

La comida forma parte efectivamente del contraste que recorre las páginas de la novela y que tiene como protagonistas a don Quijote y a Sancho. Ocupado

¹³ *Ibíd.*, pág. 798.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 863.

en sus cavilaciones, vigiliias y tormentos, don Quijote ofrece a lo largo de la obra discursos propios de un hombre ilustrado, además de relacionarse cortésmente con doncellas, nobles, pastores y caballeros. A la comida se refiere casi exclusivamente por motivo de Sancho, sea para dar instrucciones, consejos o amonestaciones. Esto ocurre, por ejemplo, en el momento en que Sancho, a punto de ser gobernador de su preciada ínsula, escucha atento a don Quijote, quien entre otros tantos consejos refiere los siguientes: «No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería. Come poco y cena más poco, que la salud de todo el cuerpo se fragua en la oficina del estómago. Sé templado en el beber, considerando que el vino demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra»¹⁵.

En este pasaje don Quijote descubre lo bien que conoce a su escudero. Le aconseja no comer ajo ni cebollas para que no sepan de su «villanería» (origen humilde), pero también porque sabe don Quijote de la afición que tiene Sancho por ellas. Le advierte asimismo de que sea comedido, especialmente con el vino, enemigo de la confianza, y por el que Sancho siente una gran veneración. A través de la comida don Quijote muestra de nuevo su estatus superior, instruyendo y aleccionando a su escudero, que se lamentará de no poder recordar todos sus consejos.

Para terminar, querría reproducir un último fragmento que puede dar buena cuenta del gran contraste entre caballero y escudero, basado de nuevo en las diferencias respecto a los hábitos alimenticios de don Quijote y Sancho:

—Perdóneme vuestra merced —dijo Sancho—, que como yo no sé leer ni escribir, como otra vez he dicho, no sé ni he caído en las reglas de la profesión caballerisca; y de aquí adelante yo proveeré las alforjas de todo género de fruta seca para vuestra merced, que es caballero, y para mí las proveeré, pues no lo soy, de otras cosas volátiles y de más sustancia.

—No digo yo, Sancho —replicó don Quijote—, que sea forzoso a los caballeros andantes no comer otra cosa sino esas frutas que dices, sino que su más ordinario sustento debía de ser dellas y de algunas yerbas que hallaban por los campos, que ellos conocían y yo también conozco¹⁶.

3. MATERIA DE GRANDE RISA

La comida tiene todavía otras funciones en el *Quijote*, una de las novelas más divertidas de la literatura española. La comida, como no podía ser de otro modo, contribuye también a esta parodia esbozando una sonrisa en el lector o, todavía hoy, invitando a una estruendosa carcajada. Memorable es la escena en que don Quijote le pide a Sancho su celada, y este, que acaba de comprar unos requesones a unos pastores, aturullado por las prisas, se la devuelve habiendo

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 1063.

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 129-130.

primero guardado allí los requesones. La situación es sencillamente grotesca. Don Quijote, cuyas armas «habían sido de sus bisabuelos» y «tomadas de orín y llenas de moho», y cuya celada no es ni mucho menos la apropiada para un caballero (recordemos que es fruto de un antojo artesanal de don Quijote), se ve ahora envuelto por una sustancia pegajosa y láctea que se le esparce por toda la cabeza, alcanzando la cara y los ojos y ensuciándole las barbas. Al no saber qué hacer con los requesones ya pagados, Sancho brinda al lector un recuerdo divertidísimo.

La comida es la causante de muchas de las situaciones burlescas y graciosas que tanto abundan en la novela. Algunas ya han salido al paso, como los refranes o las disertaciones de Sancho o los consejos y lecciones de don Quijote. Recordemos una última escena:

Pusieronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y, así, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horudara una caña, y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada¹⁷.

A la comida que le sirven a don Quijote, rancia y de mala calidad, se la compara, para desgracia de nuestro caballero, con sus armas. Son tales las trazas que debía de ofrecer don Quijote, que ni siquiera se puede decir que los alimentos en mal estado servidos en una venta cualquiera presenten un aspecto más saludable. Esta escena constituye una sátira cruel y despiadada, pues en ella se ridiculiza a don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería andante. Don Quijote está tan obsesionado con conservar intacta la celada que se deja dar de comer y de beber, precisamente momentos antes de que le pida al ventero que le arme caballero, lo cual «redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano»¹⁸. La mesa está lista, la parodia está servida.

4. DICHOSA EDAD Y SIGLOS DICHOSOS...

Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puño de bellotas en la mano y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:

¹⁷ *Ibíd.*, págs. 57-58.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 58.

—Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo y mío*¹⁹.

Así da comienzo uno de los más bellos parlamentos que don Quijote pronuncia a lo largo de la novela. Si pasamos a valorar la comida como un acto social, observamos que los banquetes que los demás personajes comparten con don Quijote y Sancho suelen inducir a nuestro caballero a una meditación ilustre, que tiene el gusto de comunicar a los demás comensales. En este caso, don Quijote ensalza un supuesto paraíso primitivo, retomando el tópico de la edad dorada, en el que «Todo era paz, entonces, todo amistad, todo concordia», un lugar, en definitiva, sin «tuyo y mío». El paraíso alabado por don Quijote recrea un ambiente pastoril, donde «andaban las simples y hermosas zagalas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello». Todo ello para a la postre expresar su rechazo a la malicia detestable que campa a sus anchas por el mundo, la cual ha obligado así a crear un orden de caballería «para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos».

Don Quijote, ilustre orador, es capaz de sorprender a propios y extraños con sus «discretas razones». Si bien es cierto que siempre parece dispuesto a deleitarnos con algún que otro discurso, es después de una comida en compañía cuando pronuncia los más célebres. Quizás porque el tener el estómago lleno le da fuerzas a sus siempre molidos músculos, tal vez por hallarse entre pastores y sentir cierta nostalgia, o sencillamente por el gozo que supone el reposo entre tanta búsqueda de hazañas y aventuras. De nuevo, la comida adquiere una relevancia especial, pues no olvidemos que lo que da pie a tan «larga arenga (que se pudiera muy bien excusar)» son unas simples bellotas, con cuya fragancia y textura debieron sin duda las musas obsequiar a don Quijote, con tal de que pronunciara aquel «inútil razonamiento».

Muchos más son los discursos que, recién comido, pronuncia don Quijote, como aquel tan famoso de las armas y las letras. Pero don Quijote no solo gusta de intervenir él en la sobremesa, sino que también anima a que lo hagan otros: «Levantados, pues, los manteles, y dadas gracias a Dios y agua a las manos, don Quijote pidió ahincadamente a don Lorenzo dijese los versos de la justa literaria, a lo que él respondió que, por no parecer de aquellos poetas que cuando les ruegan digan sus versos los niegan y cuando no se los piden los vomitan, “yo diré mi glosa, de la cual no espero premio alguno; que solo por ejercitar el ingenio la he hecho”»²⁰.

A continuación, el hijo de don Diego lee una glosa y un soneto, de lo que don Quijote recibirá mucha satisfacción. Con sus intervenciones y ruegos don

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 132-133.

²⁰ *Ibíd.*, págs. 846-847.

Quijote contribuye a crear un ambiente letrado y culto. En más de una ocasión, después de comidas más o menos apacibles, tendrán lugar formidables discusiones. Vemos aquí a un valeroso don Quijote iniciando una discusión con un eclesiástico, nada menos que en el suntuoso banquete que los duques ofrecen a caballero y escudero:

Levantado, pues, en pie don Quijote, temblando de los pies a la cabeza como azogado, con presurosa y turbada lengua dijo:

—El lugar donde estoy, y la presencia ante quien me hallo, y el respeto que siempre tuve y tengo al estado que vuesa merced profesa, tienen y atan las manos de mi justo enojo; y así por lo que he dicho como por saber que saben todos que las armas de los togados son las mismas que las de la mujer, que son la lengua, entraré con la mía en igual batalla con vuesa merced, de quien se debía esperar antes buenos consejos que infames vituperios²¹.

El fragmento, de una retórica muy al gusto del hidalgo, representa a la perfección el espíritu letrado e ilustrado de don Quijote. Parece que los muchos años de lectura enclaustrada y solitaria dan sus mejores frutos en las sobremesas, dejando anonadados a todos los presentes. Especialmente a Sancho, que después de oír los discursos de su señor, no puede por menos que dudar de su locura: «¿Es posible que haya en el mundo personas que se atrevan a decir y a jurar que este mi señor es loco? Digan vuestras mercedes, señores pastores: ¿hay cura de aldea, por discreto y por estudiante que sea, que pueda decir lo que mi amo ha dicho, ni hay caballero andante, por más fama que tenga de valiente, que pueda ofrecer lo que mi amo aquí ha ofrecido?»²². Valorando la comida esta vez como acto social y comunicativo, hay que destacar que es allí donde don Quijote suele sembrar más la duda sobre si es cuerdo o loco.

CONCLUSIÓN

He apuntado, en estas páginas, diversas funciones que la comida desempeña a lo largo de la novela. Con ello queda demostrado cómo la comida es otro de los muchos elementos que se integra y participa del *Quijote*, ofreciendo múltiples posibilidades a su trama y abriendo nuevos caminos. Se trata, sin duda, de un campo fértil para la descripción individual de personajes, pues es capaz de recoger actitudes, limar caracteres y desmenuzar pensamientos con una eficacia asombrosa. En esta dirección, se muestra también como un mecanismo muy propicio para realzar el contraste entre caballero y escudero, hilvanado alrededor de la alimentación como apoyo para que Sancho exponga sus muy «hambrientas y discretas razones», y para que don Quijote, siguiendo un estricto código caba-

²¹ *Ibíd.*, pág. 971.

²² *Ibíd.*, pág. 1206.

llesco, haga gala de su rectitud y firmeza. He intentado no descuidar, tampoco, un hecho fundamental: la comida, como casi todo cuanto tiene cabida en esta historia, da pie a los más graciosos y burlescos sucesos, contribuyendo también a la diversión infatigable de la novela. Sin embargo, al lado de esta vertiente jocosa, hemos visto cómo la comida es también el lugar de discusión, de florecimiento de debates versados en toda suerte de materias, iniciados las más de las veces por el ilustrado y sentencioso don Quijote, ansioso por dilatar sus desayunos en célebres sobremesas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1968.
- CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- *La gran sultana*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1969.
- VEGA, L. de, *La pobreza estimada*, ed. M. Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XIV, Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), 1971, págs. 406-469.

CAPÍTULO 13

Comida y sueño en la primera salida de don Quijote

BLANCA SANTOS DE LA MORENA

MANUEL PIQUERAS FLORES

Universidad Autónoma de Madrid

Ya en el Prólogo de la primera parte del *Quijote* se nos descubre la que, aparentemente, es la intención principal de la novela: «Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías.»¹ Hemos de recordar, no obstante, que estas palabras están puestas en boca del supuesto amigo de Cervantes. Este amigo, «gracioso y bien entendido»², insiste en su argumentación, repitiendo poco después la misma idea en términos similares: «Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos»³. Por si fuera poco, remata obstinadamente: «En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco»⁴.

¹ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, EDAF, 2011, pág. 72.

² *Ibíd.*, pág. 68.

³ *Ibíd.*, pág. 72.

⁴ *Ibíd.*, pág. 72.

El propio autor del prólogo, voz cercana al Cervantes real, expone finalmente su opinión negativa sobre los libros de caballerías, aunque de forma más sutil: «quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas»⁵. Para Mario Socrate, «las últimas líneas de despedida ofrecen una ulterior ocasión —la cuarta— para remachar el asunto elemental y reductivo del libro, la invectiva contra “los libros vanos de caballerías”. Cuatro veces no parecen una excesiva insistencia.»⁶ El estudioso suma los tres juicios del amigo y el último del Cervantes autor del Prólogo, dos personajes distintos al fin, pero parece obvio que, en conjunto, la advertencia contra los libros caballerescos es un tema recurrente en las páginas introductorias. Socrate recuerda también que el Prólogo fue escrito tras la finalización de la primera parte del *Quijote*, «cuando Cervantes, capítulo tras capítulo, estaba vislumbrando ya la forma en perspectiva de la obra»⁷. Las palabras analizadas junto con las finales de Cide Hamete Benengeli —un tercer personaje distinto— enmarcan la supuesta intención fundamental de la novela cervantina: «no ha sido mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna»⁸.

El vínculo entre el *Quijote* y el género caballeresco ha sido ampliamente estudiado por la crítica⁹, lo que ha puesto de manifiesto que estamos ante una relación literaria bastante más compleja de lo que pudiera parecer a simple vista. Por un lado, al constituirse como parodia de un género literario, el *Quijote* ha de contener forzosamente —y de hecho contiene— varios de los elementos que configuran dicho género literario. Por otro lado, Cervantes configura su obra, especialmente el *Quijote* de 1605, para poder dar cabida en él a un buen número de juicios literarios distintos sobre los libros de caballerías. Así, per-

⁵ *Ibíd.*, pág. 73.

⁶ M. Socrate, «Prólogo», en «Lecturas del *Quijote*», en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 14.

⁷ *Ibíd.*, pág. 14.

⁸ M. de Cervantes, ob. cit., pág. 1009.

⁹ Algunos de los estudios fundamentales sobre el problema son: M. Riquer, «Cervantes y la caballerescas», J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 273-292; D. Eisenberg, *La interpretación cervantina de los libros de caballerías*, Madrid, Compañía Literaria, 1995; E. Williamson, *Cervantes y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991. Resulta interesante también el artículo de J. M. Lucía Megías, «*Don Quijote*, el mejor libro de caballerías jamás escrito», *Edad de Oro*, XXV, 2006, págs. 359-369; así como el trabajo de J. Roberto González, «El *Quijote* desde los libros de caballerías», J. M. Lucía Megías y J. A. Bendersky (eds.), *Don Quijote en Azul. Actas de las I Jornadas internacionales Cervantinas de Azul*, Buenos Aires / Madrid, Instituto Cultural y Educativo Español / Centro de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 75-98, para quien el *Quijote* debe entenderse no solamente como una obra *contra* los libros de caballerías, sino también como una creación literaria *dentro y desde* los libros de caballerías.

sonajes tan dispares como el ventero Juan Palomeque el Zurdo¹⁰ (I, 32) y el ama¹¹ (I, 6) creen, como don Quijote, que las aventuras caballerescas narradas en estos libros son reales, y sin embargo su consideración acerca de las mismas varían considerablemente. El ventero, al igual que el ingenioso hidalgo, tiene una percepción positiva de los libros de caballerías; el ama, en cambio, los aborrece por considerarlos la causa de la locura de su señor. Son dos clérigos los que, en la primera parte del *Quijote*, establecen los juicios más profundos sobre los libros de caballerías. Por un lado, el cura de la aldea es el encargado de tomar la decisión de absolver o condenar las obras de la biblioteca de don Quijote en el *Donoso escrutinio* que tiene lugar en el capítulo VI, precisamente tras la primera salida del caballero. Por otro, casi al final de la primera parte (I, 47, 48 y 49), el propio cura mantiene una larga conversación con un canónigo de Toledo acerca de los defectos y virtudes del género caballeresco. En ella, el canónigo expone los elementos fundamentales que, a su juicio, habría de tener un libro de caballerías para resultar adecuado. Hemos de recordar que, debido a su posición religiosa y a su probable mayor formación intelectual, en el siglo XVII los clérigos gozaban de una cierta autoridad sobre los laicos. Cabe notar, no obstante, que las consideraciones tanto del cura como del canónigo son fundamentalmente de carácter estético, y no de carácter moral o teológico.

Tanto el cura de la aldea de don Quijote como el canónigo toledano muestran, a pesar de su condena, aprecio e interés por los libros de caballerías¹². El canónigo, tras criticar el género caballeresco, matiza su posición inicial para finalmente reconocer que tiene escritas de uno de ellos «más de cien hojas»¹³, según los preceptos que había explicado al cura. Este, por su parte, en el escrutinio salva de la condena tres títulos: el *Amadís de Gaula*, por seguir el consejo del barbero, quien había oído decir que era «el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto»¹⁴; el *Palmerín de Inglaterra*, «porque él por sí es muy bueno [...] y porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal»¹⁵; y por último, el *Tirante el Blanco*, el único para cuya salvación se aducen criterios concretos: «Por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros carecen. Con todo eso, os digo que merecería el que le compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida»¹⁶. El elogio al *Tirante* viene seguido de una aparente crítica a su autor, que ha suscitado

¹⁰ M. de Cervantes, ob. cit., pág. 335.

¹¹ *Ibid.*, pág. 109.

¹² En clara oposición al eclesiástico de los duques, personaje claramente negativo que reprende ferozmente a don Quijote por considerar históricas las ficciones caballerescas (II, 31).

¹³ M. de Cervantes, ob. cit., pág. 481.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 110.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 113.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 114.

cierta controversia¹⁷. En cualquier caso, lo que el cura —y probablemente, por su boca, Cervantes— destaca de la novela de Martorell es su capacidad para narrar hechos cotidianos, característica que singulariza la obra frente a otras del mismo género.

Si los libros de caballerías suponen la primera y principal referencia dentro del rico entramado literario del que se nutre el *Quijote*, parece conveniente analizar exhaustivamente cuál es la posición de Cervantes a la hora de narrar los hechos cotidianos que forzosamente ha de vivir el caballero andante. Sabemos que al final de la novela el protagonista muere en su cama, después de haber hecho testamento (II, 74) —aunque hemos de recordar que quien hace el testamento y muere no es el loco don Quijote sino el cuerdo Alonso Quijano—, por lo que nos proponemos analizar si don Quijote come y duerme a lo largo de la historia, y de qué manera lo hace. Debido a lo extenso del texto cervantino, hemos centrado nuestro trabajo únicamente en la primera salida (I, 2 al I, 5), la más breve y mejor delimitada cronológicamente de las tres salidas que lleva a cabo don Quijote. Es posible, además, que esta primera salida fuese ideada y escrita de forma independiente, como una novela corta¹⁸ que quizá pudo haberse distribuido de forma manuscrita¹⁹.

La primera salida de don Quijote sucede de madrugada: «Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo»²⁰. En uno de los días más caluroso del ya de por sí caluroso mes de julio, habiendo abandonado su hacienda antes del alba, don Quijote recorre sobre Rocinante el territorio de La Mancha²¹: «Casi todo el día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese»²². Posiblemente por esta razón, tanto

¹⁷ En su edición del texto, I. Lerner y C. Sabor de Cortázar (eds.), *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pág. 54, denominan este pasaje como el «más oscuro y comentado del *Quijote*».

¹⁸ Numerosos cervantistas han propuesto que los primeros cinco capítulos del *Quijote* habrían sido pensados como una novela corta, pero no existe un acuerdo crítico al respecto. En este sentido puede verse el trabajo de E. Koppen, «¿Hubo una primera versión del Quijote? Sobre una hipótesis de la filología cervantina», *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990, págs. 159-181.

¹⁹ Por otro lado, en una carta de agosto de 1604 Lope de Vega cita ya el *Quijote*, lo que supone un indicio de que el texto circulaba de forma manuscrita antes de ser impreso. Sin embargo, no existen datos que permitan establecer si Lope se refiere a la novela corta o a la primera parte completa.

²⁰ M. de Cervantes, ob. cit., pág. 88.

²¹ Solo teniendo en cuenta las altas temperaturas que pueden alcanzarse en verano en La Mancha, una de las regiones más calurosas de España, pueden comprenderse las condiciones climáticas a las que ha de hacer frente durante todo el día el caballero andante.

²² M. de Cervantes, ob. cit., pág. 89.

caballero como rocín se encontrarán al final del día «cansados y muertos de hambre»²³.

La apremiante necesidad de comer de don Quijote, un hidalgo de cincuenta años, viejo y no acostumbrado al ejercicio físico precisamente por su adicción a los libros de caballerías —«los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio caza»²⁴— es expresada por el narrador: «por ver si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pusiese remediar su mucha hambre y necesidad». Más adelante, a la llegada a la venta, en circunstancias absolutamente cómicas dado el aumento de nivel de su monomanía, el texto insiste en el mismo aspecto: «fue [el ventero] a tener el estribo a don Quijote, el cual se apeó con mucha dificultad y trabajo, como aquel que en todo aquel día no se había desayunado»²⁵. Incluso el mismo don Quijote, que posteriormente en otros episodios hará alarde de su condición frugal (I, 8; I, 10), reconoce que le instiga el hambre: «Cualquiera yantaría yo —respondió don Quijote—, porque, a lo que entiendo, me haría mucho al caso»²⁶.

Después de habernos presentado la primera salida de don Quijote en este contexto de penurias, calor, cansancio y hambre para el caballero, la privación de las necesidades básicas de alimentación y descanso de don Quijote sigue siendo una constante a su llegada a la venta. Si analizamos la cena de don Quijote en la venta podremos establecer algunas conclusiones interesantes a este respecto:

Pusiéronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped una porción de mal remojado y peor cocido bacallao, y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía; y así, una de aquellas señoras servía de este menester. Mas al darle de beber, no fue posible, ni lo fuera si el ventero no horada una caña y, puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada²⁷.

Más allá de la función cómica del episodio, Cervantes dispone los hechos de tal forma que don Quijote apenas pueda cenar, después de un largo día de ayuno: «Y así, fatigado de este pensamiento, abrevió su venteril y limitada cena»²⁸. Si el caballero llega a la venta «muerto de hambre» y no encuentra manera de paliar su necesidad, algo similar ocurre con el sueño, segundo elemento de privación al que es sometido don Quijote en esta primera salida de la novela. La necesidad

²³ *Ibíd.*, pág. 89.

²⁴ *Ibíd.*, págs. 83-84.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 92.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 93.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 93.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 94.

de que el caballero vele las armas, hecho inherente a la naturaleza caballeresca del *Quijote* y también a su configuración como parodia de los propios libros de caballerías, será el condicionante que favorezca la privación de sueño del caballero. Frente a lo esperable, que sería que don Quijote, después de vagar durante todo un día por los campos manchegos, durmiera, la locura monomaniaca le conduce por otros cauces: «esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré armas»²⁹.

Durante toda la noche que don Quijote se dedica a velar las armas no duerme, como se extrae del siguiente pasaje: «Díjole [el ventero a don Quijote] que ya había cumplido con que tocaba al velar de las armas, que con solas dos horas de vela se cumplía, y cuanto más que él había estado más de cuatro»³⁰. Además, si tenemos en cuenta las condiciones físicas de don Quijote antes de su llegada a la venta y la lluvia de piedras que los arrieros arrojan sobre él durante la vela de las armas podemos entender en qué medida afecta la falta de descanso en nuestro caballero.

Si la aventura de don Quijote había comenzado con la salida de casa de madrugada para evitar ser visto en su casa, la salida de la venta se producirá al amanecer siguiente: «y, sin pedirle la costa de su posada, le dejó ir en buena hora [...] La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta».³¹ Es decir, veinticuatro horas, un día completo, en el que don Quijote apenas come, no puede beber y no duerme absolutamente nada.

Continuando con nuestro análisis, tras la partida de la venta, no se explicita en ningún momento que don Quijote haga un alto en el camino para comer o beber —algo lógico, ya que no lleva consigo dinero, ni alimentos, según le dice al ventero en I, 3³²— sino que solamente se nos narra el episodio de Andrés y Juan Haldudo y el de los mercaderes toledanos, en el que don Quijote recibirá otra suma de golpes sobre su ya maltrecho cuerpo: «después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse; pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo haría molido y casi desecho?»³³. Finalmente, después casi dos días de penurias por La Mancha, don Quijote es conducido de nuevo a su aldea por su vecino labrador Pedro Alonso, que decide retrasar un poco más la llegada del loco caballero a su casa: «llegaron al lugar a la hora que anochecía, pero el labrador aguardó a que fuese algo más noche, porque no viesen al molido hidalgo tan mal caballero»³⁴.

Teniendo en cuenta la constante de privación de comida y sueño de don Quijote durante su primera salida, unida a las no pocas ocasiones en las que recibe golpes que afectan a su condición física y al peregrinaje bajo el sol manchego de julio, no debe extrañar que don Quijote, una vez en casa, lo primero que demande sea que lleven «a mi lecho y llámese, si fuera posible, a la sabia

²⁹ *Ibíd.*, pág. 94.

³⁰ *Ibíd.*, pág. 98.

³¹ *Ibíd.*, pág. 99.

³² *Ibíd.*, pág. 95.

³³ *Ibíd.*, págs. 106-107.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 107.

Urganda, que cure y cate de mis heridas».³⁵ Ante las preguntas curiosas de su familia, don Quijote exige precisamente que se le dé de comer y que se le permita descansar: «Hiciéronle a don Quijote mil preguntas, y a ninguna quiso responder otra cosa sino que le diesen de comer y le dejasen dormir, que era lo que más le importaba»³⁶.

Cuando, en el capítulo siguiente, el barbero Nicolás acuda a la casa de don Quijote para el escrutinio de la biblioteca, este seguirá durmiendo, a pesar de que ya habrá transcurrido una noche completa: «que fue poner más deseo en el licenciado de hacer lo que otro día hizo, que fue llamar a su amigo el barbero maese Nicolás, con el cual se vino a casa de don Quijote [...] el cual aún todavía dormía»³⁷. Despertará en un nuevo episodio de locura durante el escrutinio, y demandará nuevamente comida: «y por agora, tráiganme de yantar, que sé que es lo que más me hará al caso»³⁸. Habiendo comido volverá a caer rendido al sueño: «Hiciéronlo así: diéronle de comer, y quedose otra vez dormido, y ellos admirados de su locura»³⁹. Después de comer por segunda vez, el hidalgo, debido a una lógica necesidad de sueño y descanso, dormirá durante dos días más: «De allí a dos días se levantó don Quijote»⁴⁰.

Cervantes hace que don Quijote se comporte de forma muy similar al final de la primera salida y al final de la tercera, esto es, justo antes de concluir la novela: «rogó don Quijote que le dejasen solo, porque quería dormir un poco. Hiciéronlo así y durmió de un tirón, como dicen, más de seis horas»⁴¹. El sueño será fundamental para que el personaje recupere definitivamente el juicio:

—Las misericordias —respondió don Quijote—, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte: querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que, puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos, al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento⁴².

³⁵ *Ibíd.*, pág. 108.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 109.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 109.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 118.

³⁹ *Ibíd.*, pág. 118.

⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 118.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 1004.

⁴² *Ibíd.*, pág. 1005.

En el año 2004 se publicaba un trabajo que postulaba que la locura de don Quijote se debía a un trastorno del sueño⁴³. El estudio, que incluso tuvo cierta repercusión en los medios de comunicación generalistas⁴⁴, venía a corroborar desde el ámbito de la medicina lo que el narrador de la novela comunica al lector ya en el primer capítulo de la novela: «del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio»⁴⁵. La locura de don Quijote ha sido ampliamente discutida por el cervantismo, sin embargo, el debate solo es posible si se duda de la veracidad del primer narrador de la historia. Lo que sí sabemos es que Cervantes puso especial interés en la descripción de las características físicas de su personaje al inicio de la novela: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza». Seguramente el autor alcaláino tenía ciertos conocimientos de la psiquiatría de la época, quizá por la lectura del *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, pero lo interesante del asunto no es tanto la justificación científica de la patología quijotesca como el uso de ciertos elementos literarios, propios del género que buscaba parodiar. Así, al menos en la primera salida de don Quijote, Cervantes no opta por la solución realista del *Tirante el Blanco*: no hace que el caballero andante coma y duerma⁴⁶, camino que probablemente hubiera elegido el canónigo toledano, sino que transforma el hecho inverosímil en uno de los motores de verosimilitud más potentes de su novela. La falta de comida y la falta de sueño motivan la locura de don Quijote, fundamental para que un viejo hidalgo de finales del siglo XVI decida convertirse en todo un caballero andante, y puedan así cruzarse dos planos aparentemente antagónicos: el de la realidad manchega y el de la ficción caballerescas⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES, M. DE, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, EDAF, 2011.

EISENBERG, D., *La interpretación cervantina de los libros de caballerías*, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

⁴³ A. Iranzo de Riquer, M. de Riquer y J. Santamaría, «Sleep and sleep disorders in don Quixote», *Sleep Medicine*, vol. 5, núm. 1, 2004, págs. 97-100.

⁴⁴ «Cervantes describió un trastorno del sueño descrito en 1986», *ABC*, 25/04/2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-04-2005/abc/Cultura/cervantes-describio-en-el-quijote-un-trastorno-del-sue%C3%B1o-descrito-en-1986_202071527992.html (08/10/2014).

⁴⁵ M. de Cervantes, ob. cit., pág. 85.

⁴⁶ Como decíamos anteriormente, tampoco es don Quijote el que realiza testamento y muere en su cama, sino Alonso Quijano.

⁴⁷ Tal y como se ha propuesto en el reciente trabajo: B. Santos de la Morena, «Mecanismos de fusión de realidad e ideal caballeresco en el *Quijote*: la aventura de los molinos», Ana Zúñiga et. al. (eds.), «Sapere aude». Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014, págs. 333-342.

- KOPPEN, E., «¿Hubo una primera versión del Quijote? Sobre una hipótesis de la filología cervantina», *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de Literatura Comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990, págs. 159-181.
- LERNER, I. y SABOR DE CORTÁZAR, C. (eds.), *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., «*Don Quijote*, el mejor libro de caballerías jamás escrito», *Edad de Oro*, XXV, 2006, págs. 359-369.
- RIQUER, M. DE., «Cervantes y la caballerescas», J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, págs. 273-292.
- IRANZO DE RIQUER, A. y SANTAMARÍA, J., «Sleep and sleep disorders in Don Quixote», *Sleep Medicine*, vol. 5, núm. 1, 2004, págs. 97-100.
- ROBERTO GONZÁLEZ, J., «El *Quijote* desde los libros de caballerías», J. M. Lucía Megías y J. A. Bendersky (eds.), *Don Quijote en Azul. Actas de las I Jornadas internacionales Cervantinas de Azul*, Buenos Aires / Madrid, Instituto Cultural y Educativo Español / Centro de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 75-98.
- SANTOS DE LA MORENA, B. «Mecanismos de fusión de realidad e ideal caballeresco en el *Quijote*: la aventura de los molinos», Ana Zúñiga *et. al.* (eds.), «Sapere aude». Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 2014, págs. 333-342.
- SOCRATE, M., «Prólogo», en «Lecturas del *Quijote*», en F. Rico (ed.), *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 14.
- WILLIAMSON, E., *Cervantes y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.
- «Cervantes describió un trastorno del sueño descrito en 1986», *ABC*, 25 de abril de 2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-04-2005/abc/Cultura/cervantes-describio-en-el-quiote-un-trastorno-del-sue%C3%B1o-descrito-en-1986_202071527992.html (08/10/2014).

CAPÍTULO 14

Ganimedes en palacio: la loa de *El Gran duque de Gandía*, de Pedro de Fomperosa

JORDI BERMEJO GREGORIO
Universitat de Barcelona

El episodio del rapto de Ganimedes está presente en parte del teatro palaciego español de los siglos XVII y XVIII. Y lo hace de una manera relativamente fiel y original o, al menos, sin caer en el error del desplazamiento moral y espiritual del símbolo realizado por emblemistas como Alciato o Diego López¹. Tratado la mayor parte de las veces desde una perspectiva mitográfica heredera de Juan Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria, el rapto de Ganimedes en el espectáculo real barroco, aunque reinterpretado y fabulizado con numerosas y diversísimas licencias que parecen hacer disolver el reconocimiento del mito, aparece siempre al final de las varias adaptaciones dramáticas como uno de esos acontecimientos cargados de todos los elementos que las representaciones palaciegas demandaban. Acción, lirismo trágico, un intuitivo y sintomático simbolismo y, por encima de todo, mucha espectacularidad, fueron los rasgos que aprovecharon y explotaron piezas como *Adonis y Venus*, (anterior a 1604) de Lope; *Triunfos de Amor y Fortuna* (estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 27 de febrero de 1658)², de Antonio de Solís;

¹ Federico Revilla denomina este hecho como «el deslizamiento de los símbolos», fenómeno mediante el que puede arribarse a significaciones sencillamente opuestas a las primigenias», en Federico Revilla, «Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro», AAVV, *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza López (eds.), Madrid, Akal, 2000, pág. 326.

² Antonio de Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna*, Mar Puchau de Lecea (estudio y edición), Lola Josa y Mariano Lambea (transcripción poético-musical), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pág. 7.

El premio de la hermosura (posterior al 17 de enero de 1657)³, atribuida a Francisco de Quevedo; *Muerte en amor es la ausencia* (estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 17 de noviembre de 1697), de Antonio de Zamora; o *El desdén contra el desdén o el rapto de Ganimedes* (estrenada en el Coliseo de El Príncipe el 5 de junio de 1745).

Estas dos últimas fiestas reales de Zamora y Cañizares son las únicas piezas donde la figura de Ganimedes —más que el episodio del rapto en sí— es el motivo principal de la creación del género poético-musical. El protagonista principal de las tramas es Ganimedes, la cual en ambas fiestas se concluye con la ejecución del rapto de una forma escénica espectacular, pero que se diferencia enormemente del mito clásico por unas extensas y profundas licencias dramáticas de los ingenios que recrearon la existencia del joven pastor troyano. Estas diferencias se centran en las causas del rapto, que en estas recreaciones tardo-barrocas es debido a la venganza de Júpiter por no poder conquistar a la amada del héroe troyano. La adhesión de una amada a Ganimedes centra el mayor número e importancia de las licencias literarias.

Por el otro lado, si bien en las fiestas *Adonis y Venus, Triunfos de Amor y Fortuna* y *El premio de la hermosura* el tratamiento del personaje mitológico es secundario y no atiende ni recrea la acción épica del rapto, su imagen y simbolismo están estrechamente ligados al mito original. En la primera fiesta aparece como niño compañero de juegos de Cupido; en la segunda como consejero poderoso que, junto a Morfeo, guía por el poder eterno e inmortal de la ambrosía que vierte; y en la tercera pieza Ganimedes es representado de la forma más caricaturizada, burlesca y típicamente degenerada del personaje mitológico que sirve el licor divino. En la supuesta pieza de Quevedo, Ganimedes es el compañero pícaro y gracioso de un Júpiter ebrio que no está en condiciones de resolver el conflicto de las tres gracias. La trama inventada parte con el rapto efectuado, a posterioridad del rapto. El dios del Olimpo va tan borracho que encarga a su criado que le ha servido todo el vino que tanto mal le ha hecho que llame a Paris para la resolución de la discordia de la manzana.

Si esta imagen coloquial y poco decorosa del dios y de Ganimedes desvirtúa interesada y considerablemente la idea original del joven troyano en pos del elemento satírico y burlesco, la que aparece en la loa a la comedia *El Gran Duque de Gandía* lo restaura a una posición elitista, completamente significativa y simbólica, aunque, esta vez, apartada tanto de la moralización contrarreformista como de la simbología original.

La loa de *El Gran Duque de Gandía* formó parte de una representación palaciega que se estrenó, supuestamente, el 10 de agosto de 1671 en el Cole-

³ Es importante no confundir el título de esta breve pieza entremesil con la homónima comedia mitológica de Lope, incluida en la *Décima sexta parte de las Comedias de Lope de Vega*, de 1621. Tras comparar ambas obras, las únicas similitudes que pueden existir se encuentran en el título. Cfr. AAVV, *Comedias burlescas del Siglo de Oro, tomo IV. Las mocedades del Cid, El castigo en la arrogancia, El desdén, con el desdén, El premio de la hermosura*, Alberto Rodríguez (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2003, pág. 367.

gio Imperial⁴ como parte de las celebraciones por la canonización del jesuita Francisco de Borja. Descubierta por el romanista checo Václav Černý en 1959 entre los papeles del castillo de Mladá Vožice, el manuscrito de *El Gran Duque de Gandía* dramatiza la vida y obra de Borja, otorgándole especial importancia y peso al emperador Carlos V —como así lo tuvo en la relación real con el jesuita—. Aunque tradicionalmente haya sido atribuida la autoría a Calderón de la Barca, la investigación de Luis Iglesias Feijoo en 1983 llegó a la conclusión final de que ese apunte era un error debido a la falta de interpretación de todas las circunstancias y datos que se conocen de la fiesta y de la pieza, dando como autor definitivo al jesuita Pedro de Fomperosa⁵.

La loa —de 174 versos— está centrada exclusivamente en el mito de Ganimedes y su rapto. Como veremos, su corta extensión y la naturaleza breve del género facilita la adecuación con el mito original. Tras una entrada propia del ámbito de los espectáculos palaciegos con plena presencia del elemento poético-musical y una cierta escenografía relevante («*Cantan a un lado el Hado Infeliz y a otro lado el Infeliz, mientras se descubre un monte y cerca de la cumbre el niño Ganimedes*», Acotación inicial), empieza la exposición alegórica del asunto de la loa —y principal rasgo político a resaltar y a celebrar— en la figura de Ganimedes: los personajes del buen o mal hado que remiten a Carlos II en el gobierno del maltrecho reino. Por supuesto, aunque todo espectador al evento supiera a quién se hacía referencia, no es hasta la mitad de la loa cuando las alusiones a Carlos II se hacen directas y literales. Así que hasta ese momento se recrea el episodio de Ganimedes armado de gran parte de los rasgos característicos del mito, sin haber sufrido apenas deformación alguna por la moral contrarreformista y oficial.

Su representación parece indicar que Pedro de Fomperosa siguió el criterio descriptivo de Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, en especial las indicaciones mitográficas de este último en *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620). Siguiendo la tradición clásica, al Ganimedes de la loa se le reconoce como un ser joven extraordinariamente hermoso y bello, siendo alabado por todos los dioses. Eso sí, en el sentido de las palabras nunca está en peligro la desvaluación hacia el terreno de la sodomía, homosexualidad o amaneramiento del varón troiano —rasgo este por el que se reconoce, aunque no verdaderamente correcto, a Ganimedes en la tradición—. Más bien al contrario; se reafirma la excelsa

⁴ Calderón de la Barca, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970, pág. 33.

⁵ «¿Quién era entonces el otro autor, es decir, el creador de la obra que nos ocupa, atribuida por Černý y el resto de la crítica a Calderón? Por lo que puede deducirse de todos los datos externos, fue el padre jesuita Pedro de Fomperosa [...]. La relación de los Días sagrados permite, por lo tanto, concluir nuestra argumentación: la comedia descubierta por Černý y El Fénix de España reeditado por Hartzenbusch se escribieron para la festividad del Colegio Imperial de 1671. Esta última era obra del padre Calleja y, acaso porque este ya había dado otras a la imprenta tuvo una publicación bastante rápida», Luis Iglesias Feijoo, «Sobre la autoría de El Gran Duque de Gandía», AAVV, *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Tomo I*, Luciano García Lorenzo (dir.), Madrid, CSIC, 1983, págs. 487-490.

y casi increíble belleza del muchacho en un movimiento retórico mediante la intervención de Momo, el dios de la risa y la diversión. En clave humorística, Momo se fija en la belleza de los bigotes de Ganimedes:

JÚPITER	Bello honor troyano, sube donde en fueros de inmortal de sagrado néctar sirvas la copa de mi deidad. [...]
VENUS	¡Qué beldad!
JÚPITER	Perdone Juno a sus iras.
MOMO	En todo es bello el rapaz, hasta su bigote es bello. (vv. 29-32; 40-43) ⁶ .

Esta cita denota, también, otros rasgos clásicos y originales que en esta loa se reproducen. La primera es el mantenimiento de los tradicionales celos que provocan en Juno que su marido, Júpiter, escoja y admita a un mortal para tenerlo a su lado («JÚPITER: Perdone Juno a sus iras»). Para ser fiel a Ovidio, por ser la fuente clásica principal, deben señalarse los celos de Juno⁷.

El siguiente rasgo que en citado fragmento se apunta es la condición de copero de los dioses, cuestión de reproducción capital e inviolable por el peso que Ganimedes tiene en la loa. Si bien después de que el troyano haya dejado claro que solamente la dicha buena y la esperanza le esperan, «*mientras cantan, baja un águila imperial en un rápido en que arrebató a Ganimedes al cielo, que se descubre con los dioses y Júpiter en medio de ellos*» (Acot. v 29), hecho este que hace efectivo el rapto para llevarlo al Olimpo. Y su misión, su ministerio, será la de copero de los dioses, para que «de sagrado néctar sirvas / la copa de mi deidad», tal y como la mitología y la astrología recordarán por las noches de los tiempos al joven troyano.

Estas tres características originarias y tradicionales que se han comentado (su superlativa belleza, los celos de Juno y ser copero de Júpiter) no tienen una relación o peso en la «ocasionalidad» que relacione a Ganimedes con Carlos II, la autoridad a la que muy claramente va dirigida la alabanza y la relación de semejanza. Pero sí hay otras que también forman parte del imaginario clásico del personaje mitológico y que tienen tanto una enorme importancia como una gran efectividad para el fenómeno de la «ocasionalidad».

Desde el primer momento, Ganimedes es representado como niño, siendo, como veremos más adelante, esencial para la interpretación simbólica de la loa la corta edad. Y, cosa consecuente desde una lógica normal, pero intencionada-

⁶ La referencia de esta y la próxima versificación proviene de la edición de Calderón de la Barca, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970.

⁷ Verso 161 del canto X de las *Metamorfosis* de Ovidio.

mente buscado por el padre Fomperosa, también es importante el hincapié que se hace de la poca experiencia y de la poca habilidad que un niño puede tener ante asuntos de elevada importancia. Niño e incapacidad para dirigir asuntos regios y elevados como servir el importante y divino néctar hace que Momo —el único dios que pone alguna reticencia a la plena confianza que todos los dioses al niño le conceden— diga:

¿[...] al ver la gran potestad
tonante de dioses y hombres
con dos varas de pañal
pegada por un chiquillo
que apenas empieza a hablar
y fiarle un ministerio
tan alto?
(vv. 46-52).

Carlos II tenía diez años cuando asistió a la representación («A las plantas / de un monarca que en dos lustros» (vv. 85-86). Ganimedes desde los orígenes clásicos ha sido uno de los niños mitológicos por antonomasia. La corta edad del joven troyano permite y legitima esa duda de Momo. Del mismo modo puede ocurrir con Carlos II y sus tiernos dos lustros de edad. ¿Puede haber en la persona de un excesivo precoz rey de no muy magníficas capacidades mentales e intelectuales —siempre de puertas de palacio hacia adentro, claro está— talento para, no solo la gobernación, sino el buen mando de todo un reino acribillado los últimos veinticinco años? La respuesta a esas capacidades de Ganimedes para el buen ejercicio del ministerio divino que se le ha encargado la expone el mismo muchacho:

GANIMEDES La habilidad
no depende de los años,
del arte y del natural
sí, que las canas del tiempo
un respeto accidental
es, donde hay prenda; y risa,
donde ellas solas están.
Y si los dioses me ofrecen
su favor...

MOMO ¿Qué?

GANIMEDES en tierna edad
has de ver cuántos primores
para blasón suyo dar
pueden el cielo y el tiempo.

JÚPITER ¡Pues todos te ayudarán!
(vv. 52-64).

La condición de *princeps* de ambos, pertenecientes a la élite de los hombres superiores por designio divino, hace que la habilidad no dependa de los años, sino «del arte y del natural». Esta argumentación de Ganimedes, por supuesto, es creada y focalizada interesadamente por y para la «ocasionalidad», por la naturaleza panegírica y oficialista de la loa y de la pieza mayor. Lógicamente, no aparece ni se alude a ella en las fuentes clásicas, pues la mitología no entendía de politización. Es un concepto desarrollado a partir del rasgo de príncipe de Troya de Ganimedes y contextualizado e interpretado por el pensamiento absolutista de la segunda mitad del siglo xvii para legitimar, justificar y apoyar a un rey de diez años de edad. Esta idea elitista era natural al ideario de gobierno absolutista⁸. No pretendía que el mismo niño rey fuera consciente del mensaje y de su situación —aún menos con el perfil psicológico del último Austria—, pues los receptores de ese mensaje de justificación de la realeza y legitimidad de Carlos II era para una parte de la alta nobleza y la corte. Como vemos, la condición de niño es un rasgo descriptivo del mito que se convierte en un argumento retórico y político de propaganda ideológica.

Y es que el episodio de Ganimedes va muy bien para lograr esa relación de semejanza con el joven rey para mostrar un mensaje de esperanza y de buen futuro. El acto de elevación no es considerado por Fomperosa como una ascensión ascética de la gracia religiosa y espiritual —como lo habían considerado los moralistas—, sino como una expresión de la capacidad de gobernación de Carlos II debido a su naturaleza elevada, predestinada y regia. Por lo tanto, tanto el ascenso/rapto como el privilegio de servir a Júpiter son elementos del mito que son tratados e interpretados de forma interesada y, en consecuencia, se le añade un significado totalmente politizado y efímero, terriblemente atado a las circunstancias histórico-políticas de la loa. El rapto y el oficio de copero son elementos simbólicos y de importancia por la «ocasionalidad» efímera.

La responsabilidad de tal ministerio es aceptada y confiada tanto por el joven como por los demás dioses por el hecho de la naturaleza regia del troyano, cosa

⁸ Como vemos, esta visión idealista monárquica del gobierno desde la ideología absolutista choca de frente con el realismo político propugnado por Niccolò Machiavelli o por Diego Saavedra Fajardo cuando dice estas palabras: «No ha de ser el gobierno como debiera, sino como puede ser; porque no todo lo que fuera conveniente es posible a la fragilidad humana. Loca empresa querer que en una república no haya desórdenes. Mientras hubiere hombres habrá vicios», Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988, pág. 583. Esta analogía con Ganimedes refleja que los miembros de la realeza y de la nobleza no se consideraban a sí mismos como seres humanos corrientes, contraponiendo lo que Michel de Montaigne decía sobre la naturaleza humana, sin distintivos hereditarios o de sangre: «Certament, l'home és un assumpte extraordinàriament va, contradictori i fluctuant» (Michael de Montaigne, *Assaig. Llibre primer*, Vicent Alonso (trad.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pág. 21), o Juan Ruiz de Alarcón con la idea de igualdad de toda naturaleza humana y la justicia de los individuos nace y es consecuencia de sus actos, no de su sangre, tal y como Beltrán declama a su hijo García en *La verdad sospechosa*: «Pues si honor puede ganar / quien nació sin él, ¿no es cierto / que por el contrario puede, / quien con él nació, perdello?» (Lola Josa, «Hombres libres para el bien de la república», AAVV, *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2003, pág. 49).

que ideológicamente en el siglo XVII hace que tenga las capacidades pertinentes para el buen ejercicio del servicio. Esta es el sentido más importante de la recreación del mito —mucho más allá de una posible relación entre el acto de servir y el poder de gobernar.

La desconfianza primera de Momo sirve como pizarra para exponer las razones de estirpe y herencia real que hace tener plena confianza a los demás dioses y que acaban convenciendo al dios de la risa. Como se comprueba, esta contrargumentación no es, ni mucho menos, espontánea, sino es un movimiento retórico plenamente consciente y preparado para señalar la superioridad de la sangre real. De ahí que Ganimedes, una vez pasado el ecuador de la loa —donde aparecen las referencias directas y extratextuales a Carlos II con la edad del pequeño rey— reflexiones con estas palabras:

Águila caudal pretende
servirte en néctares puros
cuanto alimento sagrado
su pecho exprime fecundo.

[...]

que mucho en pocos abriles
te rinda otoños maduros,
si a tanto sol no hay distancia
desde ser flor a ser fruto.

(vv. 109-112, 117-120).

Carlos II en 1671 es un Ganimedes, un príncipe de Troya, un copero divino que, aunque muy joven, se le presupone perfectamente capacitado para tal cargo. Esta relación se hace literal y directa en el final de la loa. Las palabras de Ganimedes saben a consejo didáctico al joven y especial monarca —muy en la órbita de lo que más adelante Bances Candamo defenderá y promulgará con su teatro palaciego de tema histórico⁹— que será capaz de servir como se merece a su reino y a su monarquía:

Recibe, pues, Carlos grande,
Júpiter de España agosto,
en rapaces Ganimedes
del cielo hurtados asuntos
que Águila imperial te sirve

⁹ «Son las comedias de los reyes unas historias vivas que sin hablar con ellos les han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve tome advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción que da más aplauso al que la sufre que al que la dice. Conviene a los príncipes oír los sucesos pasados más que a otros hombres, porque hallan en ellos la verdad que nadie se atreve a decirles», Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970, pág. 57.

en dos sagrados discursos
de Borja que te merezcan
la piedad,
(vv. 153-160).

Como hemos visto, Pedro Fomperosa respeta —aunque reutiliza, que no reinterpreta— el episodio mitológico de Ganimedes en cuanto a los rasgos clásicos que definen el personaje y la historia: la belleza física, los celos de Juno, copero de Júpiter, el rapto del águila y la condición de príncipe niño. Pero a pesar de esta primera expresión bastante respetuosa y objetiva respecto al mito original es, como hemos dejado entrever, en la segunda parte de la corta loa —sobre los versos 85-86— cuando la dimensión única y exclusivamente literaria o artística se recategoriza para ser un mero instrumento estético de expresión regia con relación de semejanza respecto al referente externo motivador y destinatario de la pieza. Este proceso se relaciona más con el aspecto pragmático del espectáculo regio que con la representación artística y estilística del episodio mitológico.

En el ámbito del género de las fiestas reales, «la loa palaciega siempre constituye una apología del rey y de la monarquía»¹⁰. La dimensión artística de la loa se crea por el motivo oficial, sin él la loa no sería loa ni podría representarse como se representaron y cómo se crearon las loas palaciegas. Y así sucede en la pieza de Fomperosa, cuando el ambiente mitológico de gloria y poder divino que recrea el escenario es visto como un efecto reflexivo del espacio donde se encuentran los espectadores, los reyes. Es por eso, por la «ocasionalidad» de la fiesta, que el mito de Ganimedes se prestaba como el idóneo para utilizarlo como símbolo de la esperanza del buen futuro y del buen gobierno del capaz Carlos II en 1671, a pesar de las dudas que pudieran haber. La relación de semejanza entre el episodio mitológico y la referencia histórico-política que la intención —en este caso la oficial por tratarse de una loa— de la interpretación el autor quería resaltar, base para el fenómeno de la «ocasionalidad» avanzada, se cumple perfectamente. La condición de niño y la naturaleza de príncipe son elementos inalterables y objetivos que lo relacionan inexorablemente con Carlos II. Después el rapto y el oficio de copero se utiliza para enfatizar y/o relacionarlo con el motivo panegírico y oficial, pues son elementos vacíos de carga simbólica de la política y se reutilizan como significantes de un nuevo, efímero y ocasional significado.

Así pues, y a modo de recapitulación, en la loa de *El Gran Duque de Gandía*, Pedro Fomperosa utiliza a Ganimedes y su rapto y aceptación por Júpiter y los demás dioses como ejercicio de expresión elevada y naturaleza panegírica. Mediante la recreación de un episodio mitológico como apariencia, medio y/o

¹⁰ Kurt Spang, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales». En: Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Reichenberg, 1994, pág. 21.

forma¹¹, la loa cumple el objetivo de alabanza, de justificación de la monarquía y de las capacidades de Carlos II y señal de esperanza de buen futuro y recuperación del esplendor del imperio español por la juventud que aporta el nuevo rey.

El atributo de escanciador de ambrosía y néctar del protagonista aparece únicamente en el final y conclusión de la trama de una manera obligada debido a la naturaleza mitológica de las acción principal, algo que el dramaturgo debe respetar. Durante todo el desarrollo de las acción no aparece explotado como podría el elemento de la ambrosía y de copero y cuando aparece apenas tiene resonancia simbólica del poder de la ambrosía y del estatus privilegiado de copero; está en un segundo nivel. Quizá porque se sobrentiende por la relación con las dudas sobre la capacidad. Por supuesto que se denota su cualidad elevada de privilegiado copero de Júpiter, pero esta idea se arrincona en provecho de la dialéctica con Momo y la contraargumentación ideológica del «arte y del natural» de la sangre real, es decir, por el objetivo principal pragmático-político de la pieza. Por esta razón el autor creyó conveniente inventar e incluir que alguien tuviera dudas sobre el niño. El simbolismo entre néctar/copero y capacidad de gobierno no es el fin del mensaje oficial, del objetivo de la loa, sino solamente es un medio para dicho fin: la aprobación de las capacidades del individuo por lo genuino de la naturaleza. Pesa más la significación histórico-política que el simbolismo del mito.

Este poco interés en la significación y simbolismo total del oficio de Ganimedes y del mismo néctar refleja la forma en que el padre Fomperosa y la misma naturaleza de loa trataron la materia mitológica para un muy preciso y oficial objetivo. Como hemos dicho, el mito y la figura se plasman en un primer momento desde la perspectiva mitológica de las fuentes clásicas, pero rápidamente se vislumbra la utilización del episodio mitológico como recurso simbólico de semejanza por los atributos antes comentados para la alabanza y la propaganda monárquica. Eso sí, su validez será altamente efímera por estar subordinada esa utilización del mito a unas circunstancias espacio-temporales determinadas (los diez años de Carlos II). Esta recategorización y utilización interesada del mito como expresión estética para un mensaje determinado e intencionado es propia de lo directo del pragmatismo panegírico de las loas. El tratamiento y la visión de Ganimedes y de todos sus rasgos característicos que Fomperosa plasma en la loa única y exclusivamente puede existir en su contexto histórico-político, igual que la validez de su mensaje.

¹¹ La utilización del mito se hace con una gran despreocupación por el tema teológico, pues, como asegura Juan del Encina, «nosotros los tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía: más por seguir su gala y orden poética», en Juan del Encina, *Obra completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castro, 1996, pág. 9. No se resucita su adoración, sino se trata de resucitar su aura, su esplendor humano y divino. Se recupera el «parecer», no el «ser». Por esta razón las visiones mitográficas y enciclopédicas de Juan Pérez de Moya y, especialmente, de Baltasar de Vitoria, entre otros, son las que fundamentan y basan las recreaciones de los mitos en la cultura artística de la corte barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Comedias burlescas del Siglo de Oro, tomo IV. Las mocedades del Cid, El castigo en la arrogancia, El desdén, con el desdén, El premio de la hermosura*, Alberto Rodríguez (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2003.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castro, 1996.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Sobre la autoría de El Gran Duque de Gandía», AAVV, *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Tomo I*, Luciano García Lorenzo (dir.), Madrid, CSIC, 1983.
- JOSA, Lola, «Hombres libres para el bien de la república», AAVV, *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2003.
- MONTAIGNE, Michael de, *Assaig. Llibre primer*, Vicent Alonso (trad.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006.
- REVILLA, Federico, «Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro», AAVV, *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza López (eds.), Madrid, Akal, 2000.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988.
- SOLÍS, Antonio de, *Triunfos de Amor y Fortuna*, Mar Puchau de Lecea (estudio y edición), Lola Josa y Mariano Lambea (transcripción poético-musical), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- SPANG, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales». En: Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M.^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Reichenberg, 1994.

CAPÍTULO 15

La vertiente espiritual en la comida morisca

HAYET BELHMAIED

Universidad de Cartago (Túnez)

La convivencia entre los moriscos y los cristianos viejos se hizo cada vez más tensa entre las dos comunidades. Cada una de ellas quiso guardar sus particularidades y por qué no imponerlas, en mayor o menor medida, a la otra. En el transcurso de los años de represión y de persecución a la comunidad morisca, esta se vio reducida al último reducto musulmán granadino donde solo podemos hablar de persistencia del Islam. Los granadinos, como comunidad minoritaria quisieron conservar su identidad cultural y por supuesto religiosa pero la represión cada vez fue mayor.

Desde principios del siglo XVI quedó clara la política que se aplicaría a lo largo de toda la centuria. El propio fray Hernando de Talavera (Domínguez Ortiz y Vincent 1978, 99-100), encargado en un principio del aspecto espiritual de Granada enumeraba en un texto las prácticas cristianas que se llevarían a cabo para evangelizar a la población musulmana pero antes advierte: «lo primero, que olvidéis toda ceremonia y toda cosa morisca en oraciones, en ayunos, en pascuas y en fiestas y en nascimientos de criaturas y en bodas y en baños, en mortuorios y en todas las otras cosas». Y es que desde el primer momento no se contempló la posibilidad de tolerancia alguna con los ritos musulmanes, fueran del carácter que fuesen. Se pretendía, amén de formar nuevos cristianos, extirpar cualquier huella del Islam. Por eso todos los aspectos de la vida religiosa musulmana quedaron estigmatizados en un plazo bastante breve. De este modo, la prohibición de los libros fue reiterada en junio de 1511 y todos

los que poseyeran algún ejemplar deberían entregarlo a las autoridades en un espacio temporal de cincuenta días. En este momento (aunque más adelante las restricciones serían absolutas), solo quedaron eximidas las obras de medicina, de filosofía y las crónicas que, sin embargo, habían de pasar un escrupuloso examen, donde se comprobaba que los moriscos no escondían obras vedadas dentro de las permitidas¹.

Así, dichas represiones promulgadas y protagonizadas tanto por el Estado como por la Iglesia Católica afianzaron todavía más la intolerancia para con la comunidad morisca que se hizo introvertida y fue recluida en un círculo bien reducido donde no se podía aceptar al otro ni convertirse a la religión cristiana. Paulatinamente, los moriscos fueron privatizados de todos los aspectos relacionados con su identidad cultural tales como la lengua, la indumentaria, las celebraciones o ceremonias en relación con la religión musulmana... Los moriscos trataron de guardar esta identidad cultural en sus producciones literarias. Es un intento de hacer perdurar las tradiciones moriscas de sus antepasados y también para tener una idea sobre las prácticas islámicas de su comunidad. «Los moriscos reforzaban además su orgullo y su sentimiento nacional con relatos y tradiciones acerca del pasado glorioso de los árabes, semejantes, es de suponer, a las ‘narraciones caballerescas’ que recoge Galmes de Fuentes en su *Libro de las batallas*: «leían en un libro cosas de Mahoma... especialmente como había ganado y señoreado muchas tierras»; la concurrencia, con ello, «se holgaba mucho»².

Siendo un rasgo de su identidad cultural los moriscos empezaron a escribir sus producciones literarias mayoritariamente en letras arábigas. Se trata de la literatura aljamiado-morisca como la califican los especialistas. En dicha literatura se entremezcla el aspecto propiamente literario junto con el aspecto religioso relacionado esencialmente con las prácticas islámicas de la comunidad morisca que pueden tocar a la vida de los moriscos en todos sus aspectos donde figura, por supuesto, las prescripciones alimenticias: lo que pueden comer y lo que está prohibido comer. Dichas prescripciones las podemos dividir en cinco categorías: acto obligatorio (*al-wāgib*), acto recomendado (*al-mandub*), acto permitido (*al-mubah*), acto rehusado (*al-makruh*) y acto ilícito (*al-muharram*).

Efectivamente las obras literarias aljamiadas eran, por la mayor parte, producciones de carácter religioso que conservaban en sí los contenidos fundamentales de su tradición, o sea, referencias muy precisas a la doctrina islá-

¹ H. Lara Hernández, «La controversia sobre los moriscos: Asimilación versus erradicación. Imagen en la literatura contemporánea», en *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 34, 2012, , Málaga, Universidad de Málaga, pág. 359.

² M. García Arenal, *Inquisición y moriscos: Los procesos del tribunal de Cuenca*, Madrid, Siglo XXI, 2.ª ed., 1983, pág. 87. La referencia documental es al Archivo Diocesano de Cuenca, legajo 218, num. 2670, y la literaria a *El Libro de las Batallas: Narraciones épico-caballerescas*, ed. Alvaro Galmes de Fuentes, Madrid, Gredos, 1975 (Col. de Literatura Aljamiado-Morisca, 2), 2 vols.

mica a través de traducciones del Corán o de la Sunna. En las elaboraciones literarias aljamiadas se testimonia, por lo tanto, que el vínculo entre lengua escrita y contenido transmitido se hace imprescindible puesto que la forma (grafía árabe) se vuelve vehículo exclusivo del contenido (doctrina religiosa). La defensa de los valores musulmanes empezó, entonces, también a partir del utilizzo de este nuevo código tratando de asegurar de esta manera el proceso de transmisión cultural³.

Ante la creciente represión cristiana, los moriscos recurrieron al disimulo de su verdadera convicción religiosa o como lo califica Louis Cardaillac

Para los Moriscos, la primera regla de su vida en común con los cristianos es, pues, la ley del silencio: hablar demasiado, haber manifestado adhesión al Islam o crítica de los cristianos conduce a menudo a la Inquisición Y sin embargo, en la vida. Y aunque en cotidiana, hay mil y una circunstancias en las que es imposible callar. Otras veces, su propio silencio les traiciona: unos moriscos están en los campos, recogiendo la cosecha: a mediodía les llevan el cocido, pero no lo prueban «porque tenía toçino». Uno de los cristianos viejos dice que «era prohibido en la secta de Mahoma. Como ellos se callan, serán acusados a la Inquisición»⁴.

A pesar de ser cristianizados, en la mayoría de los casos, los moriscos nunca dejaron de practicar los postulados de la fe musulmana ni la costumbre de no comer carne de cerdo recurriendo siempre al disimulo⁵. Dicha disimulación aparece también en las obras literarias de las cuales habla Benedetti

Uno de los testimonios literarios más importantes que atestigüe el utilizzo morisco de la *taqiyya* islámica es un texto aljamiado que se encuentra en el manuscrito T13 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. Se trata de un dictamen legal, una *fatwa*, redactado por el Muftí de Orán y destinado en específico a los moriscos granadinos. A esta misma autoridad religiosa los moriscos se habían apelado para obtener una consulta en tema de práctica religiosa en relación a las conversiones forzosas que se estaban actuando en los reinos de Granada y Castilla al empezar el siglo xvi. En el *responsum* el Muftí sentencia unas reglas que entregan a la colectividad morisca la posibilidad de mantener íntegra su fe manifestando una aparente adhesión a la religión cató-

³ B. Belloni, «Moriscos en clandestinidad: la aplicación literaria de la *taqiyya* islámica en la obra *Amar después de la muerte de Pedro Calderón de la Barca*» en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/moriscal.html> [consultado el 20 de marzo de 2014].

⁴ L. Cardaillac, *Moriques et chrétiens un affrontement polémique (1492-1640)*, París, 1977, pág. 20. Traducido por García Arenal, Mercedes, *Moriscos y cristianos Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 28.

⁵ M. García Arenal, *Inquisición y moriscos. Los moriscos del tribunal de Cuenca*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pág. 69.

lica. En ello se sugieren unas modalidades precisas para disimular su auténtica esencia⁶:

Otro ejemplo de la *taqiyya* literaria como la califica Benedetta Belloni es el siguiente:

A nuestros hermanos, los que están encogidos sobre su religión, como quien está encogido sobre las brasas. Mantened la oración, aunque lo hagáis por medio de señas. Pagad el *azaque* aunque sea haciendo mercedes a los pobres, y aunque lo deis con vanagloria; pues Dios no ha de atender a vuestra actitud exterior, sino a la intención de vuestros corazones. Para cumplir con la purificación, os bañaréis en la mar o en el río; y si esto os fuese prohibido, hacedlo de noche, y os servirá como si fuese de día. [...] Si a la hora de la oración se os obligase a ir a adorar los ídolos de los cristianos, formaréis intención de hacer la *tacbir de alihram* y de cumplir vuestra oración; y vuestra mirada se dirigirá hacia los ídolos cuando los cristianos lo hagan; [...] Si os fuerzan a beber vino, bebedlo, apartando toda intención de cometer vicio. Si os obligan a comer cerdo, comedlo, purificando vuestra intención, y reconociendo su ilicitud, lo mismo que respecto de cualquier otra cosa prohibida. Si os casan con sus mujeres, estimadlo cosa lícita, pues ellos profesan una religión revelada. [...] Si os colocan en la balanza de la infidelidad y os es posible disimular, hacedlo así, negando con el corazón lo que afirméis con vuestras palabras, al obrar forzados⁷.

Las dos primeras fuentes en el derecho islámico son el Corán y la sunna o como la denominan, también, los hadices del profeta Mahoma. En el Corán, libro Sagrado de los musulmanes y por supuesto de los moriscos, se alude en retiradas ocasiones a las prescripciones alimenticias. Los preceptos de alimentación que los musulmanes deben cumplir están relacionadas sobre todo con la prohibición del vino, de la carne del cerdo y de cualquier animal muerto antes de que se degüelle. La reiteración de las aleyas que hablan de la comida lícita o ilícita para los musulmanes es una prueba más sobre la importancia de este aspecto en la fe musulmana⁸.

⁶ B. Belloni, ob. cit.

⁷ M. García Arenal, *Los moriscos*, Madrid, Editora Nacional, 1975, págs. 43-45.

⁸ Podemos mencionar en este caso algunas azoras del Corán donde se alude a los preceptos sobre la alimentación. He aquí algunos ejemplos sacados de *El Corán*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1994.

Azora II

La vaca (mediní tiene doscientos ochenta y seis versículos)

Preceptos sobre la alimentación

163 ¡Hombres! Comed lo que hay en la tierra lícito, saludable, pero no sigáis los pasos del demonio: él es vuestro enemigo manifiesto 164 que os manda el mal, lo abominable y que digáis contra Dios lo que no sabéis. 165 Cuando se les dice a los infieles: «Seguid lo que Dios os ha revelado», responden: «Antes bien, seguiremos lo que encontramos procedente de nuestros padres.» ¿Y si sus padres no razonaban en absoluto ni estaban en la buena senda? 166 Quienes descreen se asemejan al ganado, al que se llama, pero que no oye sino voz y grito. Sordos, mudos y ciegos no razonan. 167

¡Oh, los que creéis! Comed las cosas saludables que os hemos dado y dad gracias a Dios, si le adoráis. 168 Os ha prohibido la carne de animal que haya muerto, la sangre, la carne de cerdo y lo que se inmoló en nombre de otro que no sea Dios. Quien forzado, sin intención ni transgresión, coma, no cometerá pecado. Dios es indulgente, misericordioso. 169 Quienes ocultan el Libro que Dios reveló y compran con él algo de poco precio, lo que éstos coman no será, en sus vientres, sino fuego. Dios no les hablará el día de la Resurrección, no les purificará y tendrán un castigo doloroso. 170 Son los que han mudado el extravío por la buena senda, el castigo con el perdón. ¿Qué les hará ser constantes con el fuego? 171 Eso es que Dios ha hecho descender al Libro con la verdad. Ciertamente, quienes disputan acerca del Libro, están en una discrepancia grande (pág. 75).

Ayuno

179 ¡Oh, los que creéis! Se os prescribe el ayuno, de idéntica manera como se prescribió a quienes os precedieron; tal vez seáis piadosos!- 180 durante días contados. Aquel de vosotros que esté enfermo o de viaje, ayunará un número igual de otros días. Quienes pudiendo ayunar no lo hiciesen, darán en rescate la comida de un pobre, quien voluntariamente dé más, eso será un bien para él. Qué ayunéis no es un bien, si vosotros sabéis. 181 En el mes de Ramadán se hizo descender el Corán como guía para los hombres y pruebas de la Guía y de la Distinción. Quien de vosotros vea el creciente del mes, pues ayune; quien esté enfermo o de viaje, ayunará un número igual de otros días. Dios quiere para vosotros lo fácil y no os quiere lo difícil. ¡Terminad el período de ayuno! ¡Ensalzad a Dios por lo que os ha dirigido! Tal vez seáis agradecidos. 182 Cuando te pregunten mis siervos cerca de Mí, díles que estoy cerca, que contesto al ruego del que pide cuando Me invoca. ¡Que ellos me respondan y crean en Mí! Tal vez estéis bien guiados. 183 Os declaro lícito la noche del ayuno, la visita a vuestras mujeres: ellas son vuestro vestido y vosotros sois su vestido. Dios supo que os traicionabais a vosotros mismos, pero volvió a vosotros y os perdonó. Ahora, cohabitad con ellas y pedid lo que Dios os ha prescrito. Comed y bebed hasta que os aparezca distinto el hilo blanco del negro en la aurora. A continuación ayunad completamente hasta la noche. No cohabitéis con ella. Vosotros permaneced en oración en las mezquitas. Ésas son las prescripciones de Dios. No os acerquéis a ellas para transgredirlas. Así aclara Dios sus aleyas a los hombres. Tal vez seáis piadosos (pág. 77).

Azora IV

Las mujeres (Mediní. Tiene ciento setenta y cinco versículos)

33 ¡Oh, los que creéis! No comáis vuestras riquezas con lo fútil, salvo si se trata de un negocio hecho de mutuo acuerdo. ¡No os matéis! Dios es misericordioso con vosotros (pág. 119).

Origen de las prescripciones alimenticias del Pentateuco

158 Por la justicia de quienes son judíos les hemos prohibido alimentos excelentes, que en un principio les eran lícitos, como castigo de su gran alejamiento de la senda de Dios, 159 por aceptar la usura que tienen prohibida, por comerse las riquezas de los hombres con bagatelas. Para quienes de entre ellos son infieles, hemos preparado un tormento doloroso: 160 pero a quienes están enraizados en la ciencia y los fieles que creen en lo que se te ha hecho descender y en lo que se hizo descender antes de ti, a los que practican la oración y dan limosna, a los que creen en Dios y en el último Día, a todos éstos les daremos una enorme recompensa (pág. 134).

Azora V

La Mesa (Mediní. Tiene ciento veinte versículos)

Disposiciones alimenticias

1 ¡Oh, los creéis! ¡Cumplid los contratos! Se os permite comer la carne de los animales de los rebaños, con excepción de los que se os han mencionado, prohibiéndolos, en el Corán. No está permitida la caza mientras estéis consagrados, durante la peregrinación. Dios dispone lo que quiere. 2 ¡Oh, los que creéis! No declaréis cosas profanas ni los ritos de Dios, ni el mes sagrado, ni las ofrendas, ni los collares, ni a quienes se dirigen a la Casa Santa ansiando el favor y la satisfacción de su Señor. 3 Cuando dejéis la consagración, cazad. No os domine el odio por el pueblo que os ha apartado de la Casa Santa hasta el punto de que transgredáis: auxiliaos mutuamente en la piedad y en el temor de Dios; no os ayudéis en el pecado ni en la injusticia. ¡Temed a Dios! ¡Dios es duro en el castigo! 4 Se os declaran ilícitos: la carne de animal que haya

Se otorga un aspecto espiritual a lo que comen los musulmanes. Asimismo tanto en el Corán como en los hadices del profeta se alude al ayuno como un mes privilegiado para los musulmanes durante el cual se abstiene de comer y de beber todo el día hasta la puesta del sol. Para los musulmanes, no se trata de torturar el cuerpo humano sino es una ocasión muy especial para acercarse más de Dios haciendo rezos y controlando su comportamiento como un buen seguidor de la fe musulmana. Se trata de un período de mucha espiritualidad y acercamiento de Dios

Otro tipo de invitaciones provoca también numerosos procesos: las que se hacen durante Ramadán. Así Francisco de Córdoba, que ayunaba «de luna a luna» durante todo un mes, nunca había recibido tantas invitaciones de sus vecinos, «y hera tan observante del dicho ayuno, que, aunque le convidan a almorçar, no lo quería, diçiendo que no tenía gana, y a la hora de comer, diçiendole que comiese, respondía que avía comido fuera» Pero tales evasivas le duraron poco tiempo⁹.

Un testimonio literario de ello escrito por Juan Alfonso Aragonés afirma lo siguiente:

El experimento del Mancebo con los confesores ingenioso aunque rudimentario, debió repetirse entre los patéticos «teólogos» de la España criptomusulmana del xvi. Juan Alfonso Aragonés parecería aludir a ello en su citado romance: un enigmático «caballero» se limita a consumir, como vimos, una dieta generosa de hostias para comprobar si las defecaba o no. Naturalmente, dar «a la letrina su zenso» y el Islam parecería salir invicto contra las pretensiones cristianas en torno a la presencia divina bajo la especie de pan. Pero aquí lo más importante es que nos hagamos cargo del disimulo con el que acercarían estos falsos cristianos al altar y al confesionario para llevar a cabo sus curiosos experimentos teológicos¹⁰.

muerto, la sangre, la carne de cerdo y lo que se inmoló en nombre de otro que no sea Dios, la carne de animales muertos asfixiados, por golpes, despeñados o corneados, lo que las fieras han comido parcialmente, con excepción de lo que purifiquéis y lo que fue sacrificado ante los ídolos.

Consultar la suerte con las flechas es perversidad. Hoy, quienes no creen, desesperan de ver el fin de vuestra religión. No los temáis, pero temedme. 5 Hoy os he completado vuestra religión y he terminado de daros mi bien. Yo os he escogido el Islam por religión.

6 Quien se ve obligado a comer por hambre algunos de esos animales sin intención de pecar, sepa que Dios es indulgente, misericordioso. Te preguntan qué se les permite. Responde: «Se os declaran lícitos los buenos alimentos y lo que enseñasteis a coger a los animales de presa de la manera que Dios os enseñó: comed lo que os cojan, pero invocad el nombre de Dios de darles suelta. Temed a Dios. Dios es rápido en la cuenta» 7 Hoy se os declaran lícitos los buenos alimentos. Los alimentos de aquellos a quienes se dio el Libro son lícitos para vosotros. Vuestros alimentos son lícitos para ellos. (págs. 137-138).

⁹ L. Cardaillac, ob. cit., pág. 26.

¹⁰ L. López Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Madrid, Hiperión, 1989, pág. 175.

Uno de los pilares del matrimonio morisco y de los musulmanes en general era la Walima que es la comida preparada por la familia del esposo en la cual se degüellan a los animales a la musulmana empezando con el nombre de Allah. Es una forma de decir que los van a ofrecer a Allah y así comer la carne de los animales es totalmente permitido: es carne halal. Es acto permitido o mubah. De dicha ceremonia religiosa nos habla Yvette Cardaillac en su artículo «Quand les morisque se marient»¹¹ y ello es una prueba más de la vertiente espiritual en lo que comen los moriscos y los musulmanes en general.

En su libro *Expulsión justificada de los moriscos españoles*¹², Aznar Cardona critica a los moriscos y a sus costumbres alimenticias y las considera incluso como defectos relacionados esencialmente con la avaricia.

Así nos explica que «comían cosas viles, como son fresas de diversas harinas de legumbres, lentejas, panizo, habas, mijo y pan de lo mismo. Con este pan, los que podían, juntaban pasas, higos, miel, arropo, leche y frutas a su tiempo, como son melones, pepinos, duraznos y otros cualesquiera» y como se mantenían todo el año de diversas frutas verdes y secas y guardadas hasta casi podridas y de pan y de agua sola, porque ni bebían vino, ni compraban carne, por eso «gastaban poco assi en el comer como en el vestir, aunque tenían harto que pagar de tributos a los señores»¹³.

Notamos que la explicación de Aznar de Cardona excluye, voluntaria o involuntariamente el lado espiritual en la comida de los moriscos. Él no se pregunta por qué los moriscos comen así, sino que juzga que ello es un acto de avaricia que no tiene nada que ver con lo religioso y lo espiritual. Se trata por supuesto de un conflicto entre dos civilizaciones que tienen sus respectivas particularidades culturales y religiosas.

Tratando la figura del morisco en las obras literarias del Siglo de Oro notamos que los grandes clásicos de la literatura española como Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca intentaron dar una imagen bastante reveladora de las características y de las cualidades de los moriscos lo que contradecía con lo que estaba forjado en la mente de los españoles de aquel entonces y también con la representación realizada por una serie de autores tales como Gabriel Lobo Lasso de la Vega en su obra *Manoxuelo de romances*¹⁴.

¹¹ Y. Cardaillac., «Quand les morisque se marient» in *Sharq al-Andalus*, núm. 12, 1995, pág. 493.

¹² A. Cardona, *Expulsión justificada de los moriscos españoles*, Ed. Huesca por Pedro Cabarte, 1612.

¹³ M. C. Anson Calvo, «Los moriscos de Aragón vistos por un escritor aragonés del siglo XVII» en *Images des Morisques dans la littérature et les arts, Actes du VIII Symposium International d'Etudes Morisques*, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l' Information, Zaguán, 1999, pág. 30.

¹⁴ Si algunos romances moriscos burlescos manifiestan un tono bastante nuestro con respecto a los Moriscos, otros, el mayor número da a conocer su obvio menosprecio y repugnancia hacia ellos. Pensamos en Gabriel Lobo Lasso de la Vega con su obra *Manoxuelo de romances*,

Es bien conocido por lo demás, el rechazo del vino y del tocino por los moros y Moriscos, elemento muy explotado y recogido por sus adversarios cristianos y que los escritores cómicos integran frecuentemente como asunto muy jocoso. El refrán señalado por Correas: «Jarro sin vino, ollas sin tocino, mesa de judíos y de moriscos», es muy revelador de la importancia del tema en la literatura anti morisca¹⁵.

En su obra «Entremés de la Maloma», Lope de Vega busca sacar la sonrisa de su pública sin despreciar a los moriscos. Es un protagonista como cualquier otro suyo que intenta ser cómico. Tratando el tema de la comida,

En el *Entremés de la Mamola*, Lope de Vega recorre al mismo proceso cómico. Deforma el castellano hablado por los Moriscos y añade incluso otros rasgos considerados propios de ellos y muy divulgados por los rumores y las letras como los de comer mucha miel o repugnar el tocino o el bautismo: Cuando Alvaro, el Morisco aparece en la escena y se encuentra con Sofía, una cristiana vieja se exclama de este modo: «Ah, xñora doña Xofia!... ¿Cómo extar me hexo Alvareco?» Y a esta pregunta se le contesta: «Catalde aquí que entre tres días se comió dos ollas de miel». Se nota pues, la alusión grotesca y locosa al gusto exagerado a la miel por los Moriscos así como la deformación fonética de su lenguaje castellano. Y para animar todavía más el placer del público, Alvaro sigue con lo ridículo y burlesco con esta interrogación caricatural; «Dos ollax de miel? Exta me hejo verdadero» Lope evoca precisamente estos indicios alimentarios de los moriscos por el intermediario del gracioso Zulema en su comedia *La envidia de la nobleza*, cuando dice: «pasa, trego, alcuzcuza/ agua, pepino, melón». O por los músicos moros que cantan en el Cerco de Santa Fe repitiendo en coro: «tener mucha pasa e higo,/ e mucha oveja salada...»¹⁶.

La miel que es un producto extraído de la abeja está mencionada en el Corán en el cual se alude a la abeja como un animal bendito que puede curar muchas enfermedades. También en los hadices del profeta Mahoma se enumeran los beneficios de la miel y su poder curativo: «70 Tu Señor ha inspirado a la abeja: “Toma casas en los montes, en los árboles y en lo que construyen los *hombres*.” 71 Luego, come de todos los frutos, recorre, humilde, las sendas de tu Señor.” De su vientre sale un licor de distintas clases: en él hay un medicamento para los hombres. En eso hay, ciertamente, una aleya para las gentes que reflexionan»¹⁷.

Barcelona, 1609, ver ed. Reciente de E. Mele y A. González Palencia, Madrid, 1942. Véase nota (7) de ABI AYAD, Ahmed, *La representación de los moriscos en la literatura del Siglo de Oro*, en *Images des Morisques dans la littérature et les arts, Actes du VIII Symposium International d'Etudes Morisques*, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l' Information, Zaguán, 1999, pág. 17.

¹⁵ A. Abi-Ayed, ob. cit., pág. 19.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Azora XVI del Corán *La Abeja*, versículos 70, 71.

Otro ejemplo de los clásicos que evocan el tema de los moriscos y de su expulsión es sin duda alguna, Miguel de Cervantes que en sus obras tales como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *El Coloquio de los perros* y *El Quijote* evoca el tema de los moriscos y se muestra, en mayor o menor medida, partidario de dicha minoría expulsada. Tocando solamente el tema de la comida de los moriscos en la obra cervantina, el *Quijote*, Cervantes nos da una imagen de un morisco expulsado de su patria natal a la cual tiene mucha nostalgia y amor. Dicho morisco llamado Ricote era vecino de Sancho Panza, a pesar de ser expulsado del territorio español para ir a vivir en Berbería, sigue siendo cristiano aunque él es el menos fiel en comparación con su mujer Francisca Ricota y su hija Ana Félix «y aunque no lo soy tanto, todavía tengo más de cristiano que de moro, y ruego siempre a Dios me abra los ojos del entendimiento y me da de conocer cómo le tengo de servir»¹⁸.

Refiriéndose a la comida de Ricote y de sus compañeros, Miguel de Cervantes nos da una descripción bastante detallado de lo que comían y cómo lo comían para poner énfasis sobre el grado de fiabilidad del dicho morisco Ricote vecino de Sancho a la fe cristiana.

Hízolo así Sancho, y, hablando Ricote a los demás peregrinos, se apartaron a la alameda que se parecía, bien desviados del camino real. Arrojaron los bordones, quitáronse las mucetas o esclavinas y quedaron en pelota, y todos ellos eran mozos y muy gentileshombres, excepto Ricote, que ya era hombre entrado en años. Todos traían alforjas, y todas, según pareció, venían bien proveídas, a lo menos de cosas incitativas y que llaman a la sed de dos leguas. Tendiéronse en el suelo y, haciendo manteles de las yerbas, pusieron sobre ellas pan, sal, cuchillos, nueces, rajas de queso, huesos mundos de jamón, que si no se dejaban mascar, no defendían el ser, chupados. Pusieron asimismo un manjar negro que dicen que se llama *cavial* y es hecho de huevos de pescados, gran despertador de la colambre. No faltaron aceitunas, aunque secas y sin adobo alguno, pero sabrosas y entretenidas. Pero lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino, que cada uno sacó la suya de su alforja: hasta el buen Ricote, que se había transformado de morisco en alemán o en tudesco, sacó la suya, que en grandeza podía competir con las cinco.

Comenzaron a comer con grandísimo gusto y muy de espacio, saboreándose con cada bocado, que le tomaban con la punta del cuchillo, y muy poquito de cada cosa, y luego al punto todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire: puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo, no parecía sino que ponían en él la puntería; y desta manera, meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas.

Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía, antes, por cumplir con el refrán que él muy bien sabía de «cuando a Roma fueres, haz como vieres»,

¹⁸ El *Quijote* Segunda parte véase pág.

pidió a Ricote la bota y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos.

Cuatro veces dieron lugar las botas para ser empujadas, pero la quinta no fue posible, porque ya estaban más enjutas y secas que un esparto, cosa que puso mustia la alegría que hasta allí habían mostrado¹⁹.

A partir de este episodio, notamos que el morisco presentado aquí no tiene nada que ver con el morisco tratado en la primera parte del trabajo. Para Cervantes, es una prueba más que no todos los moriscos no se convirtieron realmente a la fe católica. La representación del Ricote, vecino de Sancho, en el Quijote rompe con la imagen designada a los moriscos como enemigos y conspiradores en contra de la fe católica. La emoción de Sancho Panza al escuchar al Ricote hablando de su verdadera tragedia nos transmite la solidaridad entre ambos personajes y la negación de opinión divulgada en aquel entonces de que la expulsión de los moriscos era un acto deseado y protagonizado por el pueblo español de aquel entonces: era una decisión política más que una reivindicación social.

En *Amar después de la muerte*, Calderón trata a los Moriscos en el plano estrictamente humano, y nos enseña que su expulsión no fue un acto tan popular como se ha creído divulgado por los fervorosos adversarios. Fue motivado más bien por su sentido de justicia y la defensa de los derechos humanos decretados por la razón y hasta por la religión católica. Su representación y visión de los Moriscos es más bien comprensiva y digna puesto que corresponde a los grandes valores humanos ante cualquier tratamiento injusto, envilecido e inhumano, como aparece en los grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro²⁰.

En resumidas palabras, afirmamos que la comida de los moriscos está mencionada en reiteradas ocasiones en las dos principales fuentes del derecho islámico que constituye uno de los pilares de la religión musulmana. Otorgar un aspecto espiritual a la comida musulmana es un reflejo de la importancia de ello en la religión: se trata de cumplir con lo que manda el Islam a los correligionarios.

BIBLIOGRAFÍA

- LARA HERNÁNDEZ, H., «La controversia sobre los moriscos: Asimilación versus erradicación. Imagen en la literatura contemporánea», en *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 34, 2012, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 355-372.
- GARCÍA ARENAL, M., *Los moriscos*, Madrid, Editora Nacional, 1975..
- *Inquisición y moriscos: Los procesos del tribunal de Cuenca*, Madrid, Siglo XXI, 2.^a ed., 1983.

¹⁹ Ídem.

²⁰ A. Abi Ayad, ob. cit., pág. 20.

- BELLONI, B., «Moriscos en calndestinidad: la aplicación literaria de la taqiyya islámica en la obra Amar después de la muerte de Pedro Calderón de la Barca», en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/moriscal.html> (consultado el 20 de marzo de 2014).
- CARDAILLAC, L., *Morisques et chrétiens un affrontement polémique (1492-1640)*, Paris, 1977.
- LÓPEZ BARALT, L., *Huellas del Islam en la literatura española de Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, MADrid, Hiperión, 1989.
- CARDAILLAC, Y., «Quand les morisque se marient» en *Sharq al-Andalús*, núm. 12, 1995.
- CARDONA, A., *Expulsión justificada de los moriscos españoles*, ed. Huesca por Pedro Cabbarte, 1612.
- ANSÓN CALVO, M. C., «Los moriscos de Aragón vistos por un escritor aragonés del siglo XVII in *Images des Morisques dans la littérature et les arts, Actes du VIII Symposium International d'Études Morisques*, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Zaguán, 1999.

CAPÍTULO 16

La simbología de la leche en el teatro de Calderón

NOELIA IGLESIAS IGLESIAS
Investigadora independiente

*¡En los alimentos hay algo
que va mucho más allá
de la estricta alimentación!*

AMÉLIE NOTHOMB, entrevista, 2006

La leche, primer alimento de los mamíferos, posee una importancia capital en la dieta de todas las civilizaciones desde la antigüedad hasta nuestros días. Con todo, la manera en la que el preciado líquido es consumido diverge entre unas épocas y otras. Así, por ejemplo, en la España del siglo XVII, la leche, ya fuera de vaca, cabra u oveja, no era demasiado común como bebida, pues resultaba problemática por su fácil contaminación y las enfermedades que podía transmitir. En efecto, escaseaba en las urbes, donde solo podían acceder a ella los estamentos sociales más privilegiados, que la consumían ocasionalmente con la típica nieve de moda en el barroco¹. Por el contrario, era más frecuente en el abastecimiento alimentario de las gentes del campo². Esta realidad se contrapone a su extendido empleo como ingrediente para la elaboración de platos esenciales en la nutrición

¹ A. Alvar Ezquerro, «La alimentación», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Laval, 1989, págs. 333-334.

² M.^a de los A., Pérez Samper, *La alimentación en la España del Siglo de Oro. Domingo Hernández de Maceras «Libro del arte de cocina»*, Huesca, La Val de Onsera, 1998, pág. 83; Alvar Ezquerro, ob. cit., págs. 64 y 316. Existen testimonios que atestiguan el consumo habitual de la leche por parte de los pastores, al menos en ciertas regiones europeas (R. Sarti, *Vida en familia*.

de los españoles del Siglo de Oro, como el tan en boga chocolate, que podía ser mezclado con leche³, el «manjar blanco»⁴ o el todavía actual arroz con leche. Asimismo, la leche era utilizada como base para la preparación de un derivado lácteo muy apreciado ya por aquel entonces: el queso⁵.

Como otros alimentos del período áureo, la leche se erigió en fuente de controversias, pues si para los médicos Gregorio López o Felipe Borbón constituía un inestimable remedio para múltiples males⁶, Luis Lobera de Ávila, médico de Carlos I, la consideraba dañina⁷. Este debate no resulta diferente del que se da en la actualidad, pues mientras que, para algunos expertos, la leche es el alimento

Casa, comida y vestido en la Europa moderna, traducción castellana de J. Vivanco, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 191).

³ J. Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pág. 125.

⁴ El «manjar blanco» era cocinado con pechugas de gallina cocida, a las que se añadía azúcar, harina de arroz, leche y agua de azahar (J. Vellón, ed., *Antología de obras cortas dramáticas del Barroco*, Valencia, Brosquil Edicions, 2004, pág. 120, nota 214). Esta comida es recogida ya en el primer recetario español de cocina, el *Llibre del Coch* del Mestre Roberto de Nola, escrito hacia 1490, quien defendía sus propiedades medicinales al aconsejar el «manjar blanco para dolientes que no comen nada» (M.^a de los A. Pérez Samper, «Los recetarios de cocina (siglos xv-xviii)», en *Codici del Gusto*, Milano, Francoangeli, 1992, pág. 156); en el *Libro del arte de cocina* de Diego Granado Maldonado, datado en 1599 (Pérez Samper, ob. cit., págs. 18 y 24); o en el *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, de Francisco Martínez Montañón (Madrid, Luis Sánchez, 1611 (en línea). Dirección URL: <http://books.google.es/books?id=tVMQ2Dsmv8C&printsec=frontcover&dq=Arte+de+cocina,+pasteler%C3%ADa&hl=es&sa=X&ei=yxAU5y5ApPX7AbdrYDABA&ved=0CEEQ6AEwAQ#v=onepage&q=Arte%20de%20cocina%2C%20pasteler%C3%ADa&f=false>, pág. 139).

⁵ M. Defourneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, p. 148. Calderón de la Barca alude al «manjar blanco» y al arroz con leche en su *Mojiganga de los guisados* (Vellón, ob. cit., págs. 120 y 214). La leche se cuenta entre uno de los ingredientes obligados en numerosos platos del recetario de Hernández de Maceras (1607), cocinero en el Colegio Mayor de Oviedo. «Esta presencia notable de la leche podía deberse probablemente, tanto a la abundancia de ganado vacuno en la zona, como al alto nivel de la alimentación de los colegiales universitarios» (Pérez Samper, ob. cit., pág. 83).

⁶ De acuerdo con G. López (*Tesoro de medicinas para diversas enfermedades...*, Madrid, Imprenta de Música, 1708 (tercera reimpresión) (en línea). Dirección URL: <http://books.google.es/books?id=7Jp1FnDRUJcC&printsec=frontcover&dq=Tesoro+de+medicinas+para+diversas+enfermedades&hl=es&sa=X&ei=byxAU7nlluiP7Aa2k4DQDQ&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q=Tesoro%20de%20medicinas%20para%20diversas%20enfermedades&f=false>, la leche tenía propiedades curativas en los casos de dolor de oídos (pág. 96), lombrices (pág. 76), tisis (pág. 108), insomnio (pág. 45) o cualquier dolor en general (págs. 43-44). De igual manera, según F. Borbón (*Medicina y cirugía doméstica necesaria a los pobres y familiar a los ricos...*, Valencia, Jaime de Bordazar y Artazú, 1705 (en línea). Dirección URL: <http://books.google.es/books?id=v1KSl56nZqIC&pg=PP5&dq=medicina+y+cirugia+domestica+felipe+borbon&hl=es&sa=X&ei=oCtAU8ncKanV4wTKYG4CQ&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q=medicina%20y%20cirugia%20domestica%20felipe%20borbon&f=false>, la leche era un antídoto «útil y acomodado para los pobres» para curar la tos seca (pág. 86) o la fiebre héctica (pág. 203).

⁷ M. Martínez Llopis, *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995, pág. 277. El tratado de medicina doméstica de Borbón, publicado en el seiscientos, recoge ya que: «Del uso de la leche doctísimos médicos han dudado, fundados en la autoridad de Hipócrates y Galeno» (ob. cit., págs. 106-107).

perfecto por su concentrado aporte de vitaminas, otros nutricionistas ponen de manifiesto sus inconvenientes para la fisiología humana.

Además de proporcionar energía a tantos hombres y mujeres a lo largo de la historia, la leche atesora, en un plano connotativo, unos valores simbólicos que inspiraron a los creadores. No en vano, nacida a la par que el milagro de la vida, la leche fue estimada por distintas culturas como germen de fecundidad y pureza. De hecho, la Biblia alude a la tierra prometida como espacio rebosante de leche y miel, emblemas de abundancia y fertilidad, como se comprobará. Algunos textos e imágenes del antiguo Egipto confirman ya el carácter de bebida vital de la leche al ilustrar al rey amamantado por una diosa o lactando del ubre de una vaca celeste, ritos simbólicos por los cuales el soberano participa de las fuerzas divinas⁸. En la mitología griega, debe citarse a Zeus, amamantado por una cabra —o, de acuerdo con ciertas tradiciones, por dos osas—; a Hércules, quien alcanza la inmortalidad mamando de Hera; o a Ciro, el gran rey persa que, conforme a la leyenda, fue criado por una perra. Del mismo modo, la célebre leyenda latina de Rómulo y Remo concede gran relevancia a la figura de la loba salvadora que alimenta a los citados gemelos, míticos fundadores de la ciudad de Roma. Como resultado, la leche es asociada a valores positivos en la tradición, simbología de la que es heredera la prolífica literatura española del Siglo de Oro⁹.

El presente artículo se detendrá en un estudio orientado en dirección sincrónica en el que serán abordadas las alusiones explícitas a la leche en el teatro de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). De esta manera, la metodología consistirá en un análisis de esas referencias con miras a apreciar las funciones simbólicas que este alimento adquiere en la obra del dramaturgo madrileño, así como sus fuentes de inspiración.

En primer lugar, llama la atención la prácticamente ausencia de alusiones a la leche en las comedias y piezas breves del dramaturgo¹⁰, lo que contrasta con las frecuentes menciones al vino o al hipocrás en boca de sus graciosos, aficionados empedernidos a los licores alcohólicos. Quizás haya pesado aquí el escaso consumo de la leche como bebida en la sociedad coetánea a Calderón, como se ha confirmado. Pero, como toda norma, tiene sus excepciones. La primera de ellas

⁸ M. Lurker, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, El Almendro, 1994, pág. 127.

⁹ También la iconografía barroca es testigo de ello, como revela el óleo de *La Virgen de la Leche* realizado por Alonso Cano hacia 1659 (Museo de Guadalajara), el cual representa los cuidados maternos y, en definitiva, la caridad cristiana. Ya en la Edad Media, Antoni Peris compone el *Retablo de la Virgen de la Leche* (aprox. 1410, Museo de Bellas Artes de Valencia), quien, mientras amamanta a su hijo, una muchedumbre de fieles dispone variados recipientes para recoger su leche y, por extensión, para beneficiarse de la gracia salvífica divina a través de María. Otro caso de excepcional comunicación de la misericordia de Dios mediante la leche se halla en la lactancia mística de san Bernardo, santo que goza del privilegio de beber la leche de la Virgen María y, por tanto, de una especial benevolencia (F. Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 382).

¹⁰ A lo largo de este estudio, la voz *comedia* es empleada con el mismo sentido que poseía en el siglo XVII, para hacer referencia a cualquier obra teatral extensa, no solo a la comedia cómica.

se encuentra en la comedia *En la vida todo es verdad y todo mentira* (1664), en la que surge una mención de la leche en el primer monólogo extenso de Focas. En él, el tirano describe su crianza como niño salvaje en una cueva, lo que contribuye a caracterizar el personaje como bárbaro desde el principio y a comprender más adelante sus despóticas acciones:

Leche de lobas, infante,
me alimentó allí en mi tierna
edad, y en mí edad adulta,
el veneno de sus yerbas...
en cuya bruta crianza,
dudó la naturaleza
si era fiera o si era hombre,
(P. Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, ed. D. W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971, vv. 83-89)¹¹.

La referencia a la «leche de lobas» gracias a la cual el pequeño Focas, privado de su madre y su familia, consigue sobrevivir en los montes conforma uno de los rasgos definitorios del salvaje, producto de «ecos de mitos antiquísimos»¹². Además, aquí desempeña un papel significativo el mamífero que sustenta al personaje: una loba, al igual que en la leyenda romana de Rómulo y Remo¹³.

Asimismo, se localizan otras citas a la leche en el entremés calderoniano *La casa holgona* (1643), en el que aquella es utilizada como símbolo máximo de blancura en una mención de tipo costumbrista. Dicha obrita pone en escena el encuentro entre un estudiante (Antón) y una prostituta (Aguilita) y la posterior estancia de aquel en el lupanar al que lo conduce la muchacha, en el que le sus-traen todo lo que lleva encima:

ANTÓN Yo soy un estudiante pobre y feo.
AGUILITA Pase adelante, que eso ya lo veo.
 ¿De qué nación?
ANTÓN Flamenco.
AGUILITA ¡Ay, manifranco!
Luego lo vide, en viéndole tan blanco.

¹¹ Se modernizan las grafías.

¹² F. Antonucci, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona / Toulouse, Anejos de RILCE, L.E.S.O., 1995 (en línea). Introducción; dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/>. Para la figura del salvaje como tema iconográfico, folclórico y literario consúltese Antonucci, ob. cit.

¹³ Cruickshank, editor de la comedia, anota la historia mitológica de la fundación de Roma como el ejemplo más obvio de esta antigua tradición del salvaje recogida en la comedia (1971, pág. lxix).

En *El viático cordero*, los hebreos se maravillan ante el milagroso alimento que desciende del cielo, a modo de escarcha, el cual es saboreado primero por el sacerdote Aarón, quien, tras la degustación, afirma:

Llegad, bien podéis llegar;
veréis cifrados en él
sabores de *leche* y miel
(P. Calderón de la Barca, *El viático cordero*, ed. J. M. Escudero, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2007, págs. 174-175).

El maná es descrito positivamente como combinación de leche y miel, sabor agradable que confirman los demás personajes al tacharlo de «pan de ángeles» (pág. 175, v 1546) o «soberano manjar» (pág. 175, v 1541)¹⁸, calificativos que se reiteran en el corpus de autos sacramentales calderonianos referidos al maná. En la plasmación más extensa del mismo acontecimiento bíblico en *La serpiente de metal*, el dramaturgo pone en escena la notable potencialidad de aquel alimento para adquirir distintos sabores dependiendo del paladar que lo deguste. Este aspecto se avanzaba con anterioridad en el verso 1194: «sabrà a cuanto el labio le llegue a pedir» (pág. 125).

MÚSICA Y TODOS	Candor tan bello pan de ángeles es que a que el hombre le coma desciende del cielo. <i>Hace Arón acción de levantarse del suelo y comer, y luego todos.</i>
ARÓN	Decís bien, que en un sabor mezcla sabores diversos, de pan con <i>leche</i> amasado y miel.
SIMPLICIO	Ahora lo veremos.
JOSUÉ	¡Qué dulzura tan suave!
SÉFORA	¡Qué manjar tan blando y tierno!
MUJER 1. ^a	¡Qué soberana comida!
MUJER 2. ^a	¡Qué soberano alimento!
AFECTO 1.º	A mí no me sabe a más que a lo ácimo y a lo seco.
AFECTO 2.º	¿Adónde está esta dulzura, que yo con ella no encuentro?

la acotación la referencia a un objeto, es verosímil pensar que se representaría así en los teatros de la época». Por tanto, es probable que el alimento que prueba primero Arón y luego los demás personajes apareciese en escena.

¹⁸ En otros pasajes de la Biblia se localizan referencias exclusivas a la miel como ingrediente del maná (*Éxodo*, 16, 31 y *Números*, 11, 8), en *Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, antigua versión de Caliodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), Korea, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.

El fragmento de la Biblia en el que Calderón se funda aquí y en las referencias anteriores de *El viático cordero* y *La serpiente de metal* es muy conocido. Ciertamente, el dramaturgo vierte en el lugar un versículo concreto del *Antiguo Testamento*, en el que Moisés apunta al prodigioso alimento enviado por el Mesías y a sus componentes: «tierra que fluye *leche* y miel» (*Deuteronomio*, 27, 3; *Deuteronomio*, 11, 9; *Éxodo*, 33, 3...).

Una nueva mención de la leche fundamentada en el ámbito bíblico (*Jueces*, 4) es localizada en ¿Quién hallará mujer fuerte? El contexto es el siguiente: tras el terremoto que sacudió el ejército que lideraba, Sísara, angustiado, huye y llega en busca de auxilio hasta Jael, enemiga suya aunque él lo desconoce. El guerrero, que encarna la figura del diablo, solicita agua a la mujer. Jael, que pretende asesinar a su rival en cuanto le surja el momento propicio, le desaconseja el agua y le ofrece en su lugar leche como remedio para su *cansancio* y *sudor*:

SÍSARA	[...] manda que un jarro de agua solo me den.
Jael	Fuera error que el agua es veneno...
MORFUZ	¿Y cómo que es!
Jael	... tras cansancio y sudor.
MORFUZ	Y aun antes, y así, por él volando a traérsele voy.
Jael	Ven donde un jarro de <i>leche</i> sea antídoto mejor a entrambas ansias.

(P. Calderón de la Barca, ¿Quién hallará mujer fuerte?, ed. I. Arellano y L. Galván, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2001, pág. 134).

Con todo, el verdadero objetivo de Jael al proporcionar leche a Sísara no es aliviar su agotamiento, sino facilitar que concilie el sueño para así llevar a cabo su plan de asesinarlo, exégesis que se corrobora por sus palabras posteriores: «¡Oh, / si la bebida logrando / su natural propensión, / le adormeciese el sentido!» (pág. 135, vv 1639-1642)²². Esta cualidad atribuida a la leche todavía se halla vigente entre las creencias terapéuticas actuales²³. Sin embargo, en este contexto debe asignarse a la leche, ante todo, un simbolismo sacro que le lleva a adquirir, secundariamente, un valor medicinal.

²² Mira de Amescua dramatiza este mismo episodio de Jael procedente del Viejo Testamento en la comedia *El clavo de Jael* (en *Teatro completo*, vol. iii, ed. coordinada por A. de la Granja, Granada, Universidad-Diputación, 2003).

²³ Recuérdese que Gregorio López recomendaba el consumo de leche para impedir el insomnio (ob. cit., pág. 45).

En la formación académica de Calderón y en su posterior trayectoria como creador cobran gran peso los textos más leídos en su época, que eran precisamente los clásicos y los bíblicos²⁴. Las referencias a la Sagrada Escritura en sus autos sacramentales se cuentan por millares al conformar un «género que acoge en cierta medida semejantes técnicas alegóricas»²⁵. A su vez, desde la perspectiva de la recepción, los autos sacramentales de Calderón y de otros dramaturgos barrocos contribuyeron a potenciar la familiarización del espectador del seiscientos con las nociones bíblicas.

En el auto sacramental teológico *La divina Filotea* (1681) —el último redactado por Calderón—, el personaje del Demonio finge preocuparse por el cautiverio y la desnutrición de Filotea al despreciar el maná con el que se alimenta (pág. 93, vv 401-408). Filotea detiene la anterior provocación defendiendo el citado *manjar*, que no solo permite sobrevivir a su cuerpo, sino también a su espíritu, con que existe una clara referencia a la simbología del maná como «alimento del alma» en un pasaje que alberga una eficaz imagen poética:

Ten
la voz, suspende el acento
sin que llegues a poner
sacrílego labio en ese
rocío de *leche* y miel
que cuajado en el vellón²⁶
de la más cándida piel
para alimento del alma
pan de los ángeles es.

(P. Calderón de la Barca, *La divina Filotea*, ed. L. Galván, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2006, pág. 94).

En *El divino Orfeo* (1634), Calderón remite a la leche como regalo de la naturaleza y también como alimento espiritual en una dimensión figurada. En un extenso monólogo, Aristeo propone a Eurídice que huya con él a su patria. Con el fin de convencerla, comienza una enumeración de todos los frutos provechosos

²⁴ «La vinculación del autor de los autos sacramentales más numerosos e importantes del Siglo de Oro con la Biblia es tan sobrecogedora por su amplitud y tan compleja por las varias modalidades de traducción y adaptación que podría ser tema de una densa monografía por un estudioso igualmente versado en la Sagrada Escritura y en los estudios calderonianos» (M. Morreale, «Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata (y de textos litúrgicos)», en *Estudios sobre Calderón*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 91).

²⁵ I. Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2001, pág. 59.

²⁶ Galván sostiene que el maná, esparcido por las nubes, es identificado aquí con el rocío que cuajó en una piel expuesta a la intemperie por Gedeón (*Jueces*, 6, 36-40), motivo que el ingenio desarrolla sobre todo en el auto titulado *La piel de Gedeón* (P. Calderón de la Barca, ob. cit., pág. 94, nota a los vv. 413-414).

que el entorno brindará a la joven si acepta su invitación: *flores, espigas, racimos, licor, coral, ámbar, plata y oro* y —cómo no— *leche*; y no una leche cualquiera, sino leche de oveja, animal fuertemente connotado en la Biblia (págs. 350-353)²⁷:

Leche te dará después
desatada de las ubres
de sus ovejas que al fin
todos son dones comunes.

(P. Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, ed. J. E. Duarte, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 1999, págs. 350-351).

En el marco del Nuevo Testamento, en las epístolas a los *Corintios* 3, 2 y a los *Hebreos* 5, 12, la leche es contemplada ya como el alimento del alma por excelencia. En consecuencia, se establece una comparativa entre los rudimentos iniciales de la fe y la leche por su capacidad de facilitar el crecimiento espiritual a los cristianos recién convertidos, quienes, cual niños pequeños, solo pueden tomar aquel líquido y todavía no alimentos sólidos²⁸.

Calderón vuelve a acudir a la imagen de la leche de oveja en el auto histórico *El Maestrazgo del Tusón* (1659), en cuya trama el personaje alegórico de la Malicia esboza algunos motivos del éxodo de los hebreos. He aquí donde surge la referencia a la leche, asociada a la inocencia del cordero, que contrasta con su inminente sacrificio²⁹:

apenas al recental
materno pecho tributa
la cándida *leche*, cuando
la mancha sangre purpúrea,

(P. Calderón de la Barca, *El Maestrazgo del Tusón*, ed. C. Castellano Gasch, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2014).

En conclusión, en este estudio de las referencias a la leche en el teatro de Calderón no se han hallado alusiones a esta como bebida en aquella tipología de piezas más apogadas a la contemporaneidad del dramaturgo. Ello se corresponde

²⁷ M. de Cocagnac, *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, págs. 190-194.

²⁸ «Lac vobis potum dedi, non escam: nondum enim poteratis» («Leche os di a beber, no manjar sólido, pues todavía no erais capaces») y «rursum indigetis ut vos doceamini quae sint elementa exordii sermonum Dei: et facti estis quibus lacte opus sit, non solido cibo» («tenéis necesidad de que os enseñen los primeros rudimentos de los oráculos de Dios y habéis llegado a tener necesidad de leche y no de manjar sólido»), respectivamente. Duarte asevera además que la leche puede ser interpretada como doctrina sacra en la patrística, así como comenta la exégesis de Rabano Mauro, para quien es símbolo de la doctrina para los rudos y los simples (ob. cit., págs. 351-352, nota al v. 811).

²⁹ El empleo de la leche como símbolo de pureza se aprecia igualmente en la historia de la pintura. Manifestación de ello es, por ejemplo, el óleo barroco *La lechera* de Vermeer, datado hacia 1660-1661 (Rijksmuseum de Amsterdam).

con su escaso consumo en la sociedad urbana barroca en la que vivió don Pedro. Por el contrario, las indicaciones analizadas entroncan con una interpretación más alegórica del alimento, en las que es vinculado a valores positivos que proceden, en su mayor parte, del Antiguo Testamento, texto que el autor habría asimilado desde su infancia³⁰. La leche aparece en varios autos sacramentales como uno de los ingredientes primordiales, junto a la miel, del milagroso maná multisabor que Dios envía a los hebreos en el desierto para proporcionarles sustento. A la par, constituye un manjar que abundará en la fértil tierra prometida reinada por el Mesías y, por extensión, se convierte metafóricamente en un alimento espiritual que nutre el alma del cristiano. El simbolismo sagrado de la leche conduce a Calderón incluso a subrayar sus propiedades medicinales, entre ellas, la cualidad de favorecer el sueño.

No faltan los pasajes en los que la leche ha de ser entendida como símbolo de la candidez, exégesis también ligada a antecedentes bíblicos. Asimismo, el poeta echa mano de la mención de la leche como emblema de blancura suprema desde un punto de vista burlesco en uno de sus entremeses, en el que aquel alimento adopta una función costumbrista. Al mismo tiempo, cita el preciado líquido en la comedia *En la vida todo es verdad y todo mentira*, teniendo en mente tal vez la mitología antigua en la caracterización inicial de Focas como bárbaro al ser amamantado por unas piadosas lobas. Por tanto, la leche se alza en símbolo de salvajismo, pero también de salvación al permitir la supervivencia del personaje.

En cierto modo, la leche, fuente de vida y fortaleza, asoma en la dramaturgia calderoniana como alimento bíblico esencial del *locus amoenus* soñado por el pueblo de Israel en la tierra prometida desde el *locus eremus* del desierto en el que se hallan. Cual hebreos, algunos tampoco nos imaginamos un paraíso sin miel y, mucho menos, sin leche.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR EZQUERRA, A. «La alimentación», en Alcalá-Zamora, José, *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Laval, 1989, págs. 333-334.
- ANTONUCCI, F., *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Anejos de RILCE, LESO, 1995, en línea, dirección URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/>
- ARELLANO, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Kassel Reichenberger-Universidad de Navarra, 2000, pág. 142.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 2001, pág. 59.
- BORBÓN, F., *Medicina y cirugía doméstica necesaria a los pobres y familiar a los ricos...*, Valencia, Jaime de Bordazar y Artazú, 1705, en línea, dirección URL: <http://books.google.es/>

³⁰ Morreale, ob. cit., pág. 93.

- books?id=v1KSl56nZqIC&pg=PP5&dq=medicina+y+cirugia+domestica+felipe+borbon&hl=es&sa=X&ei=oCtAU8ncKanV4wTKYG4CQ&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q=medicina%20y%20cirugia%20domestica%20felipe%20borbon&f=false).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *A Dios por razón de estado*, Duarte, José Enrique (ed.), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999, pág. 144.
- COCAGNAC, M. DE, *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1994, págs. 190-194.
- DEFOURNEAUX, M., *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara, 1983, p. 148.
- DELEITO y PIÑUELA, J., *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, pág. 125.
- *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols., en línea, dirección URL: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- LÓPEZ, G., *Tesoro de medicinas para diversas enfermedades...*, Madrid, Imprenta de Música, 1708, tercera reimposición, en línea, dirección URL: <http://books.google.es/books?id=7Jp1FnDRUjC&printsec=frontcover&dq=Tesoro+de+medicinas+para+diversas+enfermedades&hl=es&sa=X&ei=byxAU7nlluiP7Aa2k4DQDQ&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q=Tesoro%20de%20medicinas%20para%20diversas%20enfermedades&f=false>
- LURKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, El Almendro, 1994, pág. 127.
- MARTÍNEZ LLOPIS, M., *Historia de la gastronomía española*, Huesca, La Val de Onsera, 1995, pág. 277.
- MARTÍNEZ MONTIÑO, F., *Arte de cocina, pastelería, bizcochería y conservería*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, en línea, dirección URL: <http://books.google.es/books?id=tVMQ2Dsmv8C&printsec=frontcover&dq=Arte+de+cocina,+pasteler%C3%ADa&hl=es&sa=X&ei=yxAU5y5ApPX7AbdrYDABA&ved=0CEEQ6AEwAQ#v=onepage&q=Arte%20de%20cocina%2C%20pasteler%C3%ADa&f=false>
- MIRA DE AMESCUA, A., *El clavo de Jael. Teatro completo*, vol. iii, De la Granja, Agustín (ed.), Granada, Universidad-Diputación, 2003.
- MORREALE, M., «Apuntaciones para el estudio de Calderón como traductor de la Vulgata (y de textos litúrgicos)», *Estudios sobre Calderón*, en Navarro González, Alberto (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pág. 91.
- PÉREZ SAMPER, M.^a de los A., «Los recetarios de cocina (siglos xv-xviii)», *Codici del Gusto*, Milano, Francoangeli, 1992, pág. 156.
- *La alimentación en la España del Siglo de Oro. Domingo Hernández de Maceras. Libro del arte de cocina*, Huesca, La Val de Onsera, 1998, pág. 83.
- REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 382.
- RUBIERA, J., *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, pág. 92.
- SARTI, R., *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa moderna*, Juan Vivanco (trad.), Barcelona, Crítica, 2003, pág. 191.
- VELLÓN, J., *Antología de obras cortas dramáticas del Barroco*, Valencia, Brosquil Edicions, 2004, pág. 120, nota 214.

CAPÍTULO 17

El miedo del gracioso a ser comido: un ejemplo de reutilización en Calderón

ZAIDA VILA CARNEIRO
Universidad de La Rioja

Como ya se ha señalado en anteriores ocasiones¹ la producción calderoniana se caracteriza por una tendencia a la reiteración de motivos, imágenes, escenas y versos que ya figuraban en las piezas más tempranas del dramaturgo. Este hábito es denominado de diversas maneras por distintos especialistas interesados en este tipo de prácticas. El término que usaremos de manera preferente en el presente trabajo, fundamentalmente por su transparencia, es el de reutilización, propuesto por Ruano de la Haza y que es definido como una técnica escondida

¹ Pueden consultarse al respecto, entre otros, M. Trambaiolli, «La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana», *Calderón. Protagonista eminente del teatro barroco europeo*, eds. K. y T. Reichenberger, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 373-394; H. Urzáiz, «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 335-364; M. C. Pinillos, «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, eds. I. Arellano y G. Vega, New York, Peter Lang, 2002, págs. 309-323; A. Sánchez Jiménez, «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, págs. 475-496; y Z. Vila Carneiro «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», en prensa.

«bajo la rúbrica “re-escritura”» que «consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales»². Igualmente válidas son las nomenclaturas de Rey Hazas³, quien habla, a propósito de la obra cervantina, de reescritura propia; de Martínez Fernández⁴, que llama intratextualidad a la relación que se establece entre los textos de un mismo autor; de Urzáiz⁵, que se refiere a esta práctica como autoplagio o reciclaje, y de Fernández Mosquera⁶, quien prefiere la denominación auto-reescritura.

En la obra calderoniana esta reutilización es de diversos tipos. De este modo, nuestro dramaturgo reproduce constantemente versos e incluso estrofas enteras —así sucede con una décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante* y cuyo germen parece radicar en *La selva confusa*—, escenas —como la del rey que se esconde para escuchar los sentimientos de su amada o simplemente observarla— e imágenes, tópicos y motivos. Estos últimos son muy variados; algunos son de sobra conocidos, como el del caballo desbocado, que aparece, al menos, en trece de sus comedias, o la interacción de los cuatro elementos, presente en casi la totalidad de su producción teatral, y otros apenas han sido objeto de atención de la crítica, como la superposición de naturaleza y artificio o, como se verá más adelante, el miedo del gracioso a ser comido. Antes de profundizar en este último tema, haremos un breve repaso a las características del gracioso aurisecular para después ver qué tiene de especial este personaje en la producción calderoniana.

Declara Romanos que «la comicidad es, sin lugar a dudas, uno de los rasgos constitutivos del teatro barroco español»⁷. Dicha comicidad en las comedias del Siglo de Oro, como es bien sabido, reside casi exclusivamente en los rasgos tópicos que caracterizan al personaje del gracioso. Este, como señala Juana de José Prades, debe ser el «*criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalona (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado*»⁸. Navarro González precisa un poco más la caracterización de estos personajes y apunta a cómo «exhiben con humor su cobardía, deshonor

² J. M. Ruano de la Haza, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72, 1998, págs. 35-36.

³ A. Rey Hazas, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*». *Criticón*, 76, 1999, págs. 119-164.

⁴ J. E. Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 151.

⁵ H. Urzáiz, ob. cit.

⁶ S. Fernández Mosquera, *Calderón: texto, reescritura y significado*, en prensa.

⁷ M. Romanos, «Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea», *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2011, pág. 385.

⁸ J. de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963, pág. 251.

y egoísmo, y con desairadas actitudes e ingenioso lenguaje defienden su pobre y desatendida persona»⁹.

A pesar de las características comunes que presentan los agentes cómicos del teatro aurisecular, existen ciertas particularidades que los hacen únicos en las comedias de algunos autores, como es el caso de Calderón. Por un lado, el hecho de que los graciosos estén al margen de los principios del código del honor, y en general de cualquier código moral y ético, aparece de manera más marcada en su producción teatral que en la de otros autores. Los graciosos calderonianos son extremadamente egoístas y no tienen ningún escrúpulo a la hora de traicionar valores tan trascendentales para sus amos como la lealtad. Así, por ejemplo, Gelanor —gracioso de la comedia *Argenis y Poliarco*—, a pesar de disponer de un arma, se entrega a unos bandoleros sin oponer resistencia y deja a su amo desamparado¹⁰. Un comportamiento similar lo observamos también en *Amor, honor y poder*, donde el villano Tosco pretende escapar de la prisión en la que tanto él como Enrico se encuentran encarcelados, aprovechando que Ludovico deja, como muestra de confianza, las puertas abiertas. Tosco, aunque debería ser completamente fiel a su amo, de acuerdo con la tipología establecida por José Prades, siente en diversas ocasiones, debido a su cobardía, la tentación de abandonarlo. Sin embargo, este abandono nunca se produce y el gracioso permanece siempre al lado del galán y de la familia de este.

Resulta curioso también cómo Calderón se preocupaba de «elegir cuidadosamente el nombre, la profesión u oficio y la condición humana y social de los graciosos»¹¹. Así, hallamos en sus obras un ingenioso y, a veces grotesco, repertorio de nombres propios escogidos para denominar y caracterizar a estos personajes: Calabazas (*Casa con dos puertas mala es de guardar*), Chato (*Judas Macabeo*), Patín y Talón (*Mujer llora y vencerás*), Chocolate (*Gustos y disgustos son no más que imaginación*), Capricho (*Basta callar y El José de las mujeres*), Moscón (*El mágico prodigioso*), etc.

Asimismo, como ya se ha adelantado, hay una serie de escenas calderonianas recurrentes con el gracioso como protagonista en las que este da cuenta del miedo que siente a ser comido. Dicho pavor, probablemente relacionado con la cobardía y glotonería características del personaje, nos brinda en las comedias pasajes especialmente hilarantes, como se verá a continuación en los fragmentos seleccionados.

Los ejemplos más tempranos de los que disponemos son los que figuran en la pieza *Amor, honor y poder*, representada en 1623. En esta comedia, Tosco expresa su temor a ser devorado ya en la primera jornada, cuando cree que el crepúsculo es un hombre malvado que se puede comer a dos hombres de una vez y, como excusa para calmarse, afirma que con él no tendrá ni para un bocado:

⁹ A. Navarro, «Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos», *Iberoromania*, 14, 1981, pág. 124.

¹⁰ A. Vara López, «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 1, 1, 2013, pág. 10.

¹¹ A. Navarro González, ob. cit., pág. 118.

(1)

CAZADOR
Dime el camino en que estoy,
que ni sé por dónde voy
ni sé la senda que sigo.
Corriendo el monte venía
con otros monteros yo
y en el monte me cogió
el crepúsculo del día.

TOSCO
Lleve Barrabás el nombre.
¿El qué le cogió, señor?

CAZADOR
El crepúsculo.

TOSCO
¿Es traidor
o es encantado ese hombre?
¿Y cómo le cogió? ¿Hay tal?
¿Aquesto en el monte había?
¿Crepúsculo tiene el día?
Y diga, ¿no le hizo mal?

CAZADOR
(El villano se ha creído
que es alguno que hace daño
y ha de quedar con su engaño).
En fin, hasta aquí he venido
huyendo de aquese hombre.

TOSCO
Diga, ¿los hechos son buenos
de aquese que por lo menos
tiene peligroso nombre?

CAZADOR
(Con esto engañarle puedo,
pues con esta industria mía,
lo que no la cortesía,
habrá de obligalle el miedo).
**Un hombre se traga entero
y, si está con hambre, dos
juntos.**

TOSCO
¡Oh, güego de Dios!
¿Tan güerte tiene el guargüero?
Yo le llevaré, pardiez,
hasta el castillo, que allí
el Rey está —¡pese a mí!,
¡dos se zampa de una vez!—,
que esta noche se ha quedado
en Salveric como digo
—yo apostaré que conmigo
no tiene para un bocado—.
Yo vine por leña y vo
sin ella; hablalle no puedo.

CAZADOR
(Él va temblando de miedo).

TOSCO
(Si él me agarra, muerto so).
(vv. 454-496).

La comicidad que produce tanto el temor a ser comido como las diversas muestras de cobardía de Tosco a lo largo de la comedia interrumpe en numerosas ocasiones los momentos dramáticos de la obra, como sucede en la ocasión en que Estela está preocupada porque el Rey quiere atentar contra su honor y Tosco solo está inquieto por si el crepúsculo se lo come:

(2)

ESTELA
Y pon esa luz aquí.
TOSCO
Mándasme que della tenga
cuenta; a mi cargo lo tomo
el cerrar la puerta como
el crepúsculo no venga.
ESTELA
Antes que venga te irás.

TOSCO
(No hay más;
**seré un segundo Juan Bras
del vientre de la gallega.**
Pero mejor será ir
donde no me halle jamás).
ESTELA
Pues, Tosco, ¿dónde te vas?
TOSCO
Tengo un poco que dormir;
duerme tú por vida mía.

TOSCO
(¿Antes que venga me he de ir?
Él sin duda ha de venir.
¿Qué tengo que saber más?).

ESTELA
(Alerta está el enemigo;
velar, honor, me conviene).

TOSCO
(Yo apostaré que, si viene,
topa primero conmigo).

ESTELA
(Entremos en cuenta, honor.
¿Cómo podré defenderme?).

TOSCO
(**No es lo peor el comerme;
el mascarme es lo peor**).

ESTELA
(El poder de un rey es rayo
que lo más alto abrasó).

TOSCO
(**Si aquesto supiera yo,
me pusiera el otro sayo...**)

ESTELA
(La industria el nombre valga,
pues no hay resistencia ya).

TOSCO
(...que este es el nuevo y saldrá
muy manchado, cuando salga).

ESTELA
(Direle que he de pagar
lo que a mi mismo honor debo).

TOSCO
(**Diré que es el sayo nuevo,
que me deje desnudar**).

ESTELA
(Si en su apetito se ciega,
dareme muerte).

ESTELA
Yo no dormiré. ¡Ay de mí!,
¿por qué me ha de hallar así
el crepúsculo del día?

TOSCO
Pésete quien me parió!
¿Qué es lo que dices, señora?
¿Con eso sales agora?
No en vano le temo yo.

ESTELA
Soy de mi honor centinela
y a no dormirme me obligo,
que está cerca el enemigo
y importa pasarla en vela.
Llaman.

TOSCO
A la puerta siento ruido.

ESTELA
No abras sin saber a quién.

TOSCO
(El crepúsculo es sin duda).

ESTELA
(Enrico debe de ser).
Llaman.

TOSCO
Otra vez vuelve a llamar.

ESTELA
Abre la puerta.

TOSCO
Voy pues;
pero **si este es el ladrón
y me zampa**, ¿qué he de her?
Porque hoy so Tosco y mañana
Dios sabe lo que seré.
(vv. 746-804).

En esta ocasión, Tosco reflexiona sobre qué pasará cuando el crepúsculo lo devore y afirma, como justificando que no será un buen plato, que masticarlo será difícil. Sin embargo, llama la atención que, a pesar de su pánico, no presenta miedo a morir, ya que, por un lado se compara con Jonás (vv. 777-778), quien tras tres días en el vientre de una ballena consiguió salir al exterior, y por otro, se preocupa por el estado en el que quedará su sayo nuevo, dando a entender que piensa salir prácticamente ileso del posible incidente, por lo que parece que, en realidad, a lo que teme es al dolor de ser engullido.

Este gran terror de los graciosos lo advertimos en otras comedias calderonianas. En algunas ocasiones de manera reiterada, como se observa en *Los tres mayores prodigios* (*Comedias II*), donde Pantuflo muestra hasta cuatro veces su temor a convertirse en vianda del Minotauro. Tres de esos ejemplos se pueden ver a continuación:

(3)
Al fin ya estamos, señor,
en esta pequeña cárcel,
cocina del Minotauro,
**esperando por instantes
que para vianda suya
o nos cuezan o nos asen,
o nos frían o nos tuesten,
nos perdiguen, nos empanen
nos hagan albondeguillas,
gigotes o pepianes,
pues para todo guisado
ya está manida la carne.**
(pág. 1064).

(4)
LIBIO
Aquí están
dos, que mandó estar aparte
[...]
TESEO
Sin duda que por nosotros
vienen ya.
PANTUFLO
**¡Lindo potaje
guisados los dos haremos
de garbanzos racionales!**
(pág. 1066).

(5)
Hilo pido; no me des
cordelejo. **¡Ay! ¡Que me asen!**
¡Por el supremo dios Momo,
que no me responde nadie!
Aquestos señores muertos,
muertos muy desconversables
son. ¿Tanto en decir hicieran
por dónde se va a la calle
siquiera? Mas ¡santos cielos!
¿Bramiditos... y acercarse?
**Mas ¿que del banquete de hoy
vengo yo a servir los antes?
Mas ¿luego para los postres?
Mas ¿que el veneno no masque?**
(pág. 1070).

En otras obras, sin embargo, este motivo se presenta de manera aislada, como sucede en *La estatua de Prometeo* (*Comedias VI*):

(6)
De que sin duda
**sería gran plato en su mesa,
porque el que crudo sabía
tanto, forzoso es que sepa
más o cocido o asado.**
(*La estatua de Prometeo, Comedias VI*, pág. 466).

El miedo a ser comido aparece de manera habitual vinculado a la excusa, también recurrente, del mal olor. Esta justificación del gracioso para disuadir a los comensales la encontramos en varias de sus comedias. Así, en la ya mencionada *Los tres mayores prodigios*, Pantuflo para convencer a su enemigo de que no se lo coma, dice:

(7)
Señor Minotauro, un plato
que hoy se le sirve de fiambre;
no le pruebe, que **echará
las entrañas al probarle,**

que no huele bien
(pág. 1071).

Este tipo de referencias a la fetidez de los graciosos calderonianos se halla igualmente en boca de Tosco, en *Amor, honor y poder*:

(8)
Tosco
(Acercándose va a ella;
él la zampa desta vez.
Antes de haberme comido,
pienso que no huelo bien.
¿Por dónde podré escaparme
mientras la come, pues sé
que en mí por diferenciar
hará lo mismo después?
(823-830).

Y también en la de Escarpín, gracioso de *Los dos amantes del cielo* (*Comedias V*), quien, al ser atacado por un león, reacciona diciendo:

(9)
¡Ay, que me muerde y araña!
¿El olor no te bastó
para no comerme de asco?
Mas, ¡ay!, que adonde ahora estoy
nadie bocado comiera,
si causara asco el olor
(pág. 329).

Es curioso, asimismo, que Calderón reproduzca este motivo en alguno de sus autos, en concreto, hemos encontrado un pasaje similar a los que figuran en sus comedias en *El laberinto del mundo*, donde tiene lugar el siguiente diálogo entre la Culpa y la Inocencia:

(10)	
CULPA	CULPA
Ven; echarete a la fiera	¡Ea, ven, villano, ven!
INOCENCIA	INOCENCIA
¿Luego no lo es usted?	Mira usted que plato tal,
CULPA	más que agasajo es desdén.
	CULPA
No,	¿Por qué?
sino otra de horrores llena,	
a quien su suerte condena.	

INOCENCIA	INOCENCIA
¿Otra hay más?	Porque huelo mal
CULPA	y no puedo saber bien.
Y vienes cuando	<i>(Ásele del brazo).</i>
estaba de hambre rabiando.	CULPA
INOCENCIA	Su pasto ha de ser.
Rabien muy en hora buena.	INOCENCIA
CULPA	Mal pudo
Entra.	un hombre tan inocente
INOCENCIA	ser buen pasto.
Hagámosla rabiar	CULPA
un poco.	¿Por qué dudo?
CULPA	INOCENCIA
A aplacar su ardor.	Porque aunque no soy valiente,
INOCENCIA	estoy por ahora crudo,
¿Cómo se habrá de aplacar?	y este susto que he tomado
CULPA	me tiene desazonado;
Haciéndola descansar.	y tanto, que a mi despecho,
INOCENCIA	en vez de guisado, he hecho
¿Pues soy yo saludador?	no sé qué desaguisado.
CULPA	<i>(Tira del, como llevándole).</i>
¿No escuchas aquel bramido	CULPA
con que su hambre da a	Calla, bárbaro, y ven presto.
entender?	INOCENCIA
INOCENCIA	Que me hacen fuerza protesto;
¿Pues es acaso marido,	Señor, Señor, ven aprisa;
que bramando por comer	mira que un monstruo me guisa
bramó por no haber comido?	para otro monstruo.
	(pág. 1568).

En esta obra, nuevamente se pone de manifiesto el pavor a convertirse en el plato de un ser monstruoso, miedo que va acompañado de excusas de diversa naturaleza, siendo la principal el hedor que despiden los personajes.

Calderón también reproduce en parte este motivo en otros géneros, como se aprecia en la égloga piscatoria *El golfo de las sirenas*, donde hallamos fragmentos como el que sigue, protagonizado por un resignado Alfeo, pescador simple:

(11)
 ¿qué pez horrible y cruel
 que hacia aquí viene es aquel?
 ¿**si querrá tragarme?** Sí
 parece, y, pues escapar
 no puedo, usted, señor pez
me trague por esta vez

mas no sirva de exemplar
(vv. 1500-1506)¹².

En definitiva, y ya para concluir, no hay duda de que Calderón reutilizaba constantemente en sus obras todo tipo de material literario. El miedo del gracioso a ser comido y el recurrente pretexto del mal olor empleado para disuadir a los comensales es solo uno de esos motivos que caracterizan su producción. Esta técnica de aprovechamiento de materiales no consideramos, no obstante, que esté relacionada con una falta de inspiración del dramaturgo, sino con la intención de hacer un guiño al espectador y con el gusto del autor por escenas y motivos que suponía importantes para la comicidad de la comedia.

A este respecto, y como ya se ha apuntado en trabajos anteriores¹³, es necesario hacer una última reflexión acerca de la importancia que supone el análisis de la reutilización de elementos en la producción calderoniana, pues es una de las mejores herramientas con las que contamos para reconocer y/o confirmar la autoría de alguna obra en casos dudosos; conclusión a la que llega también Fernández Mosquera¹⁴:

en el camino que nos ha de llevar a la obra, a la identificación del autor, al establecimiento del texto y finalmente a su interpretación, destaca como herramienta primordial el análisis de la reescritura del autor y de las relaciones intertextuales que la obra entabla con otras del mismo o ajenas [...] Que estos instrumentos son eficaces también se demuestra a la hora de la atribución de textos y en el momento de trazar los rasgos esenciales del conjunto general de la literatura de un escritor.

De este modo, podemos garantizar, por ejemplo, que *Amor, honor y poder*, a pesar de haber sido atribuida durante siglos a Lope de Vega, fue confeccionada por la pluma de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El laberinto del mundo, Obras completas. Autos sacramentales*, vol. III, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.
- *El golfo de las sirenas*, ed. S. L. Nielsen, Kassel, Reichenberger, 1989.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.

¹² Hemos modernizado el texto de la edición.

¹³ Z. Vila Carneiro, ob. cit.

¹⁴ S. Fernández Mosquera, ob. cit.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. J. M. Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- *Amor, honor y poder. Estudio y edición crítica*, ed. Z. Vila Carneiro. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *Calderón: texto, reescritura y significado*, en prensa.
- JOSÉ PRADES, J. de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A., «Comicidad lingüística de los graciosos calderonianos», *Iberoromanía*, 14, 1981, págs. 116-132.
- PINILLOS, M. C., «Escritura y reescritura en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», *Calderón, innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*, ed. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Peter Lang, 2002, págs. 309-323.
- REY HAZAS, A., «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*». *Criticón*, 76, 1999, págs. 119-164.
- ROMANOS, M., «Mecanismos de burla e ironía crítica en la construcción de la comicidad de la comedia áurea», *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, vol. III, coords. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2011, págs. 385-393.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón». *Criticón* 72 (1998): 35-47.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*», *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014, págs. 475-496.
- TRAMBAIOLLI, M., «La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana», *Calderón, protagonista eminente del teatro barroco europeo*, eds. K. y T. Reichenberger, vol. 1, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 373-394.
- URZÁIZ TORTAJADA, H., «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R.I González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 335-364.
- VARA LÓPEZ, A., «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 1, 1, 2013, págs. 5-24.
- VILA CARNEIRO, Z., «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», en prensa.

CAPÍTULO 18

Las escrituras especulares del apetito de América: episodios caníbales en la Crónica de Indias

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ
Universidad Complutense (Madrid)

Para abordar el tema de las prácticas caníbales en la época del descubrimiento y la conquista de América, se ha optado por aventurar un itinerario textual a través de distintas crónicas, con el propósito de recuperar algunas de las representaciones del antropófago americano que en ellas se exhiben; el recorrido sugerido, que abarca el tiempo de cien años, da cuenta de los contorsionismos relativos a la biografía del «monstruo caníbal», víctima de un permanente proceso de re-semantización y metaforización¹. Se constatará que, si los primeros relatos interactúan con los esquemas clásicos del mundo grecolatino, en las versiones sucesivas, la pintura del caníbal aparece mediada por los apetitos imperiales, que propiciarán la codificación político-teológica de su naturaleza «salvaje».

Este seguimiento de la figura antropófaga y de sus frecuentes metamorfosis dentro de las escrituras virreinales, permitirá articular la diferencia entre las crónicas tempranas del descubrimiento, como es el caso de C. Colón, A. Vespucci y A. Pigafetta, donde el ojo alucinado del cronista interpreta el Nuevo Mundo desde paradigmas míticos, y las crónicas posteriores de Hans Staden, Girolamo Benzoni o Theodor de Bry en las que, ya fijados los límites geográficos y las

¹ Tal propensión metafórica es explicada por el crítico colombiano Carlos Jáuregui en relación con la naturaleza liminal y polisémica del sujeto antropófago. En su monumental obra *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, se estudia el tropo caníbal como signo de alteridad del continente americano y como parte fundamental del Archivo de metáforas que articulan las identidades latinoamericanas.

certezas relativas a la riqueza del continente americano, el ojo imperial modula la imagen del caníbal hasta convertirla en tropo retórico al servicio de la gula colonial.

Por lo que respecta a la genealogía literaria de la antropofagia, sus orígenes se remontan al mundo clásico que la describe como práctica bestial de pueblos bárbaros situados en la periferia del orbe; tal concatenación semántica, que se establece entre los conceptos de antropofagia, barbarie y frontera, marcará un precedente insoslayable en la conceptualización del Nuevo Mundo. Las noticias acerca de comunidades caníbales, compendiadas por Heródoto, Solino o Plinio el Viejo, entre otros, perviven bajo la forma del mito en la Edad Media² y son resignificadas con el descubrimiento del nuevo continente, donde contribuyen a levantar una primera diferenciación etnográfica, y en consecuencia sociocultural, entre el buen y el mal salvaje.

Tras este breve preámbulo, se procederá al análisis de los espacios textuales ocupados por las figuras antropófagas en las Crónicas de Indias, a partir de los cuales se destacará su operatividad estratégica dentro de las mismas y el «plus de significación» que entrañan sus consecutivas apariciones³.

1. CÍCLOPES, CINOCÉFALOS Y SOLDADOS DEL GRAN KHAN: EL OJO DESORIENTADO DE COLÓN

La primera imagen del caníbal que llega a Europa desde el Nuevo Mundo lo hace a través del diario de navegación de Cristóbal Colón, hoy en día convertido en uno de los textos fundantes del Archivo americano y conocido popularmente como el *Diario de viajes*. La autoría/autoridad del relato ha sido cuestionada a partir de dos datos polémicos: en primer lugar, la versión que nos queda del texto colombino no es la original sino la interpolada, transcrita y mediada por la pluma del dominico Fray Bartolomé de las Casas. En segundo lugar, la escritura de Colón adolece de una notable desorientación geográfica pues, en su avance hacia Occidente y en su encuentro con las tierras americanas, cree desembarcar en las costas de la provincia oriental de Catayo.

² Nos referimos a los relatos de viaje de Marco Polo o John Mandeville hacia el «maravilloso» Oriente, donde la descripción del antropófago remite a los esquemas clásicos de autores griegos y latinos.

³ Este «plus de significación», terminología acuñada por Iris Zavala y recuperada por C. Jáuregui para demostrar el carácter palimpsestico del canibalismo, nos permite introducir la herramienta metodológica que ha operado como matriz del presente estudio; se trata del concepto de *imagen-archivo*, hallazgo hermenéutico del investigador Joaquín Barriandos, que demuestra su operatividad en la construcción de una arqueología transmoderna decolonial. Con el sintagma complejo de *imagen-archivo* se refiere «a la función de ciertas imágenes en tanto que depositarios de otras imágenes y representaciones. Las *imágenes-archivo* son entonces imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónico-arqueológica» en J. Barriandos, «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico», *Revista Nómadas* 35, págs. 13-29.

De modo que, cuando Colón utiliza la palabra *canibal* para designar a «la comunidad antropófaga del Caribe de las Antillas», neologismo que terminará por extenderse a todos los indios que participen en este peculiar hábito culinario, no lo hace sin ausencia de referentes. Sus descripciones del caníbal pueden ser leídas como *imágenes-archivo* en las que subyacen, como capas arqueológicas, representaciones librescas de origen diverso. Bajo el rostro del caníbal colombino, se prefiguran los cíclopes homéricos, los feroces Schytas de Plinio y los hombres con cabeza de perro que Marco Polo asegura haber encontrado en las tierras del Gran Kan. El siguiente pasaje, del lunes 26 de noviembre de 1492, trasluce las lecturas del Almirante, cuya descripción del caníbal se sostiene sobre un asombroso cruce de relatos, entre los que domina la estampa del cinocéfalo popularizada por el mercader veneciano:

Toda la gente que hasta hoy ha hallado diz que tiene grandísimo temor de estos de Caniba ó Canima, y dicen que viven en esta isla de *Bohío*, la cual debe de ser muy grande, según le parece, y cree que van a tomar á aquellos á sus tierras y casas, como sean muy cobardes y no saber de armas. [...] Y decían que no tenían sino un ojo y la cara de perro, y creía el Almirante que mentían, y sentía el Almirante que debían de ser del señorío del Gran Can que los captivaban⁴.

Por su parte, Marco Polo describirá así a los habitantes de la isla de Aghama: «Aghama è un'isola; e non hanno re, e solo idoli, e sono como bestie selvatiche; e tutti quegli di questa isola hanno capo di cane; e denti e naso a simiglianza di gran mastino. Egli hanno molte ispezie, e sono mala gente, e mangiano tutti uomeni che possono pigliare»⁵. El cotejo de ambos documentos alumbra la intertextualidad que subyace a la escritura colombina, donde la mirada prístina del Almirante inaugura la imagen teratológica del caníbal como engendro híbrido, mitad hombre mitad bestia, que entorpece su clasificación dentro los bestiarios americanos.

Otro aspecto que destaca de la descripción que hace Colón del caníbal es la que afecta a la construcción identitaria del cronista y es que, a la imagen brutalizada del nativo, corresponde una imagen idealizada del descubridor. Los «Caniba», que siembran el terror entre el resto de comunidades indígenas, ofrecen a Colón, pero también a Bernal o Cortés en sus respectivas travesías, la posibilidad de encumbrarse como héroes, aclamados en el Nuevo Mundo por su bizarría y fiereza. En la carta dirigida por el Almirante al escribano de los Reyes Católicos, Luis de Santangel, la imagen del feroz caníbal funciona como artefacto persuasivo vinculado a la necesidad de incorporar al relato del descubrimiento la figura de un oponente; el antropófago, reverso temible del buen salvaje, se convierte en garantía del enaltecimiento personal y la antropofagia en argumento que fundamenta la autoridad enunciativa frente al salvajismo del

⁴ Fernández de Navarrete (ed.), *Viajes de Cristóbal Colón*. Madrid, Calpe, 1922, pág. 79.

⁵ Bartoli (curatore), *I Viaggi di Marco Polo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1863, pág. 252.

otro. «Gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana. Estos tienen muchas canoas, con las cuales corren todas las islas de las Indias, y roban y toman cuanto pueden. [...] Son feroces entre estos otros pueblos que son en demasiado grado cobardes; mas yo no los tengo en nada más que a los otros»⁶.

2. AMÉRIGO VESPUCCI: LUPA Y DICCIONARIO DEL NUEVO MUNDO

La siguiente pintura de los caníbales americanos procede de las cartas que Américo Vespucci dirige a Pierfrancesco de Medici entre 1500 y 1504. Como es sabido, es el florentino el que, en la carta que narra su tercer viaje, anuncia a Occidente una noticia fabulosa que invalida el paradigma tolemaico: «aquella tierra que surgía del mar era nada menos que un Nuevo Mundo»⁷.

En un estudio de 1931, Stephan Zweig, que reconoce a Vespucci el «mérito histórico de la interpretación», articula las dos visiones que alternan en la historiografía oficial sobre el comerciante italiano y que se debaten entre dos extremos interpretativos: por una parte, la visión del descubridor y erudito de alto rango, por otra, la del estafador y timador «más impertinente de la historia de la geografía occidental», cuyo nombre, debido a una comedia de confusiones termina por bautizar las tierras del nuevo continente⁸.

Del tratamiento que da Vespucci a la figura del antropófago se recaban tres peculiaridades de su escritura: en primer lugar, la reproducción sensacionalista e hiperbólica de la práctica caníbal, sometida, junto a otros aspectos de la realidad americana, a un prisma amplificador, morboso y efectista que redundaba en la vasta recepción de sus cartas en el Viejo Mundo⁹. En segundo lugar, el esfuerzo del cronista por poner en marcha el aparato de traducción, propio de la cronística indiana, que requiere hallar las similitudes y referentes para la correcta transposición de la realidad americana al mundo occidental.

La (carne) humana es entre ellos alimento común. Esta es cosa verdaderamente cierta; pues se ha visto al padre comerse a los hijos y a la mujer; y yo he conocido a un hombre, con el cual he hablado, del que se decía había comido más de trescientos cuerpos humanos. Y aún estuve veintisiete días en una cierta ciudad, donde vi en las casa la carne humana salada y colgada de las vigas, como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo. Digo mucho más: que entre ellos se maravillan porque nosotros no matamos

⁶ Fernández de Navarrete (ed.), *Viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Calpe, 1922, pág. 194.

⁷ A. Vespucci, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, Madrid, Ediciones Akal, 1985, pág. 6.

⁸ S. Zweig, *Américo Vespuccio: la historia de un error histórico*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2010.

⁹ Vespucci narra en sus cartas algunos episodios de endocanibalismo que, según la antropóloga Teresa Piossek, constituían un fenómeno inusual entre las comunidades americanas.

a nuestros enemigos, y no usamos su carne en las comidas, la cual dicen es sabrosísima¹⁰.

Y en estas últimas líneas, se presencia el arranque de las primeras operaciones conceptuales en que se reactualiza, desde los documentos que llegan de Indias, la identificación entre los términos de América, entendida en su condición de región limítrofe, Antropofagia y Barbarie, que ya figuraba en el imaginario occidental como remanente medieval del *pathos* grecorromano; «comen poca carne, excepto carne humana, pues Vuestra Magnificencia sabrá que son en esto tan inhumanos, que sobrepasan toda costumbre bestial, pues se comen a todos sus enemigos que matan o hacen prisioneros, tanto mujeres como hombres, con tanta ferocidad»¹¹.

Tal articulación de ideas sienta las bases para las futuras argumentaciones teológico-jurídicas que esgrimirán figuras como la de Ginés de Sepúlveda, destacado participante de la Controversia de Valladolid (1550) donde defenderá, frente a Las Casas, la «guerra justa» contra los indios. El enfoque iusnaturalista del historiador español rebaja la condición humana del indígena al rango de bestia y, aunando doctrinas aristotélicas y pensamiento cristiano, declara: «Hombrecillos en los cuales apenas encontrarás vestigios de humanidad; que no solo no poseen ciencia alguna, sino que ni siquiera conocen letras ni conservan ningún monumento de la historia. ¿Qué templanza ni que mansedumbre vas a esperar de los hombres que comían carne humana?»¹².

En el libelo de Sepúlveda, el trozo caníbal se despoja de toda aureola mítica para construirse como punzante artefacto ideológico: la antropofagia se maneja como prueba irrefutable del salvajismo del nativo americano y autoriza, por tanto, la intervención bélica de la corona española. Los indios, al violar los preceptos de la ley natural, formarían parte, según las ideas del tratadista español, de la categoría integrada por los que el Estagirita define como «esclavos por naturaleza»¹³ y, en virtud de tal inferioridad «natural», se justificaría su consiguiente sumisión espiritual y temporal.

¹⁰ A. Vespucci, ob. cit., pág. 62.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 83.

¹² J. G. Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 105.

¹³ «Cuando es uno inferior a sus semejantes, tanto como lo son el cuerpo respecto del alma y el bruto respecto del hombre, y tal es la condición de todos aquellos en quienes el empleo de las fuerzas corporales es el mejor y único partido que puede sacarse de su ser, se es esclavo por naturaleza. Estos hombres, así como los demás seres de que acabamos de hablar, no pueden hacer cosa mejor que someterse a la autoridad de un señor; porque es esclavo por naturaleza el que puede entregarse a otro; y lo que precisamente le obliga a hacerse de otro, es el no poder llegar a comprender la razón, sino cuando otro se la muestra, pero sin poseerla en sí mismo» en Aristóteles, *Política*, Buenos Aires, Losada, 2005, pág. 28.

3. LA IMAGEN ETNOGRÁFICA Y EDÉNICA DEL CANÍBAL

Continuando con el recorrido propuesto, es ineludible el encuentro con la crónica de Antonio Pigafetta, partícipe de la expedición organizada por Hernando de Magallanes, que culmina con la primera circunnavegación del planeta. De la numerosa flota que inicia la travesía, solo regresan a Sevilla 18 hombres, entre ellos, el cronista italiano que, a su retorno, da a conocer en su obra *Primer viaje en torno del Globo*, la heroica gesta magallánica. En su meticulosa crónica, calificada por García Márquez como «una aventura de la imaginación», dibuja al antropófago como una criatura mansa y dócil, un gigante asustadizo y temeroso. A su llegada a las costas del Brasil en 1519, apunta en su cuaderno de bitácora:

Estos pueblos son en extremo crédulos y bondadosos, y sería fácil hacerles abrazar el cristianismo [...]. Cuando desembarcamos a oír misa en tierra, asistieron a ella en silencio, con aire de recogimiento¹⁴.

Los hombres y mujeres son bien constituidos como nosotros. Algunas veces comen carne humana, pero solamente la de sus enemigos, lo que no ejecutan por deseo ni por gusto, sino por costumbre [...] no los comen inmediatamente, ni tampoco vivos, sino que los despedazan y reparten entre los vencedores. Cada uno se lleva a casa la porción que le ha cabido, la hace secar al humo y cada ocho días asa un pequeño pedazo para comérselo¹⁵.

Estas líneas ilustran con nitidez la convivencia de dos mentalidades en pugna: si bien el cronista se inscribe en un sistema de pensamiento medieval que, en su encuentro con la alteridad indígena, impone las exigencias de la obra evangelizadora, o bien la asimilación cultural del gigante caníbal como ser susceptible de recibir bautismo, también es cierto que la crónica, a través de sus «excedentes de sentido»¹⁶, permite vislumbrar la incipiente *curiositas* del hombre renacentista; Pigafetta se interesa por la dimensión etnográfica de la diferencia cultural y da cuenta de sus causas, detalles y formas. Y es en estos detalles, en esas minucias de apariencia insignificante, donde se cifra la «verdad» del texto cronístico que, en la mayoría de los casos, excede su mera condición de encargo real o mandato administrativo.

¹⁴ A. Pigafetta, *Primer viaje en torno del globo*. Buenos Aires, Ed. Francisco de Aguirre, 1970, pág. 49.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 47.

¹⁶ Al columbrar los detalles del texto cronístico como suplementos de significación a través de los que reconstruir el sentido total de la obra, se vindican las teorías de Roland Barthes acerca de los elementos no estructurales del tejido narrativo, cuya significación ha de redimensionarse ante la obliteración de los análisis puramente funcionales. Así, a través de los detalles enunciativos que cristalizan una incipiente valoración del otro nuevo mundo se vislumbra el hendimiento del *ego conquiro*.

4. LA VENGANZA DE LA MORDEDURA CANÍBAL

La *Historia del Nuevo Mundo* del milanés Girolamo Benzoni supone, para nuestro discurso, una ruptura y un desplazamiento temporal hasta la segunda mitad del siglo XVI, en concreto al año 1565. La crítica ha coincidido en señalar el texto de Benzoni como uno de los principales puntales de la Leyenda Negra pues, en palabras de Carrera Díaz, «lejos de la tradición literaria de los grandes viajeros italianos, el relato se presenta como un acta acusatoria simplista, fruto del resentimiento o de un preciso programa ideológico de desvalorización»¹⁷.

Debido a tal codificación política, la crónica cosechó un notable éxito entre la clientela luterana y antihispánica de Europa y entre los editores, fueron los De Bry quienes, entre 1594 y 1644, promocionaron más asiduamente la obra. Benzoni infama, a través de anécdotas y juicios denigratorios, a los conquistadores españoles y, frente a ellos, el acto caníbal aparece como una suerte de venganza merecida, como el proceso legítimo de reterritorialización, amparado por la peculiar cosmovisión bélica del nativo. La mordedura caníbal parece compensar y reapropiarse de los expolios cometidos por los extranjeros, entendiéndose la ingestión y digestión del cuerpo usurpador como forma simbólica de restitución de los bienes sustraídos.

Quando los capturaban vivos, y especialmente a los capitanes, los ataban de pies y manos, los tendían en el suelo y les echaban oro fundido en la boca, gritando: « ¡Come, come oro, cristiano!». Y para más escarnio y vituperio, con cuchillos de pedernal les cortaban unos un brazo, otros un trozo de hombro, otros una pierna y, asándola sobre las brasas, se los comían cantando y bailando, y luego colgaban los huesos en los templos y casas de los caciques como trofeos de victoria¹⁸.

En la *Historia* de Benzoni, la enumeración de hechos bárbaros cometidos por indios y españoles ha de entenderse como maniobra retórica para demostrar la ruina de la empresa de evangelización. La visión de los nativos, que reinciden en sus idolatrías y prácticas pecaminosas, y la de los españoles como figuras corrompidas e involucradas en el comercio de carne humana, incorpora la noción de fracaso como tropo deslegitimador de la conquista. Por ende, los escandalosos episodios de canibalismo, no interesan en su dimensión etnográfica, sino que se reiteran como prueba fehaciente en tales operaciones de desprestigio.

¹⁷ M. Carrera Díaz, (ed.), *La historia del nuevo mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 34.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 140.

5. LA SALVACIÓN DEL CUERPO PROTESTANTE DE HANS STADEN

Otra obra que figuró en el momento de su aparición como exitoso artilugio de propaganda política fue la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes, feroces y caníbales* del soldado alemán Hans Staden, publicada en Marburgo en 1557. Dicha crónica, que será releída en clave identitaria por la vanguardia brasilera de los años veinte¹⁹, contó con numerosas reproducciones en Europa, sobre todo en Alemania y en los Países Bajos.

La peculiaridad de la obra de Staden coincide con su espacio de enunciación que construye el relato desde el centro mismo de la comunidad indígena, donde se sitúa el narrador como testigo de los hechos: el cronista alemán, prisionero de varias tribus Tupí, asiste y sobrevive a distintos aquelarres caníbales y su rol, en cuanto observador participante, ha sido comparado por la crítica con el del etnógrafo moderno. En consecuencia, la escritura de Staden formula una fascinante inversión de términos: el conquistador se halla en la postura de la víctima, del extraño, del otro. Tal postura de subordinación permite una meticulosa descripción del festín antropófago, cuyo seguimiento incorpora la voz del caníbal interpelado por el cautivo europeo.

Este mismo Konian Bébe tenía una enorme cesta llena de carne humana ante sí y se estaba comiendo una pierna que acercó a mi boca, preguntándome si quería comer. Le respondí que si ningún animal irracional devora a otro, ¿cómo podía entonces un hombre devorar a otro hombre? Clavó los dientes en la carne y dijo: «Jau ware sche», que quiere decir: soy un tigre, ¡está sabroso! Cuando dijo esto, me retiré de su presencia²⁰.

La salvación de este soldado alemán, rescatado por un navío francés, es interpretada por Jáuregui como una estrategia compositiva del texto: el cuerpo del condenado, metonimia del cuerpo protestante, es elegido por Dios y salvado de la muerte²¹. Se trataría, por tanto, de una metáfora de fácil interpretación en el contexto de guerras de religión y espíritu contrarreformista en que se inserta.

Otra particularidad de la crónica es su fuerte carácter visual fundamentado en una imponente serie iconográfica, aprovechada y perfeccionada por Theodor

¹⁹ Iniciativas culturales como el *Manifiesto antropófago* (1928) de Osvaldo Andrade y la *Revista Antropofagia* suponen una apropiación modernista de la figura caníbal haciendo del tabú un tótem de la cultura nacional. El concepto de antropofagia resuelve el problema de la influencia occidental y revierte la imitación en proceso de deglución. Véase C. Jáuregui, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.

²⁰ H. Staden, *Verdadera historia y descripción de una país de salvajes, feroces y caníbales*, Barcelona, Argos, 1983, pág. 143.

²¹ C. Jáuregui, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, págs. 110-116.

de Bry en la edición de 1592. Como ejemplo, propongo el siguiente pasaje de Staden donde se asiste a una evidente y no fortuita feminización del monstruo caníbal²²: «Las mujeres guardan los intestinos, los cocinan y del caldo hacen una sopa que se llama mingau, que ellas y los niños beben, comen los intestinos y también la carne de la cabeza; los sesos, la lengua y lo demás que haya será para los niños»²³.

6. LOS INFIERNOS AMERICANOS POR THEODOR DE BRY

Este grabador, editor y librero, conocido por su contribución a la difusión de la Leyenda Negra, ofrece al público europeo, en su monumental obra *Los Grandes Viajes*, unos grabados de trazo excepcional que contribuyen a revertir la imagen de América como Paraíso Terrenal. De todos ellos, me interesa destacar la ilustración de la expedición de Pedro de Mendoza, contenida en la crónica de Ulrico Schmidl, donde los españoles van a verse involucrados en una cruenta experiencia antropófaga.

Hubo en un tiempo tan grande hambre en el campamento de Pedro de Mendoza que los soldados comieron para saciar toda suerte de animales puros e impuros, y aun insectos, y ni siquiera respetaron la piel de sus calzados. Y ocurrió entonces que tres españoles robaron de secreto el caballo de otro, matáronlo y comiéronlo. Mas en revelarse y divulgarse lo sucedido, mandó el jefe a ahogar a los tres, y varios otros disfrutaron entonces de los despojos destes, pues en caer la noche cortaron otros tres hombres los brazos y piernas y todo cuanto pudieron de los ahorcados, los cocieron después y los comieron con grande ardimiento²⁴.

El Nuevo Mundo adquiere en las obras de De Bry la dimensión de un espacio infernal y distópico, cuyos cuerpos descuartizados reflejan la imagen de una tierra en ruinas. En este último pasaje, la contorsión que sufre el tropo caníbal se extrema hasta el punto de fagotizar al conquistador, que ha sucumbido a la barbarie americana. Los contornos de América se asimilan a la imagen de un Paraíso Perdido, un contexto indomable para la política católica que ha visto quebrarse la palabra sagrada de sus mensajeros imperiales: el cuerpo civilizador ha sido devorado por el cuerpo corruptor americano.

En semejante confusión de términos, agravada por las posiciones simultáneas que se disputan los cuerpos del conquistador y del conquistado, las palabras de Michael de Montaigne acerca de las prácticas antropófagas adquieren un relieve

²² Si recuperamos el concepto de *imagen-archivo*, se iluminarán los sustratos que conforman la imagen de la mujer caníbal, en que se aglutinan las formas míticas de las amazonas junto a las figuras medievales de brujas o hechiceras.

²³ H. Staden, *Verdadera historia y descripción de una país de salvajes, feroces y canibales*, Barcelona, Argos, 1983, pág. 160.

²⁴ T. Bry, *América (1590-1634)*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 251.

significativo. La figura del caníbal, incluida en su conocido ensayo *Mis caníbales*, se articula como dispositivo de reflejo, como imagen especular de los apetitos occidentales de América; la alteridad del indígena interesa al pensador francés en cuanto estructura binaria, capaz de iluminar la propia diferencia y derivar, en virtud de una dúplice torsión, nuevos caminos para la episteme científica y la interpretación cultural.

No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone comerse al enemigo, mas sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y sigamos ciegos para reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; [...] Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo, después de muerto²⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Política*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- BARTOLI (curatore), *I viaggi di Marco Polo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1963.
- BARRIENDOS, J., «La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico», *Revista Nómadas*, 2001, 35: 13-29. http://www.ucentral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=2379&Itemid=4938.
- BENZONI, G., *La historia del Nuevo Mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- BRY, T., *América (1590-1634)*, Madrid, Siruela, 1992.
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE (ed.), *Viajes de Cristóbal Colón*, Madrid, Calpe, 1922.
- JÁUREGUI, C., *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008.
- MONTAIGNE, M., *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PIGAFETTA, A., *Primer viaje en torno del globo*. Buenos Aires, Ed. Francisco de Aguirre, 1970.
- PIOSSEK, T., *Ensayo sobre la antropofagia en América de la conquista. Un desafío para España*, Argentina, [s.n.], 1991.
- SEPÚLVEDA, J.G., *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- STADEN, H., *Verdadera historia y descripción de una país de salvajes, feroces y caníbales*, Barcelona, Argos, 1983.
- VESPUCCI, A., *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*. Madrid, Ediciones Akal, 1985.
- ZWEIG, S., *Américo Vespucio: la historia de un error histórico*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2010.

²⁵ Montaigne, M., *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 243.

CAPÍTULO 19

Representaciones del heroico conquistador español y del bárbaro indígena a través de la comida y la bebida en *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos

VIVIAN CAMARGO CORTÉS
Universidad de Lorena-Francia

INTRODUCCIÓN

Juan de Castellanos, cura beneficiado de la ciudad de Tunja en el Nuevo Reino de Granada escribe entre 1561 y 1592 *Elegías de varones ilustres de Indias*¹, crónica en verso sobre el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo. El autor lleva a cabo una representación múltiple del indígena y del conquistador español. En el presente artículo nos focalizaremos en la representación del indígena como bárbaro e incivilizado. Dicha caracterización la utiliza el autor para legitimar las campañas de pacificación llevadas a cabo por los conquistadores contra ciertos pueblos rebeldes como los Cocinas, los Caribes y los Choques. Nos proponemos demostrar de qué manera la comida y la bebida se convierte en marcadores culturales fundamentales en la representación de la alteridad indígena, en oposición a una imagen ejemplar del civilizado occidental. En cuanto marcas civilizatorias, las prácticas alimentarias proporcionarán un interesante recurso retórico en la caracterización del indígena y del español. Nos interesaremos es-

¹ Para la presente comunicación me remito a la edición de Gerardo Rivas Moreno: *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, Cali, Gerardo Rivas Moreno editor, 1997 [1589].

pecíficamente en la representación del natural del Nuevo Mundo como hombre primitivo, bárbaro y caníbal, que actúa al margen de toda policía. Frente a esta imagen tópica de la alteridad indígena se opondrá aquella del cristiano conquistador español, portaestandarte de la civilización y de los valores occidentales.

1. NUEVO MUNDO, ALTERIDAD Y PRÁCTICAS ALIMENTARIAS

Durante la conquista y colonización del Nuevo Mundo, la escritura se convierte en un dispositivo de legitimación del papel central de la Monarquía católica. El nuevo orden colonial impone la supremacía de ciertas categorías sobre otras como la de civilización frente a la barbarie². La descripción de los pueblos del Nuevo Mundo implica una relectura hegemónica de las culturas y modos de vida de los naturales, lo que incluye sus prácticas alimentarias. Como lo señala Gregorio Saldarriaga: «durante el período colonial es claro que los indígenas fueron considerados personas de calidad inferior a los europeos [...]. Con respecto a la alimentación de los indígenas sucedió algo similar [...]. La dieta, sus normas y preparaciones cumplían el papel de marcas civilizatorias ante los ojos de los españoles»³. Esta valoración crítica se comprueba en el uso que hace de ella Castellanos cuando se refiere a ciertas poblaciones indígenas. Veremos de qué manera la dieta alimenticia, la clase y valor de los alimentos ingeridos por los nativos y la ausencia de normativas alimentarias y complejidad en cuanto a las preparaciones de los alimentos, refuerzan una representación del indígena como ser inferior. Los hábitos alimentarios del indígena delimitan las fronteras entre la alteridad del Nuevo Mundo y la pertenencia al Imperio español y a la sociedad occidental. Los lazos simbólicos y las redes sociales ligadas a las prácticas alimentarias occidentales van a convertirse en el principal parámetro de lectura para distinguir una sociedad civilizada de otra que aún no lo es. La comida y las prácticas ligadas a la misma se transforman en marca de diferencia y fuente de transgresión del *ethos* occidental, de su moral, sus normas y costumbres.

2. PRÁCTICAS ALIMENTARIAS OCCIDENTALES ANTE EL NUEVO MUNDO

La misión civilizadora de los españoles se establece desde el primer encuentro de Cristóbal Colón con los naturales. En la primera *Elegía*⁴, los españoles han

² J. Rabasa, *L'invention de l'Amérique. Historiographie espagnole et la formation de l'eurocentrisme*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1993, pág. 8.

³ G. Saldarriaga «Comedores de porquerías: control y sanción de la alimentación indígena, desde la óptica española en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI y XVII)», *Revista de Historia Iberoamericana*, 2009, Vol. 2, No 2, págs. 16-37.

⁴ Canto intitulado: «Donde se trata cómo hallaron tierra, y descubrieron la grandeza deste nuevo mundo con grandes muestras de riqueza. Y lo demás que les aconteció con las primeras gentes que vieron».

encontrado, con la ayuda de Dios y tras múltiples peripecias, un nuevo mundo que contribuye a la gloria del Imperio español. El primer encuentro con los naturales de la isla La Española funciona como pauta para la construcción tópica del indígena como ser incivilizado y del español como estandarte de la civilización. Los españoles son recibidos por los naturales como enemigos potenciales. Un ataque preventivo se hace necesario. Los españoles obtienen el primer triunfo militar. Los indios huyen, pero una mujer es hecha cautiva por los cristianos. Los occidentales privilegian las relaciones diplomáticas que se traducen en la acogida reservada a la mujer indígena. El intercambio alimentario, como medio imprescindible para el establecimiento de relaciones entre los pueblos, se convertirá en una marca civilizatoria fundamental que distingue y caracteriza a los españoles. La mujer indígena es tratada con inmensa cordialidad. Primero la colman de presentes y la tratan como embajadora, lo que se traduce en la presentación y calidad de los alimentos que le sirven:

Diéronle de comer como convino,
Sacando de su buen matalotaje
Frutas secas, cecinas y tocino,
Y otros regalos más de su viaje;
Hiciéronle beber de nuestro vino,
Que no le pareció mal brebaje
(*Elegía I*, Canto cuarto, s. 60, vv. 1-6)⁵.

La conveniencia alimentaria se asocia entonces a una estrategia diplomática que busca establecer lazos de diversa índole con los pueblos del Nuevo Mundo. La nao encallada, símbolo de la primera piedra de la Iglesia en el Nuevo Mundo, sirve como escenario simbólico del encuentro. El emisario español aparece como anfitrión principal y la indígena como huésped de honor, hecho que anticipa el dominio espiritual, político y cultural de los españoles sobre el Nuevo Mundo. No se trata por lo tanto de un intercambio básico de alimentos sino de una estrategia que sirve para describir la superioridad occidental. La calidad del alimento sólido se complementa con la no despreciable calidad del licor occidental: el vino. La variedad del matalotaje alimenticio implica igualmente el conocimiento y manejo de técnicas alimentarias específicas. El hecho de ofrecer cecina y frutas secas a la huésped nativa presupone el manejo de técnicas de conservación de los alimentos desconocido por los indios. Este episodio lleva al primer encuentro amistoso entre el cacique taino Guacanagarix o Goaga Canari y Colón. La mensajera convence al cacique de que establezca un diálogo con los recién llegados. Así, el intercambio material, en donde lo alimentario tiene un papel decisivo, aparece como el primer medio de comunicación entre pueblos en una situación donde reina el desconocimiento total de la lengua del otro.

⁵ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 38.

El encuentro entre Colón y el cacique tiene lugar en la nao del Almirante, quien dispone los arreglos para acoger a los notables. El Almirante ordena : «aderezar la comida» para honrar a sus huéspedes siguiendo el ceremonial occidental:

Ponen la tabla, tienden los manteles,
 Según la voluntad del que convida:
 La mesa toda fue por sus cuarteles
 De náutico bizcocho proveída,
 Los vasos proveídos en el banco
 De buen vino haloque, tinto y blanco
 (*Elegía I*, Canto quinto, s. 15, vv. 3-8)
 De cosas a los indios peregrinas
 Sirvieron alimentos suficientes
 Muy gentiles capones y gallinas
 Guisados con sus ciertos adherentes;
 Hubo muchas maneras de cecina,
 Conservas asimismo diferentes,
 Pero mucho más gusto les ponía
 El sabroso licor que se bebía
 (*Elegía I*, Canto quinto, s. 16, vv. 1-8)⁶.

Cristóbal Colón es el anfitrión encargado de establecer el protocolo para adecuar la disposición de la mesa y de los alimentos al acto diplomático que pretende entablar. El conocimiento de las normas del buen comer reproduce los códigos sociales occidentales. El episodio amplifica la complejidad de la civilizada cultura occidental al proponernos un intrincado ritual alimentario que comprende el conocimiento del «arte de la mesa» y la disposición de una gran variedad de alimentos y licores : se enumeran diversos tipos de carnes como las aves y las cecinas y se enfatiza en la variedad y calidad de los vinos que se convierten en licores, bebida asociada al elixir divino, pero que se transformará en marca de desmesura entre los naturales. Castellanos ennoblece las costumbres del conquistador mediante una descripción detallada de la «puesta de la mesa» acto que anticipa la representación antitética del rudo natural. El verso siete pone de realce la pobreza material del pueblo indígena. A la rica y variada dieta alimenticia occidental se contraponen la simplicidad alimentaria de los naturales. La carencia y el desconocimiento se convierten en características que vienen a amplificar la rusticidad de los indígenas. Ante la escasez y la simplicidad de la base alimentaria indígena, surgen la abundancia y diversidad de la dieta española; Los dos últimos versos demuestran la preferencia indígena por las bebidas embriagantes, anticipando la descalificación que se hará de los naturales y de sus usos y costumbres:

⁶ *Ibíd.*, págs. 40-41.

Porque el comer es poco, mal asado,
 Desta gente de bajas esperanzas,
 Mas su beber es tan demasiado
 Que vence las mayores destemplanzas
 (*Elegía I*, Canto quinto, s. 17, vv. 1-4)
 Estaban pues los nuestros espantados
 De la rudeza desta compañía
 (*Elegía I*, Canto quinto, s. 18, vv. 1-2)

Ansí que levantados de la cena
 Sin uso de merced ni besamanos,
 Volviéronse los indios a la arena
 (*Elegía I*, Canto quinto, s. 19, vv. 1-2)⁷.

La escasez y el desconocimiento de técnicas alimentarias como el guisado, contrariamente a los alimentos «mal asados» de los naturales, amplifica cierta representación rústica del indígena que desconoce las nociones básicas de la cocción de los alimentos. El protocolario y codificado espacio alimentario recreado por Colón es ignorado y corrompido por la grosera actitud indígena. Los naturales, tras gozar del gran banquete, se retiran del lugar sin ningún trato cortés o «uso de mercedes» para con sus anfitriones. La oposición entre dos culturas disímiles, una civilizada y otra incivilizada, se refuerza con la actitud grosera y «destemplada» de los indios que abusan del licor. La desmesura produce indignación y espanto entre los españoles. Las marcas alimentarias amplifican un complejo grado de civilización por parte de los europeos y la inferioridad cultural del indígena.

J. de Castellanos alude en varias ocasiones al primitivismo alimentario indígena. Los indígenas no solamente desconoce las técnicas de conservación de los alimentos, sino que perpetúan las primitivas prácticas recolectora, pescadora y cazadora que contrastan con las prácticas de una sociedad organizada en una cultura agrícola tecnificada. Refiriéndose al pueblo Guaiquerí en la primera parte de las *Elegías*, el autor señala que los naturales no poseen ningún tipo de ley que los gobiernen. La ausencia de orden político denota la existencia de un primitivismo cultural reflejado en las prácticas alimentarias. Los naturales desconocen las técnicas de labranza y de crianza de la sociedad occidental. El autor pone de realce la inferioridad cultural de los pueblos indígenas al describir sus prácticas de subsistencia basadas en la pesca, la caza y la recolección de hierbas. La carencia vuelve a constituirse en la principal característica del natural y en marca de incivilización de los pueblos indígenas. Su inferioridad cultural y falta de policía se encuentran guiadas por el instinto de supervivencia y no por la racionalización de los campos, la cría de animales y la labranza de la tierra.

⁷ *Ibíd.*, pág. 41.

3. ESCASEZ ALIMENTICIA Y NOBLEZA ESPIRITUAL

En su peregrinar por el Nuevo Mundo las afrentas militares y los diversos obstáculos se convierten en pruebas de voluntad del heroico conquistador cristiano que trasciende las dificultades materiales para imponer la fe y la civilización entre los autóctonos. La escasez alimentaria indeseada se transforma en signo de nobleza espiritual. Un ejemplo es el episodio de la primera parte, que narra el hambre padecida por los nuevos colonos en la isla Isabela. Tras una gran afrenta militar con los belicosos indios de la zona, los colonos comienzan a sufrir la escasez alimentaria, lo que se refleja en su degradado aspecto físico. El retrato de don Pedro Margarite, alcalde de la zona, materializa la deplorable situación de los colonos. Algunos pueblos indígenas se compadecen ante la situación ofreciendo al alcalde —descrito de manera hiperbólica como «retrato de la muerte»— dos tortolillas. Pero el alimento no resulta suficiente para compartirlo con su gente. Como varón ilustre, Margarite decide hacer prueba de justicia cristiana:

«Pues todos padecemos la carcoma
No es justo proveer un solo seno
Y que miréis vosotros y yo coma
Y estéis todos vacíos y yo lleno».
E luego por un término galano
Soltó las tortolillas de la mano
(Elegía III, Canto primero, s. 22, vv. 3-8)⁸.

«Su valor, virtud y prudencia» configura la imagen moral del conquistador y líder político ideal. El alcalde decide sacrificar el bienestar individual y compartir las penurias materiales con su grupo de colonos. La anteposición del pronombre personal «vosotros» refuerza la primacía de la colectividad frente al sujeto individual. La heroicidad del personaje se construye alrededor de las virtudes cristianas y de la imagen caballerescas del hombre civilizado y cortés transmitida a través del gesto magnánimo del alcalde. La negación del alimento como acción cargada de una connotación moral superior actualiza y amplifica la imagen heroica del conquistador español.

4. TRANSGRESIÓN Y CASTIGO

Los límites y normas alimentarias decretan lo aceptable e inaceptable en el ámbito alimentario occidental. La codificación de las prácticas alimentarias establece ciertas fronteras socioculturales entre los usos y costumbres de cada pueblo. Igualmente existía una clasificación judeocristiana entre alimentos

⁸ *Ibid.*, pág. 68.

puros e impuros, generalmente asociados al consumo de ciertos animales como el conejo o el cerdo en tradiciones como la judía y la musulmana y de reptiles en la sociedad cristiana. El comportamiento alimentario del conquistador español revela la manera en que la ingesta de cierto tipo de alimentos marcados simbólicamente por una interpretación cristiana, viene a reforzar o a debilitar el perfil moral del consumidor. Un ejemplo de lo anterior puede encontrarse durante la conquista del Nuevo Reino de Granada liderada por el Licenciado Gonzalo Jiménez de Quesada en la cuarta parte de las *Elegías*. Después de largas expediciones y duras batallas contra los indios, nos encontramos con un grupo de conquistadores famélico y débil. Ante la ausencia de alimentos se plantea la posibilidad de consumir la escasa fauna y flora que los rodea. El hambre lleva a un grupo de soldados a transgredir las reglas alimentarias occidentales y a consumir cierto tipo de alimentos considerados no comestibles por la tradición cristiana. Es el caso de los caimanes y anfibios, asociados alegóricamente con las tinieblas y con Lucifer. Las ranas, caimanes y culebras que forman parte de la dieta habitual de algunos autóctonos, son clasificados como inaceptables por las normativas alimentaria cristiana. La transgresión de las normas alimentarias constituye una ofensa moral y espiritual; es un acto condenable que tendrá consecuencias nefastas para el transgresor. J. de Castellanos narra varios episodios de casos contra-ejemplares en los que varios soldados ceden a la hambruna alimentándose de caimanes. El infractor que cede a las tentaciones materiales de un cuerpo famélico paga el precio de su desobediencia⁹. La muerte por intoxicación tras la ingesta del caimán, reptil asociado a la figura del dragón bíblico, reactualiza las prohibiciones alimentarias cristianas que en ningún caso debe transgredirse. Solo aquellos con la fortaleza espiritual suficiente logran conquistar las fértiles tierras y los prósperos pueblos del Nuevo Reino de Granada.

5. RUSTICIDAD, BARBARIE, IDOLATRÍA Y PRÁCTICAS ALIMENTARIAS

Según el Tesoro de la lengua de Sebastián de Covarrubias, el bárbaro se asocia con la rudeza, tosquedad e incompreensión, con aquellos que no comparten las costumbres, lenguas y usos hegemónicos. Modelo idóneo de la alteridad, el bárbaro natural del Nuevo Mundo no comparte ni la lengua, ni la religión, ni los usos del Viejo Mundo¹⁰. La falta de normatividad alimentaria y la básica dieta alimenticia vienen a reforzar el carácter anárquico e incivilizado de las sociedades indígenas. A continuación analizaremos la manera en que la tipología clasificatoria establecida por Gregorio Saldarriaga de los naturales como «indios

⁹ «Aconteció también desta comida/ quedar no pocos hombres sin la vida» (Segunda parte: Historia y Relación, Canto tercero, s. 155, vv. 7,8), *Ibíd.*, pág. 543.

¹⁰ P. Gravatt, *Le Nouveau Monde et le vieux. Trois représentations originales de l'Amérique à la fin du XVIe siècle*, París, L'Harmattan, 2005, pág. 184.

borrachos», «indios comedores de porquerías» e «indios caníbales», permite una lectura específica de la alteridad indígena en las *Elegías*.

6. BORRACHERA E IDOLATRÍA

El gusto excesivo de los indígenas por el alcohol es puesto de relieve por el autor de las *Elegías*. La figura medida del español que bebe lo justo y nunca abusa del alcohol, sobre todo en tiempos de guerra, contrasta con la del desmesurado indígena. En un episodio de la primera parte, Baucunar, cacique de la Isla Trinidad es temido por su ferocidad e inhumanidad. El cacique se prepara contra la ofensiva militar de Antonio Sedeño, gobernador de la isla. Una gran reunión congrega a varios guerreros indígenas que unen sus fuerzas contra los cristianos. La ocasión autoriza el consumo de grandes cantidades de alcohol que sirven de fondo a hechiceros y adivinos para realizar sus ritos: «Do quiera que miráis allí se topa / macato, chicha, vino más grosero: / uno toma tabaco y otro yopa / para poder saber lo venidero» (Primera parte, Canto cuarto, s. 7, vv. 3-6)¹¹. El autor va entretejiendo las prácticas alimentarias y rituales, como la aspiración de tabaco y yopa, con actos idólatras como la adivinación y la hechicería proscritos por los evangelizadores como supersticiones diabólicas.

La caracterización del guerrero indígena como borracho desmedido, contrasta con el comportamiento mesurado del soldado español antes de la batalla. La imagen de la «borrachera con que se sosegó la gente fiera» (Primera parte, Elegía IX, Canto cuarto, s. 8, vv. 1-4) ejemplifica la ausencia de un código ético y moral dentro de la sociedad indígena¹². Su básica dieta, cuyo «comer es poco», contrasta con su «beber que es tan demasiado». La desmesura o falta de autocontrol acarrea una conducta animalesca que privilegia lo instintivo y la «indiscreción de los salvajes», así como su falta de «cristiana policía».

7. TRANSGRESIÓN ALIMENTARIA INDÍGENA

La imagen del indígena como ser inferior, carente de discernimiento e «incapaz de distinguir lo comestible de lo incomedible, lo decente de lo indecente, lo bueno de lo malo»¹³, se actualiza en las *Elegías* con la representación del indio como «comedor de porquerías». Un ejemplo colectivo del indio como consumidor de porquerías y falto de policía es el del pueblo Cocina en el Cabo de la Vela, en la cuarta parte de las *Elegías*. El autor enfatiza en la incapacidad racional del indígena para discernir entre lo comestible de aquello que no lo es. Dicho pueblo primitivo, cuyo «sustento y cosecha es lo que les da el arco y la flecha», ingiere

¹¹ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 185.

¹² Ídem.

¹³ G. Saldarriaga, ob. cit., pág. 28.

además su propio excremento, secado y molido, acto calificado como inmundo por el autor. Otro ejemplo es el pueblo Choque en el Nuevo Reino de Granada, quien además de comer todo tipo de serpientes, tienen una particular costumbre que podría catalogarse como canibalismo de segundo grado, pues «comen hilas y parches de las llagas/ que quitan españoles que se curan / si te lavas las manos o ya hagas / lavarte los pies sucios se apresuran / a beber aquella agua sucia y fea / como delicadísima clarea» (Segunda parte, Elegía II, Canto segundo, s. 81, vv. 3-8)¹⁴. Todo aquello es considerado como inaceptable, reprehensible y asqueroso por los españoles. El primitivismo de los naturales se explica por su falta de civilización. Castellanos explica de qué manera, estos pueblos se encuentran «sin orden, sin razón y sin gobierno», lo que finalmente justifica el establecimiento del dominio español que aporta la civilización necesaria: el gobierno, las normas, usos y costumbres, a pueblos que carecen de ello.

8. EL CARIBE: HIPÉRBOL DEL CANÍBAL INHUMANO DEL NUEVO MUNDO

Otra figura que encarna la desviación alimentaria del natural es la del caníbal. Condenado por la cristiandad, el canibalismo se convierte en un crimen nefando, altamente aborrecido por la sociedad. Este acto representa el grado más acabado de salvajismo y la prueba irrefutable de la barbaridad de los pueblos que derivan hacia la bestialidad. De la infra humanidad del primitivo comedor de porquerías y del borracho idólatra incapaz de autocontrol, el caníbal lleva a la hyperanimalización del indígena. El bárbaro caníbal va a convertirse en lugar común en la escritura del descubrimiento y de la colonización del Nuevo Mundo. El significado ritual de las prácticas antropofágicas indígenas deja paso a una lectura cristiana que las convierte en uno de los principales signos de inferioridad cultural que atenta contra la moral y la ética occidentales. La antropofagia indígena se asocia igualmente con los cultos politeístas interpretados como demoníacos.

J. de Castellanos utiliza el tópico del indio caribe como figura metonímica para designar a los pueblos indígenas belicosos que resisten a la conquista española. Su dieta alimenticia, a base de carne humana, se convierte en sinónimo de barbarie y salvajismo cultural y legitima la imposición del *ethos* occidental cristiano como única vía para la civilización de los pueblos del Nuevo Mundo. El consumo de carne humana, despojado de su carácter ritual original, se convierte en prueba irrefutable de la inferioridad indígena y de su falta de policía o normas éticas. El caníbal animaliza a sus víctimas. Su bestialidad alimenticia lleva a la negación de la humanidad, creada a imagen y semejanza de Dios. Enemigos nativos y españoles se convierten en simples viandas, y los estómagos caribes en tumbas de cristianos y de indios. Esta animalización del otro constituye el principal argumento para la bestialización del indio caribe. Los caribes presentes originalmente en Boriquén, surgen como figura antitéticas del pueblo Taino,

¹⁴ J. de Castellanos, ob. cit., pág. 423.

imagen metonímica del «buen salvaje» que acepta pacíficamente la colonización europea. Los tainos se han convertido en víctimas de los salvajes caribes, lo que sirve al autor para legitimar las campañas punitivas contra los mismos. El autor se refiere a los caribes de la isla Dominica como «gentes fieras y carniceras»: «la gente destas islas es lozana / y todos ellos comen carne humana / mejor que la de puercos o venados / acometen con más atrevimiento / que tigre que a la caza va hambriento» (Primera parte, Elegía II, Canto primero, s. 13, vv. 3, 5, 6, 7)¹⁵. La animalización llevada a cabo por los caribes sirve como espejo de su propia inhumanidad. Sus necesidades alimenticias los llevan a imitar la naturaleza instintiva de depredadores como el tigre y a hacer de los hombres una simple presa comparable a puercos y venados.

En otro episodio, los indios de la isla Boriquén quieren tomar venganza por la muerte del cacique Cacímar. Su hermano Yahureibo lidera a las «gentes perras», epíteto que se repite de manera constante para descalificar y resaltar el carácter animal de los pueblos del Nuevo Mundo. Los naturales acechan y atacan las estancias de los españoles, cometiendo actos de pillaje y de violencia extrema que reactualizan la imagen literaria de los «sacos» europeos. El canibalismo se convierte en el acto inhumano por excelencia. Los caribes no discriminan a sus víctimas, pues matan a indígenas, negros y españoles para alimentarse. Los presos se convierten en simples provisiones necesarias para su abastecimiento alimenticio. La imagen del indio caníbal permite una gradación ascendente de la barbarie indígena. Durante la conquista de la Nueva Granada, el pueblo Choque, caracterizado anteriormente como comedor de porquerías y practicante activo del canibalismo, irá aun más lejos en sus prácticas alimentarias:

Pues demás de comer humanas gentes,
Maldad en que ellos viven muy expertos
Sin que sepan tener límites ciertos:
Comen sus propios hijos y parientes
Suelen ser sepultura de los muertos;
Gusanos come la nación maldita,
Y hasta los cabellos que se quita hambriento
(Primera parte, *Elegía II*, Canto segundo, s. 80, vv. 2, 4-8)¹⁶.

El canibalismo, acto nefando que transgrede toda norma cristiana, se amplifica para ser denotado como una práctica diabólica que nace de la maldad de los naturales y de su excesos. Los límites entre barbarie y civilización se refuerzan al demostrar la ausencia de normativas, y de rasgos civilizadores en el pueblo Caribe. Marcados como «nación maldita», los indígenas son equiparados a otros pueblos blasfemos y pecadores. El hecho de negar a los cuerpos una santa sepultura es una muestra de lo anterior. Las prácticas caníbales violan incluso

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 52.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 423.

todo lazo de consanguinidad. El desconocimiento de las prácticas alimentarias occidentales constituye un signo de bajeza moral y espiritual. Se hiperboliza así el carácter salvaje e idólatra del natural, que, como cualquier otra nación no cristiana, desconoce las cristianas leyes lo cual viene a legitimar la acción militar de los españoles para imponer costumbres más conformes a la moral cristiana.

CONCLUSIÓN

La crónica en verso *Elegías de varones ilustres de Indias* constituye un interesante ejemplo de la manera en que las prácticas alimentarias sirven para definir y reafirmar la pertenencia a un grupo. Durante la conquista y colonización del Nuevo Mundo, la descripción de las prácticas alimentarias de europeos e indígenas sirvió como argumento para legitimar el orden colonial en el Nuevo Mundo. Así, las prácticas alimentarias de los conquistadores sirven como rasgo civilizatorio, espejo de una sociedad superior. La variedad y riqueza de la dieta alimenticia occidental, las buenas maneras y una normatividad encargada de actualizar lo que es comestible y aceptable y lo que no lo es, permiten a Juan de Castellanos una de varias caracterizaciones del español como estandarte de la civilización occidental. Dicha caracterización implica la construcción retórica del indígena como ser inferior, primitivo e incivilizado y de su amplificación negativa en las figuras del «comedor de porquerías», del «borracho idólatra» y del «bárbaro caníbal». La construcción de la alteridad pasa por el tamiz ideológico del eurocentrismo naciente y del *ethos* hegemónico occidental. Los hábitos y costumbres alimentarias indígenas sirven para reflejar su inferioridad cultural y espiritual. Los valores, usos y costumbres del europeo se convierten en parámetros de lectura para argumentar la superioridad cultural, espiritual y moral de un pueblo sobre otro, en este caso de los españoles sobre ciertos pueblos indígenas como los Choques, los Caribes y los Cocinas, así como para legitimar la pacificación militar de los pueblos rebeldes.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANOS, Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Cali, Gerardo Rivas Moreno editor, 1997 [1589].
- DANGLER, Jean, *Marking difference in medieval and early modern Iberia*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2005.
- DUVIOLS, Jean-Paul, *Le miroir du Nouveau Monde: images primitives de l'Amérique*, París, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2006.
- MARTÍNEZ-OSORIO, Emiro, *The Poetics of Demonization: The Writings of Juan de Castellanos in the Light of Alonso de Ercilla's 'La Araucana'*, Austin, University of Texas, 2009.
- GRAVATT, Patricia, *Le Nouveau Monde et le vieux. Trois représentations originales de l'Amérique à la fin du XVIe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- RABASA, José, *L'invention de l'Amérique. Historiographie espagnole et la formation de l'eurocentrisme*, París, L'Harmattan, 2002.
- SALDARRIAGA, Gregorio, «Comedores de porquerías: control y sanción de la alimentación indígena, desde la óptica española en el Nuevo Reino de Granada (siglos XVI y XVII)», *Revista de Historia Iberoamericana*, 2009, vol. 2, núm. 2, págs. 16-37.
- TODOROV, Tzevan, *La Conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, París, Editions du Seuil, 1982, págs. 339.
- WEIS, Robert G., «De panzas y prejuicios: la historia y la comida», *Revista de Historia Iberoamericana*, 2009, vol. 2, núm. 2, págs. 10-15.

PARTE III
SIGLOS XVIII Y XIX

CAPÍTULO 20

De la fiesta al espectáculo: hambre y exceso en el cambio estético teatral del siglo XVIII

ANA CONTRERAS ELVIRA

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid

El siglo XVIII fue una época de escasez y hambre para la mayoría de la población europea, motivo que propició numerosas revueltas en todo el continente, además de la famosa Revolución Francesa. En España, el espíritu revolucionario estalla en el conocido como «Motín contra Esquilache», acontecimiento que marca el fin de una época y el inicio de otra, no solo en el ámbito político-social sino también en el literario y escénico. En el caso español, como en el francés, el Motín tiene un fuerte componente simbólico, porque se desencadena en la Semana Santa del año 1766, año en que se prohibió por primera vez el Carnaval. El objetivo de este trabajo es dar cuenta del cambio estético teatral que se produce en España a raíz del «Motín contra Esquilache», del imaginario pre-burgués al burgués, alrededor de las prácticas y significados de la comida y la bebida en la literatura dramática y la escena. Así, relacionaré la presencia material de vino y dulces en las tablas con su ausencia en la vida cotidiana y trataré asuntos como el paso del concepto de «fiesta» al de «espectáculo» teatral, del calendario festivo a la temporada moderna, del simbolismo al realismo y del materialismo al idealismo. Para ello estudiaré los textos y gastos que se hicieron para algunas comedias y sainetes representados en los meses que duró el conflicto.

1. TEATRO, POLÍTICA Y VIDA COTIDIANA

El teatro no ha sido jamás un arte autónomo, ni siquiera en el siglo XIX, cuando se inventó dicha noción. La autonomía del arte, como dice Terry Eagleton, es un concepto estético que, en realidad, es ideológico. En concreto, es propio de la ideología burguesa. El arte, en general, y el teatro, en particular, no solo es reflejo de las sociedades en cuyo seno se produce, sino que tiene un papel determinante en la construcción de las mismas. Como señala Jaume Melendres¹ en *La teoría dramática*, su función básica a lo largo de la Historia ha sido pedagógica, si bien en distintos momentos ha predominado la educación religiosa y moral, la político-ideológica o la social.

Pero la escena no es solo un lugar de «re-presentación» y «re-producción» de un referente real, sino que es también un espacio de la utopía, como afirma el historiador del teatro David Wiles² en *A Short History of Western Performance Space*. Es, por lo tanto, un espacio mágico, un lugar donde se colocan los deseos, el espacio donde se «producen» fábulas y acontecimientos deseables para que sean «re-producidos» en el mundo real político y cotidiano. La «ilusión» que se produce en el teatro tiene, entonces, un doble sentido: todos los acontecimientos que se muestran son «de burlas», pero pueden llegar a ocurrir «de veras» (por usar la terminología de la época). Esta es la lógica de la Ilustración española en su pensamiento sobre el teatro. Por eso convierten el teatro en una escuela de «buenas costumbres», así como antes, supuestamente, lo había sido de «malas».

Mi tesis es que el hecho que desencadena la imposición de este modelo estético-teatral burgués es el «Motín contra Esquilache» —y en ello coincido con Sala-Valldaura³, quien afirma: «Se tuvo muy presente a raíz del motín de Esquilache la capacidad de la literatura dramática tanto para educar como para distraer»—, pero también, que el teatro de las décadas y años inmediatamente anteriores (y posteriores hasta que el modelo triunfa), lejos de ser un teatro disparatado y fantástico —como se le suele tachar— es, en realidad, un teatro que refleja la situación y preocupaciones sociales del momento y que contiene el discurso ideológico que promueve la revolución. La principal preocupación del común de la sociedad europea en el siglo XVIII, como ha evidenciado George Rudé en su *La multitud en la Historia*, es el hambre, y el hambre y la comida están muy presentes, de manera literal y no solo ficcional, en la escena española. El hambre suscita argumentos teatrales, y evidentemente esto no pasa solo en el XVIII, como sabemos, pues es un tópico de todos los géneros literarios de los siglos anteriores, también castigados por la miseria. Pero el hambre también

¹ Jaume Melendres, *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Diputació, 2007, págs. 225-238.

² David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pág. 8.

³ J. M. Sala-Valldaura, «El teatro del siglo XVIII», *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad, 2006, pág. 28.

produce reflexiones ideológicas acerca de la justicia e igualdad, y estas reflexiones, aparte de la propia necesidad, son el motor de las revueltas. Esas son, sin duda, las «peligrosas fantasías» que, según los ilustrados, inducen las comedias, y no otras.

2. EL MOTÍN CONTRA ESQUILACHE

El embajador de Dinamarca, Larrey⁴, escribía en 1764 a su corte sobre las actividades del Sr. Esquilache, ministro de Carlos III:

Continúa haciendo despóticamente lo que le viene en gana, llenando las arcas del Rey, enriqueciéndose él mismo, destruyendo el Comercio y la Industria, y precipitando al pueblo cada vez más a la miseria. Esta es ya tan grande, que a poco que se persista en seguir pisando al pueblo, y a nada que la cosecha de este año sea tan mala como fue la del pasado, las consecuencias no podrán ser sino funestas y terribles.

La situación que describe Rafael Olaechea en su «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache», siempre ajustándose a las fuentes, es dantesca: una carestía tal que conduce a la desesperación tanto en provincias como en Madrid, agudizada por la práctica de los eclesiásticos de especular con el grano, la corrupción generalizada y los impuestos excesivos, amén de la inutilidad del rey y sus ministros en todos los aspectos: abastecimiento, economía, ejército, justicia, etc. No podemos detenernos a estudiar la situación exhaustivamente: baste decir que el precio del pan se sextuplicó en pocos años (pasa de 8 reales en 1756 a 48 en 1764), los arrendamientos de tierra subieron y los salarios bajaron, condenando a una gran parte de la población a la miseria perenne, a la caridad eclesiástica y a la esclavitud.

En esta situación general, los acontecimientos se desarrollaron del siguiente modo: Primero se prohibió el carnaval —hecho más importante de lo que puede parecer a primera vista, como veremos—, el 10 de marzo Esquilache promulgó el «Bando de las capas, sombreros y embozos», detonante de la insurrección, y entre finales de marzo y principios de mayo de 1766, se produjeron algaradas en más de cien localidades españolas. En Madrid, ya el 18 de marzo ocurrieron «algunos lances motinescos», el viernes de Dolores, día 21 de marzo, tuvo lugar un tumulto en Atocha a las cuatro de la tarde, pero el motín propiamente dicho estalló el Domingo de Ramos, 23 de marzo, con gran violencia. Más de 2.000 personas asaltaron furiosas la casa de Esquilache, que se salvó porque había salido. Unas cien personas murieron ese día e innumerables heridos hubieron de ser atendidos en los hospitales.

⁴ R. Olaechea, «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos, Revista electrónica de Historia Moderna*, núm. 8, Madrid, 2003, pág. 9.

El embajador danés Larrey⁵, escribe a su corte que se trata de una auténtica «revolución», y la describe así:

La sedición, aunque en apariencia está fomentada por el populacho, es de las más graves y serias. El pueblo bajo, en número de unos veinte mil hombres, ocupa todas las grandes plazas y avenidas, pertrechados de armas blancas y de piedras. [...] el ciego furor del pueblo exige el arreglo de muchos agravios, cuya enumeración no permite detallar la premura del tiempo.

El lunes 24 de marzo el rey concedió las siete peticiones que le habían hecho llegar los amotinados. Las principales eran: la destitución y destierro de Esquilache por su nefasta política económica, la bajada de los precios del pan y de los comestibles más precisos, la abolición de la Junta de Abastos, la expulsión de la guardia valona y poder seguir llevando el traje español —las capas y sombreros, de origen extranjero en realidad, que tanto molestaban a las capas altas porque igualaban socialmente a toda la población—. Aún así, la decisión de conceder las peticiones y el perdón a los amotinados la tomó un Consejo de Guerra formado ese mismo día, tras debatir esta propuesta y otra que consistía en pasar Madrid a sangre y fuego. Después, el rey se fue a Aranjuez y dispuso tropas acantonadas en las afueras, un tercio de todo el ejército español, listas para entrar en Madrid, llegado el caso. Los amotinados, que iban al palacio a dar las gracias, consideraron esta huida como un insulto y, enfurecidos, escribieron una carta al rey para que volviera inmediatamente o quemarían el palacio, se apoderarían del tesoro y cometerían toda clase de «excesos». Como en el topos del mundo al revés carnavalesco, el pueblo se había atrevido a dar órdenes al rey, y este las había obedecido, motivo, sin duda, de su huida a Aranjuez, su vergüenza y su mal humor bien estudiados y sabidos.

La violencia remitió el 27 de marzo, jueves santo, dando lugar a una etapa llamada del «clamoreo», caracterizada por la aparición de pasquines y anónimos antigubernamentales. El rey no volvió a Madrid hasta el 1 de diciembre, día que se suspendieron las comedias para que —o porque— el pueblo saliese a recibirle. Antes, como hemos dicho, el motín se extendió por más de cien ciudades de provincias. Larrey escribió en agosto a su corte que, tras cinco meses, volvía a Madrid la tranquilidad «externa», aunque el descontento seguía vivo y aumentaba, estallando de nuevo en octubre.

Sabido es que, de las pesquisas que se llevaron a cabo para detectar y castigar a los culpables, resultó la expulsión de los jesuitas de España, el destierro de numerosas personas de Madrid, y el ajusticiamiento de Francisco Salazar, único ejecutado por ser reconocido autor de libelos y pasquines en los que afirmaba que «la revuelta no se detendría antes de que hubiera corrido la sangre de los Borbones». Años después, cuando estalló la Revolución Francesa, los Borbones

⁵ R. Olaechea, «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos*, Revista electrónica de Historia Moderna, núm. 8, Madrid, 2003, pág. 3.

españoles la equipararon con el Motín y se vanagloriaban de haber sabido manejar la situación, al contrario que sus parientes franceses.

3. EL MOTÍN Y EL TEATRO

Como hemos dicho, el Motín contra Esquilache se produjo en plena Semana Santa, después de la supresión, por primera vez, del carnaval, y tuvo un importante contenido simbólico y teatral que no ha pasado desapercibido para Stoichita y Coderch⁶, ni para Alberto Medina⁷.

Como anunciaba en el título, no solo el hambre se encuentra en la raíz del cambio estético teatral de finales del XVIII, sino también su opuesto, el «exceso», en varios sentidos: La escasez material de la mayoría, unida a la exhibición de los excesos de una minoría cortesana corrupta, desencadena la violencia que en sí misma puede definirse como excesiva. Pero también, la supresión del Carnaval de manera unilateral, en una época en que el Carnaval todavía significaba la coexistencia de dos «mundos posibles» y «reales», condena a los seres humanos a admitir una vida que ha perdido literalmente su sentido temporal, cíclico y no lineal. Si el Carnaval, como dicen Stoichita y Coderch⁸, es el doble simbólico de la Revolución, el Motín será el doble real del Carnaval. El Motín, como antes el carnaval, es el triunfo del caos y del «exceso». La violencia del carnaval, reprimida, encontró su manera de desatarse. Finalmente, la «fiesta» —que es el modelo estético-teatral imperante en las cortes desde el renacimiento como medio propagandístico del estado moderno y del poder absoluto—, se basa precisamente en la ostentación y el exceso. Estas «fiestas cortesanas», en un momento en que el pueblo pasa hambre y en el que además se le ha negado su propia «fiesta carnalesca», debieron de crispar bastante los ánimos. Y de estas hubo unas cuantas antes de que estallara el Motín.

Según los documentos del Archivo Histórico de Madrid, del 8 al 13 de diciembre de 1765 se suspenden las representaciones en los coliseos públicos por los festejos de la boda del príncipe. Tampoco el público de Madrid pudo asistir al teatro el 23 y 24 —quizás por la preparación del auto—, ni el 30 de diciembre, que hubo toros. El 3, 4, 7 y 8 de enero de 1766 no hubo comedias «por las que se ejecutaron en el Coliseo del Retiro a los Consejos y Villa de Madrid». La temporada finalizó del 31 de enero al 11 de febrero con *Carlos V sobre Túnez*, en el Príncipe, y con la zarzuela *El filósofo natural*, en la Cruz, no con comedias de magia, como era tradicional. Para más *inri*, como hemos dicho, se suspenden los carnavales.

El Motín causó importantes desperfectos en los coliseos de la capital: la Cruz y el Príncipe, y en el Archivo de Madrid se guardan documentos con los

⁶ Stoichita y Coderch, *El último carnaval, Madrid, Siruela, 1999*.

⁷ Alberto Medina, *Espejo de sombras, Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

⁸ V. Stoichita y A. M. Coderch, *El último carnaval*, Madrid, Siruela, 1999, pág. 17.

distintos arreglos que hubieron de llevarse a cabo desde finales de marzo hasta diciembre. El legajo 1-438-2 («1727-1797: productos y gastos de compañías de ambos teatros») incluye, entre otros documentos, gastos por reparos de vidrios en ambos teatros. Se limpiaron unos, emplomaron otros y pusieron montones de cristales nuevos entre finales de marzo y principios de abril de 1766: cerca de 150 vidrios nuevos en la Cruz y unos 100 en el Príncipe.

El 11 de octubre de 1766 se pagaron seis faroles nuevos para alumbrar las calles, tres por cada coliseo. Desde los acontecimientos de Semana Santa, los propios vecinos repusieron los más de 7.000 faroles rotos del alumbrado público, algunos de los cuales volvieron a romperse unos días después. En diciembre se repararon goteras, atascos, hundimientos y pusieron baldosas nuevas en los patios de los teatros, quizás arrancadas y usadas como armas arrojadas por los sublevados.

En todo caso, la actividad teatral no se paró y el 30 de marzo se firmaban las escrituras de las nuevas compañías, de María Hidalgo y Nicolás de la Calle, aunque del 11 de julio hasta septiembre volvieron a suspenderse las comedias, esta vez por la muerte de Isabel Farnesio, y el 13 de septiembre por la procesión del padre Rojas. La casualidad quiso que el padre Rojas, cuyo proceso de canonización fue impulsado en 1745-1746 por sendas comedias de Cañizares y Nicolás González Martínez —dos de los éxitos teatrales más importantes del siglo—, fuera beatificado el 19 de mayo de 1766. El padre Fray Simón de Rojas (1552-1624), como bien sabía el público madrileño, destacó por su entrega y ayuda a los pobres, esclavos, presos, enfermos y marginados de todo tipo. Por ahora no se ha estudiado hasta qué punto los homenajes al santo llevados a cabo en la capital pudieron influir en el rebrote de la violencia en octubre, pero la coincidencia no deja de llamar la atención.

Tras un repaso sistemático de la cartelera en estos meses, destacan, respecto del tema que nos interesa, los títulos de comedias y sainetes representados, pero más aún las listas de gastos realizadas para ellos y conservadas en el mismo legajo mencionado (1-438-2). Así, a finales de mayo se representa el sainete *El borracho*, en junio el entremés *El hambriento*, en julio la comedia *El valiente Campuzano* y el sainete *El recibimiento de los novios*, en septiembre: *Las nueces*, *La cena de Baltasara*, *Los melones* y *El pastelero*, en noviembre: *La botillería* y en diciembre de nuevo *El hambriento* y *El reverso del sarao*. *El hambriento* se repuso una media de tres-cuatro veces cada año de 1766 a 1779. Andioc y Coulon, en su *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* citan a La Barrera, quien dice que existieron tres piezas con igual título, una de Moreto, otro de Villaviciosa y otra anónima, así que en principio es difícil saber qué texto se representó en cada caso. Sin embargo, en la Biblioteca Nacional se conservan varias ediciones de distintos años de un entremés titulado *El hambriento* de Luis Vélez de Guevara. Sabemos que este entremés fue representado por la compañía de Parra y/o sus sucesores, pues existe una edición (T-15325) de una colección de entremeses del siglo XVIII que incluye los repartos que las ejecutaron y todos los actores son de dicha compañía y sucesoras. Curiosamente

el 28 y 29 de enero de 1767, al final de la temporada 1766-67, se repuso *El hambriento* junto a otro sainete de título *El degüello general*. Volvió a reponerse *El hambriento* del 26 al 28 de junio y el 21-22 de octubre de 1767. *El degüello general* no es el único título violento, pues por esta época se estrenó también *Los degollados*. A pesar de que su título y temática nos remitan al terreno del exceso, nos centraremos en el estudio de aquellos espectáculos en cuya puesta en escena se usó comida y vino. Por las listas de gastos encontradas en el legajo del archivo de Madrid ya mencionado 1-438-2, estas obras fueron la comedia *El valiente Campuzano*, de Antonio Enríquez Gómez, el entremés *El hambriento* y el baile *El recibimiento de los novios*.

El valiente Campuzano es una comedia que se puso casi todos los años y algunos de ellos más de una vez, durante todo el siglo XVIII, pero sobre todo en las temporadas inmediatamente posteriores al motín. La obra tiene muchos ingredientes para gustar en el siglo: una trama trepidante que, por cierto, no acaba en bodas, unos personajes femeninos complejos, decididos e interesantes, con tanto o más protagonismo que los masculinos y una temática que contrapone la importancia del dinero frente al honor, con reflexiones muy bien argumentadas, que sin duda se harían eco en una sociedad que se dirigía imparablemente a un cambio de régimen. Se puso el 10 de julio en la Cruz por la compañía de María Hidalgo junto a *Los pajes golosos*, un entremés que también versa sobre el tema de la comida, como su título indica. Solo duró un día en cartel pues, como hemos dicho, las representaciones se interrumpieron al día siguiente por la muerte de la Reina Madre. Sin embargo, se gastaron 8 reales de vellón en «comida y bebida» y 4 reales de vellón en «bizcochos y vino». Estos fungibles tenían que usarse al inicio de la segunda jornada cuando Campuzano y su violenta amada Catuja se esconden de la justicia en una venta, en la que trasiegan a la vista del público no pocas jarras de vino y viandas.

En cuanto al entremés *El hambriento*, representado el 30 de junio de ese año, es sin duda el de Vélez de Guevara ya que los objetos y fungibles —mesa, manteles, platos y pan— recogidos en los gastos coinciden con las necesidades de la trama y no con la de Moreto. La trama trata de un estudiante y un soldado hambrientos que son burlados por un vejete, quien les sienta a su mesa y va haciendo traer y llevar platos pues ninguno le parece apropiado para comenzar el banquete. Sin embargo, los hambrientos acaban robándole la hija, el dinero y la comida aunque al final todo acabe bien, con boda y celebración. El mismo día en el Príncipe, la otra compañía, de Nicolás la Calle, ponía el sainete *El recibimiento de novios*, con una trama sin acción que gira alrededor, como su título indica, del recibimiento que se hace a unos recién casados, las presentaciones a la familia y allegados de la novia fea y cazorra interpretada por el cómico Juan Plasencia, y el robo de las viandas. A pesar de que el espectáculo podría haberse hecho sin enseñar los platos, constan sendas partidas en «comida y bebida» y «dulces y bizcochos». Es la primera vez que consta que se representara esta pieza cuyo autor se desconoce. Se repuso el mismo año en noviembre y en 1768 y 1769.

De lo expuesto, llama la atención que no he encontrado documentación con gastos semejantes para *El valiente Campuzano* en años anteriores, lo cual no quiere decir que no exista. Y llama también la atención que las partidas para vino y comida no son pequeñas. Lo que sí se encuentra en años anteriores por estas fechas de principios del verano y, en concreto, en el Corpus Christi, son gastos para chocolate, roscas y otros refrescos con los que se suele agasajar a los cómicos, ya desde el siglo anterior, mientras ensayan los autos y otras obras de gran espectáculo. De todo esto podemos sacar algunas conclusiones —o más bien hipótesis— provisionales. La primera es que, a falta de autos sacramentales, que ya habían sido prohibidos en esta fecha, los cómicos deciden representar obras en las que puedan ejercer su derecho adquirido a la comida, aunque deban hacerlo en el escenario y no, o no solo, en el descanso del ensayo. La segunda es que, teniendo en cuenta el hambre y necesidad generalizados, el uso y disfrute de comida y bebida en el escenario podemos entenderlos, bien como un recuerdo al público y las autoridades de las promesas hechas tras el Motín, bien como una celebración, la materialización de la esperanza de que, tras la revolución, no volverá a faltar el pan en las mesas.

4. CAMBIO ESTÉTICO

Tras el Motín, el Conde de Aranda impulsaría su conocida reforma del teatro cuyo objetivo último era el paso de la «fiesta», género propagandístico del Antiguo Régimen, al «espectáculo», estructura naturalizadora de la ideología burguesa. Las diferencias y significados de una y otra han sido expuestos por los mencionados Stoichita y Coderch y Medina, y ambos modelos han sido estudiados separadamente. Citaré solamente los recientes trabajos de Esther Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, y *La escena constituyente*, de César de Vicente Hernando, quien ha revelado brillantemente los componentes ideológicos de «El teatro de la normalidad capitalista». Dado que es preciso concluir, no me entretendré en explicar las estrategias de construcción de la sujeción a través de la seducción que se ponen en práctica con el modelo burgués. Me interesa centrarme en lo que afecta a la estética teatral el consumo de comida real en el escenario.

La cultura de la primera mitad del siglo XVIII, como la renacentista y barroca —y antes la cristiana medieval—, es fundamentalmente simbólica —y en ningún caso realista—. Después, con el drama burgués, será narrativa. La narratividad que se impone, de todos modos, sigue unos patrones rígidos que excluyen otras formas de narración, y que tienen que ver con la naturalización del conflicto, el relato, el progreso, la linealidad temporal, la lógica causal, la estructura jerárquica, etc. Con el tiempo, este tipo de estructura narrativa dará paso al estilo «realista», que en realidad nunca deja de ser «idealista», porque de lo que se trata es de que el mundo real se parezca al ideal. Como tal, no se contempla el uso de fungibles, pues lo importante es crear la «ilusión», que

no debe ser destruida por lo «real», siempre en busca del efecto de «identificación». La inclusión de comida y bebida en las obras que hemos especificado, no deben entenderse como contradictorias con el tipo de estructura simbólica en la que se incardinan. Igual que el pan y el vino usados en la misa son reales, pero simbolizan y significan otra cosa, el pan y el vino usados en el rito teatral pre-burgués permanecen en el terreno de la alegoría, como reflexión que remite tanto al *vanitas* como al *carpe diem*, dos conceptos totalmente opuestos a la acumulación capitalista. El materialismo que suele predicarse de la cultura de las clases bajas desde el medievo, pues, está relacionado con el disfrute corporal y sensorial inherente a la interiorización de la fugacidad de la vida. De ahí que, en la escenificación, lo sensorial importe más que la trama. El funcionamiento de las neuronas-espejo hace que ver comer y beber constituya por sí mismo un espectáculo, sobre todo cuando uno no puede hacerlo, y constituya también una provocación a la movilización.

La práctica del uso de comida y bebida real en escena no volverá a aparecer hasta la aplicación de las teorías naturalistas a la puesta en escena por el director francés Antoine —momento en que, según Szondi, comienza a desintegrarse el drama moderno—. Las consideraciones sobre la importancia de lo material, lo sensorial, el acontecimiento, etc., frente a lo ficcional y cualquier atisbo de relato, se introducen en parte con las vanguardias, y definitivamente con las teorías de Gertrude Stein y John Cage, a partir de la incorporación de modos de percepción orientales. Quizás porque hoy día somos testigos del funcionamiento todavía radicalmente enfrentado de estos dos paradigmas teatrales, podemos empezar a comprender lo que estaba ocurriendo en el período descrito en el ámbito teatral. Y podemos empezar a hacerlo en sus términos en ambos casos, no solo en los de la ideología burguesa, como se ha venido haciendo en los dos últimos siglos por razones obvias.

BIBLIOGRAFÍA

Comedias

- ANÓNIMO, *El recibimiento de los novios*, (B. N. T/55360/2, B.N. T/15325)
ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *El valiente Campuzano*, Madrid, Antonio Sanz, 1748.
LEÓN MARCHANTE, M. de, *Los pajes golosos*, (B. N. T/55360/2, B. N. T/15325).
VÉLEZ DE GUEVARA, *El hambriento*, Madrid, Imprenta de Félix Casas y Martínez, 1791 (B.N. T/55359/6).

Estudios

- ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vol., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1996.

- ANTOINE, A., *L'invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud, 1999.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Ribadeneyra, 1860. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- EAGLETON, T., *La estética como ideología*. Madrid, Trotta, 2006.
- MEDINA, A., *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.
- MELENDRES, J., *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona, Diputació, 2007.
- MERINO PERAL, E., *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad, 2010.
- OLACHEA, R., «Contribución al estudio del Motín contra Esquilache (1766)», *Tiempos modernos, Revista electrónica de Historia Moderna*, núm. 8, Madrid, 2003. Online en: <http://blogs.ua.es/eltiempodelosmodernos/files/2009/05/olachea-motin-de-esquilache.pdf>.
- RUDE, G., *La multitud en la Historia*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- SALA-VALLDAURA, J. M., «El teatro del siglo XVIII», *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universidad, 2006, págs. 17-44.
- STOICHITA, V. y CODERCH, A. M., *El último carnaval*, Madrid, Siruela, 1999.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno*, Madrid, Dykinson, 2011.
- VICENTE HERNANDO, C. DE, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Genérico, 2013.
- WILES, D., *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

CAPÍTULO 21

Ágapes navideños: a la mesa con Emilia Pardo Bazán

SERGIO MARTÍN JIMÉNEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

A Montserrat Amores, siempre

En las postrimerías del siglo XIX y en los albores del XX, vimos a grandes novelistas, cultivar y dignificar concienzudamente el cuento literario, desde una estética realista-naturalista hasta, algunos, incurrir en la modernista. De entre ellos, deseo quedarme para el presente estudio con Emilia Pardo Bazán, por ser su figura imprescindible en cuanto a la consagración oficial del cuento literario, tal como considera Baquero Goyanes¹, y por su indiscutible corpus textual, al cual ella misma hace referencia en el Prefacio a sus *Cuentos de amor*, cuando dice haber escrito «gran número de cuentos, pero acaso te sorprenda si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya»².

Esta prolijidad ha sido destacada también por diversos críticos, como es el caso de Pilar Faus, quien señala que «dada la facilidad de la escritora para pergeñar cuentos y que cualquier suceso o acontecimiento ponía en marcha su imaginación, no es extraño que doña Emilia sea también una cuentista de circunstancias, especialmente circunstancias a las grandes festividades del año litúrgico: Navidad, Carnaval y Cuaresma»³.

¹ M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC), 1949.

² E. Pardo Bazán, *Cuentos de amor, Obras Completas*, Madrid, Renacimiento, 1898.

³ P. Faus Sevilla, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 203, tomo II, 2003, pág. 274.

Es aquí donde me detengo, en este tipo de cuentos denominados por Faus, «de circunstancias» y que otros estudiosos como Paredes Núñez califican de «circunstancialidad conmemorativa»⁴, o «equiccionales», según el mismo Gómez de la Serna en sus *Nuevos retratos contemporáneos*, quien, además de clasificarlos, los califica, los eleva a documentos de vida, porque en ellos «se notaba el tiempo en que estábamos y en los que la vida tomaba un decorado de estilo severo»⁵.

Conocemos pues a una Pardo Bazán que se suma al ejercicio del subgénero navideño, subgénero también cultivado desde la segunda mitad del siglo XIX por autores contemporáneos suyos y que se extendió hacia más allá de la segunda década del siglo XX. Tal como señala Alarcos Sierra, durante este dilatado período esta clase de relato evoluciona desde el convencionalismo temático y formal hasta la transgresión y la ruptura, hasta destruir «tanto el cuento tradicional como el hipertrofiado y convencional subgénero navideño, que quedará desde entonces, aunque se siga cultivando, desacreditado y herido de muerte»⁶.

Es pues, y no por ello desmerecedor de estudio, un subgénero manido al que recurren notables autores de la literatura universal, con mayor o peor tino, ya que es fácil rayar en lo cursi al sublimar los sentimientos tanto de índole familiar y/o religioso que experimentan los personajes durante la celebración de la Navidad. Hablo de religión y familia porque de ambos aspectos andan bien surtidos *Los cuentos de Navidad y Reyes Magos* (1902) de Emilia Pardo Bazán⁷; no obstante, el propósito de mi estudio es otro, y por eso solo me acercaré a estos ámbitos tangencialmente. No puedo obviar el casi inmanente sentido religioso que, por el tema alrededor del cual giran, late en estos relatos. Es más, numerosas son las aportaciones de la crítica respecto al sentimiento religioso «ambivalente» —según Pattison⁸—, de la Condesa o incluso nulo, como señala Giner de los Ríos en su carta a Clarín, cuando subraya que la escritora «carece en absoluto —hasta donde cabe en ser humano— de la nota religiosa»⁹. Simplemente la utiliza como «emoción estética o, acaso hablando con más exactitud, con el gusto intelectual y la afición ingeniosa a la observación de lo real y pintoresco»¹⁰. Entre estas dos dimensiones se debate Emilia Pardo Bazán: entre la descripción casi denotativa de los ágapes navideños y lo literario a que conllevan, por lo pintoresco de la misma celebración.

⁴ J. Paredes Núñez, «La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán», *Estudio sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A. M. Freire López (ed.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

⁵ R. Gómez de la Serna, *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1945, pág. 149.

⁶ E. Pardo Bazán, *Cuentos españoles de Navidad. De Valle-Inclán a Ayala*, Clan editorial, Madrid, 1998, p'zg. 9.

⁷ E. Pardo Bazán, *Cuentos de Navidad y Reyes Magos*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa ediciones, 2006 (1.ª edición de 1902).

⁸ W. Pattison, *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Wayne Publishers, 1971, pág. 4.

⁹ F. Giner de los Ríos, «Del Epistolario de D. Francisco (Carta del 6-I- 1888)», *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*, 1926, págs. 57-58.

¹⁰ F. Giner de los Ríos, ob. cit.

El jugo que le saca a los distintos banquetes con que festejan los personajes conlleva a que este elemento aparentemente contextual deba ser considerado un componente imprescindible para el entramado del relato, pues, entre otras cuestiones, hablándonos de la comida y de la bebida, la escritora gallega caracteriza a sus personajes, y lo hace sin poder desprenderse de la anquilosada estratificación social con que suele cincelar sus escritos.

Esta rigidez a la cual me refiero es reconocida por la misma autora como podemos constatar en sus palabras, cuando contraponen el realismo ruso al español en un estudio suyo sobre Tolstoi, admitiendo que el de nuestra lengua «lleva por marca la insensibilidad y la aceptación completa de las desigualdades sociales, con la división en castas nobles y plebeyos, hidalgos y pícaros, y dos estéticas, y dos retóricas, una por casta»¹¹.

Conocida esta división estético-social, quizá contra quien más arremeta la Condesa en sus obras sea contra los pobres, aunque en los cuentos que tratamos no insista, como sí lo hace en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *Madre Naturaleza* (1887), en la condición del campesino que se acerca al animal, que se mueve por pulsiones instintivas, como apunta García Guerra¹². Este estudioso, además, asienta que dicha caracterización es deudora del visceral rechazo de la autora a la movilidad social, y subraya «la dureza con que trata a quienes tratan de adquirir un *status superior*»¹³; sin embargo, en los cuentos que estudiamos no se percibe esta imposibilidad de fluctuación social —llamémosla así—, pero sí una división estamental, cuando Pardo Bazán prepara manjares y elixires para dos tipos de mesa: la aristocrática frente a la mesocrática y popular. Analicemos pues cómo la cena de Nochebuena se convierte en un indicador social, en un barómetro del poder adquisitivo de los personajes que la disfrutan.

Empecemos con «Dos cenas», cuento paradigmático en este sentido, porque en él se contraponen los dos mundos que tan distanciados están para la autora. Durante el transcurso de la trama se sirven dos banquetes: el del rico banquero, donde abundan «los peces, los mariscos más suculentos, aderezados al genuino estilo francés, y regado con vinos añejos, raros y preciosos», y el de la amante de este, en el cual encontramos «la sopa de almendra y la compotita con rajas, al uso de tu país». Con esto de «al uso de tu país» el protagonista se refiere a la Andalucía natal de su amante, La Cordobesa, cuyos «platos clásicos, familiares, no suelen dignarse a presentarlos los cocineros de miles de pesetas de sueldo. Esos platos son mesocráticos». Así lo confirma el narrador y así distingue socialmente a los personajes de este cuento: en la mesa de los pudientes «ni hubo sopa de almendra, ni besugo con ruedas de limón, ni compotita con rajas de canela».

Más allá de los alimentos están las bebidas con que los acompañan. En la mesa del rico de este cuento brindan con champán, como también lo hacen los

¹¹ E. Pardo Bazán, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. III, pág. 1498.

¹² D. García Guerra, *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, Laracha, Xunta Editorial, 1990.

¹³ D. García Guerra, ob. cit., pág. 249.

personajes de «Nochebuena del jugador»: «Nosotros nos saciamos con cosas ricas, y vamos a brindar con un champaña... que ya lo conozco de otras veces... ¡Clicquot!, mientras los pobres...» En este relato cenan, además, manjares como los del cuento anterior. Véase cómo concreta los peces y mariscos y las bebidas a los que se alude como hiperónimos en el otro: «Me da vergüenza cenar tan bien, con salmón, y ostras, y langostinos, y vinos añejos, y no poder ofrecer a algunas familias pobres, ya que no estos festines de Lúculo, al menos el pan del año, el fuego del hogar y ropa con que abrigarse las carnes.»

No obstante, en «Nochebuena del jugador» también se ve cómo «la sopa de almendra humeaba suavemente y trascendía a gloria; las frutas raras se apiñaban en el centro de la mesa [...] en las copas reía ya el Sauterne amarillo». Se mezcla así lo mesocrático y lo aristocrático en este cuento, puesto que, pese al no ser los protagonistas del todo pudientes, el hombre de la casa al inicio del relato le entrega un puñado de billetes a su mujer para que prepare «una cena, pero una cena de verdad, como me gustan...» Se acercan así un día a la clase más alta.

La Condesa deja sin cena de Nochebuena a los soldados de «Página suelta», quienes echan de menos «la sopita de almendra y la compota rajada de canela, en casa de tía Dolores». No se les habrá pasado por alto la recurrencia de la sopa de almendras, a la cual la autora le otorga protagonismo en diferentes relatos. También, fuera de sus relatos, doña Jesusa en la novela *Una cristiana* (1890) por Navidad «comía sopa de almendra y besugo»¹⁴. Se confirma pues que para la autora «este plato de la noche clásica forma parte de la cena de Navidad, con el besugo, la ensalada de coliflor, y la compota». Esto mismo dice la escritora en su libro *La cocina española antigua*¹⁵ perteneciente a la Biblioteca de la Mujer, que ella dirige. La hartó mencionada sopa es el plato número 56 de este recetario con que la autora, que se sabe una modesta aficionada sin pretensiones enseñar el arte culinario, desea recopilar nuestros principales platos.

Con esta teorización de la cocina española, ampliada con *La cocina española moderna*, además de compilar nuestra tradición culinaria, la Pardo subraya la identidad y la idiosincrasia de su pueblo, tal como señala Miguel Ángel Almodóvar, ante el empuje arrollador de la cocina francesa, en auge en ese momento¹⁶. Además, como indica Pérez Sámper, la Condesa, a la par, reivindica la lengua en que deben escribirse las recetas: el castellano debía sobreponerse al afrancesamiento con que se sazonaban últimamente los recetarios, tal era la presión culinaria del país vecino¹⁷.

¹⁴ E. Pardo Bazán, *Una cristiana*, Barcelona, Red ediciones, 2012 (1.ª edición de 1890), pág. 19.

¹⁵ E. Pardo Bazán, *La cocina española antigua*, Barcelona, Talleres gráficos de la S.G. de P. (1.ª edición de 1913)

¹⁶ M. A. Almodóvar, *Yantares de cuando la electrecidad acabó con las mulas. La historia paralela de la electrecidad y la comida*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2009.

¹⁷ M. A. Pérez Sámper, «Las mujeres y la organización de la vida doméstica: de cocineras a escritoras y de lectoras a cocineras», T. A. Mantecón Movellán (ed.), *Bajtín y la historia de la cultura popular*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008, págs. 33-70.

Defensora de nuestra identidad nacional, Pardo Bazán también es bienhechora de la mujer, a quien dirige este libro, «contribuyendo a que la casa esté arreglada y regida». Lo hace resignada, ante la impasibilidad que causa en España el movimiento feminista, tal como subyace. En el prólogo del recetario cuando reconoce que «puesto que la opinión sigue relegando a la mujer a las faenas caseras, me propuse enriquecer la Sección de Economía Doméstica con varias obras que pueden ser útiles»¹⁸.

Llora también este conformismo en una carta al director de *La Voz de Galicia*, tal como recoge Gómez-Ferrer: «En el prólogo del primer tomo, y único por ahora publicado de mi nuevo libro, *La cocina española antigua*, explico las causas que me impulsaron a imprimir algunas de las muchas recetas que he coleccionado desde años ha, y creo que se verá que, en tan sencilla resolución trasluce la influencia de un desengaño ideal¹⁹». Desengañada, pero fidedigna a nuestra identidad culinaria y cultural, Pardo Bazán nos ofrece esta obra ejemplar de literatura técnica donde se describen los platos de Navidad que aparecen en nuestros cuentos: hemos señalado la sopita de almendras, pero también encontraremos el besugo asado o el besugo cocido de Nochebuena, recetas 173 y 174. Degústelos el lector si alguna vez tiene este libro en sus manos, y ahora volvamos a los cuentos.

La Condesa no le sirve sopa de almendras a «Peludo», pues es un asno famélico y olvidado en la puerta de una taberna de carretera por su dueño, con quien Pardo Bazán la emprende, tachándolo de «despiadado jinete, su espolique, su amo, su tirano». El pobre animal, protagonista del relato «La Navidad de “Peludo”», mientras los humanos dentro de la tasca se emborrachan y se alimentan, cree gozar, como si de su cena de Nochebuena se tratara, de «prados de un tono de felpa verdegay». Sin embargo, este festín natural resulta ser un espejismo que viene de la mano de la muerte. Al fallecer «Peludo», cree disfrutar de un banquete y de la compañía de «otro borrico: un asno plateado, de luciente pelo, vivaracho, cordial». Una dulce muerte para el animal protagonista, la cual le sirve a la autora para ilustrar la desfachatez del jinete, pues este, al ver difunto a su burro «con la terquedad característica de los beodos, seguía descargando puntapiés al animal, jurando, blasfemando y maldiciendo. Al fin, convencido de lo inútil de sus esfuerzos, soltó una opaca risotada». Con semejante desenlace, en un día tan señalado, se dignifica al asno y se «asnifica» al amo, por su crueldad y embriaguez.

He aquí otro objeto de crítica de la autora: la borrachera, vinculada a las cenas de Navidad en nuestro caso y subrayada en otros relatos como algo negativo, porque enajena y desposee al ser humano de esa misma humanidad que le debería ser propia. En este último cuento que hemos analizado, dentro de la taberna del Pellejón se celebra una «noche de bulla y parranda, de regodeo y jarros colmados de vino y aguardiente». La algarabía se vive en «la sala de la taberna iluminada, alegre, llena de hombres que jugaban a los naipes, disputaban, despachaban

¹⁸ E. Pardo Bazán, *La cocina española antigua*, ob. cit., pág. 5.

¹⁹ G. Gómez-Ferrer, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 328.

guisotes de bacalao y apuraban vasos de caña y tinto». Lejos está este vino del champán, y los guisotes, de los mariscos de los aristocráticos. Lejos, la borrachera, de la moderación de los ricos.

Más allá de estos *Cuentos de Navidad y Reyes*, tenemos el relato «Cena de Navidad»²⁰. Me refiero a él, porque en el secuestro del protagonista por parte de unos bandoleros, se vive también la Nochebuena de los forajidos, en la cual vuelve a aparecer el predominio de la bebida frente a la comida, y una comida modesta, propia de las clases más bajas: «La despensa estaba bien provista. Jamón, embutidos, gallinas, hasta un pavo sacó el chico de unas eras; por supuesto, la cantidad de botellas sobrepujaba a la de manjares [...] Devoré el pavo relleno, del salado jamón, que llamaba por el Málaga; de los chorizos picantes y de los primores de confitería, que también incitaban a beber.»

Del mismo modo que en el cuento con que iniciábamos este análisis social de las cenas de Nochebuena, en «Jesús en la Tierra», esta vez desde la mirada del Mesías, Pardo Bazán nos describe distintos ambientes. En el populoso, se enfatizan los efectos de la bebida, asociados a esta clase: «voces vinosas entonan cantos desafinados; las guitarras acompañan con su rasgueo procaz las coplas equívocas; las panderetas repican incesantemente, y discordes sonidos de rabeles, zambombas, chicharras, carracas de metal, se enzarzan en el aire cual brujas volando al sábado». Desafortunadamente, el alcohol no solo se queda en la algarabía, sino que da paso a la violencia, y eso le molesta a Jesús, le molesta a la autora: entre los personajes, se fija en «dos hombres y una mujer. Ella da cuerda a entrambos; los provoca, los enreda. Ellos beben copa tras copa, y disputan. El uno arroja un vaso a la cara del otro; el vaso se hace pedazos, el hombre se incorpora chorreando heces de vino mezclado con sangre». Y dice heces.

La bebida contrapuesta al vino vuelve a ser el champán, presente cuando el Nazareno visita un palacio: «notaba en la atmósfera esa vibración, esos efluvios tibios que solo produce el aliento de muchos hombres y mujeres reunidos para una fiesta». Sin embargo, esta vez, la música no es disorde, sino «alada y sensual» entre «copas que la champaña orlaba de espuma». No hay una crítica al comportamiento casi animal al que lleva la embriaguez, pues en esta clase social se oyen «gorjeos de risas», «el rumor de las conversaciones y de las carcajadas melodiosas». Aun así, los de esta clase, no quedan exentos de crítica, pues ellos también se han limitado al continente y han olvidado el contenido: se han centrado en la celebración de la «lujosa cena de Navidad» y han olvidado el verdadero sentido de la Nochebuena, el religioso, por lo que «Jesús retrocedió, volvió al salón del Nacimiento, donde se vio otra vez en el establo, niño y solo».

En este mismo cuento, vuelve a exudar la crítica a la paganización de la celebración navideña con la animalización de humanos que se alegran de la desgracia ajena, y es que, la furia divina parece desatarse ante la liviandad del hombre, y una tormenta en la mar nutrirá una aldea de pescadores. Estos ven despedazarse

²⁰ E. Pardo Bazán, «Cena de Navidad», *La Ilustración española y americana*, núm. XLVII, año LVI, 22 de diciembre de 1912, p 3.

un barco y, ansiosos del botín, «y danzando de júbilo, gruñendo como canes por el reparto del botín, esperan la madrugada al pie de los escollos, para recoger los despojos del buque que el mar escupiría bien pronto, aprovecharse de la feliz albana y celebrar después con grosero y copioso banquete el día de la Natividad del Señor...» Estas cenas navideñas, desprovistas de su verdadero sentido y algunas de ellas rayanas en lo herejático, vuelven a estar en el punto de mira de la autora, quien lamenta que sus personajes olviden quién nace a medianoche de un día tan señalado.

En diferentes cuentos, Pardo Bazán espera a este momento, a la entrada de la Navidad, para que se obre el milagro que vertebra el cuento: la aparición del niño Jesús. Así sucede en «La Nochebuena del Papa», cuando ante la cuna de Gesù Bambino se le aparece Jesús. También, en la «La tentación de sor María», cuya protagonista ve saciado su instinto maternal con la visita milagrosa anual del Niño. A medianoche muere también Lucía, en «De Navidad», la hija monja de Orso Amadeo, quien prefiere que, en vez de a ella en su celda, Jesús se le aparezca «en otro lugar oscuro, horrible, desolado...: el corazón de mi padre».

No obstante en estos tres relatos no hay cena de Nochebuena, pero sí en muchos otros, donde el festín se convierte en la antesala del momento mágico de la medianoche. La autora sienta a la mesa a sus personajes, además de para servirles la comida y la bebida que anteriormente he desgranado, para que sean los protagonistas de algo inesperado que va a suceder: el gusto de comer también viene acompañado también de disgustos o bien de sucesos insospechados. A medianoche muere la hija monja de Osorio y también muere «Peludo», el asno malnutrido y olvidado mientras se empacha su jinete. También, a medianoche, se redime el ludópata protagonista de «Nochebuena de un jugador», quien ante su mujer y su cuñado Bernardo concibe un plan: abandonar su afición adictiva si esa misma Nochebuena tiene un golpe de suerte. Y así es. El azar se hermana con lo divino al ayudar al protagonista, «como si Dios se esmerase en cumplir el pacto [...] Hoy ha sido la última vez: palabra de honor», promete, y cumple.

En «Cena de Navidad» también se obra un milagro: los secuestradores dejan vivir al apresado porque es Nochebuena, y esta será su última cena: «Déalo, hombre: mañana será otro día. Ahora a sená en grasia e Dio», «Güeno, por eso no reñiremos; senaraá usted por última vé... No diga que, en Nochebuena, Carmelo no lo ha atendío.» Pero al día siguiente, el secuestrado será liberado por el sargento y los malhechores, arrestados. Sí, durante la noche se obró el milagro: «una protección divina descendía sobre mí» y le acabó liberando, podrá ir a ver a su familia, como tenía planeado.

Entramos así en otro motivo común en los cuentos que analizo: la familia vinculada a la celebración Navidad, como he avanzado más arriba, pues estas son fechas en que se recuerda a los seres queridos, si es que eres el soldado de a «Página suelta»: «tú te acuerdas de las muchachas..., y yo de mi nene, que ha nacido hace tres meses... No lo conozco aún». Esta exaltación del sentimiento

paternal también palpita en «Dos cenas», donde el amor de padre va más allá y llega a ser el de abuelo: «A aquella hora de su vida, ante la vejez amenazadora, con la caja bien repleta y el alma completamente árida y oscura, Rosálbez lo que echaba de menos para tapar el negro agujero, era “cariño” [...] unirse a su hija, crearse un hogar en el suyo, adorar y mimar a los nietos que enviase Dios. Ya veía una larga serie de Navidades futuras de gozosas cenas de familia, con árbol cargado de juguetes, con sorpresitas retozonas y babosas del abuelo». Pero no será, no gozará de estas familiares navidades, porque su hija, injuriada por su prometido, decidirá meterse a monja y el padre, castigado quizá por tener un amante, se verá solo, y viejo «mirando al porvenir, una larga serie de Navidades frías y solitarias, inmenso agujero tétrico en su existencia».

No se arma «El belén» en un cuento que promete la ruptura de un matrimonio por una pasada infidelidad de Julio Revenga. La mujer de este, recibe la noticia de la hija ilegítima de su marido el mismo día de Navidad. «¡Hoy nos ha nacido una pequeña!», se resigna la benévola Isabel, quien, por su infertilidad, siente que no debe quejarse «no has dado a tu esposo sino la mitad del hogar; tú no le has dado el Niño...» Es por eso que acepta, aunque le indigne que su marido no haya sido claro con ella al no revelarle la existencia de una hija bastarda. Es más, determinará adoptarla: «la reconoceremos, arreglaremos lo legal. Que no le quede a “esa” ningún derecho». A partir de ese momento, Revenga podrá hacerse cargo de su hija y verá saciados sus deseos. Cuando no la tenía se decía: «la besuquearía, le llevaría juguetes en la Navidad próxima». Ya lo podrá hacer, la tiene con él. Se ha obrado un nuevo milagro.

Una Navidad manchada de dolor viven los padres de «Jesusa»: ella, abnegada; él, afanoso por salvar a una hija, como lo hace Torquemada de Galdós, pero sin ser demonizado por la autora: «empezó su carrera de filántropo, descubriendo cada día, en la inagotable mina de la miseria, nuevas vetas que explotar, y soñando, a cada hallazgo, que allí podría estar la curación de su hija». Desgracias o fortunas familiares vinculadas a la Navidad, en la obra de una autora que se acoge a este subgénero manido e incluso desmedidamente tradicional o anticuado para caracterizar a los personajes, su condición social primordialmente. Además, para elegir el festín como punto culminante en el desarrollo de la trama. Lo hemos constatado: estos ágapes multifuncionales le sirven también a la Condesa para criticar la banalización de la celebración y para demostrar su afición por la cocina y su voluntad, por qué no, de hermanar literatura y literatura técnica, de seguir hablando de nuestra identidad y del hombre, como ser humano, y también de la mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMODÓVAR, M. A., *Yantares de cuando la electrecidad acabó con las mulas. La historia paralela de la electrecidad y la comida*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2009.
- BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español en el siglo XIX*, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC), 1949.

- FAUS SEVILLA, P., *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, tomo II, 2003.
- GARCÍA GUERRA, D., *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, Laracha, Xunta Editorial, 1990.
- GINER DE LOS RÍOS, F., «Del Epistolario de D. Francisco (Carta del 6-I-1888)», *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*, 1926.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1949.
- GÓMEZ-FERRER, G., *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PARDO BAZÁN, E., *Una cristiana*, Barcelona, Red ediciones, 2012 (1.ª edición de 1890), pág. 19.
- *Cuentos de amor, Obras Completas*, Madrid, Renacimiento, 1898.
- *Cuentos de Navidad y Reyes Magos*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa ediciones, 2006 (1.ª edición de 1902)
- «Cena de Navidad», *La Ilustración española y americana*, núm. XLVII, año LVI, 22 de diciembre de 1912.
- *La cocina española antigua*, Barcelona, Talleres gráficos de la S.G. de P. (1.ª edición de 1913)
- *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1973, vol. III.
- *Cuentos españoles de Navidad. De Valle-Inclán a Ayala*, Madrid, Clan editorial, 1998.
- PAREDES NÚÑEZ, J., «La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán», *Estudio sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A. M. Freire López (ed.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, págs. 47-62.
- PATTISON, W., *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Wayne Publishers, 1971.
- PÉREZ SÁMPER, M. A., «Las mujeres y la organización de la vida doméstica: de cocineras a escritoras y de lectoras a cocineras», T. A. Mantecón Movellán (ed.), *Bajtín y la historia de la cultura popular*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008, págs. 33-70.

CAPÍTULO 22

Comer y sanar, todo es empezar. Los últimos manjares de don Francisco Torquemada

ALBERTO MAFFINI

Università degli Studi di Milano

Casi al final de su trayectoria vital y social, el usurero más famoso de la literatura decimonónica se encuentra en condiciones bastante críticas. El largo proceso de refinamiento de sus costumbres, la expansión desmedida de sus riquezas, y las pretensiones mundanas de su esposa y de su cuñada han comportado un derroche considerable de energías para hacer frente a nuevas y cada vez mayores preocupaciones, lo que ha terminado por acabar con su salud, forjada en el acero de la pobreza y de la estrechez¹.

Torquemada y San Pedro es el título que Galdós da a la novela que constituye el último capítulo de las andanzas del usurero homónimo, apuntando, con la mención del guardián de las llaves del Paraíso, al necesario balance que este tendrá que hacer sobre su vida. La nueva condición de noble, debida a la adquisición del título de Marqués de San Eloy y a su instalación en el palacio de Gravelinas, parece no sentarle nada bien a Torquemada, al que ya desde el principio la servidumbre atribuye gustos afines a los propios: «Es hombre,

¹ Lo mismo nota Rudulian, que sobre el despreciable ejercicio de la usura así se expresa: «un oficio que hace al que lo practica correr lo que puede llamarse riesgos profesionales que van hasta la pérdida de la calidad humana». Rudulian, Dimitri, «Torquemada, un usurero atípico», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, págs. 497-501.

como quien dice, de principios bastos, y por él, comería como un pobre. Come a lo rico porque no digan»².

«¡Qué daría el usurero para devorar con ellos pan y unas “miserias” de lengua trufada!»³; un alimento que une emblemáticamente el mundo de la servidumbre (a través del empleo del término «miserias») y el de los ricos (la lengua trufada, alimento elaborado y, por lo tanto, noble)⁴. Es más: este plato, al constituirse básicamente de una porción de menudencias vacunas, unas de las pocas carnes lícitas al pueblo hebraico⁵, parece apuntar al origen judío del personaje, nunca afirmado abiertamente pero constantemente insinuado⁶. Se debe también a su no tan oculta heterodoxia religiosa pues, que la mayor preocupación de la cuñada de Francisco Torquemada, Cruz del Águila, consista en procurar la salvación del alma de este, a través de los oficios del padre Gamborena, el San Pedro de la novela.

El primer encuentro entre los dos se produce alrededor de la mesa; con gusto Gamborena está dando buena cuenta de su desayuno, «un tazón de café riquísimo con escolta de tostaditas de pan y manteca»⁷, mientras Torquemada está, como siempre, imposible, después de haber pasado otra noche en vela. El juicio que Torquemada expresa sobre su salud no deja lugar a dudas: «No la tengo buena, ni medio buena. Yo era un roble, de veta maciza y dura. Siento que me

² Pérez Galdós, Benito, *Torquemada y San Pedro*, en *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 1998, pág. 483.

³ *Ibíd.*

⁴ Urey, Diane F., «Identities and Differences in the “Torquemada” Novels of Galdós», en *Hispanic Review*, 1985, vol. 53, núm. 1, pág. 49. Podría debatirse sin embargo la pertenencia de la lengua al mundo de las comidas propiamente carnívoras. En el *De honesta voluptate et valetudine* de Platina, por ejemplo, la lengua se trata con anterioridad respecto al apartado de las carnes, junto con las cabezas, las tripas y las salchichas. Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1985, IV.111 y 112, pág. 95.

⁵ La lengua aparece en varias ocasiones en el libro *Mangiare alla giudia*, del rabino Ariel Toaff. Aquí se subraya la continua presencia de la lengua en los recetarios hebraicos durante tres siglos, desde la lengua ahumada descrita en el banquete del guerrero Pulicane, protagonista del poema caballeresco *Bovo de-Antona* de Elia Levita, escrito en Padua en 1507, hasta la *lingua salmistrata* (es decir, escabechada) que se sirvió en ocasión de las bodas del rico Angelo da Rieti con Diana, hija de otro facultoso banquero toscano, en Montalcino en el invierno 1543, y por último en el *Sefat leshon ha-kodesh*, manual de conversación decente escrito por Leon Reggio en 1860, que incluye la lengua, junto con el jamón de oca, en una posición privilegiada al final de la comida, como una golosina irrenunciable. La lengua aparece también en algunas canciones en verso dedicadas al carnaval hebraico, la fiesta de Purim: el *Shir naè* (canción gentil) y *La sparsciandata*, en un elenco de manjares y *Delicatessen* que reúnen la excelencia de la cocina judía. Toaff, Ariel, *Mangiare alla giudia*, Bologna, Il Mulino, 2000, págs. 125-127 y págs. 166-173.

⁶ «There are a number of subtle indications that Torquemada may be a *converso*. Though no strict historical evidence exists, it has generally been suspected that Tomás de Torquemada, the founder of the Inquisition and, by allusion, the protagonist's prototype, was of Jewish lineage. Should Galdós's readers miss this connection, they will find it in the implicit identification between usurer and Jew in Spanish society, an association made even more explicit by Galdós's use of the slang word “judío” in reference to Torquemada» Sherzer, William, «Narrative Play and Social Context in “Torquemada en la Hoguera”», *Anales Galdosianos*, 1988, XXIII, pág. 67.

⁷ Pérez Galdós, B., *ob. cit.*, pág. 488.

vuelvo caña, que me zarandea el viento, y que la humedad empieza a pudrirme de abajo arriba»⁸.

Cabe entonces preguntarse: ¿qué enfermedad padece Torquemada? Todos los síntomas parecen apuntar a un cáncer del aparato digestivo, y, más en concreto, de la parte terminal del esófago: una enfermedad que aún hoy es difícil de diagnosticar tempranamente, y con un índice de supervivencia muy bajo⁹. La novela entera está repleta de diagnósticos y figuras de médicos: entre ellos destacamos el doctor Quevedo, el médico particular del palacio de Gravelinas, y Miquis, el más famoso galeno del mundo galdosiano y además yerno de Torquemada, después de haberse casado con la hija de este, doña Rufina. Es con la agonía de Fidela, la segunda mujer de Francisco y hermana menor de Cruz, que empezamos a familiarizarnos con términos como *digitalina*, *éter*, *depresión cardíaca*, que demuestran el buen conocimiento que Galdós tenía de la materia médica¹⁰.

El fallecimiento de Fidela será el detonante de la crisis física que padece Torquemada después de organizar el sombrío y grandioso entierro de su esposa. Los síntomas que el narrador pone de relieve son: «abombamiento de la cabeza», «la pérdida casi absoluta de la memoria después de comer», «los vértigos que inesperadamente le acometían»¹¹. Ya con estas notas queda claro que el problema reside en el aparato gástrico: la restricción progresiva del conducto esofágico debida al tumor dificulta el tránsito del bolo alimenticio, causando una disfagia que va a dejar al cuerpo sin los elementos nutritivos necesarios para su funcionamiento¹².

Sin embargo, Torquemada «más atención que al médico, prestaba a los amigos que le recomendaban este y el otro específico»¹³. Una peligrosa tendencia a la auto-diagnosia que nos resulta más que familiar en esta época de consulta médica en Internet. Al trastorno físico, Galdós une sabiamente los síntomas de un empeoramiento de su situación emotiva: el mal genio de Torquemada afectaba a todos los que tenían trato con él, a los que el usurero llamaba ladrones, bandidos y charlatanes.

No tardan en delinarse los primeros intentos de sanar esta «debilidad de estómago»¹⁴ a través de la ingesta de sustancias provechosas: así vinieron «jugos de carne, gelatinas y caldos suculentos» y «buenos vinos, mezclados con extractos de carne», que después de un pasajero efecto benéfico, dejaban a Torquemada con «horribles dispepsias, indigestiones y cólicos que le ponían a morir»¹⁵.

⁸ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 491.

⁹ «Despite treatment improvements, early diagnosis is difficult and the first-year survival rate remains low at 10-13%.» Umar S.B.; Fleischer D.E., «Esophageal cancer: epidemiology, pathogenesis and prevention», *Nature Clinical Practice Gastroenterology & Hepatology*, 5, 2008, págs. 517-526.

¹⁰ Turner, H. S. «Creación galdosiana en el marco de la medicina», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. II, págs. 441-447.

¹¹ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 567.

¹² Cfr. <http://www.airc.it/tumori/tumore-all-esofago.asp>.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 568.

¹⁵ *Ibíd.*

La muerte de Fidela causó también la instalación de un nuevo orden en la casa: ahora Torquemada tenía que aceptar la paz forzosa con su cuñada, que nuevamente había vuelto a ser, si es que en alguna ocasión había dejado de serlo, la dueña indiscutible de la vivienda. A ella atribuye el usurero la causa de su malestar, especialmente en lo que se refiere a la comida que se dispensa en el palacio: «¿Cómo he de tener salud, con los condumios de esta casa, que harían perder el apetito a una pareja de heliogábalos?»¹⁶. La solícita Cruz, que fuera de la puerta del cuarto había escuchado esta confesión a solas, protesta humildemente defendiendo la conducta de la cocina, que se había mantenido igual: «Pero si no hemos cambiado de cocinero, y las condiciones son las mismas. Eche usted la culpa a su estómago, que ahora está de malas, y si quiere curarlo, clame contra sus berrinches antes que contra las comidas, que son excelentes. Pero se variarán todo lo que usted quiera. Dígame lo que apetece, y su boca será servida»¹⁷.

Ya Torquemada empieza a desconfiar de sus capacidades para recuperar la salud, acabando por admitir que «todo me repugna, hasta el vino con jugos que inventé, y que es el brebaje más indecente que ha entrado en boca de cristianos!»¹⁸. Pasamos nuevamente por alto la ironía que se produce cada vez que el blasfemo Torquemada se autodefine como cristiano, y nos centramos en las consecuencias directas de esta admisión. Ni el padre Gamborena, con sus palabras suaves, ni la adorada (más en palabras que en sentimientos) hija Rufina consiguen amansarle, sobre todo mientras los ataques de la enfermedad se vuelven más y más rabiosos, hasta que la gran idea le atraviesa la mente: «¡Me están envenenando! ¿Quién es el criminal? No quiero pensarlo... Pero el cómplice es ese Chatillón indecente y cochino, ese cocinero de extranjis...»¹⁹.

Torquemada combate, duda de sus mismos razonamientos, pero después de una noche llena de congoja, la visión de la maldita taza de chocolate por la mañana se le presenta insufrible, y hace que tome una decisión radical y definitiva: sale de casa para buscar alimentos más gratos a su paladar, y también más seguros. Al principio, todo parece presentarse de la mejor manera: es una mañana despejada, e incluso se siente con fuerzas suficientes a andar por los alrededores de la Virgen del Puerto, despertando de esta manera el tan deseado apetito.

En su imaginación se presentan las comidas más típicas del pueblo: «unas buenas sopas de ajo, o un arroz con bacalao», «un plato de callos o unas magras con tomate»²⁰ en directa oposición al chocolate de su cocinero Chatillón. Se recurre a la comida más típicamente española contra los inventos gastronómicos franceses. La evocación de Madrid en los platos corresponde en el plano espacial a la bajada del protagonista a los barrios populares que habían servido de escenario a *Torquemada en la Hoguera*, la primera novela de la serie, en los tiempos de su juventud. Sin embargo, no hay en él, en principio, el deseo de mezclarse con el

¹⁶ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 591.

¹⁷ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 592.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 596.

²⁰ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 600.

vulgo: al fin y al cabo, «siguió acordándose de que era prócer, ricacho, y que no estaban bien las familiaridades con aquella gente»²¹.

Tal disposición de ánimo muda radicalmente al entrar Matías Vallejo en la escena. Él es un hombre extraordinario en muchos sentidos, pues fue el único que tuvo la osadía de subir al palacio de Gravelinas de aquellos barrios infames, donde antaño había conocido a Torquemada, para pedirle una ayuda económica que, en un caso más único que raro, le fue concedida sin intereses. Su aspecto bonachón y despreocupado parece confirmar a Torquemada en la idea que él tendría la receta para sus males, y por eso decide entrar para almorzar en su tienda.

La taberna entera se emociona al disfrutar de un huésped tan ilustre, aunque Torquemada rechaza, después de la significativa evocación de las perdices de la fábula, tan necesarias y coherentes con este evento tan singular, la primera ofrenda real de viandas: un cochinitillo. Nuevamente, es muy probable que este rechazo se produzca con motivo de antiguos y no del todo superados tabúes alimentares, además de que estaba muy claro en las creencias populares que las carnes de cerdo eran algo difíciles de digerir²².

²¹ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 602.

²² Recordamos la conocida prohibición bíblica: «De todas las bestias que hay en tierra firme, éstos son los animales que ustedes podrán comer: los rumiantes que tienen la pezuña partida en dos. Hay, sin embargo, rumiantes que no tienen la pezuña partida. De esos animales no podrán comer los siguientes: [...] El cerdo, porque tiene la pezuña partida en dos pero no es rumiante; este animal será impuro para ustedes» (Lv 11,2-4.7). Normalmente, la vulgata popular motiva esta prohibición con razones relacionadas con el higiene: no es así, pues la cuestión está relacionada con la «imperfección» del animal. Al no ser tan fácil detectar si el animal era rumiante —y, por eso, lícito— o no, se asoció esta característica con la conformación bipartida de las pezuñas. El cerdo es una excepción, por ser omnívoro, a esta regla que prevé que todos los animales rumiantes tengan la pezuña partida en dos, y por lo tanto, es un animal «imperfecto». V. Soler, Jean, «Le ragioni della Bibbia: le norme alimentari ebraiche», Flandrin, Jean Louis, *Storia dell'alimentazione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, págs. 46-55.

Cabe además señalar la presencia de una corriente desfavorable al cerdo en las prescripciones alimentarias, que desde el Renacimiento remontan hasta la edad clásica: «Sia fresca sia salata, la carne di maiale è tuttavia pericolosa e dà luogo a umori cattivi, come scrive Celso» (*De Medicina*, II, 21.1) in Platina, ob. cit., pág. 54. Esto no impide que el mismo Platina en su obra incluya el cerdo en el apartado de los alimentos más básicos, junto a la miel, la leche, el queso... y no con las demás carnes (el buey, la vaca, el conejo, la oveja, etc.). Quizás esto se deba a la peculiar posición del cerdo en la pirámide alimentaria: era pues el término mediano entre las verduras y el pescado y las carnes, siendo a menudo la única accesible al labrador glotón. V. Grieco, Allen J., «Alimentazioni e classi social nel tardo Medioevo e nel Rinascimento in Italia», in Flandrin, Jean Louis, ob. cit., págs. 371-380.

Un último argumento que explique el desarrollo del tabú de la carne de cerdo lo ofrece Gianpaolo Buzzi, reanudando el hilo de siglos de prohibiciones y supersticiones, y motivándolos con una común raíz psicológica: «Il cacciatore dopo aver ucciso la preda si cibava di essa per incorporare così la sua forza, il suo coraggio, la sua astuzia. Non cibarsi del maiale diventa quindi il mezzo per evitare di nutrire la “maialità” dell'uomo [...] Il divieto di mangiare la carne del suino rappresenta in ultima analisi l'emancipazione dell'lo vigile, della Corteccia dal cervello mammifero e rettile: i muscoli obbediscono così alla volontà». Buzzi, Gianpaolo, «L'animale immondo», *Processo al maiale*, a cura di Angelo Beretta, Monbosco, Università degli Studi di Pavia, 2002, págs. 47-50.

Después de una sumaria limpieza de la mesa, realizada «con el delantal verde», y haber sacado del arca «manteles y servilletas de gusanillo, [...] pues el servicio de la taberna no era para tan gran personaje»²³, asistimos a la primera contratación sobre el menú. Matías ofrece «chuletas de cerdo, de ternera, lomo adobado, aves, besugo, jamón, cordero, calamares en su tinta, tostón, chicharrones, sobreasada, el rico chorizo de Calendario»²⁴, en un triunfo de grasas y proteínas que deberían representar la excelencia de la comida popular en el Madrid del siglo XIX. Pero a otro lado van los deseos de Torquemada, a «una cosa que he visto en tu vidriera y que me entró por el ojo derecho cuando la vi. Es un antojo»²⁵. Se trata de judías, judías estofadas. Este plato es tan popular que Matías quisiera integrarlo con «una tortilla con jamón, y luego unas magras...»²⁶ pero don Francisco solo tiene mente de momento a sus judías, que con solo probarlas le han de parecer el alimento mejor que había ingerido en mucho tiempo²⁷.

Las judías tienen el efecto de abrirle el estómago e incitarle el apetito, y por eso muy pronto, con la oportuna exclusión de las carnes «del “de la vista baja”»²⁸, Torquemada se adentra en un torbellino de sabores: «tortilla de jamón o chorizo de lo bueno, un Valdepeñas añejo que hablaba a Dios de tú y chuletas de ternera como ruedas de carro y bien asaditas, con su albarde de tomate»²⁹.

Se trata una vez más de un menú popular, rico en calorías y nada parecido a los consejos dietéticos que hoy en día se dan para evitar la insurgencia de la enfermedad que Torquemada padece³⁰. Sin embargo, esta asunción exagerada de calorías no cesa de tener otro efecto inmediato sobre el personaje y sus relaciones, tal y como ya habían notado otros estudiosos en el caso de Fortunata³¹, de manera que de nuevo el marqués va avecindándose al pueblo. Así puede en-

²³ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 605.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Es otra vez notable y sin duda significativa la elección de este plato para empezar el banquete, con la reveladora homofonía entre «judía», el plato de legumbres que tan intensamente desea Torquemada, y «judío», conectado con su probable origen converso y su actividad de usurero. Tan típica era la presencia de legumbres (y no solo judías) en la dieta sefardí que en los registros de la Inquisición así se registraba una receta sospechosa, la del *hamin (aní)*, que podía delatar a algún converso todavía aficionado a sus costumbres: «Cossa caliente, que se acostumbrava a hacer con carne gorda, garbanços, fabas, judías, huebos duros, y de otro cualquier legumbre; lo qual todo cocia toda la noche de el viernes, porque los judíos el sabbado no poden guisar de comer», Santa María, Ramón, «Ritos y costumbres de los hebreos españoles», in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1893, XXII, pág. 188.

²⁸ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 606.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ «The findings of the meta-analysis reported here show that individuals in the highest group of red meat or processed meat consumption have about a 40% higher risk of developing EC than those in the lowest intake groups», Salehi Mariam et al., «Meat, fish, and esophageal cancer risk: a systematic review and dose-response meta-analysis», *Nutrition reviews*, 2013, vol. 71, núm. 5, pág. 264.

³¹ De Gregorio, Alicia, «La comida y sus funciones sociales, afectivas y comunicativas en *Fortunata* y *Jacinta* de Benito Pérez Galdós», en *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo*

tonces la taberna paulatinamente llenarse de curiosos, mientras que, como en un extraño gabinete de psicoanálisis, Torquemada va sacando los argumentos que más le hacen sufrir: la nostalgia por su mujer Fidela, prematuramente fallecida, la preocupación por la falta de concordia entre las clases sociales, pero sobre todo formula unas consideraciones sobre la condición de la cuñada, Cruz del Águila, que padece una inesperada transformación, acabando por encarnar los máximos ideales de perfección y santidad femenina.

Este singular aprecio se debe a la feliz condición que Torquemada está experimentando con su tripa finalmente llena, y que le otorga una actitud jovial y positiva. Aunque al final, a pesar de este efímero sosiego, no tardan en intuirse los efectos que tanta abundancia ha de tener en su cuerpo, pues la expresión «de aquí no me movería, si no me llamaran a otra parte los mil asuntos que tengo que “ventilar”»³², tiene un doble significado: actualiza la presencia inminente de las preocupaciones de cada día y, en sentido más vulgar, la necesidad de vaciar el aire que se ha alojado en su estómago.

Desafortunadamente, la taberna, sus dueños y sus huéspedes no pueden aceptar el deseo de Torquemada de abandonar el banquete. Al contrario, se renuevan las invitaciones a comer, según aquellos preceptos, institucionalizados desde la Edad Media, que imponían el ofrecimiento de comida abundante y sabrosa³³. En torno a la mesa ya no es Torquemada quien manda, sino los clientes y dueños de la taberna, que desean con mucho cariño y curiosidad investigadora probar y experimentar sobre él los distintos efectos de la comida.

Se le ofrece besugo, y besugo come, mientras que los capones los rechaza, «porque verdaderamente sentía un peso en la barriga que le inquietaba», creyendo que bastara con una «jugosa y bien aliñada ensalada de lechuga»³⁴ y varias copas de vino para ponerse sano. Hay que subrayar la hipocresía implícita en la asunción de una comida herbívora y dietética, la ensalada, como si fuera la panacea de todos los males; una actitud que aún hoy en día podemos comprobar en nuestras mesas.

El fin de esta comida pantagruélica deja en herencia a Torquemada una pesadez de estómago que le obnubila los sentidos, y que se intenta sanar a través del anís y del café de rito. Es importante notar cómo ya se han borrado del todo las distinciones sociales: Matías Vallejo así se expresa mientras va dando palmetazos

hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura), coord. V. Granados Palomares, Madrid, UNED, 2000, págs. 87-94.

³² Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 610.

³³ «Gli ordinamenti di taverna e i giuramenti dell'arte degli osti, che cominciarono a diffondersi nello stesso período in tutta l'Europa meridionale, occidentale e centrale, diventando nel corso del Basso Medioevo via via più minuziosi, ribadirono ogni volta, e sotto minaccia di forti ammende, l'obbligo di tutti gli osti di accogliere benevolmente tutti i clienti, animali da sella e da tiro compresi, e di sfamarli in maniera consona alla loro estrazione sociale e soddisfacente sia per quantità che per qualità.» Peyer, Hans C., *Viaggiare nel Medioevo: dall'ospitalità alla locanda*, Bari, Laterza, 1990, pág. 252. Naturalmente, la condición nobiliaria de Torquemada imponía para él un tratamiento especial.

³⁴ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 611.

en la espalda del marqués para facilitarle la digestión: «Paquillo, ¿qué es eso? ... So bruto... ¡Si no es más que jinojo del viento!... Échalo, échalo pronto, con cien mil pares de bolas... ¡Arreando!»³⁵.

De poco sirven estas groseras solicitudes, y mientras siguen las apneas y la confusión general del pensamiento, vuelven a presentarse en la mente de Torquemada los dos mayores problemas que tenía: su cuñada Cruz, que había vuelto a la dimensión habitual de criatura infernal, y su aliado angélico, San Pedro, *alias* el padre Gamborena, que tantas amenazas había vertido sobre el destino ultraterreno del alma de don Francisco. Las preocupaciones terrenales y espirituales se unen entonces para derribar a Francisco de Torquemada, Marqués de San Eloy, que termina echando en el suelo de la tienda, en medio de convulsiones terribles, todo lo que había comido hasta aquel momento.

Lo primero que se le ofrece a Torquemada, una vez que se ha recompuesto un poco, es la proverbial taza de té, bebida que se tenía casi por milagrosa y muy provechosa para la salud³⁶. Sin embargo, a estas alturas Matías Vallejo no parece ya tan contento de tenerlo en su casa, pues teme que el usurero encima se le muera, y procura hacer todo lo que está en sus manos para que vuelva cuanto antes a su propio domicilio. El mismo Torquemada, después de haber recobrado un mínimo de espíritu, demuestra el cambio de temperamento que le ha afectado, volviendo a derrochar disparates en la tertulia. Ahora identifica de nuevo el estómago como causa de todos sus males, personificándolo y haciéndole reproches con estas palabras: «A este señor estómago le meto yo en cintura pronto, y si no quiere por la buena, por la mala. [...] os diré que como este órgano mío *persevere en su campaña demoledora*, yo lo arreglaré por el procedimiento de gobierno más sencillo y eficaz... ¿Qué creen ustedes que haré? Pues no comer»³⁷. Una vez más Galdós da en el blanco con la recreación de una de las más comunes reacciones a la enfermedad: «The psychological aspects of the disease can manifest as depression, anxiety, and fear, and can contribute to decreased caloric intake. [...] Mechanical causes [of malnutrition] include dysphagia, food avoidance, and diet change to avoid foods known to cause dysphagia»³⁸.

El sufrimiento ha podido entonces revolucionar la idea originaria del gran enfermo: pasando de un extremo a otro, ahora se propone una anorexia que

³⁵ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 612.

³⁶ «Al tempo di Anna, la duchessa di Bedford (1788-1861), gli inglesi facevano ricche colazioni, generalmente accompagnate dal tè, a pranzo uno spuntino alla buona, e aspettavano fino alle otto di sera per la cena, dopo la quale di nuovo prendevano il tè. Anna era uno dei tanti soggetti a sonnolenza pomeridiana. Per rimediare a ciò che lei definiva «un senso di cedimento», si tramanda che abbia ordinato ai suoi servi di portarle alle quattro del pomeriggio un vassoio con tè, pane, burro e torta. Questo piccolo pasto servì a ridestarla con tanta efficacia che da allora si impegnò a diffonderne l'uso tra gli amici e i conoscenti dell'aristocrazia». Weinberg, Bennett A., Bealer, Bonnie K., *Tè, caffè e cioccolata, I mondi della caffeina tra storie e culture*, trad. Giovanni Tarantino, Roma, Donzelli, 2002, pág. 198.

³⁷ Pérez Galdós, B., ob. cit., págs. 616-617.

³⁸ Miller, Keith R., Bozeman, Matthew C., «Nutrition Therapy Issues in Esophageal Cancer», *Curr Gastroenterol Rep*, 2012, 14, pág. 358.

pocas esperanzas tiene de ser eficaz, si después de haber llegado a su casa y ser depositado en su cama, casi como objeto inanimado, Quevedo, el médico de su palacio, le apostrofa diciendo: «Muerto no..., pero de esta no sale»³⁹.

Y efectivamente, poco beneficioso en el plano físico le ha aportado a Torquemada su escapada a la taberna de Matías Vallejo. Aún en la cama, recuperándose del ataque que había sufrido, nos da otra muestra más de la volubilidad de su espíritu, así encomendado a la cuñada Cruz: «Lo único que recomiendo a usted es que vigile a los cocineros y marmitones, porque... podría írseles la mano en el condimento, y resultar algo que me envenenara... *en principio, por decirlo así*. No, no digo yo que me envenenen *de motu proprio*, como aquel pillo de Matías Vallejo, y los gansos de sus amigos, que a la fuerza me atracaron de mil porquerías...»⁴⁰.

Muy mal pago recibe entonces en la consideración de Torquemada la solitud del humilde tabernero, pero así tenía que ser, pues la operación de rescate del usurero de su enfermedad no había salido según sus deseos. Otro rescate mucho más importante es el que va a intentar ahora el padre Gamborena en las pocas páginas que nos separan del final de la novela: quiere salvar el alma de Torquemada, nada menos. El rápido declinar de la salud de don Francisco, amén del pánico en que lo envuelve, no logra sin embargo obtener que su mente deje de pensar de forma económica, y que configure la salvación de su alma como la última y más importante contratación de su vida⁴¹.

Las viandas que le acompañan hasta el momento del tránsito son «*champagne* helado, *consommé* helado, único alimento posible»⁴². Pero es otra comida sobrenatural que brama el usurero, y finalmente se la dan, en una atmósfera de solemne emoción. El breve pero restaurador descanso que sigue a la suministración del *viático*, alimento a la vez material y espiritual, renueva las esperanzas de salir de alguna forma de la enfermedad: «Estoy mejor... Pero muy mejor... Probad a darme algo de comer, que... maldita sea mi suerte si no tengo un poquitín de hambre»⁴³. Vuelve así a comer, aunque el menú no se presente muy variado: «un *consommé* riquísimo, del cual tomó algunas cucharadas, y encima un trago de jerez»⁴⁴, recobrando energías suficientes para dictar su testamento con tranquilidad y exponer la última, grandiosa idea económica que le había atravesado la mente: la conversión de la deuda exterior del estado en interior.

En ocasión del último ataque del cáncer el narrador nos ofrece una sintomatología ejemplar: «presentáronse vivos dolores en el vientre, que le hicieron

³⁹ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 618.

⁴⁰ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 623.

⁴¹ Este proceso, de cosificación de lo divino, y deificación de lo material, lo han estudiado respectivamente H.B. Hall, «Torquemada: The Man and his Language», in *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey, London, 1970, pág. 136-163 y G. M. Scanlon, «Torquemada: "becerro de oro"», *MLN*, 1976, vol. 91, núm. 2, págs. 264-276.

⁴² Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 639.

⁴³ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 644.

⁴⁴ *Ibíd.*

prorrumpir en gritos descompasados, y encorvarse, y retorcerse, cerrando los puños y desgarrando las sábanas»⁴⁵, que el usurero expresa a través de estas palabras: «*Heme aquí con ganas de comer, y sin poder meter en mi cuerpo ni un buche de agua, porque lo mismo es tragarlo, que toda la economía se me subleva, y se arma dentro de mí la de Dios es Cristo*»⁴⁶. Poco durará la pícaro rebeldía de Torquemada, pero hasta el final su alma oscilará entre el deseo de salvarse y los vínculos económicos que le tenían firmemente anclado al mundo terrenal.

Termina la novela de *Torquemada y San Pedro*, y cabe preguntarnos si sigue válida la afirmación que provocativamente elegimos como título de este escrito: comer y sanar, todo es empezar. Pues la comida parece haber sido de poco provecho a don Francisco Torquemada, Marqués de San Eloy, para alcanzar su firme propósito de sanar. Pero hay que detenerse un momento. La ambivalente conclusión de la novela, con su insistente llamada al lector a considerar qué significado, si económico o espiritual, hay que atribuir a la palabra «Conversión», pronunciada a punto de morir por Torquemada, parece apuntar al papel decisivo de la voluntad a la hora de determinar el destino del individuo.⁴⁷ Y lo más sorprendente es que esta voluntad uno no la tiene en sí, pues lo demuestran todos los continuos fracasos del usurero para salvarse, solo, a sí mismo, sino que a menudo se ofrece a los arbitrios de alguna otra persona, ya sea el lector, el prójimo, o incluso el mismo Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- BUZZI, Gianpaolo, «L'animale immondo», in *Processo al maiale. Inchiesta semiseria su vita, morte e miracoli "dal nimál" bene o male fattore dell'umanità?*, a cura di Angelo Beretta, Monbosco, Università degli Studi di Pavia, 2002, págs. 47-50.
- DE GREGORIO, Alicia, «La comida y sus funciones sociales, afectivas y comunicativas en *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós», en *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura)*, coord. V. Granados Palomares, Madrid, UNED, 2000, págs. 87-94.
- GRIECO, Allen J., «Alimentazioni e classi social nel tardo Medioevo e nel Rinascimento in Italia», in Flandrin, Jean Louis, *Storia dell'alimentazione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, págs. 371-380.
- HALL, H. B., «Torquemada: The Man and his Language», in *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey, Londres, 1970, págs. 136-163.
- MILLER, Keith R. y BOZEMAN, Matthew C., «Nutrition Therapy Issues in Esophageal Cancer», *Current Gastroenterology Reports*, 2012, núm. 14, págs. 356-366.

⁴⁵ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 653.

⁴⁶ Pérez Galdós, B., ob. cit., pág. 654.

⁴⁷ Esta misma ambivalencia final parece notar William Sherzer, aunque decida luego sacrificarla en el altar de una lectura demasiado canónica y centrada en el sistema de valores burgueses: «Death and succession in the *Torquemada* series», en *Anales Galdosianos*, XIII, 1978, págs. 34-41.

- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Torquemada y San Pedro*, en *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza, 1998.
- PEYER, Hans C., *Viaggiare nel Medioevo: dall'ospitalità alla locanda*, trad. Nicola Antonacci, Bari, Laterza, 1990.
- PLATINA, *Il piacere onesto e la buona salute*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1985.
- RUDULIAN, Dimitri, «Torquemada, un usurero atípico», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, págs. 497-501.
- SALEHI, Mariam *et al.*, «Meat, fish, and esophageal cancer risk: a systematic review and dose-response meta-analysis», en *Nutrition reviews*, 2013, vol. 71, núm. 5, págs. 257-267.
- SANTA MARÍA, Ramón, «Ritos y costumbres de los hebreos españoles», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1893, XXII, págs. 181-188.
- SHERZER, William, «Death and succession in the “Torquemada” series», *Anales Galdosianos*, XIII, 1978, págs. 34-41.
- «Narrative play and social context in “Torquemada en la Hoguera”», *Anales Galdosianos*, 1988, XXIII, págs. 67-72.
- SOLER, Jean, «Le ragioni della Bibbia: le norme alimentari ebraiche», in Flandrin, Jean Louis, *Storia dell'alimentazione*, Roma-Bari, Laterza, 1990, págs. 46-55.
- TOAFF, Ariel, *Mangiare alla giudia*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- TURNER, H. S. «Creación galdosiana en el marco de la medicina», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. II, págs. 441-447.
- UMAR S. B. y FLEISCHER D. E., «Esophageal cancer: epidemiology, pathogenesis and prevention», *Nature Clinical Practice Gastroenterology & Hepatology*, núm. 5, 2008, págs. 517-526.
- UREY, Diane F., «Identities and differences in the “Torquemada” novels of Galdós», en *Hispanic Review*, 1985, vol. 53, núm. 1, págs. 41-60.
- WEINBERG, Bennett A. y BEALER, Bonnie K., *Tè, caffè e cioccolata. I mondi della caffeina tra storie e culture*, trad. Giovanni Tarantino, Roma, Donzelli, 2002.

SITOGRAFÍA

<http://www.airc.it/tumori/tumore-all-esofago.asp> (última consulta: 23/04/2014).

CAPÍTULO 23

La cena de Don Juan como contrapunto cultural

JELICA VELJOVIĆ

Universidad de Kragujevac

Como uno de los arquetipos literarios, Don Juan sigue instaurando polémicas sobre su origen, naturaleza, función, manteniendo su esencia siempre animadora e instigadora, aunque obtenía las diversas formas. Puede ser que por su flexibilidad el mito continúa siendo activo y que por la aptitud de adaptarse al contexto (sea temporal, o espacial), Don Juan llegó a ser uno de los supervivientes textuales junto con Don Quijote y Celestina. Sin embargo, observándolo en su naturaleza barroca e hispánica, no podemos evitar la pregunta ¿es Don Juan únicamente un seductor y burlador? Ante esta pregunta pisamos un terreno movedizo sobre la naturaleza libertina y pecadora del material extratextual con el que está construido el primer Don Juan en literatura escrita.

El primer Don Juan conocido por este nombre y con el papel de libertino y burlador, es el de Tirso de Molina, o fray Gabriel Téllez, mercedario y dramaturgo en la España del Siglo de Oro. Según mayoría de trabajos teóricos¹, este mercedario escribió la comedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* entre los años 1612 y 1620, marcando el comienzo de una ruta donjuanesca interminable en la historia de la literatura internacional. Teniendo en cuenta la diversidad de los campos que existen en los estudios del mito de Don Juan,

¹ Es bien conocido que se puede dudar de la autoría de Tirso de Molino, por lo que en las ediciones más contemporáneas de la obra está escrito «atribuida a Tirso de Molina» como p. e. en la edición publicada en PML Ediciones en el año 1995, o en Cátedra en el año 2000. En este trabajo no vamos a reparar en este aspecto de la obra.

resaltaremos que el presente trabajo tiende a enfocarse en el título de la obra, motivos constructivos y en el asunto de la obra, especialmente en la cena infernal para el pecador Don Juan.

En cuanto al título, frecuentemente se omite la existencia de dos elementos básicos, igualmente importantes para el asunto: el del burlador y el del convidado macabro, como ya lo señalaron Said Armesto, Alfredo Hermenegildo² y el gran compilador de los romances genéricamente llamados «El convidado de piedra», Ramón Menéndez Pidal³. Por lo tanto, el primer paso para observar la función cultural de la cena en el mito de Don Juan, sería la indagación en sus raíces folclóricas, su relación primordial con el origen hispánico, a través de cuentos orales y romances escondidos en la segunda parte del título de la obra. Asimismo, podríamos entender la función de la cena y del convidado dentro del mito, y ver la cena como el gran lugar de contrapunto cultural. Al utilizar el término «contrapunto»⁴, nos apoyaremos en Bajtin, según el cual contrapunto significaría un modo de encuentro y unión de las oposiciones, que se complementan mutuamente, cambiándose a la misma vez. La cena donjuanesca observada como contrapunto nos revelaría los rumbos culturales de la sociedad, los caminos por los que se desarrollaban y las direcciones opuestas que tomaban.

1. EL ORIGEN DE LA CENA Y DEL CONVIDADO EN EL MITO DE DON JUAN

Las pautas para seguir el origen del mito de Don Juan son dispersas entre diferentes períodos, culturas y formas del arte. Una de las pautas más cercanas al período temporal del presente estudio la encontramos en el famoso *Cartel de Don Juan Tenorio*, diseñado por Salvador Dalí en el año 1949 para la película de Alejandro Perla, en el que vemos una calavera puesta en una mesa redonda. Con este cartel Dalí es uno de los que resaltaron la importancia de las dos entidades constituyentes en el mito de Don Juan —la calavera y la cena—, remontándonos a los orígenes folclóricos de Don Juan, cuando en la imaginación popular aun no tenía nombre propio, y cuando ofendió a una calavera invitándola a cenar. Said Armesto señala que precisamente este elemento narrativo es constituyente para el mito: «El eje de toda la leyenda, el centro a do convergen absolutamente todos los radios de la ficción vulgar, nutrimento y desarrollo al Convidado de Tirso de Molina, no está en la vivifi-

² A. Hermenegildo, «Teatralidad vs. narratividad en textos germinales del mito donjuanesco», en Arturo Pérez, Ana Semiday (coord.), *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, El Paso, University of Texas, 1990, pág. 14.

³ Véase: R. Menéndez Pidal, «Sobre los orígenes poéticos de “El convidado de piedra”», *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

⁴ M. Bakhtin, *Problem of Dostoyevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pág. 40.

cación de estatua, o en la afrenta sacrílega seguida de la aparición del muerto. Está en el acto de convidar a una cena al muerto...»⁵.

Podemos verificar la cena como elemento constitutivo del mito a través de fuentes folclóricas que le dieron forma como son los romances y cuentos orales⁶. Menéndez Pidal hizo un gran trabajo de compilar los romances con el tema del convite macabro, llamándolas en su conjunto «El convidado de piedra», y son las siguientes: *Pa misa diva un galán* (llamada también *Romance del Galán y Calavera*), *Un día señalado* y *En la corte de Madrid*⁷. Entre estos, Menéndez Pelayo resalta que precisamente el primer romance fue el que dio origen al mito de Don Juan, y que por lo tanto puede demostrar el origen poético de la comedia⁸.

Junto con los romances, están apuntados algunos cuentos folclóricos con casi el mismo orden causal y con el mismo fin. Florit Durán resalta un gran número de cuentos tradicionales con fines didácticos y con el mismo tema. Por lo tanto, añade que el cuento oral popular con el mismo título *Convidado de piedra* fue intercalado en la comedia con fines didácticos, y que se podía observar como un tipo de sermón o de *exemplum* típico para la Edad Media⁹. Asimismo, Pedrosa subraya que Don Juan parece ser una amalgama de todos los galanes ofensores que se iban a cenar con un muerto en la tradición hispánica oral, añadiendo más versiones hispánicas del cuento «El cadáver ofendido», con la misma fábula que en los romances y cuentos mencionados¹⁰.

Al analizar estos romances y cuentos, es notable que consisten en los elementos narrativos igualmente formados y desarrollados —un joven ofendiendo a la calavera llamándola para cenar, para estar luego invitado él mismo por la calavera a un banquete donde pierde la vida—. Por lo tanto, la cena aparece como un *conditio sine qua non* para demostrar la justicia mayor y el peligro que provienen de la afrenta a los muertos. Sin embargo, la misma presencia del tema del convite y de la cena infernal impone la pregunta sobre tales causas, puesto que los romances también tenían un carácter informativo, transponiendo a veces la realidad cercana a la sociedad¹¹.

⁵ V. Said Armesto, *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra»*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908, pág. 124.

⁶ A. Hermenegildo, ob. cit., pág. 26.

⁷ F. Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 1996, pág. 54.

⁸ M. Menéndez y Pelayo, *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. II, Madrid, Librería de Prelado, Páez y Ca, 1906, pág. 535.

⁹ F. Florit Durán, A. Madroñal Durán, «Aspectos de la comicidad de la tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina*, 1998, pág. 85, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf19b4> (cons. 30/08/2012).

¹⁰ J. M. Pedrosa, «El mito de Don Juan y el cuento tradicional de El cadáver ofendido», *Hecho Teatral*, 7, 2007, pág. 70.

¹¹ J. Rodríguez-Puértolas, *Romancero*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, págs. 15-18. El autor señala que los romances del *Romancero viejo* también transmiten los temas relacionados con el traspaso de los límites sociales y religiosos, y las costumbres y formas de vida de la sociedad tradicional y comunitaria.

Precisamente de esta manera podemos concluir que el tema del convidado del otro mundo fue un cuadro mimético en relación con la realidad del mundo hispánico. Said Armesto transcribe un artículo de Constituciones Sinodales del obispado del año 1541, en el cual obispo de Mondoñedo, Antonio de Guevara, pinta y condena la bárbara costumbre puesto que: «en los mortuorios hacen, así como en el día de los finados, comen y beben y ponen la mesa dentro de las iglesias y [...] ponen jarras y platos en los altares...»¹². Este apartado nos demuestra costumbres y prácticas culturales todavía vigentes en el siglo xvi — en el umbral del Siglo de oro, en partes de Galicia, Asturias y Portugal. La Iglesia quería suprimir estas costumbres fúnebres, que fueron restos de ritos pertenecientes a las religiones precristianas donde la gente solía poner la mesa para los muertos. Esto fue una prueba sólida que el pueblo seguía (aunque parcialmente) con la tradición pagana, y que era de gran importancia para los eclesiásticos acabar con estos ritos e implantar las costumbres según el dogma católico cristiano. El único cambio que sufrieron estas fuentes folclóricas, pasando de los romances y cuentos hasta la comedia barroca de Tirso de Molina, era de carácter formal: la denominación de Don Juan en vez de «galán», y la transformación de la calavera en estatua, como señala Menéndez y Pelayo hablando de los romances del «convite de la calavera»¹³. Por lo tanto, y en relación con el origen popular y sacrílego de Don Juan, resaltaremos la conclusión de Said Armesto: «Es un hombre que cena con el muerto, y se ignora la razón que ha dado ser a este convite lúgubre, inmediato determinante de la catástrofe final»¹⁴.

Siendo la comedia de Tirso una desembocadura para las formas literarias del folclore hispánico mencionadas, parece que la idea de abolir las transgresiones populares se ha transmitido con el texto del mercedario. Además, la idea del convidado de piedra y de la cena como el lugar del castigo infernal refleja la idea barroca de *delectar et prodesse*, para demostrar a un Dios justiciero e implacable ante los pecados humanos. Sin embargo, miraremos como sucedió que en este mismo lugar el mito de Don Juan sufriera los cambios más grandes, y como en este hecho notamos el cambio del ritmo cultural y social. Por lo consiguiente, hablaremos de contrapunto sociológico, ontológico e ideológico.

2. UN CONTRAPUNTO SOCIOLÓGICO: DON JUAN CARNAVALESCO

El famoso filósofo español del siglo xx, Ortega y Gasset, confirma la relación entre Don Juan y el contexto social español, destacando que el espíritu barroco, lleno de contrastes es propio de los españoles: «No hay leyenda más

¹² V. Said Armesto, ob. cit., pág. 131.

¹³ M. Menéndez y Pelayo, ob. cit., pág. 534.

¹⁴ V. Said Armesto, ob. cit., pág. 10.

española. Como nuestro corazón nacional está hecha de puros contrastes, y el alma anónima que la ha imaginado parece haberse complacido uniendo en ella todos los extremos... Los españoles solemos ser así: o extremos o nada.»¹⁵ Estas palabras resaltan la contrapuntualidad del narrativo al que pertenece Don Juan al comienzo de su vida literaria, por lo que partiremos de aquí para demostrar el contrapunto cultural de los siglos XVI y XVII.

Ante todo, cabe destacar el hecho de que Don Juan es un representante de la ideología de hedonismo, tan vigente durante el Renacimiento. Ramiro de Maeztu lo designa como el «hombre de apetitos, pero sin ideales»¹⁶, añadiendo que se trata de un personaje que expresa toda una época. El sacrilegio que cometió Don Juan, por el cual termina castigado al Infierno, demuestra una forma satánica, ante la cual el pueblo sentía un gran miedo, pero a la vez un deseo latente de agitar las autoridades y romper el orden¹⁷. Ian Watt añade que el mito de Don Juan revela una historia interna de la época —una bula colectiva, degradación ética y falta de jerarquía que la Iglesia y el rey intentaban imponer al pueblo—¹⁸. Observando la imagen de un libertinaje que sacude las estructuras rígidas de la sociedad y del poder, llegamos a encontrar en su comportamiento una conciencia carnavalesca, muy propia de los pueblos indoeuropeos precristianos. En cuanto a la presencia de lo carnavalesco en los géneros literarios, nos basaremos en la teoría de Mikhail Bajtin que fue el primero en investigar el tema.

Bajtin subraya que la conciencia carnavalesca en el género serio-cómico (p. e. sátira menipea, o diálogo socrático) remite a una fuerza transformante y a una vitalidad indestructible. Las características que demuestran la presencia de lo carnavalesco en un texto serían, entre otras, la invención y la libertad y la mezcla de lo alto y lo bajo¹⁹. En este punto recordaremos que lo que hace Don Juan es burlar igualmente a todos —a sus parientes (don Diego), hombres (don Luis, duque Octavio), y a las mujeres tanto aristócratas como plebeyas. Al final, burla no solo a los vivos sino también a los muertos— los que deberían de quedar fuera del límite del alcance de un pecador. Bajtin resalta que en carnaval el mundo está representado al reverso, repleto de la profanación y blasfemia que llevan al proceso de «la destronación», o coronación burlona²⁰, por lo que po-

¹⁵ J. Ortega y Gasset, «Introducción a un “Don Juan”», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 126.

¹⁶ R. de Maeztu, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938, pág. 81.

¹⁷ J. R. Morales, «Un precedente mítico de don Juan», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pág. 13. Morales encuentra el origen de esta característica donjuanesca en el mito griego antiguo del rey de Tesalia Ixión. En el caso de Ixión existen dos rupturas de *philia*, o sea un nexo sacro: la ruptura de la promesa y la matanza, que podemos relacionar con la fábula del *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina.

¹⁸ I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 112-116.

¹⁹ M. Bakhtin, ob. cit., págs. 107-108.

²⁰ *Ibid.*, págs. 123-124.

demos deducir que todas las formas de jerarquía o de autoridad están dilatadas. Al sacudir estas formas rígidas y reglas impuestas, el centro está abandonado dejando el mundo únicamente a lo excéntrico. Estas líneas explican la relación entre el carnaval, la sociedad y el texto, dibujando la imagen de Don Juan, puesto que es el hombre que dilata las reglas centrípetas, que huye de la ley impuesta y que burla lo inalcanzable, por lo tanto diríamos que Don Juan es un personaje carnavalesco, que convirtió su vida, y a la vida de la gente que lo rodeaba, en un carnaval prolongado.

En este lugar observaremos la cultura tradicional del pueblo, heredada de los pueblos precristianos, para ver el carnaval como una parte de los ritos antiguos y paganos, cuya parte inseparable fueron los banquetes opulentos ofrecidos a los espíritus ancestrales, o sea, a los muertos. Así Epplen MacKay observa la importancia del culto de calaveras en el folclore hispano, puesto que representaban justamente a los ancestros, para los que se creía que aun en el otro mundo tenían las sensaciones de hambre y de sed²¹. Si relacionamos estas tesis con la descripción de las costumbres bárbaras hecha por el obispo de Mondoñedo²², notamos que los banquetes funerarios, vigentes todavía en el período de la creación del mito de Don Juan, eran una forma carnavalesca y blasfema en la observación de la Iglesia católica omnipotente, por lo que el drama de Tirso de Molina sí que tenía una función de sermón religioso.

Continuando con la naturaleza carnavalesca de Don Juan, y en relación con las costumbres prohibidas por la Iglesia, podríamos concluir que el lugar de la cena fue un lugar de encuentro entre lo permitido y lo prohibido por la Iglesia, y que, paradójicamente, la mesa, el convite y la cena demostraban la fuerza de Dios y el castigo al que todos estamos expuestos sin excepción. Pasando de la tradición oral, a la literatura escrita, y traspasando los límites de lo real a lo escénico, la cena y el convite se convirtieron en una arma eclesiástica, para que el pueblo aprendiera y adoptara por fin la subyugación del mundo terreno al mundo celestial. Por lo tanto, la cena puede ser observada como un contrapunto sociológico porque en ella se modifican los mecanismos intrínsecos que optan hacia la creación de ideas que dirigen una sociedad en un momento histórico. En dicho momento, la vida carnavalesca, corporeizada en el burlador, se convirtió en un espacio prohibido, por lo que Maeztu denomina la transgresión donjuanesca como búsqueda de libertad social, diciendo que: «los demás hombres vivimos atormentados por la conciencia de nuestras limitaciones [...] Nos oprimen la ley natural, la ley social, y la razón: La Moira, la Dike y el Logos. Don Juan salta sobre las tres. Ha sacudido los tres yugos»²³.

²¹ D. Epplen MacKay, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, California: Stanford University Press, 1943, pág. 32.

²² Véase la nota a pie de página 11.

²³ R. Maeztu, ob. cit., pág. 104.

3. CONTRAPUNTO ONTOLÓGICO – EL CHOQUE DE DOS MUNDOS

En el momento de hablar de contrapunto ontológico, es interesante observar la cena del mito de Don Juan como un cronotopo aparte en el que se encuentran y funden dos mundos ontológicamente distintos y opuestos. Acercándonos al mito de un modo estructuralista, Epplen MacKay representa tres elementos constituyentes —la afrenta y la invitación, la cena en casa de Don Juan y la cena en la casa de calavera o estatua—. ²⁴ Dejando de lado el primer elemento, notamos que el motivo integrante es la cena, o las cenas, puesto que también se trata de una «invitación doble». Así observaremos los distintos paradigmas de una cena en sus fondos ontológicos: una como la cena terrenal, y otra como la cena divina o infernal, revelando cómo estas oposiciones binarias están formadas, y de qué modo este hecho nos permite hablar de la cena como un contrapunto a la otra perspectiva.

Como ya mencionamos, el mito de Don Juan sobreentiende el tema de la invitación doble según Epplen MacKay²⁵, o según Watt²⁶, siguiendo la tradición de los romances o cuentos folclóricos. Este tema gira en torno al burlador y al castigo infernal, que llegan a su culmen en la cena. Es cierto que la cena en todas las fuentes literarias del mito no estaba tan desarrollada como en la comedia de Tirso, pero lo importante para este trabajo es que sí que existía, aunque con finales distintos.

La primera cena, que en el presente trabajo calificamos como la terrenal, empieza justamente después de la primera invitación dirigida cínicamente por parte de Don Juan. Después de la entrada de la estatua de don Gonzalo, de la turbación de don Juan y del miedo de Catalinon, nos encontramos en medio de una conversación cotidiana, en la cual Catalinon pregunta a don Gonzalo sobre la vida del otro mundo si ahí se come y bebe bien, y si hay tabernas también para los muertos, continuando de este modo la burla donjuanesca. Estas preguntas parecen abrirnos inquietudes sobre un mundo que siempre instigaba la imaginación del pueblo, pero también nos revelan la conciencia carnavalesca de un modo explícito, puesto que lo celestial y prohibido está aproximado y relativizado precisamente en esta escena.

Parece que el carnaval de la cena terrenal está a punto de empezar cuando Don Juan invoca a los músicos que canten, burlándose de que el muerto tiene buen gusto. Además, el canto que sigue tiene un carácter blasfemo repitiendo el lema donjuanesca: «¡qué largo me lo fiais!», después del cual Catalinon nota la indiferencia del invitado, y decide beber para el muerto don Gonzalo. Hasta el momento en que el mismo Don Juan recibe la invitación a la cena macabra, la escena de la cena terrenal está repleta de la conciencia carnavalesca, pero solo y

²⁴ Epplen MacKay, ob. cit., pág. 11.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 5.

²⁶ I. Watt, ob. cit., pág. 10.

únicamente para que el burlador luego fuera castigado. Las únicas palabras que la estatua dirige a Don Juan marcan el fin del festín terrenal donjuanesco, logrando que este no fuera sino la introducción paradójica a la cena infernal, acordada para las diez de la noche en la capilla. Como podemos ver, la cena terrenal contiene rasgos carnavalescos, que luego serán convertidos en la prohibición y el castigo para lo mismo.

Es interesante destacar que la segunda cena —la infernal— es mucho más elaborada, detallada y esencialmente simbólica, lo que se observa en el menú servido al invitado. En primer lugar, el autor logra crear una atmósfera lúgubre e infernal a través del encuentro entre Don Juan y Don Gonzalo en la capilla, intercalando unas réplicas descriptivas que nos remontan a la oscuridad del espacio, presencia de pajes enlutados y en el que la tumba sirve de mesa. Pasando a la descripción del menú, la diferencia aumenta: están servidos platos de víboras y alacranes, vinos de hiel y vinagre, y guisadillo de uñas. Asimismo, se puede concluir que todos los elementos que constituyen la cena infernal son directamente opuestos a los servidos en la cena terrenal, y que por lo tanto, implican la vida de ultratumba, el infierno y el castigo sensorial.

El elemento carnavalesco de la cena terrenal —la música— también llega a su oposición directa, simbolizando el Dios de la justicia. Es Don Gonzalo quien llama a los músicos para que canten el romance que anticipa el castigo que en ese momento va acercándose al burlador: «no hay plazo que no llegue ni deuda que no se pague»²⁷. Después de casi el mismo comienzo y desarrollo que en la primera cena, la cena infernal termina cuando la estatua pide la mano a Don Juan, contando con su orgullo, después de lo cual el famoso burlador y blasfemo se abrasa en el castigo y justicia de Dios alegorizada en las llamas infernales.

Las dos cenas están construidas con los mismos elementos, en una misma jornada (la tercera y la última), tienen la misma estructura, pero son directamente opuestas al contener los símbolos contrarios, por lo que pertenecen a los mundos ontológicamente distintos y lejanos: al terrenal y al otro mundo. Por lo tanto, la cena sí que representa un conflicto entre dos mundos ontológicamente opuestos, pertenecientes al lado carnavalesco y pagano, y al lado eclesiástico y dogmático, mostrando claramente cuál de los dos es el de la ley implacable.

4. CONTRAPUNTO IDEOLÓGICO: DE LA JUSTICIA A LA MISERICORDIA

El doble título como un rasgo importante del mito de Don Juan tirsiano nos revela la contrapuntualidad del mito desde un aspecto más, el ideológico. Puesto que una parte del título pertenece al burlador y la otra al convidado de piedra, podemos observar el cambio ideológico en esta segunda parte del mito, en la del castigo infernal después de la cena. Hemos mencionado que la intención del

²⁷ T. de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, PML Ediciones, 1995, pág. 146.

creador del mito, el mercedario barroco Tirso de Molina, fue didáctica, con el fin de demostrar cómo lo diabólico y transgresor llega al Juicio final para ser enviado al Infierno. Sin embargo, esta condena implica en sí una condena más compleja por parte de la Iglesia contrarreformista, puesto que representa una ideología católica rígida de la época, según las palabras de Aurora Egido: «la condenación de una clase y de un sistema social [...] y la desesperanza y la amargura de la España estática de la prolongada contrarreforma.»²⁸ Sin embargo, si miramos el camino por el que sigue desarrollándose el mito después del drama de Tirso, notaremos una diferencia precisamente en este lugar, en la cena que define la función ideológica de la obra y del mismo mito.

Egido nota la metamorfosis de la visión diabólica del protagonista ya en la obra de Antonio de Zamora *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*, puesto que su drama humaniza a Don Juan, lo hace un personaje más cómico que trágico, por lo que carece de fuerza de un transgresor²⁹. Así el Don Juan del siglo XVIII pierde los rasgos del ejemplo provechoso que debe infundir el miedo al público, y cuya función es enseñarles la fuerza del Dios justiciero. Sin embargo, la parte burlesca sigue, por lo que Don Juan permanece como un personaje diabólico. Lo que diferencia a Don Juan de Antonio de Zamora y el primero de Tirso de Molina, es que Zamora introduce la petición de Don Juan para la salvación de su alma, y esta creencia en la posible salvación forma un puente hacia presentación del Dios de Misericordia, que nos demostrará José Zorilla casi un siglo después.

El tratamiento de Don Juan en la época del Romanticismo modifica el planteamiento primordial del mito. En el drama de José Zorilla *Don Juan Tenorio* del año 1844, el cambio romántico reside en la total «rehabilitación del personaje»³⁰, puesto que el protagonista del mito ya no encarna lo malo sino lo bueno, el héroe enamorado y profundamente arrepentido. Como Don Juan tirsiano proyecta una perspectiva teológica y religiosa, que nace del choque del hombre con el más allá, podemos vislumbrar que la actitud romántica está en contraste con la barroca, puesto que en el siglo XIX: «es el Dios de la Clemencia el Dios de Don Juan Tenorio»³¹. Ante el hecho de que el final del siglo XVIII modeló en toda Europa a un Satanás que se «reviste de bandido generoso o delincuente sublime»³², vemos el porqué de la salvación de Don Juan, que se revela delante de nosotros como un personaje comprendido y positivo. El error de querer ser como Dios en la tierra encaja en las tendencias románticas puesto que el sujeto y su individualismo son lo que importa, y Don Juan es el individualismo encarnado.

²⁸ A. Egido, «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorilla)», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, pág. 45.

²⁹ *Ibíd.*, pág. 51.

³⁰ C. Becerra Suarez, *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pág. 164.

³¹ J. Zorilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, M. E. Editores, 1996, pág. 175.

³² A. Egido, *ob. cit.*, pág. 51.

Aunque Maeztu afirma que la transición entre el burlador y el enamorado es demasiado brusca³³, no podemos prescindir del hecho de que esta transición revela un cambio cultural más: el que consiste en las ideas que dirigen a los individuos sociales. Además, parece que Zorilla confirma las palabras de don Ramiro de Maeztu, que «Don Juan tiene razón»³⁴, por lo que podemos concluir que el romanticismo liberó a Don Juan de las leyes rígidas y del destino temeroso, liberándolo al mismo tiempo del tema de la cena infernal, de la invitación doble y del convite macabro. Esta puede ser la razón por la que la segunda parte del mito desapareció en las futuras continuaciones de Don Juan, empezando precisamente con otro drama romántico, *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda, en la que el tema de la cena con la estatua está completamente omitido. Al mostrar la cena como contrapunto cultural consistente en los tres aspectos mencionados, vemos también su pérdida en la lucha binaria entre lo burlesco e infernal, y en la lucha barroca entre lo claro y lo oscuro encarnada en las dos cenas donjuanescas.

* * *

La literatura siempre acompaña a la humanidad, y el análisis literario nos acerca a la comprensión de la historia social. Siendo el mito de Don Juan un acompañante de la sociedad española sobrepasando los siglos de su historia, sobreviviendo sus autores a sus correspondientes ideas, podemos observar la narrativa donjuanesca como una especie de espejo para las prácticas socioculturales de las épocas en las que se recoge el mito de Don Juan. Asimismo, el mito de Don Juan en su versión primordial de Tirso de Molina, nos demostró el funcionamiento del hombre cotidiano, sus creencias y modelos culturales que se habían transmitido. Sin embargo, y de modo paradójico, el mismo mito sirvió de prueba de las nuevas tendencias, que las instituciones religiosas querían imponer como nuevos caminos ideológicos de comportamiento. Al observar los motivos constituyentes del mito de Don Juan —el burlador, el convidado y la cena— en sus formas revertidas a través del tiempo, llegamos a entender también los cambios importantes que sufrió la sociedad en sus rumbos históricos. Como la cena y el convidado de piedra sirven de señas genealógicas del mito, que empezaron a disolverse en las continuaciones del mito ya a partir del siglo XVII, nos preguntamos ¿qué significado portaban en el momento de la creación del mito? Al observar su función didáctica relacionada con dogmas católicos y nuevas prácticas culturales, entendemos que la pérdida de la cena y del convidado demostró un punto importante en el cambio sociológico, ontológico e ideológico en la historia lineal de la humanidad, un contrapunto que parece ser la única constante universal.

³³ R. de Maeztu, ob. cit., pág. 108.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 116.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, M., *Problem of Dostoyevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BECERRA SUAREZ, C., *Mito y literatura (estudio comparado de Don Juan)*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
- EGIDO, A., «Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorilla)», en: Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, págs. 37-54.
- EPPLEN MACKAY, D., *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, California, Stanford University Press, 1943.
- FLORIT DURÁN, F., MADROÑAL DURÁN, A., «Aspectos de la comicidad de la tradición oral en el teatro de Tirso de Molina», *El ingenio cómico de Tirso de Molina: actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina*, 1998, págs. 83-95, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf19b4> (cons. 30/08/2012).
- HERMENEGILDO, A., «Teatralidad vs. narratividad en textos germinales del mito don-juanesco», en: Arturo Pérez, Ana Semiday (coord.), *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia*, El Paso, University of Texas, 1990, págs. 11-22.
- MAEZTU, R. DE, *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1938.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»*, Salamanca, Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos, 1996.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. II, Madrid, Librería de Prelado, Páez y C^a, 1906.
- MOLINA, T. DE, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Madrid, PML Ediciones, 1995.
- MORALES, J. R., «Un precedente mítico de don Juan», en Luciano García Lorenzo (coord.), *El mito de Don Juan*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1988, págs. 11-16.
- ORTEGA Y GASSET, J., «Introducción a un "Don Juan"», *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PEDROSA, J. M., «El mito de Don Juan y el cuento tradicional de El cadáver ofendido», *Hecho Teatral*, 7, 2007, pág. 63-90.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, J., *Romancero*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- SAID ARMESTO, V., *La leyenda de Don Juan: Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla y convidado de piedra»*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1908.
- WATT, I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- ZORILLA, J., *Don Juan Tenorio*, Madrid, M. E. Editores, 1996.

PARTE IV
SIGLOS XX Y XXI

CAPÍTULO 24

Sabores y sin sabores en la vida de María Lejárraga

ROCÍO PILAR SALINAS DÍAZ

Avans University

La vida es una copa llena de tragos dulces y amargos. La de María Lejárraga (1874-1974), autora de éxitos internacionales, destacada feminista y política, también lo fue. A continuación quiero presentar una biografía gastronómica: un recorrido por los sabores que compartió con amigos y célebres colaboradores y los sinsabores que padeció a lo largo de una vida marcada por dos guerras mundiales y una guerra civil. Quisiera que estas palabras sirvieran de homenaje, culto, un brindis por esta riojana ilustre pero tan poco reconocida.

María Lejárraga nació en San Millán de la Cogolla, de aquí se le quedaría para siempre en la sangre el amor a los montes, a los monasterios, a las praderas, a los bosques de hayas... y a las cabras, ya que se crió con su leche y quizá esto explique según ella: «el modo un tanto agreste de su espíritu que tantos lustros de contacto con seres humanos ultracivilizados no han logrado pulir»¹.

Quizás son los sabores de la infancia los que más hondamente perduran en nosotros por estar unidos al sentimiento de libertad y al apego de las personas que más queremos. Recuerda la niña ir al gallinero con su abuela y beber la sopa en vino destinada a los polluelos o visitar a las vecinas que la obsequiaban con una patata calentita, de las que cocían para alimentar a los cerdos, a sus 75 años aún no había olvidado: «aquel sabor profundo y elemental y recordándolo, ha sonreído con desdén siempre que en los banquetes del mundo le han

¹ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 259.

servido trufas»². Esta es una buena muestra del carácter sencillo de esta mujer, «humilde entre humildes» así se definirá a sí misma cuando comience a predicar el socialismo entre la clase obrera.

María estudió Magisterio, una de las pocas profesiones consideradas propias del sexo femenino a principios del siglo xx, para ella despertar la curiosidad y moldear las mentes infantiles era una vocación, aunque las condiciones del sistema educativo español no hacían fácil la labor: daba clase a unas 50 niñas de entre 7 y 14 años, un día les pidió que escribieran una composición con el título ¿Qué quisieras hacer tú durante un día entero para ser completamente feliz? Las respuestas son una muestra de la situación en que se encontraba Madrid a principios del siglo xx: «“Yo iría al café y comería ‘bisté’ con patatas”; “Yo iría de merienda y comería filetes empanados, y merluza frita, y flan de postre”; “Yo comería jamón y tortilla y chuletas y muchos pasteles”»³. Con mala letra y faltas de ortografía la niñez madrileña confesaba su hambre, dice María: «¿qué otra cosa sino hambre cotidiana y sin esperanza puede significar el que las imaginaciones infantiles identifiquen la soñada felicidad con un *beefsteak*, un filete o una chuleta?»⁴. Por mucho que María tratara de alimentar las mentes de esa chiquillería con su ilusión por aprender, sus estómagos tenían hambre y este será uno de los sinsabores que acompañará a María a lo largo de su vida y por los que luchará encarecidamente.

El hambre en España era a principios de siglo «el pan nuestro de cada día», valga la paradoja, y María durante su infancia convivió con esta realidad sin percatarse de que pudiera existir otra posible, jugaba con las niñas de los asilos donde su padre ejercía de médico y recuerda que compartía con las asiladas el pedazo de pan seco que se les daba de limosna: «nos sabía riquísimo, bien lo recuerdo»⁵. Esta realidad será la semilla que fecundada con el arte y la revolución social, despertará a María Lejárraga y la hará escribir los más sinceros y realistas dramas, las más profundas y serias reflexiones políticas y feministas.

En el invierno de 1900 María se casa con Gregorio Martínez Sierra, con quien comparte la ilusión de escribir un drama, a la mañana siguiente de la noche de bodas les llevarán a la cama café, churros y buñuelos calentitos. Esta pareja conformará la sociedad literaria más extraordinaria de la historia de la literatura, firmarán con el nombre «Gregorio Martínez Sierra», ya que a principios del siglo xx ser una mujer literata manchaba la reputación, más aún para una maestra de escuela con cuyo sueldo, siete pesetas y media diarias, sobrevivía el matrimonio que llegará a estrenar en teatros internacionales y se codeará con lo más selecto de la literatura española.

² *Ibíd.*, pág. 260.

³ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 81.

⁴ *Ibíd.*, pág. 83.

⁵ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 129.

1. AMIGOS A LA MESA. LAS TERTULIAS CASERAS EN *LA CASA DE LA PRIMAVERA*

Pero para lograr esa ilusión común y estrenar en un teatro había que hacerse una firma. Así Gregorio se codeará con importantes literatos figuras de la época como Jacinto Benavente quién les escribió el prólogo a su primer libro. Pero Benavente se negó a conocer a la coautora de las obras hasta pasados más de diez años hasta que el éxito llamó a su puerta. A partir de entonces se sentó a su mesa innumerables veces y María recuerda que: «Era [...] golosísimo y siempre traía algún dulce selecto. Y aún inventaba combinaciones de hiperdulzura por ejemplo la crema de *marrons glacés* envuelta en blancas nubes de crema de Chantilly. Era curiosa y sabrosa paradójica escuchar, mientras saboreábamos la golosina, los comentarios a la vida tan ingeniosamente agudos y punzadores...»⁶.

Otro de los comensales a su mesa fue Santiago Rusiñol, gran figura de la pintura y la literatura modernista catalana, actuaba como un padre para Gregorio, pero también tardó años en conocer a María, debido a su rechazo por el sexo femenino. Fue en París, donde tras una tarde paseando y bebiendo él alcoholes diversos, ella agua de Perrier, Rusiñol acabó diciendo: «María no es una mujer: es un amigo»⁷. Era Rusiñol bebedor insaciable y comedor refinado, a veces llegaba con un faisán que le habían regalaban los guardias de los jardines de Aranjuez donde pintaba, o un tarro de Rovellons «sabrosísimas setas catalanas que le enviaban de su tierra conservadas en aceite, o legítimos embutidos mallorquines... o alguna especialísima golosina»⁸.

Como el alcohol amenazaba su salud, María al principio, servía vino y licores moderadamente para no contribuir a la enfermedad de su amigo, hasta que un día Rusiñol le dijo: «¿Qué saca usted de que yo esté triste o inquieto o abatido mientras estoy aquí, si sabe usted de sobra que, en cuanto me vaya, lo primero que haré será beber en otra parte? Comprendí —dice María— que tenía razón y renuncié a mis necias precauciones»⁹. Pero nunca lo vio embriagado, el alcohol aguzaba su ingenio y hasta le inspiraba para trabajar, según su amiga.

Otro contertulio a su mesa y gran amigo durante su juventud fue el poeta Juan Ramón Jiménez, quién bautizó poéticamente la casa de María como *La casa de la Primavera*, allí paseaba, leía, escribía y hablaba con María muchas tardes. A veces, el poeta se negaba a comer con la pareja para no dejar solo a su amigo el Doctor Simarro: «¡Cuántos mediodías, mientras almorzábamos, daba él vueltas alrededor de nuestra mesa picando ya una patata frita, ya una raja de chorizo, porque a pesar de su alma poética, era tan aficionado como yo al sabroso

⁶ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 100.

⁷ *Ibíd.*, pág. 105.

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

embutido riojano... Mi marido, a quien impacientaba un tanto su “revolotear”, solía decirle: “Siéntese usted y coma de una vez”»¹⁰.

A través de sus cartas, comprobamos lo profunda e íntima que era su amistad. María le escribe al poeta: «me acuerdo de Juan Ramón con su melancolía en la calle Lista, tomando el sol, mirando la luna, riéndose no pocas veces, y comiendo patatas fritas... “¿se acuerda usted del invierno pasado? Por ahora estuve yo mala y comíamos en la mesa chiquita, y entraba tanto sol del jardín...”; “el arte da en el presente momento histórico, para añadir bastante sobreesada a las patatas fritas, y no olvido que ambos majares del gusto de usted”; “...tengo un traje de terciopelo negro —;no se anima usted a venir a verle— y una cocinita de gas donde salen las chuletas a la parrilla con una espiritualidad asombrosa. Con esas armas, no temo rivales”»¹¹.

Otro amigo, colaborador y comensal a su mesa fue el músico Manuel de Falla con quien creó *El amor brujo*, pero antes de que el éxito llamara a su puerta el maestro pasó hambre, así nos dice María: «Fiel a su musa, y prefirió el hambre a la claudicación: el hambre, sí, porque, durante sus siete años de estancia en París [...] se vio no pocas veces obligado para comer a recurrir a las “primas” que ofrecían en sus anuncios las fábricas de productos alimenticios, y así llenando y recortando bonos en los periódicos, obtenía de vez en cuando una muestra de cacao soluble, una lata de conservas, un paquete de harina lacteada. Si, a días, invitado en casa de un amigo rico, alcanzaba a cenar normalmente, era ya tal su costumbre de no comer, que al día siguiente estaba enfermo»¹².

María y Falla colaboraron durante años y viajaron bastante, en uno de sus viajes por Andalucía, una tarde paseaban por Ronda y compraron roscas de pan: «El pan de Ronda era, antes de la guerra española, manjar de dioses, metidito en harina, dorado, coruscante. Comíamos y andábamos [...]»¹³ y del paseo y del pan nació la copla *El pan de Ronda que sabe a verdad*. En unas vacaciones en Noreña en casa de Pérez de Ayala, su colaborador en la revista *Helios* recuerda: «éramos casi perfectamente felices [...] comidas de abundancia homérica, unas veces en la casa, otras en el campo, que empezaba a la puerta misma del caserón, horas de pereza en el huerto...»¹⁴.

María ganó una beca para estudiar Pedagogía en Bélgica y de sus viajes también nos regala detalles gastronómicos importantes para conocer cómo era Europa a principios del siglo xx. María recuerda que en Burdeos desayunaron «panecillos bordeleses, delicioso el café, fresca y con sabor a avellana

¹⁰ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 232.

¹¹ R. Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961, págs. 69-94.

¹² M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000., pág. 254.

¹³ *Ibíd.*, pág. 192-193.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 237.

la mantequilla servida... en forma de caracolitas. Antes de 1914 a Francia, con arraigado sentido gastronómico, no se le había ocurrido adulterar los alimentos»¹⁵.

Eran jóvenes y estaban impacientes por conocer mundo, viajaban en el tren de tercera clase para ahorrar y poder saborear alguna delicia parisiense y así dice: «El café era tan bueno que le pedí que me sirviesen ración doble; los croissants, deliciosos. Pagué con treinta céntimos de franco...»¹⁶. Comían en la *crémérie* y por un franco cincuenta saboreaban «un par de huevos frescos al plato sobre una buena loncha de jamón, y un gran tazón de café à la crème o una botella de leche, amén de todo el pan que se nos antojara»¹⁷.

La primera noche en París se dieron el lujo de cenar en la Cervecería Pousset y de sobremesa, recontaron impresiones, e hicieron planes de diversión y de trabajo. Trabaron amistad con el editor Garnier quien les publicará varios libros y les invita a comer a su mesa: «Era gourmet entendido: nunca olvidaré el formidable vol-*au-vent*, gloria de la cocina francesa —con más setas que trufas— que nos hizo gustar en el primer almuerzo acompañado por un borgoña blanco también inolvidable»¹⁸.

También en París, años después coincidirían con Eugenio D'Ors, de quién María recuerda que comía «con evidente satisfacción saboreando los manjares sencillos, la tostada de pan frotada con ajo, regada con aceite, delicia de las tierras catalanas y provenzales; gusta de beber bien y en copas anchas para sentir por más poros a un tiempo el zumo de la vid»¹⁹.

María se fue sola a Bélgica con su beca de estudios y allí vivirá en un convento donde merendaba con una viejita que «hacía el té y yo llevaba ya una tarta de fruta, ya un *cramic*, exquisito bollo belga que entonces no costaba más que cuarenta céntimos»²⁰. Por navidad le regalaron un cargamento de *pain d'épices*, bombones y chocolate. De sus impresiones de Bruselas, recuerda cómo decoraban los escaparates: «¡Que arte tienen flamencos y valones, aficionados al bien comer y mejor beber, para presentar, idealizándolos, jamones, embutidos, aves, pescados, frutas, golosinas, vinos y licores, entre dorados, plateados flecos, musgos, cintas y flores!...»²¹.

Pero Gregorio volvía y continuaban viajando, en Colonia durante el descanso de la obra *Los Maestros cantores de Nuremberg* ofrecían: «salchichas y otras porcinas *delikatesen* que el respetable y elegante público devoraba en los entreactos, pero nosotros no estábamos acostumbrados a mezclar las emociones de la mú-

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 246.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 251.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 254.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 293.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 275.

²¹ *Ibíd.*, pág. 280.

sica con las delicias del embutido»²². Cuando salieron del teatro ya solo servían cerveza y tuvieron que acostarse sin cenar.

De su viaje a Londres en barco tras un mareo espantoso recuerda «la reconfortante taza de té con que Inglaterra nos recibiera [...] a la orilla misma del agua. Tal bienestar sentía mientras la caliente infusión iba descendiendo dentro de mí y aplacando los restos del tumulto entrañable, que cerraba los ojos para gozarle mejor...»²³. Ya en el hotel recuerda desayunar té, nata fresca, mermelada dulceamarga y pan tostado. Pero María, lectora empedernida, llevaba a Londres un capricho: «quería beber *whisky* como m^{rs} Pickwick y sus compañeros de quijotescas aventuras... probéle ¡Ay de mí! No me gustó. Súpome y sigue sabiéndome a infusión de suela. Le detesto en todas sus combinaciones»²⁴.

En Italia, junto con unas habas frescas de postre probó su «primera copa de Marsala. Prefiero el dulce chispisaltante moscatel de la provincia de Madrid»²⁵. Y en Milán la musa de la inspiración vino a susurrarles un futuro éxito; tras comer en el restaurante de la Cooperativa socialista pollo asado y beber Chianti, nació la idea para su mayor éxito *Canción de cuna*.

El matrimonio se acaba separando aunque la colaboración literaria permanece y María seguirá viajando, en Viena donde fue al Congreso de la Asociación por la Paz y la Libertad, tras la I Guerra Mundial, «las mujeres norteamericanas instalaban puestos de auxilio para proporcionar latas de leche a los niños hambrientos [...] pero en los restaurantes no faltaba refinamiento ni golosina para los extranjeros que acudían a la baratura de la ruina como moscas a la miel»²⁶.

2. SINSABORES: EL HAMBRE Y LA GUERRA

A lo largo de su vida María vivió estas dos realidades tan distintas, desde pequeña convivió y comió el pan seco con las niñas asiladas, en su juventud pudo gozar las mieles del éxito y los sabores en compañía de amigos y colaboradores, pero nunca se desligó de la realidad social que le rodeara y que plasmará en muchas de sus obras, puramente realistas.

Antes de escribir otro de sus grandes éxitos nacionales e internacionales *El reino de Dios* y para documentarse se internó unas semanas en un convento donde convivió con el lado oscuro de la miseria humana, los proveedores malpagados suministraban los alimentos de ínfima calidad y los asilados perecían de hambre: «a pesar de ello, hacían huelgas en el comedor cuando faltaba el vinagre en la ensalada o el pimentón que al menos coloreaba el caldo deslavazado de las eternas sopas. [...] Cuando volví a mi casa [...] parecíame que la vida corriente no tenía

²² *Ibíd.*, pág. 288.

²³ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 303.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 309.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 336.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 143.

sentido: era algo no solo injusto, sino inverosímil [...] tardé en reacostumbrarme al vivir común: familia, amor, esfuerzo para ganar el pan, para lograr un poco más de perfección en el arte, lecturas, espectáculos, aquel verso perfecto, aquella música... Comer sobre blancos manteles, en vajilla de tersa porcelana, beber en copas de tallado cristal... aquella carta que no quiere llegar, aquellas flores que trae un amigo, aquellas gotas de perfume que echo en el agua para lavarme, ¡qué absurdo, y, sobre todo qué irrealidad! ¿Dónde estamos, mi alma?»²⁷.

Ese mismo pudor y esa conciencia, junto con las ansias de ilusión por cambiar esta triste realidad, serán los que a sus 57 años la llevaran a ser propagandista política por el «el menos delirante de los partidos» [...] Mis primeros atisbos de que la organización social no era lo que debiera ser, me los dio [...] a partes iguales el cocido con azafrán pero sin carne que veía comer a los albañiles sentados en el suelo a pie de obra, y la observación reiterada, medio humorística, medio suspirante, de mi madre: «A todo mes le sobra una semana». Mientras fui niña, no supe que nadie se hubiese preocupado de aquel problema que a mí me intrigaba: «¿Por qué el que trabaja más es el que come menos?»²⁸.

En la primera de las conferencias electorales que dio María por Andalucía, predicando el socialismo y el feminismo, una mujer se desmayó de hambre. En ese mitin no pudo hablar de otra cosa, habló del hambre. «Tenéis hambre... hoy no habéis comido..., ni acaso ayer... ¿Qué había en casa a mediodía? Tal vez unos mendrugos de pan duro recogidos en el arroyo... se los habéis dado a las criaturas. ¿Y mañana? Mañana es preciso comer. ¡Mañana tenéis la obligación de comer! Solas no podéis. Una por una, no podéis..., pero juntándoos sí compañeras, sí». De esta manera, a las mujeres, hablaba María en su propaganda política.

Le es imposible olvidar de estos viajes por Andalucía los gritos de los chiquillos mal cubiertos de andrajos que desde el andén suplicaban al pasajero... «¡Un cachito de pan, señorito, un cachito de pan! ¿No le ha quedado nada de la merienda? [...] Y Andalucía es la tierra de los olivares y de los viñedos —lagunas de aceite, bodegas como catedrales, sin contar el tabaco y la caña de azúcar... sin contar el trigo—»²⁹, comenta indignada.

De las casas que visitara recuerda «en todas estas miserables guaridas, no he visto un solo fogón, un rincón donde encender una lumbre, un solo puchero, una cazuela en que cocer un alimento. Aquí no se ha comido nunca nada caliente. Aquí, cuando despiertan los chiquillos, las madres los echan a la calle como gatos, a ver lo que pueden hallar para comer... [...] Y Alfacar tiene el orgullo de fabricar el pan, verdaderamente exquisito, que se come en la capital de provincia»³⁰.

Esta era la realidad social de los pueblos de Granada en 1933 y en los días de fiesta los niños miraban con deseo «los montones de caramelos rancios, de

²⁷ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 132-135.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 79.

²⁹ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989. Pág. 93.

³⁰ *Ibíd.*, págs. 145- 149.

almendras bañadas en almidón y azúcar, los higos secos y medio apollillados»³¹. Y tras visitar otro pueblo un compañero le dice: «—Si quiere usted que en la taberna mandemos preparar algo para comer... y ella responde: —Hombre de Dios, aquí no hay derecho a comer si no puede uno repetir el milagro del pan y los peces»³².

En otro mitin, como la muchedumbre se niega a escuchar, María le hablará a los niños que allí había para que se le transmitan el mensaje a sus padres: «¡Madre, quiero un tazón de leche para desayunar, madre, no quiero ir a la escuela descalzo, madre, [...] quiero que cuando te sientas a la mesa con mi padre y conmigo, puedas estar contenta porque has tenido con qué llenarnos bien los platos y dar a cada uno todo el pan que ha pedido, madre...»³³. Sin embargo, perdieron las elecciones y al poco tiempo comenzó la Guerra Civil, María fue enviada como embajadora a Bélgica y se ocupó de los niños españoles refugiados: «La primera noche [...] cené con los niños, el gran tazón de sopa, las rebanadas de blanco pan. En todos los ojos, se reflejaba gozo tan intenso que yo, de emoción, casi no podía tragar»³⁴. Y en las cartas que los niños escribían a sus familias enumeraban con regocijo las binandanzas: «“Madre comemos cuatro o cinco (tartines) para el desayuno”, “Madre, ¡comemos carne todos los días!”; “Padre, comemos queso!”»³⁵.

Al terminar la Guerra Civil española, vivirá la tragedia de la Segunda Guerra Mundial en Francia, el timbre de la puerta le asusta por si es la Gestapo, en una carta de 1945 escribe: «Querido Jorge: No puedes figurarte el hambre que hemos pasado durante estos dos últimos años en Francia: basta saber que yo pasé de 80 kilos de peso a 49... y veo con terror acercarse otro invierno sin carne, sin leche, sin grasa, probablemente sin lumbre... ¿no podrías tú enviarnos alguno (un paquete) con materias más o menos grasas? Queso, jamón, corned beef, alguna clase de mantequilla, algo de confitura nos ayudarían a pasar los meses de frío»³⁶. Años de penuria, imposibles de reflejar en los libros de historia. María escribe a mano porque ha vendido sus máquinas de escribir para comer y comenta que su aspecto exterior era más de bruja que de ser humano³⁷.

Pero tomemos antes de despedirnos para disimular el gusto amargo de la guerra una taza de café, supremo deleite para María. En momentos de fatiga, una taza de café bien cargada a modo de analgésico y narcótico, le ha devuelto la vida o por lo menos, como ella dice «el ánimo para seguir viviendo... si fuese poeta ensartarías todas en un soneto»³⁸. No al café, pero a otras delicias conyugales,

³¹ *Ibíd.*, pág. 204.

³² *Ibíd.*, pág. 183.

³³ *Ibíd.*, pág. 215.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 233-241.

³⁵ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 237.

³⁶ A. Blanco, *María Martínez Sierra y la Política*, en J. Aguilera Sastre (coord.), *M. Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, IER, Logroño, 2002, pág. 178.

³⁷ M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 255.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 265.

escribió Gregorio un poema recogido en el libro «La casa de la Primavera» por donde tantos amigos pasaron. Para María, estos recuerdos son sumario del «goce de menudísimas sensualidades. ¡Cómo ha de agradecer el espíritu al cuerpo las suaves sensaciones que recordadas hacen sonreír y sirven a de alivio, andando los años y penas, en tantas horas duras de pasar!»³⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ SIERRA, M., *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000.
- *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989.
- GULLÓN, R., *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Publicaciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.
- BLANCO, A., *María Martínez Sierra y la Política*, en J. Aguilera Sastre (coord.) M. Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso. IER. Logroño 2002.

³⁹ M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 290.

CAPÍTULO 25

Comida y bebida en las albadas tradicionales castellanas. El ejemplo de la albada de Quintana Redonda (Soria)

BEATRIZ PLAZA MARINA
Universidad de La Rioja

En la provincia de Soria, la albada, a diferencia del tradicional canto del encuentro o despedida de los novios o amantes al amanecer de la lírica popular tradicional, es el canto de bodas con que los jóvenes festejaban un nuevo matrimonio y que ofrecían como regalo a los novios, cuya contraprestación era obtener comida y bebida o, como en el caso de la albada de Quintana Redonda, participar en el banquete que, antiguamente, se celebraba por la noche. Cercano en su carácter o estructura a los cantos de bodas sefardíes, como rito de paso o rito de vida, se han recogido manifestaciones de la albada por prácticamente todos los pueblos de la provincia de Soria. La albada de Quintana Redonda es una de las más largas y detalladas y, en ella, también hay alusión a la celebración, al banquete, a la comida y a la bebida.

1. LA ALBADA

La albada era la canción que se ofrecía en honor a los recién casados exactamente a la hora más cercana a la celebración de la cena de bodas (sobre las 10 o las 11 de la noche). Se cantaban las albadas en la casi totalidad de los pueblos de la provincia de Soria (soria pueblo a pueblo). Así, en Alcubilla de Avellaneda y Talveila las llaman garzonía. En Barcebalejo, Berzosa, Cubilla, Peñalba de San Esteban, Rejas de Ucero, Sotos del Burgo y Valdelubiel,

barzonía. En Añavieja, Los Villares y Soto de San Esteban, enhorabuena. En Cirujales del Río, albahada. En Fuentes de Magaña, serenata. En Monteagudo de las Vicarías, ronda. En Montuenga y Santa María de Huerta, cantarete. En Quintanilla de Nuño Pedro, cantar a la novia. Y en Serón de Nágima, meinate. En Cañamaque también cantaban la alhada en la festividad de San Sebastián, y en Licerias por Nochebuena. En La Riba de Escalote formaban dos rondas: hombres por un lado y mujeres por otro (5).

Fuera de la provincia de Soria, se han recogido cantares de boda con el nombre y la forma de la alhada al menos en Aragón, Extremadura, territorios limítrofes con Castilla. El ritual era similar en todos los enclaves de los que queda registro de su celebración: una quincena de mozos se dirigían al cortejo nupcial, reunido en casa de los progenitores de uno de los cónyuges —generalmente en casa del novio—, donde se iba a celebrar la cena de bodas. La costumbre era invitar a la cena al grupo de mozos que rondaban, con una estructura de solista y coro. Cada estrofa era entonada por el solista y después por el resto de mozos que acompañaban también con guitarras.

2. ANTECEDENTES

Las canciones de boda, o alhadas, pertenecen a la lírica tradicional, y se agrupan junto a las manifestaciones poéticas que se cantaban en romerías, carnaval, entrada de la primavera —donde pueden inscribirse las marzas cantadas en la franja provincial limítrofe con Burgos—, canciones de pastor, viajes, alboradas... (6) Por su estructura y el ritual de su interpretación, podrían entroncar con el villancico tradicional castellano.

De transmisión oral, no existen datos acerca de su antigüedad, aunque sí se sabe que se interpretaron a lo largo del siglo XIX y, en el caso de la alhada que nos ocupa, su pervivencia alcanzó el año 1950, año de la última boda en la que se cantó la alhada. Consideramos probable que existiera un autor o autores que, o bien desarrollaran la canción, o bien tomaran un germen tradicional al que añadieron estrofas. Es incluso posible que la adición de estrofas obedeciera a distintas manos en distintos momentos del tiempo. No queremos decir con esto que el uso de los símbolos mencionados obedeciera a una intención consciente, sino a la voluntad de recoger ecos tradicionales que «sonaban» en las mentes de la comunidad a la que se dirigía la alhada.

En su carácter ceremonial, de canto de rito de paso, o rito de vida, entroncan con los cantos de bodas judeo-españoles, a pesar de las diferencias temáticas y estructurales: «los judíos españoles tenían una poesía musical propia, asociada con ceremonias religiosas y con los ritos de boda, nacimiento, de muerte. Pero esas canciones estaban en parte concebidas de acuerdo con la técnica y la temática de la poesía cantada por los cristianos» (4).

En este sentido, en el clásico estudio de Alvar (2), se observa la coincidencia en el uso, aunque con distintas características, del paralelismo sefardí

y el castellano, que clasifica en literal —basado en la reiteración de las voces, redoblamiento por oposición o repetición del verso entero—, estructural y de pensamiento o conceptual. La albada de Quintana Redonda presenta ejemplos de todos ellos.

Todas las albadas sorianas recogidas comienzan, casi siempre, pidiendo permiso para cantarlas: «Para empezar a cantar/señores pido licencia/no digan a la mañana/que hemos tenido vergüenza.» (Quintana Redonda) «A esta puerta hemos llegado/con intención de cantar/si no quieren que cantemos/nos volveremos pa'tras» (Tardelcuende). Beltrán (3) ve en esta solicitud de licencia, un carácter «comunal», una fase típica de los cantos de bodas, que también encontramos en los cantos de bodas sefardíes.

3. ESTRUCTURA

Con la combinación métrica del romance (cuartetas —a excepción de las estrofas 17 y 18- con rima asonante en los pares), la estructura de todas las albadas es similar, con pequeñas variaciones locales, pero presentando las siguientes secciones:

- Entrada y presentación.
- Bendiciones o bienllegadas.
- Ritual del matrimonio.
- Flores.
- Encargos.
- Despedida.

Las diferencias entre unas y otras consisten en pequeñas variaciones en el léxico, en la entrada y la despedida y en la longitud y el nivel de detalle de cada parte. La albada de Quintana Redonda destaca por recoger con mayor exhaustividad cada una de las partes de la estructura, por su longitud, formada por 64 estrofas, y por el detalle de cada sección.

Sin embargo, la estructura lírica tradicional de la albada da soporte a un estructura interna de contenido que posee un fuerte carácter narrativo, reflejando fielmente los pasos del rito e ilustrando con gran profusión de detalles las escenas principales de la celebración.

También incluye esta albada símbolos propios de la lírica tradicional, aunque con «ausencia total de metáforas, lo que hay son imágenes visuales, impresiones directas de una realidad exterior, a menudo también cargada de un simbolismo ancestral»(4): son un claro ejemplo las flores y los frutos «simbólicos de la entrega amorosa», el elemento «florido» de la lírica castellana de tradición oral, de la lírica cortesana o épica «relumbra la espada del Rey entre sus vasallos».

4. COMIDA Y BEBIDA EN LAS ALBADAS

El objetivo de la albada, la invitación a la cena, está implícito en todo el canto, y se manifiesta en la estrofa 51, fijando la atención en la composición de la mesa, tanto física, como de invitados:

Qué adornada está la mesa,
de manteles y saleros,
qué acompañados los novios
de damas y caballeros

La estrofa correspondiente de la localidad de Tardelcuende, (a 5 kilómetros) se detiene más en los detalles de los elementos de la mesa:

Las mesas son de nogal
Los manteles son de lino
Las cucharas son de alpaca
Los vasos de cristal fino.

En cuanto a la invitación a la cena, propiamente dicha, la albada de Quintana Redonda va alcanzado su final en la justificación del convite (estrofas 57 y 58):

No piensen los de esta boda
que venimos por el vino,
venimos a divertirnos
con el novio y el padrino.
No piensen los de esta boda
que venimos por la torta,
venimos a divertirnos
con la madrina y la novia.

En la albada de Tardelcuende solo se conserva la primera de estas dos estrofas, que se sitúa al final, antes de la apelación directa al novio para empezar el convite y con la que finaliza esta versión:

*A correr la pestiguilla
Y desechar los candados
Sácanos el porrón novio
Y nos echaremos un trago.*

En la albada de Mazaterón, la invitación al convite se presenta también en las dos estrofas finales:

*Las canciones que hemos cantado
creo que sean bastante
si ustedes tienen a bien
pasaremos adelante.*

*Alerta compañeritos
que ya veo venir
con la botella en la mano
y la torta en el mandil.*

Las manifestaciones de la albada y su contraprestación de invitación al convite o a parte de él, se producen en toda la provincia de Soria. A cambio de estos cantares, los mozos de la ronda recibían el painazgo, alboroque, gallofa o convite que los novios, padres o padrinos ofrecían. En Matute de Almazán el painazgo era ofrecido a repique de campanas. En Agradas se componía de vino, tortas y cañamones. En Aguaviva de la Vega, donde las albadas eran cantadas, además de en la noche de bodas, en la segunda amonestación, los mozos recibían bebidas, tortas y dinero. En Alcubilla del Marqués, bacalao y vino. En Borjabad, cañamones, anís y rosquillas.

En Narros, los cantares de boda eran compuestos ad hoc, y se repartían las suficientes tortas para que todo el mundo tuviera su ración. En Nolay los novios obsequiaban con pan, vino y arenques. En Olmillos con torta, vino y dinero. En Quintanilla de Tres Barrios, al painazgo lo llamaban bacalada, y si los novios o familiares incurrían en la falta de no obsequiarla, los mozos les daban una sonora cerrada.

En Torlengua se cantaba la albada con todo el ceremonial: el grupo encargado de ello nombraba un alguacilillo que iba pasando las botellas y las pastas con las que les iban obsequiando, y todo aquel que no bebiera a morro o cometiera la torpeza de dejar caer una pasta, pagaba una multa en dinero con el que continuar después la fiesta. En Torrubia de Soria recibían tortas, nueces, higos y rosquillas. En Valdenarros una arroba de vino. En Yelo daban vino, queso y cañamones. En Valderrodilla y en Quintana Redonda la generosidad en el convite era la mayor muestra, pues los novios convidaban a cenar a la ronda(6).

5. TRANSCRIPCIÓN DE LA ALBADA DE QUINTANA REDONDA

1 Para empezar a cantar
Señores, pido licencia
No digan a la mañana
que hemos tenido vergüenza.

2 Para continuar cantando
tres cosas es menester:

Memoria y entendimiento
y sabiduría también.

3 Con licencia de la novia,
que sin ella no podemos
le cantaremos la albada
que le sirva de consuelo.

4 Echaré mi bien llegada,
yo que he llegado el primero,
manzanilla colorada
cogida en el mes de enero.

5 Echaré mi bien llegada
yo que el segundo llegué,
manzanilla colorada
no sé si la cogeré.

6 Yo que el tercero llegué
vengo a cantar esta alzada,
si hay alguno que la sepa
esta es mi primera entrada.

7 Lo primero es buenas noches,
lo segundo es atención
a todos los de esta casa
buenas noches os dé Dios

8 Hemos tenido noticias
de que os habéis casado,
mis compañeros y yo
la enhorabuena os damos

9 Esta mañana temprano,
a la que rayaba el sol
los dos fuísteis a la Iglesia
a hacer vuestra confesión.

10 Luego volvísteis a casa
muy humildes con agrado,
y en casa de vuestros padres
os habéis arrodillado.

11 Delante de vuestros padres
primos, parientes y hermanos
os echan la bendición
y os quedásteis llorando.

12 Luego volvísteis a misa
con nobles acompañados,
el padrino a la derecha,
la madrina al otro lado.

13 A la Iglesia os han llevado
con la bandeja en la mano,
que también anillos y arras
del matrimonio sagrado.

14 Ha salido el Sacerdote
al momento a recibirnos,
con el manual y la estola
y demás ritos precisos.

15 Lo primero que pregunta,
aquel ministro de Dios,
si tenéis alguna cosa
que sepáis entre los dos.

16 A los que había presentes
lo mismo les preguntó
y todos han respondido
no sabemos, no señor.

17 Lo segundo que pregunta
este Ministro sagrado,
si os queréis por esposos,
por amables casados,
y con la voz humilde
respondísteis otorgamos.

18 A los que había presentes
también les ha preguntado
si saben alguna cosa
del matrimonio sagrado.
Respondieron no, señor,
No sabemos nada en algo.

19 A este tiempo el padrino
las arras os ha entregado,
juntamente los anillos
para que os hagáis el cargo.

20 Luego que recibísteis
quedásteis aprisionados
con cadenas y con grillos
con pestillo y candados.

21 Los anillos son grillos
las arras son las cadenas
el pestillo es la humildad
el candado la obediencia.

22 Dísteis la mano derecha
muy humildes con amor,
y aquel ministro de Cristo
gustoso la recibió.

23 Subísteis la Iglesia arriba
con gran modo y atención
hasta aquel lugar sagrado
de la capilla mayor.

24 Seguísteis al Sr. Cura
y en la grada os dejó,
aquel Ministro de Cristo
en la Sacristía entró.

25 Luego salió revestido
en la grada se postró
para celebrar la misa
que es sacrificio de Dios.

26 Oísteis la misa juntos
con agrado y atención
y al tiempo de ofrecer
os levantásteis los dos.

27 El estado que os dieron
cuando fuísteis a ofrecer,
significa la fe viva
que los dos debéis tener.

28 Al tiempo tocan al Santus
os levantásteis los dos,
y fuísteis a arrodillaros
al pie del altar mayor.

29 Al mismo tiempo el padrino
a la grada se acercó,
aquella sagrada banda
a los dos os la cruzó.

30 En el último Evangelio
os ha leído el Sr. Cura
y el uso del matrimonio
con vuestra vida y estado.

31 De los siete Sacramentos
que hay en la Iglesia Sagrada,
habéis recibido tres,
sábado por la mañana.

32 El primero penitencia,
el segundo Comunión,
el tercero matrimonio,
sea para servir a Dios.

33 El Párroco de este pueblo
os ha dado comunión
cuando terminó la misa
os echó la bendición.

34 Las bendiciones Sagradas
que el Sr. Cura os ha echado,
os améis el uno al otro
con amor y con agrado.

35 Habéis oído, casados
lo que el Sr. Cura ha dicho
que os améis el uno al otro
como a la Iglesia amó Cristo.

36 Al padrino y la madrina
les debéis de dar las gracias,
que os han puesto en camino
de las Bienaventuranzas.

37 A vuestros queridos padres
también les debéis de dar,
que os han sacado de mancebos
y os han llevado a casar.

38 Cómo relumbra la espada
del Rey entre sus vasallos,
así relumbran ahora
esos dos recién casados.

39 Cómo relumbras casada
al lado de tu marido
como espada valenciana
cuando la sacan el filo.

40 Ya se acaba la albada
las flores van a empezar
un poquito de atención
si las queréis escuchar.

41 Doncella fuísteis a misa
pisando palmas y flores,
luego volvísteis a casa
al lado de tus amores.

42 Doncella fuísteis a misa
con el velo tendido,
luego volvísteis a casa
al lado de tu marido.

43 Todas las flores se sequen
florezca la del enebro,
florezca y viva la fama
del Sr. Cura el primero.

44 Todas las flores se sequen
florezcan las de los prados,
florezca y viva la fama
de estos dos recién casados.

45 Todas las flores se sequen,
florezca la de la encina,
florezca y viva la fama
del padrino y la madrina.

46 Todas las flores se sequen,
florezca la del romero,
florezca y viva la fama
del Sr. Juez de este pueblo.

47 Todas las flores se sequen,
florezca la del peral,
florezca y viva la fama
de los mozos del lugar.

48 Todas las flores se sequen
florezca la de la cebada,
florezca y viva la fama
de los que cantan esta albada.

49 Todas las flores se sequen
florezca la de la mora,
florezca y viva la fama
de la gente de esta boda.

50 Que viva el novio y la novia
y el cura que los casó,
vivan los padres y hermanos
mis compañeros y yo.

51 Qué adornada está la mesa,
de manteles y saleros,
qué acompañados los novios
de damas y caballeros.

52 Casados, a vuestros padres
las gracias debéis de dar,
que os han dado permiso
para poderos casar.

53 La madrina es una rosa,
el padrino es un clavel,
la novia es un espejo,
el novio se mira en él.

54 De lo poco y mal cantado
ustedes perdonarán,
que somos mozos de campo
y no hemos aprendido más.

55 Lo que te encargo (Fulano)
que la tengas bien guardada
que la han tenido sus padres
metida en sus entrañas.

56 Lo que te encargo (Fulanita)
que le tengas bien tenido,
que le han tenido sus padres
en el corazón metido.

57 No piensen los de esta boda
que venimos por el vino,
venimos a divertirnos
con el novio y el padrino.

58 No piensen los de esta boda
que venimos por la torta,
venimos a divertirnos
con la madrina y la novia.

59 Lo que te encargo (Fulanito)
que no entregues los calzones,
que son amigas las mujeres
de mandar más que los hombres.

60 Recibid la enhorabuena
de estos humildes muchachos
que seáis muy felices
al pasar al nuevo estado.

61 Recibid la despedida
con un ramito de olivo
que la juventud os envía
como prueba de cariño.

62 Recibid la despedida
que los jóvenes os damos,
que seáis siempre dichosos
de corazón os deseamos.

63 La albada se ha concluido
esta va por despedida
daos la enhorabuena
el padrino y la madrina.

64 Ustedes queden con Dios,
que nosotros ya nos vamos,
a rondar a otra doncella
que esta se nos ha casado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M., *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, Instituto Arias Montano/CSIC, 1971.
- *El paralelismo en los cantos de boda judeo-españoles.*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- BELTRÁN, R., *En torno a la canción de boda judeo-española dice la nuestra novia: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- FRENK, M., *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1990.
- GOIG SOLER, I. y GOIG SOLER, L., *Soria pueblo a pueblo*, ed. de las autoras, Soria, 1996.
- *Las Albadas Sorianas*. Soria: Abanco/Cosas de Soria, 1999 [http://soria-goig.com/Etnologia/pag_0836.htm].
- PANIZO RODRÍGUEZ, J. y PLAZA MARINA, B., «Anotaciones a una albada», *Revista de Folklore*, 152, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 1992.

CAPÍTULO 26

«Bollycao boy», «Less is more» y «Ha estado en la vendimia»: merienda, comida y vendimia en la poesía de Juan Antonio González-Iglesias

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Universidade de Santiago de Compostela

La poesía de Juan Antonio González-Iglesias establece un diálogo constante entre la Antigüedad clásica y el mundo actual. En sus versos, además de contraponer nociones como la de *aurea mediocritas* y consumismo, edad de oro y globalización, sensualidad, belleza y culto al cuerpo, también hay espacio para negar la capacidad creativa del alcohol y su cultura material, o para reflexionar sobre el lugar que ocupan la comida y la bebida en el occidente actual:

No bebo alcohol.

Dos líneas de Ungaretti me embriagan hoy: *M'illumino d'inmenso*. Afortunado

aquel que no enumera la hermosura

(J. González-Iglesias, «Notte», *Esto es mi cuerpo*; vv. 1-4).

Desconozco las marcas de los vinos más caros.

Ungaretti es la única denominación

de origen que respeto

(J. González-Iglesias, «Autorretrato como asceta inconsciente», *Un ángulo me basta*, vv. 1-3).

Me bebo mi futuro en un vaso de plástico
(J. González-Iglesias, «101, Champs Élysées», *Esto es mi cuerpo*, v. 12).

Este trabajo se centra en tres poemas de González-Iglesias —«Bollycao Boy», «Less is more» y «Ha estado en la vendimia»— que muestran cómo el poeta conjuga su visión del mundo contemporáneo con la tradición poética clásica a través de los actos de merendar, comer y vendimiar. Al igual que hoy en día, en el pasado estos actos eran propicios para la tertulia, la reflexión y el debate. El banquete, por ejemplo, era un lugar de reunión, de tertulia, de celebración de recitales poéticos, en los que participaron alguno de los primeros poetas de nombre conocido. En ellos, las reflexiones de carácter moral se confunden en composiciones aparentemente frívolas sobre el almuerzo o el vino¹:

Chupaba como chupa su cerveza,
con una caña, cualquier tracio o frigio;
y gacha la cabeza se esforzaba.
(Arquíloco, 26).

Hala, trae, muchacho,
la jarra: de un golpe
irá el primer trago;
mas tu pon diez cazos
de agua por los cinco
de vino, que incluso
celebrando a Baco
quiero ser modesto.
(Anacreonte, 6).

Bebamos ya. ¿A qué esperar la hora
de las luces? Le queda un dedo al día.
(Alceo, 21, vv. 1-2).

González-Iglesias, que conoce esta tradición por su condición de poeta y de profesor de literatura clásica, parece reformular estos pasajes en torno a la comida y la bebida en algunos de sus poemas:

¹ Estos aspectos son tratados, entre otros, por J. Defradas, *Les élégiaques grecques*, Paris, Presses universitaires, 1962; F. Rodríguez Adrados, «Orígenes de la lírica griega», *Revista de Occidente*, Madrid, 1976; —, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza, 1981; —, (ed.) *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1986; C. M. Bowra, *Poesía y canto primitivo*, Carlos Agustín (trad.), Barcelona, Antoni Bosch, 1984; H. Fränkel, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo v*, Madrid, Visor, 1993 y B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, (Xavier Riu, trad.), Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

De los antiguos persas ¿qué sabemos?

[...]

que los asuntos esenciales

los trataban dos veces, de este modo:

1.º por la noche, en el banquete
emborrachados con el mejor vino.

Y 2.º después de haber dormido
largamente, serenos, meridianos.

(J. González-Iglesias, «Soneto sorprendente», *Poemas sueltos e inéditos*, vv. 1, 3-8).

Partiendo de esta tradición, González-Iglesias escribe dos composiciones en las que la comida o el acto de comer le permiten filtrar su visión clásica del mundo actual: «Bollycao Boy» y «Less is more». El primero pertenece a *La hermosura del héroe* (1994), libro con el que González-Iglesias aseguraba «engendrar una etimología moral, y hacer de la belleza una cualidad moral»². Los versos tienen dos niveles de lectura al menos: uno referido a la situación literal que se presenta y otro ligado a los motivos de la poesía griega y latina clásica a los que remite de forma más o menos directa³. En «Bollycao Boy» la situación referida es la de un adolescente de quince años que a la salida del colegio rebusca entre su mochila la merienda. Los objetos de su interior describen la puerilidad y la inmadurez de su figura, que contrasta con el vigor y la belleza de su cuerpo adolescente, al que se alude de forma bastante sensual desde el propio título:

canicas camisetas cromos cartas
gruesos rotuladores fluorescentes
cordones la revista dos cartuchos
de combativos juegos informáticos
[...]

los preciosos cristales
que cubren tu miopía maravillosa
el slip fabuloso de repuesto
tal vez ya tu primer preservativo
publicitario. Al fin el bollycao
puesto por mamá joven y atractiva

(J. González-Iglesias, «Bollycao Boy», *La hermosura del héroe*, vv. 7-10, 11-16).

A esta lectura literal del poema se le puede superponer la que ofrece la tradición literaria desde época clásica. González-Iglesias narra un hecho cotidiano para exaltar la belleza de un joven, tal y como hacían los poetas helenos que escri-

² J. González-Iglesias, «Prólogo», *La hermosura del héroe*, 2010, pág. 21.

³ Directa cuando alude a otros autores, poemas o versos, en los títulos, dedicatorias o versos de sus poesías. Indirecta cuando las fuentes no se reconocen explícitamente, pero se intuyen de la articulación retórica del poema.

bían este tipo de estampas cotidianas centrándose en la hermosura de hombres y mujeres jóvenes. En estas composiciones, a la sensualidad del cuerpo se añadían reflexiones de carácter moral sobre lo efímero de la belleza o el paso del tiempo. Los versos de «Bollycao boy» también se hacen eco de ellas. La «rosa» (v. 21) alude, por un lado, al poderío y la belleza física del muchacho, que perecerá con el paso del tiempo, y, por otro, al término con el que estudiantes como él suelen aprender la primera de las declinaciones de la lengua latina («*rosae*», v. 21)⁴:

El libro de latín de segundo de bup...
 Feliz el que te dé clases particulares
 y en la brutalidad de tus labios escuche
 la frágil hermosura de la *rosa rosae*
 (J. González-Iglesias, «Bollycao Boy», *La hermosura del héroe*, vv. 18-21)

La figura del efebo recibe el tratamiento de un héroe. En él se puede colegir la recreación de uno de los atletas de Ístmicas, Olímpicas y Nemeas de Píndaro, o el de los gloriosos héroes épicos que regresan victoriosos, pero heridos —sus heridas reflejan la fiera de su enemigo y lo arriesgado de su lucha⁵—. El poeta llama la atención, además, sobre la anonimía del muchacho, aspecto que parece hacerse eco del tópico de la fama que otorga el que unos hechos sean contados o cantados para que se recuerden sus gestas⁶:

Del polideportivo a la salida
 orgulloso de quince cicatrices
 bandolero grumete de pirata
 cachorro del espiritual
 busca entre su desorden la merienda

⁴ Parecido al poema de González-Iglesias por la presencia de un varón joven y atlético y la mención a su madre son unos versos de Anacreonte: «... y tienes, además, el corazón/ vergonzoso, ¡oh bellísimo muchacho!/, y aunque tu madre, con tenerte en casa,/ piensa con todo esmero estar criándote,/ tú, a escondidas, andas recorriendo/ los campos de jacintos donde Cipris,/ soltándolas del yugo, ata sus yeguas/ / irrumpes en el medio del/ por lo cual se sobresaltó/ el corazón de muchos ciudadanos» (Anacreonte, 1). Sigo para la cita de estos poetas antiguos las ediciones de J. Ferraté, (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, El Acanalado, 2000 (1.ª edición de 1968) y Rodríguez Adrados F. (ed.): *Lírica griega arcaica: (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1986, que se pueden ver en la bibliografía.

⁵ Las elegías de Calino, Tirteo o Simónides recogen buena parte de estos motivos: «Este recinto/ de hombres valientes, al honor de Grecia/ sirve de habitación; para testigo,/ el rey de Esparta, Leónidas, quien deja/ en herencia un portentoso de heroísmo/ y gloria eterna» (Simónides, 17, vv. 10-15).

⁶ Esta idea va asociada también a la fama del poeta que narra los hechos, puesto que sus palabras se immortalizan con las gestas del difunto. Uno de los episodios más famosos de esta tradición es la unión que se produce entre las glorias de Aquiles y los versos de Homero, de manera que el hecho de que Homero haya cantado las hazañas de Aquiles contribuye a aumentar su gloria y exalta aún más la fama del héroe. Esta fama será envidiada por Alejandro Magno, que desearía que un nuevo Homero situase sus hazañas a la altura de las de Aquiles.

El caos de tu mochila ¿quién lo nombra?
(J. González-Iglesias, «Bollycao Boy», *La hermosura del héroe*, vv. 1-6).

De este modo, el poema combina diversas tradiciones por sus motivos (*tempus fugit* de la poesía de tipo moral y amoroso, o el sobrepujamiento de la épica) con la situación cotidiana de la que parten los versos: el estudiante, sus clases, la delicuescencia con la que observa la voz poética y la inocencia del muchacho. González-Iglesias muestra así la proximidad que existe entre el mundo antiguo y el contemporáneo; la validez de los motivos y tópicos clásicos para expresar aspectos sobre la dimensión ética y atemporal del ser humano. A estos aspectos, que hermanan en los versos de González-Iglesias la tradición clásica con la actual, se le añade la prosodia de los versos de «Bollycao Boy», que presentan abruptas construcciones hiperbáticas (versos 1-5, 11-13) o que prescinden de toda puntuación sintáctica, con la excepción de los puntos suspensivos del verso 18.

El poema «Less is more» se incluye en el poemario *Un ángulo me basta* (2002), en el que González-Iglesias insiste en proyectar su mirada clásica sobre la realidad actual⁷. La visita a un centro comercial sirve de pretexto para mostrar la dicotomía de la voz poética, escindida entre el presente y el pasado, y los nexos de continuidad entre nuestra civilización y las civilizaciones clásicas:

Otra vez sufro el vértigo
de lo heterogéneo
[...]
He comido en un centro comercial.
Solo he comprado zumo de naranja
y las obras completas de Epicuro.
(J. González-Iglesias, «Less is more», *Un ángulo me basta*, vv. 13-14, 16-18).

Este vaivén entre la realidad presente del poema y la evocación del mundo antiguo recorre toda la composición. El centro comercial de diseño en el que ha comido el poeta (v. 1), que representa la modernidad, remite por su arquitectura a épocas remotas. Bajo una de sus cristaleras se sitúan versos contemporáneos, grabados al ácido en tipologías modernas, pero que evocan a las inscripciones epigráficas o votivas clásicas; un banco, que se supone también de diseño actual, pero construido en madera de teka, que puede remitir al tópico horaciano «O navis»⁸. Lo mismo sucede con las figuras como el trapecio y el óvalo, elementos geométricos que nos retrotraen a la Grecia clásica, pero que se combinan con otros elementos más contemporáneos —«césped,

⁷ «Ángulo es un hermoso término romano para nombrar nuestro lugar en el mundo [...] Aunque el ángulo establece un punto de vista sobre el mundo, en este libro se convierte también en el punto de partida para salir a él y cambiarlo», J. González-Iglesias, «Prólogo», *Un ángulo me basta*, *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 139-140.

⁸ Horacio, i, 14.

periódico»— que muestran la continuidad que se da entre presente y pasado, entre la civilización occidental actual y la Grecia y Roma clásicas:

Me he sentado en un banco de madera de teka
bajo una hermosa línea de Vicente Aleixandre.
He mirado los límites del mundo:
un trapecio de césped y un óvalo de cielo.
El periódico dice que en verano
somos más vulnerables.

[...]

El oasis
es una tentación para el asceta
(J. González-Iglesias, «Less is more», *Un ángulo me basta*, vv. 7-12, 14-15).

Como en los versos de «Bollycao Boy», estas imágenes ligan los versos con dos motivos clásicos: el del *aurea mediocritas* y el del *beatus ille*. El primero se refleja especialmente en los versos: «El oasis/ es una tentación para el asceta» (vv. 14-15); mientras que el *beatus ille* aparece asociada a la descripción del centro comercial, que se interpone entre el hombre y la realidad del mundo, o a la realidad intermediada por los medios de comunicación a la que el hombre es incapaz de acceder de forma directa: «He mirado los límites del mundo:/ un trapecio de césped y un óvalo de cielo./ El periódico dice que en verano/ somos más vulnerables» (vv. 9-12). Estas ideas se pueden relacionar, además, con la insatisfacción del poeta ante la realidad que lo rodea, puesto que su compra y su percepción del centro comercial difiere de la de otros visitantes⁹:

He comido en un centro comercial
Solo he comprado zumo de naranja
y las obras completas de Epicuro.
(J. González-Iglesias, «Less is more», *Un ángulo me basta*, vv. 16-18).

Asimismo, el estilo lacónico y lapidario de la mayor parte de los versos de «Less is more», que podrían aparecer en un inscripción votiva, en un emblema renacentista lema o un eslogan publicitario, recuerdan al estilo de las

⁹ González-Iglesias apunta esta idea en el prólogo del libro en el que se incluye este poema: «Aunque el ángulo establece un punto de vista sobre el mundo, en este libro se convierte también en el punto de partida para salir a él y cambiarlo, como ha hecho siempre una estirpe minoritaria dentro de los hedonistas, aquellos revolucionarios a los que Arnaldo Momigliano llamó “epicúreos nada convencionales”» (J. González-Iglesias, «Prólogo», *Un ángulo me basta*, pág. 140). Otras reflexiones sobre su poesía pueden verse en las entrevistas de F. Fernández, «Juan Antonio González-Iglesias», *Clarín: Revista de literatura*, Oviedo, año 7, núm. 39, 2002, págs. 26-31 y J. Fresán, «Juan Antonio González-Iglesias, una felicidad libre de euforia», *Clarín: Revista de literatura*, Oviedo, año 12, núm. 69, 2007, págs. 45-50.

epístolas horacianas¹⁰. Al igual que Horacio, González-Iglesias ofrece en este poema distintas consideraciones sobre la realidad de su tiempo y se muestra partidario de seguir con justa medida y moderación las doctrinas epicúreas desde el propio título: «Menos es más». Por último, y tal y como ocurría en «Bollycao Boy», también existe una reivindicación de la figura del poeta al mencionarse en los versos a Vicente Aleixandre y en la dedicatoria a Javier Rodríguez Marcos, que da la sensación de que los poetas —y no solo estos dos— pertenecen más al pasado que a la realidad contemporánea¹¹.

El último poema del que me voy a ocupar, «Ha estado en la vendimia», se publicó en el libro *Eros es más*, con el que González-Iglesias (2010, pág. 274) trata de postular que «el amor es más fuerte que la muerte». En este caso nos alejamos del marco de la comida para centrarnos en un acto tan antiguo como el de la vendimia del que dan testimonio ya en el siglo II a.C. ciertas inscripciones egipcias. Lo primero que destaca en la composición es el desdoblamiento de voces, que enmarca la reflexión en primera persona y que compara una vendimia con un ejercicio «zen». La idea, que preside el comienzo y el final del poema, contrasta con las emociones, las pasiones y el esfuerzo físico que supone el acto de vendimiar, a pesar de que el ejercicio de recoger las uvas deja al poeta cierto margen para la reflexión:

Ha estado en la vendimia. Dice que se parece
a un ejercicio zen.
«Primero todos gritan, están como excitados.
como si presintieran una embriaguez futura
[...]
te pierdes en tu surco, cada uno en el suyo,

¹⁰ A. Gallego, «Preludio para Juan Antonio González-Iglesias», *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 1998, págs. 8-9, se refiere a las naturalidad con la que González-Iglesias acepta las «nuevas fuentes de inspiración o, mejor aún, los nuevos principios de autoridad, los nuevos y sorprendentes lemas que figuran en sus poemas. Junto a los clásicos, tanto antiguos como modernos, una noticia de periódico, o la literatura e imaginería publicitaria». Recuérdense, por ejemplo, los versos: «te propongo/ al revés del eslogan de la colonia Hugo:/ *Don't innovate./ Imitate*» (González-Iglesias, «Consejos a un poeta cachorro», *Poemas sueltos e inéditos*; vv. 25-28).

Estos aspectos se generalizan en la poesía española de la segunda mitad del siglo xx. Vázquez Montalbán, autor muy dado a entremezclar en sus versos textos de diferencia procedencia, utiliza los reclamos publicitarios y de consumo para evidenciar la hegemonía de este tipo de discursos. Léase, por ejemplo, el poema que titula «Variaciones sobre un 10% de descuento», que puede verse en M. Rico, ed., *Una educación sentimental*, Praga, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 166-169.

¹¹ «Bajo una hermosa línea de Vicente Aleixandre» (v. 7). El verso quizá remita a alguno de los poemas de Aleixandre. Por las semejanzas de las alusiones arquitectónicas y clásicas podría aludir a los versos: «¿Qué firme arquitectura se levanta/ del paisaje, si urgente de belleza,/ ordenada, y penetra en la certeza/ del aire, sin furor y la suplanta?/ Las líneas graves van» (V. Aleixandre, «A don Luis de Góngora», *Ámbito*, vv 1-5). Javier Rodríguez Marcos es un poeta cacereño nacido en 1970 que, como González-Iglesias, ha colaborado en los suplementos culturales de *El País* o *ABC*, o en los ciclos de conferencias de la fundación Juan March. Entre sus libros de poemas destacan *Naufragios*, *Mientras Arden* o *Frágil*.

manejas la hoz pequeña, vacías los capazos
en el remolque.

[...]

Ha estado en la vendimia.

Dice que se parece a un ejercicio zen.

(J. González-Iglesias, «Ha estado en la vendimia», *Eros es más*, vv. 1-4, 7-9, 15-16).

En una interpretación menos literal, el poema parece dar a entender que resulta ridículo comparar una vendimia, por el ejercicio físico que exige y por ser un acto propio de las civilizaciones occidentales, con un acto tan espiritual y oriental como el «zen». La crítica apunta así en una doble dirección: la primera, recurrente en los poemas de González-Iglesias, alude al desconocimiento sobre las costumbres clásicas de nuestro tiempo, y la segunda a la ignorancia que existe también sobre las culturas orientales, a pesar de la fascinación que ejercen en algunos sectores de la sociedad actual¹². Por lo demás, el poeta expresa la imposibilidad de recuperar los ritmos atávicos de la vida rural y de la naturaleza, negando, de paso, el ideal arcádico, puesto que las labores del campo son duras («sabes exactamente qué partes de tu cuerpo/van a dolerte», vv. 13-14):

[...] Vuelves a tu lugar y entras
en un silencio enorme. Las horas, los minutos
dejan de enumerarse, sería tan inútil
como contar las uvas, pero al final del día
sabes exactamente qué partes de tu cuerpo
van a dolerte»

(J. González-Iglesias, «Ha estado en la vendimia», *Eros es más*, vv. 9-14).

En definitiva, los tres poemas examinados muestran, a través de los actos de merendar, comer y vendimiar, las claves creativas de la obra de Juan Antonio González-Iglesias, que pone de manifiesto los nexos históricos, sociales y literarios que ligan la realidad actual con el pasado renacentista o clásico. Su mirada nostálgica del presente admite siempre una doble lectura: la de la realidad contemporánea que rodea al poeta y la realidad pasada que se evoca; a esta segunda lectura se llega descubriendo las referencias y las fórmulas de la tradición literaria mediante las que González-Iglesias recrea la situación de la que parte el poema. Sus versos se convierten así en un genuino y singular ejercicio

¹² De hecho, la composición de González-Iglesias «La canción del verano suena más que la Eneida», de *Esto es mi cuerpo*, lamenta de forma mucho más directa este hecho: «La canción del verano suena más que la Eneida/ y en vano —Cioran dice— busca Occidente/ una forma de agonía digna de su pasado./ Pero así están las cosas, y no tienen/ vuelta ni las generaciones ni las hojas de los hombres./ Tristeza de saber que no regresaremos a la ternura,/ la serenidad, al fulgor de Virgilio./ Aquel verano bailábamos oscuros bajo la noche sola».

de reescritura de tópicos de raigambre antigua con los que reivindica la herencia griega y romana de la civilización occidental y lamenta el desconocimiento que se tiene de ellas en este tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCEO, *Líricos griegos arcaicos*, J. Ferraté (ed.), Barcelona, El Acantilado, 2000.
- ALEIXANDRE, V., *Ámbito*, A. Duque Amusco (ed.), Madrid, Castalia, 1990.
- ANACREONTE, *Líricos griegos arcaicos*, J. Ferraté (ed.), Barcelona, El Acantilado, 2000.
- ARQUILOCO, *Líricos griegos arcaicos*, J. Ferraté (ed.), Barcelona, El Acantilado, 2000.
- BOWRA, C. M., *Poesía y canto primitivo*, Carlos Agustín (trad.), Barcelona, Antoni Bosch, 1984.
- DEFRADAS, J., (ed.) *Les élégiaques grecques*, París, Presses universitaires, 1962.
- FERNÁNDEZ, F., «Juan Antonio González-Iglesias», *Clarín: Revista de nueva literatura*, año 7, núm. 39, Oviedo, 2002, págs. 26-31.
- FERRATÉ, J., (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, El Acantilado, 2000 (1ª edición de 1968).
- FRÄNKEL, H., *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*, Madrid, Visor, 1993.
- FRESÁN, J., «Juan Antonio González-Iglesias, una felicidad libre de euforia», *Clarín: Revista de nueva literatura*, año 12, núm. 69, Oviedo, 2007, págs. 45-50.
- GALLEGO, A., *Preludio para Juan Antonio González-Iglesias*, edición poética y poesía, Antonio Gallego (ed.), Madrid, Fundación Juan March, 1998, págs. 5-17. [<http://recursos.march.es/web/Culturales/Documentos/conferencias/GC697.pdf>]
- GENTILI, B., *Poesía y público en la Grecia antigua*, Xavier Riu (trad.), Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- GONZÁLEZ-IGLESIAS, J. A., «Bajo el signo de Horacio, poética y poesía», A. Gallego (ed.), Madrid, Fundación Juan March, 1998, págs. 19-68. [<http://recursos.march.es/web/Culturales/Documentos/conferencias/GC697.pdf>]
- «La hermosura del Héroe», *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 17-56.
- «Esto es mi cuerpo», *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 57-135.
- «Un ángulo me basta», *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 37-198.
- «Eros es más», *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 271-313.
- «Poemas sueltos e inéditos (1999-2009)», *Del lado del amor. Poesía reunida*, Madrid, Visor, 2010, págs. 315-337.
- HORACIO FLACO, Q., *Odas y epodos*, M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal (eds.), Madrid, Cátedra, 2004.
- RICO, M., (ed.), *Manuel Vázquez Montalbán: Una educación sentimental*, Praga, Madrid, Cátedra, 2001.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1976.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- (ed.), *Lírica griega arcaica: (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1986.
- SIMÓNIDES, *Líricos griegos elegíacos y yambógrafos arcaicos: siglos VII-V a. C.*, (ed.) Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, CSIC, 1981.

CAPÍTULO 27

La cena, espacio para el amor. Dos poemas de Julia Uceda

MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE
Universiteit Gent / Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

En estas páginas pretendo acercarme a la poesía de Julia Uceda poniendo la brújula en la función que cumple la comida en dos piezas líricas del cuarto volumen de su producción, *Poemas de Cherry Lane*. Antes de avanzar en este asunto, recuerdo que Julia Uceda es una poeta de la generación de los cincuenta. Nace en 1925 en Sevilla y a día de hoy sigue en activo. Su obra consta de diez poemarios y un libro de cuentos que recorren la mitad del siglo del xx y la primera década del siglo xxi. Su poesía comienza en el año 1959 con *Mariposa en cenizas*; y prosigue con *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1981), *Del camino de humo* (1994), *Zona desconocida* (2006) y *Hablando con un haya* (2010); hasta llegar a su último poemario publicado en 2013, *Escritos sobre la corteza de los árboles*. *Poemas de Cherry Lane* fue publicado en el año 1968, pero escrito en 1966. Uceda escribe esta obra cuando llega a Estados Unidos, lugar en el que residió siete años y en el que fue contratada como profesora en la Universidad de Michigan. Sus poemas reflejan la manera en la que Uceda experimentó su distanciamiento de España que es plausible definir en términos de ruptura ideológica, pero también profesional y amorosa.

Aunque mi lectura de esta obra parte de un punto bien definido —el proceso de cambio que sufre la identidad del sujeto ante nuevas circunstancias vitales—,

la adscripción temática de la que ha gozado *Poemas de Cherry Lane* a lo largo de su recepción crítica ha sido múltiple. A la luz del estudio de los trabajos de Emilio Miró (1968), Juan de Dios Ruiz-Copete (1970, 1971), José Luis Cano (1978, 1984), José Luis García Martín (1986), Enrique Molina Campos (1989), Francisco Peñas Bermejo (1991), Noël Valis (1995, 1997-1998), Anita M. Hart (1995-1996), Sara Pujol Russell (2002), Candelas Gala (2004), Miguel Ángel García-Posada (2006) o Key Pritchett (2009), los versos de *Poemas de Cherry Lane* han sido metafísicos, existenciales, oníricos, han explorado la identidad del hombre y la del propio sujeto, han reflexionado sobre la muerte y también sobre el universo americano. La diversidad parece rodear a este poemario y, en cierta forma, todos los trabajos citados contienen aciertos. Todos los elementos temáticos que nombran forman parte de *Poemas de Cherry Lane* hasta el punto en que Miguel Ángel García-Posada termina por afirmar que los textos de este poemario «ganan en pluritematismo»¹ frente a los publicados con anterioridad. Ante esta aparente pluralidad significativa de *Poemas de Cherry Lane*, sorprende, sin embargo, que la crítica no aluda al amor como un tema más. Aunque no es lugar para defender esta idea del modo en que se merece, el amor cruza los versos que Uceda escribe en el año 1966. De los catorce poemas de *Poemas de Cherry Lane*, siete son de tema amoroso. Estamos, por tanto, ante un asunto que ocupa la mitad de sus páginas y que debe ser tenido en cuenta cuando iniciamos su lectura. De estos siete poemas, solo vamos a elegir dos, «La fiesta» y «La última cena (Mujer de paja)». En ellos el diálogo poético se genera durante una comida, para ser más exactos, a partir de la cena. «La fiesta» es el primer poema en el que se habla de amor en *Poemas de Cherry Lane* y, «La última cena (Mujer de paja)», el último, que se dedica a este tema. Es decir, a través de la comida y se cierra la reflexión amorosa.

1. JUEGO DE DOBLES: COMIDA, PALABRA Y AMOR

La unión de la literatura con la comida no me parece forzada. Estamos ante una pareja que forman un maridaje perfecto. La única actividad que hacemos cuatro veces al día, si no más, durante todos los días es comer. Este hecho no pasa de desapercibido en la literatura y, por ello, es lógico que en sus páginas las referencias a la comida se establezcan como una constante que cruzan épocas, estéticas o géneros. En el caso particular de estos poemas, me gustaría analizar qué es lo que genera, qué es lo que se produce en el momento en el que nos sentamos a comer, no antes ni después, sino en ese momento. Y, para ello, pienso que las reflexiones de Ferrán Adriá sobre el acto de comer nos pueden servir de guía.

¹ M. Á. García-Posada, «Una aventura del conocimiento», Uceda, J.: *Zona desconocida*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 291.

Reflexionamos sobre el mundo de los sentidos. Y, de acuerdo, el gusto es el sentido más importante cuando cocinamos, pero por qué no hacer lo que llamamos acupuntura de los sentidos. Por qué no hacer que el comensal, sienta la emoción de todos los sentidos. Y, empezamos a trabajar. Por un lado, la vista nos permite ver la belleza de los platos, la composición, la estructura. El olfato es nuestro gran reto. En el mundo del vino está asumido: el olfato es imprescindible. Sin embargo, en la cocina, no es así. Pocas veces veremos en un comedor a un comensal, cuando le llega el plato, oler el plato. Y es fundamental. [...] El tacto nos permite disfrutar del contraste de temperaturas, de la cantidad de diferente texturas que existen. [...] Y también reflexionamos que es importante el oído. Pero no tan importante por el sonido de las diferentes texturas, sino para dialogar. Una comida sin diálogo no es lo mismo².

De acuerdo con Adriá, cuando comemos y comemos bien, hablamos con aquellas personas que comparten con nosotros los alimentos. Es decir, para nuestras actividades y sentarnos a comer, curiosamente, supone contar, expresarse, generar palabras. Esto puede parecer una nimiedad, pero si atendemos a la etimología del verbo *comer* se observa que este sentido está recogido en su significante. «Comer» proviene del verbo latino *comedere* formado por el prefijo (com-) y el verbo *edere*. *Edere* expresa «comer» por sí solo, pero con el prefijo (com-) en su forma *comedere*, significa «comer en compañía». El lenguaje y la comida, necesitan de más de una persona, necesitan de un emisor y un receptor, se necesita un alguien que esté al otro lado. Igual ocurre con el amor, el que también es asunto, al menos, de dos personas. Así la pareja palabra y comida nos va ayudar a entender en estas dos composiciones de Julia Uceda su verdadero asunto: el amor.

2. «LA FIESTA» Y «LA ÚLTIMA CENA (MUJER DE PAJA)»

Comencemos con el primer poema. «La fiesta» es una composición que se plantea a modo de espera amorosa. El yo poético ha quedado para reunirse con su «amigo». Este es el término con el que se hace referencia al amante. El reencuentro se dispone a través de una cena. Sin embargo, la espera se dilata y el yo poético decide comenzar a cenar con otro personaje poético, Charlie, que aparece a lo largo del poemario, como un confidente del yo. «Bebamos y entre tanto te hablo de un amigo»³, le dice la hablante lírica a Charlie y a partir de este instante el sujeto empieza a contarle a Charlie cómo es su amigo. Este verso es fundamental. Gracias a que estos dos personajes empiezan a cenar, se impulsa el diálogo, en este caso, de tipo amoroso. En esta reflexión el «amigo» se relaciona

² F. Adrià, «Capítulo 3. (1991-1993)», Pujol, D. (dir.): *El Bulli, historia de un sueño. Catálogo audiovisual (1963-2009)*, Madrid, Radio Televisión Española, 2009.

³ J. Uceda, *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ediciones Ágora, 1968, pág. 11.

con el absoluto, se concibe como un medio con el que acceder al conocimiento total del mundo. Y, para ello, el sujeto rememora, situándonos en el plano del pasado, qué es lo que ha vivido con su «amigo» y anticipa, prediciendo en un plano futuro, qué es lo que va a experimentar a su lado. Aunque, en este análisis, no nos interesa cuál es el tipo de amor que Uceda compone en este poema, que sería un amor basado en el intelecto, lo que sí es importante tener claro es que la comida impulsa el diálogo y también va a ser la encargada de interrumpir la reflexión amorosa del pasado y la del futuro, devolviéndonos al presente del poema. Así, en ese pensar en el amante, el tiempo va transcurriendo y el sujeto al volver al presente de la cena se da cuenta de que la espera es infructuosa, que el amante no va a acudir a la cita. Veamos los versos:

¿Otra cerveza, Charles...?
 El pollo se ha enfriado. Mi cabeza
 está triste y alegre al mismo tiempo.
 Demasiada cerveza... Demasiado
 soñar... Amigo, esta alegría
 no durará: el último momento,
 el teléfono, el aire, un distraído
 paseante que cruce, con su mano
 la cerrará. Y yo por los andenes,
 con un libro, tendré sueño
 y cansancio de entrar en las ciudades.
 Cuando las sombras caen
 son tan grandes, tan frías⁴.

La imagen del «amado» que el sujeto mantiene a lo largo del poema se quiebra en estos últimos versos. La espera se hace cada vez más larga y pesada, el encuentro con el «amigo» se predice cada vez más improbable y la entrada en el amor más perezosa y más cansada. Termina este poema con dos versos demolidores que ponen fin a la composición y también a la espera. El «amigo» no ha llegado a la cita, y en lugar de la revelación lumínica del conocimiento amoroso aparecen las sombras de la ausencia como testigos de la soledad del yo lírico.

Antes de continuar, me gustaría hacer un inciso. El título del poema «La fiesta» guarda connotaciones con otra gran obra dedicada a la reflexión amorosa *El banquete* de Platón donde la palabra, el diálogo, se genera a partir del encuentro alrededor de la comida. Pero, sigamos con *Poemas de Cherry Lane*. Después de «La fiesta», los poemas dedicados al amor venideros, se cuestionan esta relación y empieza a gestarse el desengaño amoroso y la imagen que se tiene del «amigo» empieza a cambiar.

Del mismo modo, la identidad del sujeto poético tras el desengaño amoroso difiere de aquella otra enamorada que apreciábamos en el primer poema «La

⁴ *Ibíd.*, pág. 12.

fiesta». Llamemos a esta nueva identidad, identidad en el presente. Pues bien, la voz lírica desde la identidad en el presente recuerda al personaje del amigo en «La última cena (Mujer de paja)». Ese recuerdo del amigo ya no se establece desde el entendimiento de la identidad enamorada sino desde la identidad en el presente, por lo que comprensiblemente la imagen del amigo que subyace en este poema ya poco tiene que ver con el enamoramiento. En este punto, el amado se asume desde la huida y, por tanto, a los ojos de la voz lírica este personaje es un desertor de la causa amorosa. Este personaje dejó de ser el amado para convertirse tras el desengaño amoroso en un traidor. Los primeros versos de este poema inciden y advierten del comportamiento que el recuerdo va a adquirir, «Recordar/ no es volver a vivir. Solo es mirar a otros,/ los que fuimos»⁵. Y, ese mirar, fruto del cambio de identidad, se realiza desde la enemistad, «frente a frente como los enemigos», y desde la lejanía, «tan lejanos como / las aceras, las casas, los andenes, / las líneas férreas, / los árboles sin ramas / para abrazarse»⁶. Otra consideración que no debemos perder de vista es el escenario que construye la voz lírica para reencontrarse con el recuerdo con el amigo. Este se traza a partir de una cena, una vez más, pero ya no amorosa sino de despedida. Por tanto, el recuerdo no es un recuerdo inocente sino que en él planean la traición y, por tanto, el deseo de despedida. Estos dos ingredientes se nos presentan desde el título, «La última cena (Mujer de paja)», donde se prima, por un lado, la referencia al escenario donde los dos personajes se reencuentran y, por otro, la traición amorosa del amigo a través del segundo sintagma⁷.

A mi juicio, el título resume bien el planteamiento que se desarrollará en los versos. Si lo pensamos con detenimiento, definir estos versos como «la última cena» permite que el lector enlace de forma inminente con los *Evangelios*⁸ y, más exactamente, con el episodio de la última cena de Jesús con sus discípulos, cuya preparación, como sabemos, está precedida de la traición de Judas. Uceda utiliza la escena bíblica como guía sobre la que sobreponer sus versos de desengaño amoroso. En este poema lógicamente los personajes no son los mismos de los *Evangelios*, pero sí se mantienen los roles. Si Jesús fue el traicionado por su discípulo, la voz lírica lo es también por su amado. O, si preferimos, el amigo traiciona al sujeto lírico como Judas traicionó a Jesús. Los ecos bíblicos siguen resonando en el desarrollo de la cena. Al igual que en la cena de Jesucristo, los alimentos presentes en la mesa son el pan y el vino:

⁵ *Ibíd.*, pág. 31.

⁶ *Ídem.*

⁷ El sintagma «Mujer de paja» que conforma la segunda parte del título de este poema es igual al de la película americana del año 1964, *Woman of straw*. En los carteles de esta película se puede leer junto al título la leyenda «It's too easy to set fire to a woman of straw», que adelanta el desenlace de esta historia cinematográfica donde una mujer era engañada por un hombre con el que mantenía una relación sentimental. La traición sentimental que sobrevuela este poema se parece a la que se nos cuenta en la película, por lo que podría pensarse que Julia Uceda conocía este largometraje y utilizó su título para nombrar a su poema.

⁸ R. Navarro, «Cuadros para una lectura de *En el viento, hacia el mar*, de Julia Uceda», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, págs. 148..

¡Qué hermoso era el cristal
—las frescas cúpulas
del vino— y las candelas
tenues para el amor, para las manos
unidas por encima
del mantel, de los panes
exóticos salvados
de la voracidad por el dolor⁹.

Uceda propone un escenario de cena romántica, pero lo pervierte. El tono amoroso está roto por el dolor y, por ello, los amantes no se tocan aunque todo el ambiente sea propicio para ello. Y, los alimentos no funcionan como lo hicieron en los *Evangelios* donde el pan y el vino consagrados como símbolos del cuerpo y la sangre de Jesús eran ofrecidos a los discípulos como modo de unirse con ellos en la vida eterna. En este poema, no hay eucaristía ni unión entre los amantes, solo separación y esto también se percibe en la forma en la que se interpretan los alimentos. El pan y el vino no se toman, no se comparten, no crean los vínculos para los que se destinaban. En esta ocasión, la pareja palabra-comida genera el resultado opuesto al que tiene lugar en «La fiesta». Los alimentos no se consumen y, por ende, la palabra no se genera. Si seguimos caminando a lo largo de los versos, el segundo sintagma que compone su título alcanza protagonismo. Cuando todo el *atrezzo* está compuesto y el lector está dentro de esa esfera de espejismo amoroso que no se prueba, la traición que ha sido mencionada de forma solapada a lo largo del poema se anuncia con telón religioso, «No fueron solo treinta / dineros. Era un largo / horizonte de cobres»¹⁰. La incorporación de las «treinta piezas de plata» (*SMt*, 26: 15) por las que Judas traicionó a Jesús, se utiliza como fórmula con la que comparar la traición que sufre el yo poético:

Recordar
No es volver a vivir.
No lo es en este caso: no se puede
Ya volver a vivir sin otro cuerpo
—¿cuál?, sigo preguntando—
Que fue vendido, que no está y no vuelve
Porque no quedan ángeles de fuego
Y no hace falta vigilar la tumba¹¹.

La voz poética desde su identidad en el presente concedora de haber sido víctima de la traición de su amado, ya no se siente identificada con el rol de amante desempeñado en el pasado. Se insiste, además, sobre la imposibilidad

⁹ J. Uceda, ob. cit., pág. 32.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

de volver a ser esa identidad, porque si el cuerpo de Jesús desapareció del sepulcro a pesar de que su tumba estaba vigilada y se preparaba para resucitar tal y como los ángeles «vestidos de vestiduras deslumbrantes» (SL, 24: 4) anunciaron a los discípulos, en el caso de este poema la voz poética no podrá resucitar como enamorada, pero sí bajo una nueva identidad en el presente desvinculada del amor.

CONCLUSIÓN

Una vez visto el desarrollo de estos dos poemas, es posible establecer ciertas correspondencias entre «La fiesta» y «La última cena (Mujer de paja)». Ambas composiciones ocupan un lugar relevante dentro de la reflexión de asunto amoroso de *Poemas de Cherry Lane*. «La fiesta» inaugura esta sección y «La última cena (Mujer de paja)» lo cierra. Las dos piezas líricas contienen un planteamiento similar al presentar a los personajes poéticos en torno a una mesa en el momento de la cena. Esta elección busca propiciar un ambiente de intercambio de alimentos que sirva de vehículo para establecer la comunicación entre los amantes. En ninguno de los dos poemas el diálogo entre los amantes se produce. Como ya vimos en «La fiesta», la palabra surge entre la hablante y su confidente Charlie. Aunque la conversación tiene como enclave el amado y, por tanto, la cena se aprovecha para reflexionar sobre el amor, la relación entre los amantes no tiene lugar ya que el amado no llega a aparecer. Por su parte, en «La última cena (Mujer de paja)», los dos protagonistas sí se encuentran en el recuerdo del yo poético. Pero, a pesar de que todo está dispuesto para la cena romántica se produzca, los alimentos no se prueban y, por ende, la comunicación no llega a producirse. Como se puede advertir, el acto de comer se concibe como circunstancia propicia para la reflexión amorosa en este poemario. La comida está presente tanto al principio como al final de la progresión que sufre el yo poético con respecto a la imagen sobre la que concibe a su amado. En la primera cena de «La fiesta», el yo poético confía en la llegada de su amado. La espera provoca que la hablante le cuente a Charlie que la relación entre ambos se basa en el enamoramiento. Sin embargo, al frustrarse la cita, el yo comienza a dudar sobre si los pilares de ese amor se yerguen tan sólidos como su voluntad sostiene. Esta cena, por tanto, se alza como el punto de partida de la conversión de la imagen del amado. En el resto de los poemas de asunto amoroso de *Poemas de Cherry Lane* la huida del amado repercute y progresivamente el desenamoramiento se vislumbra cada vez con más rotundidad. El poema que cierra este ciclo, «La última cena (Mujer de paja)», se concibe literalmente como una última cena donde la hablante se despide de su amado en las galerías de su recuerdo. Los amantes no comparten los alimentos y esto se alza como la metáfora de un amor inútil. De esta forma, estos dos poemas se convierten en el primer eslabón y en el último de esta cadena de meditación poética donde el amor se acoge desde su totalidad, desde el enamoramiento hasta al fracaso, tomando la cena como el escenario inicial y postrero.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIÁ, F., «Capítulo 3. (1991-1993)», PUJOL, D. (dir.): *ElBulli, historia de un sueño. Catálogo audiovisual (1963-2009)*, Madrid, Radio Televisión Española, 2009.
- CANO, J. L., «La poesía de Julia Uceda», *Ínsula*, núm. 378, mayo 1978, págs. 8-9.
- «La poesía de Julia Uceda», *Poesía española en tres tiempos*, Granada, Don Quijote, 1984, págs. 161-167.
- GALA, C., «“Lucinaciones” alucinadas: los poemas de Julia Uceda», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, págs. 97-118.
- GARCÍA MARTÍN, J. L., «Julia Uceda», *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, Servicio de Publicaciones, 1986, págs. 343-346.
- GARCÍA-POSADA, M. Á., «Una aventura del conocimiento», Uceda, J.: *Zona desconocida*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, págs. 85-104.
- HART, A. M., «The process of a Solitary Self in Julia Uceda's Poetry», *Explicación de Textos Literarios*, t. 24, núms. 1-2, 1995-1996, págs. 65-80.
- MIRÓ, E., «Julia Uceda, *Poemas de Cherry Lane*», *Ínsula*, núm. 264, noviembre 1968, pág. 6.
- MOLINA CAMPOS, E., «Julia Uceda, experiencia y conocimiento», *El Ciervo*, núm. 459, mayo 1989, págs. 21-24.
- NAVARRO DURÁN, R., «Cuadros para una lectura de *En el viento, hacia el mar*, de Julia Uceda», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, págs. 141-152.
- RUIZ-COPETE, J. de D., «Julia Uceda o la poesía de la existencia», *ABC*, 3 de mayo de 1970, pag. ¿?
- «Julia Uceda o la poesía de la existencia», *Poetas de Sevilla. De la generación del 27 a los «taifas» del cincuenta y tantos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1971, págs. 251-262.
- PEÑAS-BERMEJO, F. J., «Introducción», Uceda, J.: *Poesía*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquíu de Poesía, 1991, págs. 11-73.
- PRITCHETT, Kay, «Julia Uceda. Lo extraño en nosotros mismos», JATO, M., KEEFE UGALDE, S., PÉREZ, J. (coord.): *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona, Icaria, 2009, págs. 275-300.
- PUJOL RUSSELL, Sara, «Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple», UCEDA, J.: *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2002, págs. 9-40.
- UCEDA, Julia, *Mariposa en cenizas*, Arcos de la Frontera, *Alcaraván*, 1959.
- *Extraña juventud*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962.
- *Sin mucha esperanza*, Madrid, Ediciones Ágora, 1966.
- *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ediciones Ágora, 1968.
- *Campanas en Sansueña*, Madrid, Gráficas Uguina, 1977.
- *Viejas voces secretas de la noche*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquíu de Poesía, 1981.
- *Del camino de humo*, Sevilla, Renacimiento, 1994.

- UCEDA, Julia, *Zona desconocida*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.
- *Hablando como un haya*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- *Escritos en la corteza de los árboles*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2013.
- VALIS, N., «Introduction», *The Poetry of Julia Uceda*, New York, Peter Lang, 1995, págs. 1-18.
- «Translation as Metaphysics: Working on Julia Uceda's Poetry», *Letras Peninsulares*, t. X, núm. 3, 1997-1998, págs. 403-413. También traducido por BENEGAS, N. y BONANNI, A.: «La traducción como metafísica: una aproximación a la poesía de Julia Uceda», *Vasos Comunicantes*, otoño 2003, págs. 31-37.

CAPÍTULO 28

Símbolos gastronómicos en la poesía de Picasso o la digestión de la escritura automática¹

SARA GONZÁLEZ ÁNGEL
Universidad de Sevilla

«Picasso, Pablo (nacido en 1881). “El pájaro de Bénin”». Pintor cuya obra participa objetivamente del surrealismo desde 1926. Autor de poemas surrealistas (1935-1938).»

ANDRÉ BRETON, *Diccionario del surrealismo*²

Los escritos de Pablo Picasso son un complemento sorprendente y necesario del indomeñable espíritu creador del maestro, y, a su vez, víctimas del éxito y el interés mundial de sus pinturas. Picasso escribió poemas, poemas en el más amplio sentido de la palabra: extensos poemas narrativos, poemas en forma de diario, poemas en verso libre o prosa, poemas, en definitiva, donde la creatividad fluía y el creador no se ataba a ninguna regla. Como apunta Calvo Serraller, esta configuración poética fue el motivo fundamental por el que los surrealistas se entusiasmaron con Picasso:

[...] lo que les encantaba a los surrealistas de Picasso era justo lo que detestaban todos los demás: su capacidad de destruir el aspecto rutinario de las cosas,

¹ Este trabajo forma parte de una investigación dirigida por la Dra. Mercedes Comellas Aguirrezábal, a quien agradezco sus consejos, observaciones y todo el tiempo y la ayuda prestados.

² A. Breton, *Diccionario del surrealismo*, Buenos Aires, Losada, 2007, pág. 101.

introduciendo deformaciones arbitrarias al dictado de la voluntad subjetiva; su desprecio por la técnica y el estilo, que emplea como le viene en gana; su extraordinaria potencia inventiva, que le mantiene siempre alerta comenzando de nuevo, destruyéndose y destruyendo —saltando— por cualquier formalización estereotipada³.

Y Picasso, por su parte, vio en el surrealismo una forma, una técnica, una manera de pensar con la que canalizar su impulso creador, constantemente activo. Además, es en esta época, en plena ebullición de su creatividad, cuando el malagueño siente la necesidad de ir más allá de las artes plásticas, experimentando nuevos caminos artísticos, entre ellos el de la escritura. En el período en el que combina pincel y pluma (1935-1959) llega a escribir unos 300 textos en francés y español, y dos obras de teatro íntegramente en francés. Esta escritura es considerada por la crítica plenamente surrealista; Penrose se atreve a hablar incluso de «fluir automático de sensaciones del subconsciente»⁴, aludiendo con ello al uso de la escritura automática, recurso paradigmático del movimiento, y el propio André Breton, fascinado por el malagueño, define su producción de esta forma: «esta poesía, como aún no existía ninguna otra, es un teatro en un pendiente»⁵. Aunque como nos cuenta Jaime Sabartés, una de las personas más cercanas a Picasso, esta afición literaria viene de más lejos:

[...] comenzó a demostrarla en los periodiquillos hechos en La Coruña, y debajo de los dibujos que ornaron las paredes de su taller de la Riera de San Juan, en 1900, hizo lo mismo. Las inscripciones puestas al pie de los dibujos, en ciertas ocasiones, solo tienen por objeto aclarar el propósito o continuarlo; pero, por lo general, se vale de las palabras para verter más de prisa el contenido de su imaginación⁷.

El mismo Sabartés también nos informa de cómo Picasso afronta este proceso creativo: «Picasso escribe no como un escritor; no para ser un poeta, sino

³ F. Calvo Serraller, «Picasso y el surrealismo» en *Picasso 1881-1981*, coord. Antonio Bonet Correa, Madrid, Taurus, 1981, pág. 65.

⁴ R. Penrose, *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, pág. 248.

⁵ A. Breton, «Picasso, poeta» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, pág. 41.

⁶ Breton supo ver rápidamente en Picasso el germen del movimiento que él defendía, el surrealismo. Quedó absolutamente asombrado por el cubismo y, al escuchar los primeros escritos del malagueño, descubrió cómo contenían de forma innata y sin llegar a planteárselo conscientemente la técnica que él defendió en el primero de los manifiestos surrealistas. El Primer Manifiesto surrealista data de 1924 y aunque Picasso no lo firmara, tan reticente como siempre a encorsetar su espíritu creativo, sí mantuvo estrecha relación con los poetas del grupo, así como anteriormente lo tuvo con Dadá. Sobre esta base podemos construir la idea de que Picasso conocía la poesía que se escribía en el seno del grupo y las ideas que defendían, ideas que sin duda aprovechó para canalizar su creatividad.

⁷ J. Sabartes, *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953, pág. 110.

porque es poeta, y para completar la expresión de la realidad obligado por su afán inconmensurable de sinceridad»⁸. Por su parte, Androula Michaël, editora de sus poemas franceses, profundiza en el proceder del Picasso escritor y explica que el malagueño escribía sus poemas de una vez y, a continuación los pulía y modificaba en cada ocasión que ponía estos textos en limpio, llevando a cabo un proceso de reescritura continua y dando lugar, de este modo, a un sinfín de versiones de un mismo poema⁹. Estamos, pues, ante una «escritura poética rizomática», como diría Michäel, en la que no es fácil discernir entre dos poemas o dos versiones del mismo poema.

Tras esta breve introducción a la poesía del malagueño, continuaré rastreando la presencia de la gastronomía en los textos picassianos y centraré mi análisis en uno de sus últimos poemas: *El entierro del conde de Orgaz*, de 1959. Es este un largo poema río —como lo bautiza Alberti en el prólogo poético que hace a la edición— en prosa, de marcado ritmo y asociaciones libres. Se desciende con su lectura, a través de la digestión de la escritura automática, a los infiernos referenciales más ocultos de la literatura de artistas del siglo xx encontrando, tal vez, la catarsis que sin duda buscaba nuestro poeta-pintor. Este poemario fue el último que escribió en español y en él, como veremos, cobra especial importancia lo gastronómico. Penrose describe y resume la obra a la que voy a dedicar estas páginas. Fue concebido a principios de 1957 y con tizas de colores, y lo inserta en la tradición española trasportando el título del conocido cuadro de El Greco, que pudo ver en Toledo, a sus páginas:

El Entierro tiene como fondo los recuerdos de sus primeros años pasados en Andalucía. Evoca los personajes que de pequeño le impresionaron por sus tradiciones y su formalidad o a los que vio rodeando solemnemente al conde muerto en la versión que El Greco hizo del entierro. En imponentes listas reciben nuevos nombres, algunos muy dignos y otros como don Morcilla, don Rata, don Rugido, don Cano. Sin embargo, los recuerdos del pasado están presentes más vívidamente en la familia que invade el tema grotesco y «de enredo»: el tropel de tíos libertinos, tías muy de su casa, muy beatas, muchachas caprichosas y una multitud de primos dudosos e inútiles. Todo se centra en torno al cartero, a su esposa y a un paquete abierto y sin sellos que de vez en cuando vuelve a aparecer como alusiva piedra angular de toda la historia¹⁰.

En esta elaboración surrealista, los recuerdos infantiles cobran un papel especial, como indica Penrose, y entre ellos los sabores y las comidas se establecen como único método para aprehender la realidad. La comida y el campo semántico de la gastronomía se convierten en símbolos oníricos que van desde

⁸ J. Sabartes, «La literatura de Picasso» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, pág. 38.

⁹ P. Picasso, *Poemas en prosa*, ed. Androula Michaël y trad. Ana Nuño, Barcelona, Plataforma, 2008, pág. 16.

¹⁰ R. Penrose, ob. cit., 1981, págs. 400-402.

la cotidianeidad más aburrida hasta la crueldad más terrible y sádica, pasando por los símbolos eróticos más evidentes, como se puede comprobar en ejemplos que aparecen recogidos más adelante.

Como explica Antonio Jiménez Millán: «Picasso apuesta por el exceso, sueña con la libertad (y con la gastronomía) en un tiempo de miseria. Esto es justamente lo que más habían admirado los surrealistas»¹¹. Y es que para el malagueño todo es susceptible de ser comido y continuamente lo ofrece en su escritura; es con esto, y con la simbiosis que crea entre gastronomía y pintura, con lo que consigue los mayores efectos sobre el lector. Valgan como ejemplos de esta simbiosis las siguientes citas: «Goya pintando haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo —sirviéndose de una sartén como paleta»^{12 13}, «el telón de la alcoba derretido en la salsa de goma arábica del brochazo de cal viva»¹⁴.

La poesía de Picasso es autofágica¹⁵, es alimentaria, se alimenta a sí misma de sí misma y alimenta el imaginario gastronómico con las asociaciones libres más inesperadas: en sus versos hace «sopa de claveles y rosas en el gazpacho tiritando»¹⁶, «crujen relámpagos callos y caracoles chorizos y morcillas sin el menor disgusto de haber dejado el saco de calamares en la estación y el arroyo en medio del río al cuajo»¹⁷, aconseja al lector: «no te vistas de oro ni de lentejas»¹⁸, «se maman a gritos los hilos de oro del festín de mochuelos las franjas de agujas plantadas boca abajo encima de la mesa llena de onzas de plata encima a la

¹¹ A. Jiménez Millán, «Picasso: ¿una escritura surrealista?» en *Ínsula*, núm. 592, 1996, pág. 27.

¹² P. Picasso, *El entierro del Conde de Orgaz: con 8 ilustraciones del autor*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, pág. 28.

¹³ Es interesante observar la relación que pueda establecerse entre Goya y Courbet y entre ambos y el propio Picasso, pues él se identifica con los dos pintores pese a los años que separan a estos del malagueño. Tanto Goya como Courbet fueron pintores realistas y académicos, pero acabaron siendo polémicos —recuerdo de Courbet la pintura *El origen del mundo* (1866) y de Goya sus últimos grabados como la serie de *Los caprichos* (1799)—. También Picasso comienza en una línea neoclásica y académica para, más adelante, volcarse con las técnicas más vanguardistas y polémicas. Como bien es sabido, Picasso contempló y reelaboró a sus precedentes —valga como ejemplo el profundo estudio que hace de *Las meninas* para acabar creando su propia versión cubista del óleo de Velázquez, de quien es gran admirador— siendo muy consciente de la tradición en la que se inserta. Como Goya y como Courbet, Picasso destaca entre sus coetáneos al no ceñirse exclusivamente a aquello que de él se espera y al reinterpretar la pintura «sirviéndose de una sartén como paleta».

¹⁴ P. Picasso, , ob. cit., 1971, pág. 34.

¹⁵ En relación con esta calificación de «poemas autofágicos» quiero recordar estas palabras de Bonito Oliva: «Picasso, con una insoportable grandeza, devoró, masticó, digirió y expulsó fragmentos, detalles y restos de la historia del arte: desde la primitiva hasta la de nuestros días. Verdadero caníbal, Picasso era un sano portador de una posición absolutamente amoral, psicológicamente carente de cualquier sentido de culpa» (Bonito Oliva, A., «Picasso, el gran caníbal mediterráneo» en *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 2-3, 2001, 207).

¹⁶ Picasso, P., ob. cit., 1971, pág. 21.

¹⁷ *Ibíd.*, págs. 24-25.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 25.

izquierda del abanico de refrescos»¹⁹, se hacen «mortaja de luces y caramelos»²⁰, «las mariposas iban de flor en flor poniendo sus huevos fritos en las ramas y los azules corderos del día desgarraban sus plumas en el charco de almíbar»²¹, los búhos son «de vino tinto»²², por la noche los pimientos morrones se vuelven verdes: «hora boca de lobo o más luz al interior de pimientos morrones verdes como la noche»²³, «sus rajadas de melón en la ropa sucia del caldero de hojas de laurel de la procesión del corpus de los trajes de baño de las candilejas llenas de moscas del concierto de ranas y los pegotes de acibar adobando la sopa y las migas»²⁴, «sus trincheras de moño y pelucas tan salados y amargos de azúcar y yerbabuena de su carne de membrillo y sus orejas abriendo las cerraduras a tientas»²⁵, «la concha de la espalda hincada en bizcocho de miel de sus danzas»²⁶.

Como vemos, Picasso tensa al máximo las relaciones entre lo que es y lo que no es comestible, haciendo «sopa de claveles y rosas»²⁷ o «salsas de goma arábica»²⁸. Estas imágenes muestran la continua tensión con las palabras, con las ideas que se agolpan para salir, esa tensión entre la visión aterradora de la realidad y el deseo de producir objetos carnales tanto como espirituales. Y es esta continua tensión casi insostenible pero indestructible lo que lleva a Moreno Villa a decir que: «tal vez no sea gastronomía el término justo para calificar estas preocupaciones y obsesiones, estas constantes apariciones de bocados, manjares, actos e instrumentos de comer. Tal vez sería mejor pensar en la palabra voracidad»²⁹. Y, ciertamente, al leer este poema tenemos la impresión de que sea, más que un poema río, un poema lombriz que va comiéndose todo lo que encuentra a su paso sin dejar de avanzar y sin pararse a comprobar si eso que se pone por delante es comestible o no. El Picasso del 59 se ha vuelto glotón y voraz en su arte, cualidades que se oponen en absoluta contradicción a la escasez y parquedad de aquella *Comida frugal* que el artista pintara en 1904.

A lo largo del poema, además, Picasso nos pone una mesa imposible y pavorosa a la que se sientan los invitados al entierro del conde de Orgaz, quienes «comen la seda que llueve el caño que se maman a gritos los hilos de oro del festín de mochuelos las franjas de agujas plantadas boca abajo encima de la mesa llena de onzas de plata encima a izquierda del abanico de refrescos»³⁰. Y anteriormente, en esa misma mesa se produjo un momento de iluminación sapiencial donde se

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 26.

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ibíd.*, pág. 32.

²² *Ibíd.*, pág. 47.

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ibíd.*, pág. 52.

²⁵ *Ídem.*

²⁶ *Ibíd.*, pág. 57.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 25.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 34.

²⁹ J. Moreno Villa, «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política» *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, pág. 148.

³⁰ Picasso, P., ob. cit., 1971, pág. 26.

vio algo, algo que fue «visto en una mancha de vino encima de la mesa debajo del vaso vacío al lado de un cuchillo y de unas migajitas de pan»³¹ tras un largo juego de palabras que invita al trabalenguas.

Pero no todas las mesas son tan formales como la de los asistentes al entierro. Tenemos mesas al borde del abismo donde se come lo que se puede: «su tía la mujer del sereno la seguía paso a legua muerta de frío y su chiquillo hecho ascuas se comía la cena sentado en el cordón de nubes del plumero»³². Y en otra mesa el almuerzo es clandestino: «agua y pan seco plato lleno de tomates judías y cebolla aceite sal y pimientos almuerzo clandestino vestido de cura loco»³³. Se encuentra en estas citas representada otra de las relaciones que se establece con la comida. Si bien la abundancia es lo que predomina a lo largo del poema, en la primera de estas citas se descubre la escasez, ligada a la situación socioeconómica de la familia de la que se habla. En la segunda cita, si bien la comida que se ofrece no es escasa, no aspira a lo opíparo del banquete al que me he referido anteriormente.

Por supuesto, también se encuentran en el texto esos apelativos comestibles que forman parte del lenguaje figurado, como es el «merengue» que estalla: «No fue aquella noche ni al día siguiente cuando se armó el lío sino el día del santo de la tía Regüeldo en medio del banquete que estalló el merengue»³⁴; y el «merengue» es la noticia de una infidelidad en la familia con el cartero, al que se alude continuamente en el poema, en pasajes como este: «el sobre abierto y sin sello se lo pueda comer el cartero o su abuela»^{35 36}.

Nos encontramos más adelante con unos «huevos fritos y papas» convertidos en símbolos eróticos de un cura que aparece retratado de esta forma: «mar de rocas del carbón azul de su mirada la muy pícara que es así como le gustan al cura sus huevos fritos y sus papas»³⁷. Lujuria que en el siguiente fragmento se suma a la gula y la frivolidad de los mismos religiosos: «van desnudando a las mujeres y deshaciendo en confetis a los frailes agarrados a las cuerdas de chorizos serranos soplando en la gaita del campo de trigo ya segado y con pedacitos de papel de goma van pegando los sellos de correo necesarios a pagar las cuentas de la corrida»³⁸. Estos pecados capitales se funden en la identificación de las niñas con comida, que, más adelante, son conejos y chorizos: «Qué vergüenza les dio

³¹ *Ibíd.*, pág. 25.

³² *Ibíd.*, pág. 31.

³³ *Ibíd.*, pág. 38.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 27.

³⁵ *Ibíd.*, pág. 21.

³⁶ Las referencias al cartero a lo largo del poema llevan a relacionar a este personaje con la novela —y/o tal vez las películas homónimas— *El cartero siempre llama dos veces*, de Mallaham Cain, publicada en 1934. Son de sobra conocidas las connotaciones eróticas que de esta obra pueden extraerse, sobre todo de las películas. Sin embargo, me inclino a pensar que, de existir inspiración en la obra de Cain para este personaje del cartero, Picasso la tomaría directamente de la novela pues coincide el tono sórdido de los pasajes del poema más con el texto que con sus adaptaciones cinematográficas.

³⁷ P. Picasso, *ob. cit.*, 1971, pág. 39.

³⁸ *Ibíd.*, pág. 51.

de verse así pintadas de conejo muertas de risa y miedo hechas chorizo»³⁹, incluso se dice de una de ellas que tiene «unos pechos de queso de bola»⁴⁰. Pero a su vez, estas niñas cosificadas y convertidas en objetos gastronómicos y sexuales son *alma mater* por su reparto de alimentos entre los hombres: «todas las niñas de dos semanas a cuarenta y tantos años vestidas de rosas y claveles de jazmines y nardos distribuyeron las torrijas airosas a los mozos y a las autoridades»⁴¹. Y estas mismas mujeres dan a luz lo que sustenta las calurosas noches de verano: «la grandota se quedó viuda antes de tener el par de Sandías que su marido el dueño del corral de las pulgas le hizo una noche de verbena en la plaza escondidos en una barca»⁴². Es interesante observar de qué manera trata el tema de la fertilidad de la mujer en el poema. La mujer, pese a su inicial cosificación, acaba siendo indispensable para la vida de todos aquellos que están a su alrededor porque son quienes reparten el alimento. El motivo de la fertilidad, la maternidad y de la mujer como madre es un tema que interesa a Picasso en todos los aspectos de su arte⁴³.

Además de comida hay instrumentos de cocina que se utilizan para todo menos para cocinar: la sartén es escudo, «tiene en su mano izquierda una sartén como escudo»⁴⁴, y paleta de pintura de Goya —como se comprueba en los versos citados anteriormente—. Las sartenes y las ollas son también campanas y altares donde se cocina la religiosidad sin fe de la que ya se ha hecho mención: «metida hasta las nalgas en la salsa repicando a rebato en la caldera tomo primero y capítulo cualquiera del mendrugo ojo abierto a la murga ratonera de rodillas delante del altar de la sartén»⁴⁵. La comida, como sustento único necesario del hombre es todo lo necesario para su pervivencia, la fe y la religión no son necesarias. De este modo la olla toma el papel de la campana, con la que comparte la oquedad y el sonido al ser golpeada por el cucharón o el cazo, que sustituye, en este caso, al badajo. Y con esta olla-campana se llama al rezo de la esta nueva fe. Por su parte, la sartén es el altar, donde se colocan los elementos sagrados que son, en este caso, los alimentos. Estamos, pues, ante una nueva religión, una reinterpretación irreverente y antónima del catolicismo imperante cuyas máximas se encuentran muy cercana a dos de los siete pecados de la otra: la gula y la lujuria.

El poema tiene, pues, como eje fundamental la comida en todas sus posibles expresiones. Una de esas expresiones puede ser la forma de obtener el alimento

³⁹ *Ibíd.*, pág. 37.

⁴⁰ *Ibíd.*, 47.

⁴¹ *Ibíd.*, 55-56.

⁴² *Ibíd.*, 56.

⁴³ Tenemos algunos ejemplos de ello en los cuadros *La maternidad* (1901), *Mujer e hijo a orillas del mar* (1921), las dos versiones de *Madre e hijo* (1921), *Claude en brazos de su madre* (1948) o en *Maternidad* (1971); en el dibujo *Maternidad* (1963) o en la escultura *La mona con su cría* (1951). Incluso representa las escenas maternas más terribles, aquellas en las que se representa al hijo muerto como ocurre en *Madre con niño muerto en escalera* (1937), en el *Guernica* (1937) o en los grabados de *Sueño y mentira de Franco* (1937).

⁴⁴ Picasso, P., *ob. cit.*, 1971, 27.

⁴⁵ *Ibíd.*, 38.

y hasta de eso se escribe hacia el final de la segunda parte, donde se relata un acto aparentemente brutal que implica a un cordero y un chorro de sangre. Se trata del sacrificio de un cordero en medio de las fiestas de San Juan en la playa: «mojándose los pies en el chorro de sangre colgando del cuello del cordero de plata de las escarapelas de seda de la línea retorcida hecha migajas en el plato de leche puesto en el borde la ventana al sereno y ni una mariposa más hizo su trigo en la tajada de sandía y melones llevada a hombros por las tres niñas»⁴⁶. Incluso una lista de la compra tiene cabida entre los versos del poema, lista que se hace por «orden de la autoridad» y en ella se encuentran elementos para comer, escribir y molestar:

350.339 pitos y flautas ordinarios/ 237.421 pitos y flautas de lujo/ 1223 arrobas de queso de oveja/ 253 arrobas más de higos secos/ 1473 kilos de pasas y/ 2749 toneladas de plumas de oca para escribir/ 7 arrobas de cintas de todos los colores/ 12 docenas de peines para calvos sin dientes y/ 2 docenas de peinetas/ 1 jarro lleno de pulgas y otro lleno de chinches/ 1 cordero/ 1 cabrón/ 1 par de mulas con su muletero/ la murga del pueblo⁴⁷.

Como vemos, se mezclan en esta lista los «pitos y flautas», que hacen referencia a la inutilidad de todo lo que figura en esta lista para el sustento humano, con queso, higos y pasas, que sí son comestibles, y con los que parece que va a mantenerse en exclusiva a todo el que coma en la casa por las cantidades exorbitadas que se encargan. A continuación se prevé comprar «plumas de oca», tal vez para que alguien, cual fraile de esta nueva religión de la comida, redacte sentado en su *scriptorium* unas nuevas sagradas escrituras. Las «cintas de colores» añaden la nota festiva y decorativa a esta enumeración, tal vez para organizar la fiesta para la cual se destinan todos estos ingredientes comprados en gran cantidad. Finalmente encontramos parejas de elementos relacionados entre sí por su naturaleza: «peines para calvos» y «peinetas»; un «jarro lleno de pulgas y otro lleno de chinches»; el «cordero» y por otro lado el «cabrón», y, finalmente, las «mulas con su muletero» y «la murga del pueblo». En estas parejas encontramos un elemento positivo, útil o, al menos, menos negativo que el anterior como son las peinetas, las pulgas, el cordero y las mulas con el muletero. Elementos que se contraponen a los inútiles «peines para calvos», las chinches, parásitos aún más insoportables que las pulgas, el incomedible cabrón y a la ruidosa y poco habilidosa «murga del pueblo».

Finalmente se puede apreciar cómo en el fluir de la escritura aparecen diversas alusiones a la comida en general o al acto de comer que aún no hemos enumerado y que pueden considerarse tan prescindibles como automáticos: «Aquí no hay más que aceite y ropa vieja»⁴⁸, «un montón de castañuelas rezando sus antorchas

⁴⁶ *Ibíd.*, 37.

⁴⁷ *Ibíd.*, 48.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 21.

y sus huevos fritos muy despacito»⁴⁹, «las palmeras llenas de higos fritos»⁵⁰, «el plato de lentejas olvidado»⁵¹, «escamas de jureles boqueros y mochuelos»⁵², «esos higos chumbos del cielo»⁵³, «freír los buñuelos y los churros en la sartén de lágrimas rodando sus cañas de azúcar por esos trigos»⁵⁴, «el perfume de soles fritos y el olor de pescado y Sandía y el aire de cigarro puro y almejas y albahaca»⁵⁵, «montañas de sandías y melones»⁵⁶. Son todas estas citas una suerte de muletillas finales cuya presencia viene dada más por el ritmo y la cohesión del poema que por el contenido del mismo.

Como se ha podido comprobar, la comida, y no tanto la bebida, se convierte casi sin querer en el *leit motiv* del poemario. También en la obra pictórica y escultórica de Picasso encontramos de nuevo este motivo temático, pero de nuevo el enfoque es diferente. Desde sus primeros cuadros, la producción del malagueño está salpicada de bebedores marginados —se prefiere pues la bebida a la comida⁵⁷— y tabernas —*La bebedora de absentia*—, también de comidas, aunque acostumbran a ser mucho más frugales que en su poesía —*La comida del ciego*, *El asceta*, *Le gourmet*, *El almuerzo*, *La comida frugal*— y de bodegones o naturalezas muertas —*Naturaleza muerta (el postre)*, *Frutero*, *Naturaleza muerta con cuchillo y sandía*—. Incluso en el ya mencionado y conocido *Las señoritas de Aviñón* pueden observarse uvas, higos y naranjas, frutas que son símbolo del erotismo y la fertilidad en el imaginario gastronómico. Pero también en su escultura tenemos ese interés por la comida. Entre los posibles ejemplos es necesario resaltar la naturaleza muerta que conforma el *Jarrón con pasteles* de 1951, fecha cercana a la composición del *Entierro del conde de Orgaz*.

En este poemario, que por su título parece presentarse como écfrasis de un cuadro al que apenas si se hace alusión y en el que no se encuentra comida por más que se busque, la encontramos, sin embargo, por todas partes. Esto no deja de ser una sorpresa, pues sabemos que Picasso, pese a ser un magnífico anfitrión, nunca pudo ser considerado glotón. Tras esta profusión alimentaria se hace necesario reposar la difícil digestión, difícil por lo que nos obliga a comer y por el espectáculo que acompaña al banquete, así como por la forma: ese fluir de escritura automática que utiliza para convertirnos en un invitado más al irreverente entierro del conde de Orgaz. Y para concluir este banquete tan poco platónico

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 22.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 28.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 32.

⁵² *Ibíd.*, pág. 34.

⁵³ *Ibíd.*, pág. 37.

⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 39.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 40.

⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 45.

⁵⁷ Picasso selecciona y enfoca los temas de forma distinta en su pintura y en sus poemas. Jaime Sabartés nos habla sobre esta elección que hace el genio malagueño: «como ya se ha visto en su obra, se da cuenta de que cada cosa requiere una forma distinta y todos los medios son buenos si uno sabe aprovecharlos en el momento oportuno» (Sabartes, J., ob. cit., pág. 110).

al que nos invita Picasso, valgan las palabras del propio poeta: «aquí termina el cuento y el festín. Lo que pasó ya ni el loco lo sabe»⁵⁸.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- PICASSO, P., *El entierro del Conde de Orgaz: con 8 ilustraciones del autor*. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
 — Écrits, ed. Marie-Laure Bernadac y Christine Piot, París, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 1989.
 — *Poemas en prosa*, ed. Andrroula Michaël y trad. Ana Nuño, Barcelona, Plataforma, 2008.

Bibliografía secundaria

- BONITO OLIVA, A., «Picasso, el gran caníbal mediterráneo» en *Quaderns de la Mediterrània*, núm. 2-3, 2001, 207-209.
 BRETON, A., «Picasso, poeta» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1936, 41-52.
 CALVO SERRALLER, F., «Picasso y el surrealismo» en *Picasso 1881-1981*, coord. Antonio Bonet Correa, Madrid, Taurus, 1981, 41-74.
 JIMÉNEZ MILLÁN, A., «Picasso: ¿una escritura surrealista?» en *Ínsula*, núm. 592, 1996, 26-27.
 — «La literatura lúdica de Picasso» en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-textos, 2000, 179-186.
 MORENO VILLA, J., «Claridades sobre Picasso, su pintura, sus poemas, su política», *El hijo pródigo*, núm. 30, 1945, 149-154.
 PENROSE, R., *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.
 SABARTES, J., *Picasso: Retratos y recuerdos*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953.
 — «La literatura de Picasso» en *Los poemas de Picasso*, trad. Antonio Jiménez Millán, Málaga, Dardo, 1983, 37-39.
 WARNCKE, C., *Picasso*, ed. Ingo F. Walther, Köln, Taschen, 2007.

⁵⁸ Picasso, P., ob. cit., 1971, pág. 27.

CAPÍTULO 29

Vino con vino: la bebida como eje en *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier

ISABEL ABELLÁN CHUECOS
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

¿Qué pensó Cristóbal Colón cuando vio América? Por supuesto, no podemos saber con exactitud qué fue lo que pasó por su mente; sin embargo, lo que sí que sabemos es lo que Alejo Carpentier se imaginó que pensó, dijo y realizó en su travesía hasta tierras americanas, esas tierras que para el Almirante serían las de Las Indias.

Alejo Carpentier relata en *El arpa y la sombra* todo tipo de vicisitudes imaginadas y recreadas a partir de los *Diarios* de Colón que llegaron hasta nosotros compilados por Fray Bartolomé de las Casas. Imaginación desbordada y desbordante que tienen su inflexión con aquello que se considerara la bitácora de a bordo de quien surcara los mares en busca de una ruta alternativa para llegar a Las Indias.

De esta manera, asistimos en la novela citada de Alejo Carpentier a las vivencias de Cristóbal desde pequeño, donde ya vivía —según cuenta— entre tabernas. La novela se divide en tres partes: «el arpa», «la mano» y «la sombra». Si en la primera de ellas, «el arpa», será el Papa Pío IX quien nos cuente sus viajes por América y por qué firmó a favor de la beatificación de Cristóbal Colón, la tercera se nos mostrará circundada por la discusión sobre si Cristóbal Colón debía o no ser beatificado —según la propuesta del Papa León XIII—. Empero, la más relevante para nuestro estudio será la segunda: en ella, «la mano», encontraremos

al propio Cristóbal hablándonos de sí mismo, de su infancia, de sus vivencias, del momento en que fue a visitar a los Reyes Católicos, así como de aquellos días en que estuvo embarcado y llegó a los distintos lugares de América, con todos los miedos, estrategias y pensamientos que en ese momento rondaron su cabeza.

Piensa en todo por lo que siempre ha sido conocido y cuánto de verdad había en el relato de sus hazañas y descubrimientos, reflexiona sobre sus pensamientos más profundos y sobre todo aquello que deberá confesar para poder descansar en paz en el momento en que le llegue su extremaunción. Toma en consideración y medita sobre todo aquello que lo atormenta y sobre las medias verdades contadas tanto a su tripulación como en sus *Diarios*, en los que fue cambiando algunos datos para que le fueran más convenientes —sobre todo en el momento de la navegación y las distancias recorridas y por recorrer, para que no se notara que su conocimiento no era tan excelso como el que se le suponía—.

1. VINO CON VINO

Según nos cuenta Alejo Carpentier, Cristóbal Colón vino con vino. Si este brebaje sería el que trajera a las tierras de América —no pudiendo llevar agua en los barcos según costumbre y tradición marinera—, ya desde su infancia este marcaría su vida, acompañándolo y rodeándolo, pues fue hijo de tabernero. Su padre —desde que él tuviera memoria— había abierto «un negocio de quesos y vinos en Savona —con trastienda donde podían los parroquianos llevar sus vasos a la boca de las canillas para entrechocarlos luego por sobre una mesa de espeso nogal—»¹. Allí, el pequeño Cristóbal gozó de «escuchar lo que de sus andanzas contaba la gente marinera, vaciando uno que otro fondo de tintazo que me pasaban a escondidas —gustándome tanto el vino, desde entonces, que muchos se extrañaron, en el futuro, de que en mis empresas propias pensara siempre en llevar una enorme cantidad de toneles en los barcos y que, cuando me tocara pensar en cosas de labranza, reservara siempre las mejores tierras que me fuesen dadas por la Divina Providencia en sembrar y cultivar la vid»². Ya desde este momento donde comienza la segunda parte de *El arpa y la sombra*, Cristóbal Colón expresa, en sus ideas y pensamientos esta preferencia por el licor borgoña, el tinto, el tintazo fuerte que lo acompañará y del que preferirá siempre su ingestión.

El vino, dirá Cristóbal Colón, «enardece la sangre e incita a culposas apetencias»³, y es por ello que contará sus andanzas por los diversos lupanares en los albores del Mediterráneo, donde —siguiendo con esta cuestión del ágape y los brebajes y manjares que en estos pueden aparecer— dirá que «cató» todo

¹ A. Carpentier, *El arpa y la sombra*, en *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, pág. 236.

² *Ibid.*, págs. 236-237.

³ *Ibid.*, pág. 237

tipo de hembras. «Cató» en relación con comer, y es que si podíamos encontrar comidas y bebidas para tal menester, no menos lo eran las mujeres dispuestas para el deleitoso placer, probadas una a una por el joven ardoroso, pudiendo echar la culpa de sus impulsos a la bebida vigorosa.

Esta relación entre el vino y las mujeres de dudosa reputación aparecerá a lo largo de la historia, hasta que en una de las ocasiones se aluda directamente a que en el desembarco hubo «seguro holgorio de zarambeques, vinazos y putas para todos»⁴. Es el tópico del vino y las putas, de la diversión y disfrute, del desahogo y hastío de marineros y navegantes por tanto tiempo viajando en las naves hasta el momento de tocar tierra y desinhibirse. Es el pan y el circo, el deleite para la muchedumbre. Y es de nuevo la música, el alcohol y el sexo lo que une a las personas en esta fiesta en que lo más importante es celebrar que se vive, que se ha sobrevivido, que se sigue viviendo tras las vicisitudes que se hayan debido soportar en la travesía, sin tener nunca por seguro el dejar de ver mar y solo mar alrededor.

En este recreo de los placeres de la carne se tendrán presentes, así como las distintas mujeres, las distintas clases de vino, y así se hablará de los «vinos andaluces»⁵ o ese sabor que solo se da en esta bebida si es a través de «la bota de tinto»⁶.

2. DE UNO Y OTRO CONTINENTE

Siguiendo con el sabor del vino, encontraremos que será precisamente esta bebida la única que sea agradable para los indios de entre las que trajeran los conquistadores. Cuando Colón llega a América, da de probar a los indios todo tipo de comida y bebida que llevaban en los barcos. Ellos, sin embargo, «tenían la leche de cabra y de vaca por el brevaje [sic] más asqueroso que pudiese probar un hombre, asombrándose de que nosotros tragáramos ese zumo de animales, bueno tan solo para criar animales que, además, les inspiraban el recelo y hasta diría que el temor sentido ante bestias de cuernos y ubres, jamás vistas antes, puesto que no pacían ganado alguno en sus islas»⁷. A través de este pasaje se muestra tanto el rechazo por la blanca bebida como el hecho del asombro ante animales nunca vistos, que es lo mismo que ocurriría con aquellos que descendieran de las naves al ver las criaturas —para ellos extrañas— de América.

Y si la leche les parecía repugnante a quienes antes nunca la hubieran probado, lo mismo sucedía con toda una retahíla de productos provenientes de Castilla: «Rechazaban la cecina y el pescado salado. Tenían repugnancia a nuestras frutas. Escupían, por incomibles, las berzas y nanos, y lo más suculento de

⁴ *Ibíd.*, pág. 312.

⁵ *Ídem.*

⁶ *Ídem.*

⁷ A. Carpentier, *ob. cit.* pág. 296.

cualquier olla podrida»⁸. Así, entre los hombres creados a través del maíz —como indicara el *Popol-Vuh*-, cuyo alimento siempre fue el maíz, «solo gustaban del garbanzo, por parecerse en algo, aunque muy poco [...] a aquel *maíz* de sus tierras, del que yo hubiese podido traer sacos llenos, pero que había despreciado siempre, considerando que era alimento impropio de gente civilizada, bueno, si acaso para comida de cerdos o jumentos»⁹. De esta manera, ambos consideraban alimento de animales a aquello que el otro tenía costumbre de ingerir, y a través de la comida se juzga también a quien se la lleva a la boca.

Sin embargo, a pesar de estas desavenencias gastronómicas, en lo único que coincidían sin duda era en el vino. Si aquellos que vinieran en las naves estaban hartos de beberlo, entre los que vivían en estas tierras hasta el momento desconocidas por los navegantes «se habían aficionado a él»¹⁰, y es así como Colón piensa que al menos, a través de este licuoso manjar, podría salvar del ayuno a aquellos indios que con él se había llevado en las naves para mostrarlos en las tierras de Europa. De esta manera, el vino los aunaría.

No solamente es que pudieran ingerir el vino, sino que sería por él por el que recobrarían fuerzas, convirtiéndose este casi en remedio milagroso, bebida mágica para poder sobrevivir. Es el vino que «cura» los cuerpos que se han enfermado, que se han fragilizado tras la cata de comida de la que no se tiene costumbre.

Y si el vino era dado a los indios para que se recuperaran de su estado famélico —tras el rechazo a la comida de las naves— y aguantaran el viaje, también se les dio a los papagayos que llevaban los navegantes —junto con los indios— para mostrarlos a su llegada a Barcelona. El vino mojado en migas de pan que ingerían les servía tanto para calmar a las aves como para darles salud. Y así, sobrevivieron más de veinte de ellas, si bien el temor del Almirante se daba en el hecho de que con tanto vino tinto, las aves —como también se sabe de los hombres— soltaran su lengua más de lo debido y «se pusiesen a hablar repitiendo las feas palabras que seguramente habían oído a bordo de mis naves y durante los días de su estancia sevillana»¹¹. Sin embargo, los papagayos terminarían por «vomitar el vino tragado, con ojos vidriosos de pescado en trance de podrirse»¹² y pronto morirían todos.

3. EL PURGATORIO

Si vino se daba a los indios y a los papagayos, también el vino servirá para purgar las penas. Así, asistiremos a diversas ocasiones donde los personajes vayan a la taberna simplemente para esto, para beber vino como método para calmar o ahogar las penas mientras se ahogan por sí mismos en las copas de alcohol

⁸ Ídem.

⁹ A. Carpentier, ob. cit. págs. 296-297.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 297.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 299.

¹² *Ibíd.*, pág. 304

ingeridas. Y es que este brebaje se cultivaba desde antaño nada más y nada menos que en la «Viña del Señor», por lo que en su pensamiento idílico no podía ser más que medicinal y mágico reconstituyente, aliviador de dolores y sufrimientos e impulsor de aquello que sin él nos parecería demasiado atrevido. Pero no todo en el vino serán bondades, pues, como se dijo al principio, este hace que el hombre de desinhiba sin mesura quizás más de lo apropiado, y se deje llevar en extremo por los placeres de la carne, cosa que no sería para nada reprochable si no fuera por la moral cristiana de nuestros personajes —a la que debían ceñirse en cuestiones de vida ordenada—, así como porque, en ocasiones, el placer lo es solamente de una de las partes, sin tener en cuenta al que se encuentra del otro lado.

Como no podía ser de otra manera, si ya en las *Escrituras* se hablaba de la «Viña del Señor», al unir el amor por el vino y el acogimiento a las *Sagradas Escrituras* que marcaba la época, Colón no podría pensar en otra cosa que en plantar viñedos en aquellas tierras recién descubiertas por su persona. De este modo nos encontramos con el deseo de cultivar los árboles que darían el fruto para el vino así como, finalmente, la sentencia que se le dictara a Moisés y que Cristóbal Colón en su lecho de muerte piensa también para sí, y es que:

«Arrojaste muchas simientes para poca cosecha; sembraste y trabajaste la viña para no beber de su vino; tuviste olivares en toda tu hacienda y no pudiste ungirte con su aceite porque derribados fueron tus olivos.» Y también dijo Yahvé al Contemplador de Reinos Distantes: «He aquí el país que con tus ojos te hice ver, pero a él no pasarás»...¹³.

Y así, tras todas las reflexiones sobre su vida, Cristóbal Colón pensará en este momento que no pasará, que «en el ineludible apremio de hablar, llegada la hora de la verdad, me pongo la máscara de quien quise ser y no fui: la máscara que habrá de hacerse una con la que me pondrá la muerte»¹⁴. Y si contadas fueron sus hazañas, en su mente y confesión estarían todas las verdades y las medias mentiras en ocasiones ocultas.

CONCLUSIÓN

Como sabemos, a lo largo de la Historia de la Literatura hemos podido observar cómo el vino y otros brebajes han tenido una especial relevancia tanto en la obra ficcional como en la mostración a través de esta de la vida sociocultural de una época. En la obra que hemos elegido en esta ocasión como objeto de análisis, *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, observamos cómo el vino ocupa un lugar preeminente. En la segunda parte, el propio protagonista de

¹³ *Ibíd.*, pág. 325.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 304.

esta —que no es otro que Cristóbal Colón, como hemos referido— se presenta ante nosotros como hijo de tabernero, y entre tabernas habrá sido su primera educación. Además, a través de las páginas se manifiestan diversas cuestiones alrededor del licor: el vino se relaciona con lo erótico, lo sexual, es bálsamo y calmante, desata tormentas o apacigua la sed y las penas, sirve como medio de comunicación e incluso está relacionado con la admonición en tanto es el fruto de la «Viña del Señor».

Profético o pagano, el caso es que con el vino Cristóbal Colón —al menos en este relato ficcional— vino, vio y venció (aunque este último aspecto es justamente el que se cuestiona en la obra), y comió —también comió— porque la comida con que acompañar al vino se presenta de igual forma por entre las páginas de la obra. Cecinas, salazones, y otros manjares que representan a la España del momento y a la comida que podía llevarse sin perecer en las navegaciones marítimas. Se muestra así, con este estudio, la importancia de la comida y la bebida en esta novela y cómo puede establecerse mediante ella su correlato con la sociedad de toda una época.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo, 1988.
- *Popol-Vuh: las antiguas historias del Quiché*, Introducción y notas por Adrián Recinos, México, FCE, 2012.
- AAVV, *Crónicas de Indias*, Antología y edición de Mercedes Serna, Madrid, Cátedra, 2009.
- CARPENTIER, A., *El arpa y la sombra*, en *Narrativa completa I*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.
- CASAS, B. DE LAS, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Edición de Isacio Pérez Fernández, Madrid, Tecnos, 1992.
- COLÓN, C., *Diario: relaciones de viajes*, Madrid, Sarpe, 1985.
- MARTÍ, J., «Nuestra América», en *Ensayos y crónicas*, Madrid, Cátedra, 2004.
- SARMIENTO, D. F., *Facundo. Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1972.

CAPÍTULO 30

«Un réquiem ebrio de poemas». Notas sobre música, alcohol y reflexión metapoética en tres poemas de Aurora Luque

DOLORES JUAN MORENO
Universidad de Massachusetts-Amherst

«Un réquiem ebrio de poemas», el verso que sirve de título a este artículo, pertenece a un poema de Aurora Luque que contiene los tres elementos a los que dedicaré mi análisis en las siguientes páginas: la reflexión metapoética, la música y el alcohol. Aurora Luque nació en Almería en 1962 y publicó su primer poemario, *Hiperiónida*, en 1982. Con *Problemas de doblaje* (1990, Accésit al Premio Adonais en 1989) recibió el aplauso de la crítica, que no ha dejado de señalar su buen hacer poético desde entonces. Muestra de ello son los sucesivos galardones que han servido de plataforma para sus publicaciones: *Carpe noctem* (1994) fue X Premio Rey Juan Carlos de Poesía, *Camaradas de Ícaro* (2003) recibió el I Premio Fray Luis de León y *La siesta de Epicuro* (2008) obtuvo el X Premio Internacional de Poesía Generación del 27. Luque es hoy una de las voces imprescindibles del panorama poético actual y representa ampliamente varias de las tendencias destacadas de lo que ha dado en llamarse el grupo poético del 90: la recuperación de la tradición clásica y su reinterpretación desde una óptica posmoderna, en la que tienen también cabida «los mitos del cine y la publicidad» (Luque, 2008b: 34), la música y otros tantos referentes (especialmente literarios) con los que establece interesantes lazos intertextuales. La voz de lo cotidiano vertebrada una propuesta que no renuncia a los placeres de la vida y que cifra su credo poético en el aprovechamiento del momento donde, en un deseo de amplificación del tó-

pico, al *carpe diem* se le añade el *carpe noctem*, (título de uno de sus poemas más paradigmáticos y de su cuarto poemario) a fin de potenciar «la misma “estética de dilatación del presente” que inaugurara Horario para la poesía»¹. El lector de las páginas de Luque se mueve en un contexto creativo donde el tiempo tiene una importancia capital: el tiempo dilatado o el que pasa veloz, el análisis de la realidad circundante modificada por las horas, los días o los años y las consecuencias de su paso en la conciencia y el cuerpo del sujeto configuran la identidad de una voz lírica siempre beligerante contra el fatal desenlace al que están todos los hombres abocados. En efecto, el sujeto poético de Luque nace a resultas de un enfrentamiento (a veces amistoso y otras no tanto) con las dinámicas del tiempo. En un intento de combatirlos, su subjetividad se construye a partir de la reunión armónica de los ingredientes que se desvelan en el poema «Cócteles»:

CÓCTELES

Tengo que meditar en esto seriamente.
 Ningún poema vino
 jamás a mí sin música,
sans l'amollissement de algún alcohol
 real o figurado,
 sin la locura extra de un acorde.
 Entibiaban la hoja poco a poco
 ginebra con limón, arias del dieciocho,
 martinis rojos, tangos, bourbon, mornas,
 copla vieja con vino de Mollina,
 Sabicas con Sanlúcar,
 Rossini, Billie Holiday.
 Y algún trozo de cáscara
 del corazón. Añádase la vida
 con su amargor oscuro, indefinido,
 su hielo que no quiso derretirse.
 Yo soy yo más Euterpe y Dioniso².

Es un hecho revelador que «Cócteles» se incluya en uno de sus últimos poemarios publicados hasta la fecha: con cinco libros a sus espaldas, Luque reflexiona sobre el oficio de poeta a partir de un proceso de autoanálisis que le permite reconocer los dos elementos básicos que, unidos a su subjetividad, han conformado y conforman la materia prima de su poesía. La perspectiva que otorga el paso del tiempo permite al sujeto poético legitimar su identidad, confesada abiertamente en el último verso: «Yo soy yo más Euterpe y Dioniso.»

¹ A. Luque, *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b, pág. 25.

² A. Luque, *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008a, pág. 24.

En esta entidad lírica tripartita, dos de los componentes han sido sugeridos en las secuencias combinadas de música-alcohol y es por ello, como señala Josefa Álvarez, que «su poesía es un cóctel, una mezcla de ingredientes resumidos por lo que estas dos figuras de la mitología griega representan»³. En griego Ευέρπη, «la muy placentera», «la de agradable genio» o «la de buen ánimo», es la Musa de la música, aunque a finales de la época clásica se la denominó musa de la poesía lírica. Dioniso en la mitología griega (o Baco en la latina), bien es sabido, es el dios del vino. Sin embargo, el concepto «Dioniso» es un entramado complejo, fundamental en la cultura grecolatina, que no solo se reserva a la noción del dios del vino o de la embriaguez. En *El origen de la tragedia*, Friedrich Nietzsche elabora un discurso basado en la contraposición del espíritu apolíneo y del espíritu dionisiaco, dos fuerzas contrarias y complementarias a la vez como motor de la vida y de la creación, «dos instintos diferentes [que] caminan parejos, las más veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a creaciones nuevas, cada vez más robustas»⁴. Los espíritus apolíneos y dionisiacos son, a un nivel más abstracto, representaciones de «los dos mundos estéticos del ensueño y la embriaguez»: «Merced al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantando en sus himnos, o bien por la fuerza despótica del rebrote primaveral, que penetra gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo»⁵.

El efecto de la embriaguez dionisiaca en la vida (y el arte) juega en la poesía de Aurora Luque un papel fundamental, puesto que actúa como vínculo entre un yo-contenido y consciente de las formas y un yo-bacante resuelto a la creación, enfrentado a la realidad del tiempo. La naturaleza mítica viene además reafirmada por ser la característica básica que Luque reconoce en el vino, una de las bebidas predilectas de su sujeto lírico⁶, por «sus capacidades de metamorfosis, su intimidad de fuego y agua, su alegría terrenal y centelleante»⁷. Son características que transfiere a otras realidades cercanas con las que establece fértiles alianzas:

³ J. Álvarez, «Los ecos de Orfeo: Música y poesía en la obra poética de Aurora Luque y Francisco Díaz de Castro», *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2012, pág. 144.

⁴ F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa, 2006, pág. 48.

⁵ *Ibíd.*, pág. 51.

⁶ «Cuenta el mito que un día cayó de lo alto del cielo una gota de sangre de los dioses. De ella brotó un arbusto con zarcillos y pámpanos que se enlazaba a los árboles y que permaneció ignorado hasta que el dios Dioniso, errante por el mundo y visitante nocturno de ciudades, reconoció el racimo hinchado por un jugo granate que había sido anunciado por un oráculo de la diosa Rea. El vino también es «sangre de la tierra»: así lo llamó un médico griego citado por Plinio. Cuenta otro mito que Dioniso se manifestaba con vehementes manantiales milagrosos: en la isla de Teos surgía cada año una fuente de vino oloroso y en la de Andros el vino se expandía «en olas perfumadas desde el interior del templo»», A. Luque, «Los vinos de Mollina», *Diario Sur*, Málaga, 2006.

⁷ A. Luque, «Los vinos de Mollina», *Diario Sur*, Málaga, 2006.

«el libro excelente, como el vino, nos regala un eterno instante de lúcida alegría: contiene los sabores de la tierra aquilatados, matizados, destilados en palabras irrepetibles»⁸.

El poema «Cócteles», si bien inicia desmenuzando los maridajes rítmico-alcohólicos propicios para la creación, acaba por ser una receta que contiene los ingredientes básicos de la poesía de Aurora: la vida trasvasada de los días a los versos, «con su amargor oscuro, indefinido,/ su hielo que no quiso derretirse» y la conciencia del tiempo en el «universo feroz y limitado del hombre» como lo llama José Andújar Almansa. «Cócteles» trata de los mecanismos internos de la escritura y es, asimismo, un poema de autorrepresentación. Sobre la identidad del poeta se ha escrito en abundancia: los modos de construir las máscaras poéticas, la forma en que a través de la representación de uno mismo se consigue imprimir en el trabajo lo que Walter Benjamin llamaba el «aura de la obra de arte», la multiplicidad de actantes que conviven en los versos o la vinculación con el espacio metapoético⁹. Por ejemplo, Luis Cernuda (uno de los referentes indispensables de la poesía de Luque) aseguraba en «Las ruinas» de *Como quien espera el alba* (1941-1944) que lo que «hace al poeta» es «la sed de eternidad». La naturaleza irresoluble de tal deseo y el conflicto que se crea entre la constatación de las limitaciones del hombre y su anhelo de infinito es para Luque el motor de muchos de sus poemas. Algunos reflejan la actitud desencantada como los versos finales de «Cócteles» mientras que otros optan por la senda vitalista del aprovechamiento del instante:

⁸ A. Luque, *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b, pág. 69.

⁹ Los diversos estudios sobre la poesía autorrepresentativa procuran establecer límites que nítidamente contextualicen el advenimiento de esta práctica en la lírica. En el excelente estudio *Marcar la piel del agua. Autorreferencia en la poesía española* de Laura Scarano y Marta Ferrari se incluye un recorrido fugaz por las diversas teorías: críticos como Waugh, Debicki o Calinescu defienden que el mecanismo autorreferencial y metapoético es propio de la conciencia posmoderna; Octavio Paz, por su parte, afirma que se trata de una marca indiscutible de la modernidad frente al clasicismo o la posmodernidad; finalmente, ciertas posturas intermedias proponen una visión menos excluyente en la que aúnan las tendencias literarias moderna y posmoderna a la vez que reconocen las raíces del fenómeno en el pasado clásico, desde el tratamiento petrarquesco de la identidad lírica-ficcional y la identidad-real hasta los albores del Romanticismo donde Goethe y Schegel preconizaron la presencia del sujeto creador en el poema. Asimismo, parecen estar comúnmente aceptadas las diferentes modalidades a través de las que las poetas y los poetas se incorporan en sus propios versos (retratos, autorretratos, epitafios y una amplia serie de composiciones narrativas en las que el sujeto se sitúa en el espacio cotidiano); en cualquier caso, la clasificación no pierde de vista la siempre presente discusión sobre el contenido ficcional de cualquier manifestación calificada de *autobiográfica*. El hecho aparece versificado por dos grandes poetas de la modernidad: Rimbaud con su célebre «yo es otro» y Fernando Pessoa con «El poeta es un fingidor. Finge tan completamente/ que hasta finge que es dolor/ el dolor que de veras siente». Si el poeta es un fingidor, podemos afirmar en la línea de Lorenzo Saval, que la poesía autorreferencial es un verdadero juego de máscaras donde el lector se encuentra sumergido en la múltiple representación identitaria en la que difícilmente el lector podrá discernir la luz de la sombra y lo cierto y de lo falso.

EN RADIO TRES

Escucho en Radio Tres
 en versión brasilera
 —que es como si batiesen los sonidos
 con la pulpa del sol—
Moon River y *Cheek to cheek*.
 Una cerveza Alhambra de reserva
 colabora a su modo en el *bienser*.
 Y el cuerpo quiere abrir, completo de sí mismo,
 las puertas del verano.
 Los sentidos son hoy
 esos dioses alegres y fuertes de los mitos.
 Reinauguran el mundo,
 lo cifran,
 lo consisten:
 la puerta del oído,
 la puerta de la lengua,
 la puerta de los párpados.
 Ícaros,
 Hermes,
 Iris.
 Ahora que ya sé lo que roba la muerte
 me importa mucho el aire de esta noche
 mitogénico, vivo, generoso¹⁰.

Los sentidos, subyugados al efecto liberador de los ritmos y de la embriaguez, se alzan como «esos dioses alegres y fuertes de los mitos» capaces de rediseñar el espacio que se habita. Una vez más, las elecciones de Luque guían al lector hacia la tradición clásica: el poema se incluye en la última sección de *La Siesta de Epicuro* (2008) titulada «La tumba de Lucrecio» e introducida por una cita de Epicuro, su «Máxima XX»: «Pero el pensamiento, que se ha dado cuenta del fin y límite de la carne, y que ha diluido los temores de la eternidad, nos prepara una vida perfecta, y para nada precisamos ya de un tiempo infinito. Porque ya no se rehuye el placer. Y cuando las circunstancias nos llevan al momento de dejar la vida, no nos vamos de ella con el sentimiento de que algo nos faltó para haberla llevado mejor»¹¹.

«En Radio Tres» es la reescritura poética y posmoderna de la máxima de Epicuro. Diría que condensa la filosofía epicúrea en sus términos esenciales: la importancia de los sentidos como punto de partida del conocimiento, la defensa de los placeres de la vida, la idea de la muerte y la necesidad de exprimir el momento presente constituyen los cuatro pilares que sostienen esta reflexión

¹⁰ A. Luque, *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008a, pág. 86.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 79.

metafísica luqueana. La estela horaciana del *Carpe diem* subyace en toda la composición, aunque se reconoce con mayor intensidad a medida que se acerca el final; en realidad, la propia Luque ya había reflexionado sobre la herencia epicúrea de Horacio («El latino recogió con lucidez la herencia de Epicuro de manos de uno de sus maestros en el cenáculo de Campania, el poeta y filósofo Filodemo de Gádara. Horacio acertó a cumplir en sus escritos una poética epicúrea militante que superaba y se distanciaba a la vez de las ideas fundacionales de la escuela»¹²) y quizás no sea descabellado pensar que toda su poesía, aunque de una forma progresivamente más acentuada y consciente en las últimas publicaciones, es una muestra de todas las herencias en las que Epicuro y Horacio se fusionan en un canto a los placeres y a la vida. Se trata de una visión lúcida que solo alcanzan, precisamente, aquellos que saben «lo que roba la muerte»: «Desde su siesta intemporal, Epicuro sonrío de nuevo y Horacio, generoso, nos permite que lo plagemos incesantemente. Una vez más, *carpe noctem*»¹³. En efecto, el poema es un ejemplo de la versificación de este tópico ampliado. Luque explica que con su desarrollo se «apunta a la mayor densidad poética, a la conciencia más intensa que tiene de sí el instante nocturno»¹⁴. Y unido al verano ambos configuran el espacio propicio para la consecución de una tercera categoría de *carpe*, que según la almeriense está vinculada a las otras dos, el *carpe verbum*: «Escribir *carpe noctem* conlleva también escribir *carpe verbum*: [...] la palabra poética sirve [...] para subrayar e indicarnos el lugar de la belleza. Solo en el lenguaje sobrevive un inusitado «vigor de mito» [...]; las palabras pueden ser «radiantes, portadoras de gérmenes de mito», «claras como el brillo directo de la luna» que danzara y penetrara en nosotros»¹⁵.

Los efectos embriagadores de la música y el alcohol son válidos para el aprovechamiento del instante porque es inherente a ellos la cualidad de lo fugaz y de la euforia momentánea que contrasta con un tiempo no mítico y no sublimado por el poder del arte. Ya lo decía Benjamín Jarnés que, aunque hablara en este caso sobre algunos rasgos que relacionan la música con el cine, es igualmente aplicable a este poema de Luque: «ni uno ni otro duran. Arrebatan, fascinan, arroban —si queréis—, pero no duran»¹⁶.

Para concluir quisiera brevemente mencionar el poema al que pertenece el título de este artículo. «Fin de siglo» se incluye en su segundo libro *Problemas de doblaje* (1990) y, a pesar de ser una composición temprana, contiene ya las líneas esenciales de la poesía de Luque en lo que respecta a la tríada protagonista de estas páginas. Esta vez su mezcla de mitologías y referentes sitúan a la voz

¹² A. Luque, *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b, pág. 23.

¹³ *Ibíd.*, pág. 37.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 25.

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 27-28.

¹⁶ B. Garcés en L. García Montero, «El cine y la mirada moderna», *Bazar*, núm. 4, Málaga, 1997, pág. 122.

poética en la tesitura de una suplicante en tratos ilícitos con el tiempo, al que pretende vender su alma como Fausto a Mefistófeles:

FIN DE SIGLO

—QUERIDO fin de siglo,

ven como Mefistófeles.

Vendería mi alma por exprimir tus horas,

Tus mensajes oscuros y tu disarmonía.

Tendrás un réquiem ebrio de poemas

Entumecidos,

Cierto sabor a seda de corbata

Y una agonía triste como un tango

Para oyentes dormidos:

A media luz los vasos

—turbios como tu historia—

que nadie beberá¹⁷.

«El réquiem ebrio de poemas entumecidos» es el inicio de una secuencia que concluye con una referencia musical recurrente en la producción de la almeriense: el tango. En su segundo poemario *Problemas de doblaje* (1990) aparecen tres poemas titulados «Tango 1», «Tango 2» y «Tango 3»; sobre estos títulos dispuestos en secuencia numérica, puede señalarse un aspecto que Carmen Morán y Josefa Álvarez han resaltado de la poesía de Luque: el hecho de que «no son sino parte de una serie, declarando, por tanto, su condición de fragmentos». Con este procedimiento la autora intensificaría en el lector, según Morán, su percepción de caducidad de la existencia humana¹⁸. En «Fin de siglo», el maridaje literatura-alcohol-música se plantea de forma ligeramente velada, al menos no tan explícitamente como en «Cócteles» si bien el mensaje último es el mismo: es a estos tres elementos que conoce bien a los que se aferra para combatir la frustración causada por los inalcanzables deseos de eternidad. De la combinación de la triada no derivará la solución a su problema y esa es precisamente una cuestión esencial para la poeta: a través de los elementos poderosos que le otorgan una plenitud únicamente momentánea debe construir un espacio en el que la voz lírica halle consuelo a sus inquietudes. En ese sentido, las confesiones abiertamente compartidas en «Cócteles» y las sugeridas en «En Radio Tres» y «Fin de siglo» quizás recuerden a la conocida máxima «In Vino Veritas» atribuida a Plinio el Viejo. Carlos Marzal reflexiona acerca de lo mismo de la siguiente forma:

Muchos interpretan este proverbio [...] como la confirmación de que el vino desinhibe a quien lo bebe, de que mueve a las confesiones y desata las

¹⁷ A. Luque, *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990.

¹⁸ J. Álvarez, ob. cit., pág. 139.

lenguas. Desde este punto de vista, no resulta difícil asentir esta acepción. El vino sería, así, no el elemento conductor de la Verdad, sino el de las verdades de cada uno. [...] La verdad del elixir de la verdad se cifra en que desata la lengua y empuja a cada quien a buscar sus propias verdades¹⁹.

La poesía de Luque (asumamos por un momento que es el lugar donde se vierte su verdad) es una conjunción especialmente armónica de elementos fugaces: la inspiración hallada en sus lecturas, los vapores del alcohol y el arrebató ante el fenómeno musical son todos elementos pasajeros que conglomerados se reúnen para combatir el paso del tiempo y el poder destructor e innegociable de la muerte. La verdad de uno mismo de la que hablaba Carlos Marzal se concreta en Luque en la explicitación de un deseo vitalista en conflicto continuo con un paisaje de fondo dominado por la conciencia epicúrea de saber que, a fin de cuentas (y concluyo parafraseando versos de Luque), son «los placeres sencillos de la vida» los que nos eligen a nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J., «Los ecos de Orfeo: Música y poesía en la obra poética de Aurora Luque y Francisco Díaz de Castro», *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2012, págs. 137-158.
- GARCÍA MONTERO, L., «El cine y la mirada moderna», *Bazar*, núm. 4, Málaga, 1997, págs. 116-27.
- LUQUE, A., *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990.
- «Los vinos de Mollina», *Diario Sur*, Málaga, 2006.
- *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008a.
- *Una extraña industria*, Valladolid, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b.
- SABORIT, J., «Noches de vino y cine», Valencia, MuVIM, 2008, págs. 15-26.
- NIETZSCHE, F., *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa, 2006.

¹⁹ J. Saborit, «Noches de vino y cine», Valencia, MuVIM, 2008, pág. 29.

CAPÍTULO 31

La poética gastronómica Alfonsina

FRANCISCO DE JESÚS ÁNGELES CERÓN
Universidad Autónoma de Querétaro (México)

Hay a lo largo de la historia de la literatura arqueologías literarias que, so pretexto de distintos ejercicios de ficción, han abordado la ausencia o la carencia de algún sentido. Así, se han ocupado de la ceguera o la sordera (aunque en menor medida de esta segunda), por ejemplo, siempre en tanto que condiciones que relatan la transformación del modo humano de estar en el mundo. Sin embargo, aún en esas circunstancias quedan todavía presentes los códigos y las categorías con las que habitualmente nombramos el apego, el agrado o el desagrado, el deseo o la repulsión ante una situación determinada del acontecer mundano. Pero ¿qué ocurre cuando en el hacer de la vida de alguien desaparece el sentido del gusto?, fuente aparente de aquellas formas de cualificación íntima de lo real (lo mismo en los dominios de la ficción que en lo que concierne al reino de la objetividad). Es decir, ¿cuáles son las concepciones filosóficas de una persona no ya ciega o sorda, sino de alguien que ha perdido o que nunca tuvo la participación existencial de distinguir el sabor? ¿Cuáles son, pues, las categorías metafísicas de alguien sobre quien recae ese extraño padecimiento que es la ageusia?

La pregunta resiente el peso de la densidad que le concierne cuando advertimos que todo acto filosófico, toda arqueología literaria, todo intento de pensar (con la posible, mas no segura excepción de la lógica formal o matemática), supone un hecho lingüístico-gustativo. Ya que los elementos que estos actos codifican en palabras y gramática, así como su articulación y codificación misma, están por entero sujetos a las limitaciones y dinámica que le impone la capacidad del gusto humano. Nuestro logocentrismo ha acuñado denominaciones varias

en su afán de concebir lo que es naturalmente humano, y entre todas ellas, a pesar de que figuran, entre muchas otras, las de «animal que habla», «animal que calcula» o «animal que piensa», no aparece (o no lo hace de forma primordial) la de «animal que gusta», con todo y que nuestros actos de pensamiento estén circunscritos a los dominios de la gustación. Al grado de que acaso, el recurrente tropo de Wittgenstein y de Plotino que afirma que el mensaje está en lo no dicho, puede tener un nuevo modo de comprensión en lo gustado: *momentum* inapelable e insobornable del existir humano.

Pues en todo enunciado filosófico o literario, permanece oculta pero incesante una prosa gustativa sin cuyas metáforas, sería difícil obtener un testimonio fiable del mundo. Quizá porque lo que conviene decir a partir de lo hasta aquí avanzado es que de la conexión entre gusto y pensamiento depende la estructura semántica del mundo, o mejor aún, las posibilidades últimas de toda poética del pensamiento. Pero como hasta las ideas más abstractas y especulativas deben estar ancladas a la realidad o, como también suele decirse, hasta los pararrayos están conectados a la tierra, quisiera proponer como precursor de la idea que aquí he planteado, el pensamiento y la obra del polígrafo, humanista y literato mexicano (los adjetivos sobran ante un autor monumental) que fuera Alfonso Reyes («el más grande prosista de nuestra lengua, de este y de aquel lado del Atlántico», dijo de él Borges alguna vez). Quien destacó entre sus contemporáneos por la frecuencia con que manifestó su interés por la gastronomía a través de distintos géneros (baste señalar el cuento «La cena» que publicado en 1912 antecede al surrealismo o al realismo mágico cuando menos, o esos «ensayos de divagación» a decir de José Luis Martínez, que forman *Memorias de cocina y bodega*, que vieron la luz en conjunto en 1953, o su memorable *Debate entre el vino y la cerveza y otros papeles de cocina*). Su inclinación por los temas de cocina estuvo marcado desde su nacimiento, que aconteció el 17 de mayo de 1889, día en que se festeja a San Pascual Bailón, precisamente el Patrono de los cocineros. Aunque Reyes, así hubiese nacido en miércoles de ceniza o Viernes Santo, días de ayuno para la tradición cristiana, habría sido un *Bon vivant* y se habría decantado por la bebida y la comida, pues desde joven supo aquello que bien condensa la sentencia de un peculiar azulejo expuesto en una taberna de la calle del Laurel aquí en Logroño, a saber, «que la vida buena es cara y que hay otra vida que es barata, pero [que] esa no es vida». Por eso convoco aquí a la faceta de Alfonso Reyes que implicaba al mismo tiempo al humanista, al viajero, al diplomático y al pensador, es decir, a Alfonso Reyes comensal, admirador de la cocina y pensador de viandas serias.

Aunque ya entrando al terreno de la literatura alfonsina, es menester decir que la mayor virtud de Reyes en lo relativo al abordaje literario filosófico de la gastronomía, está no en su recurrente insistencia, sino en la forma en que tiene lugar su inmersión en el asunto que aquí nos interesa. Porque Alfonso Reyes es ejemplo de lo que aborda cuando se acerca literariamente a la cocina: sazona y hornea las palabras: marina el verbo crudo y lo sofríe, después capea los nombres y bate los adjetivos hasta el punto de turrón; por último, sirve todo acompañado de adverbios crujientes: siempre ofrece una prosa tibia, como la sopa caliente que

nos espera en casa tras una larga jornada de trabajo en pleno invierno, aunque Reyes también sabe servir el verso fresco, ideal para el descanso veraniego.

Reyes era verdadera y orgullosamente gourmet. En uno de sus viajes a París —posterior al de su exilio en el que no lo paso nada bien y que le hizo saltar al poco tiempo de Francia hacia España, donde pese a las carencias supo ingeniárselas para comer bien, al punto de encaminarse a emprender el proyecto de La Cucaña, un comedor Gourmet, cosa que le enamoró de España, país al que quiso caso tanto como a su México lindo y querido—; pero en uno de sus viajes a París, decía, hizo una vez un registro de todos los restaurantes que visitó, con su respectiva crónica y crítica (un recuento que confieso, me hizo buscar en mi primer viaje a París, los lugares de entre aquellos, que aún permanecían en pie). En las tarjetas de Reyes aparecen La Tour d'Argent y los patos a la criolla de Chez Beaugé, entre otros. La nieta del escritor, Alicia Reyes, recuerda que su abuelo frecuentaba también en México los restaurantes Prendes, Embajador y San Ángel Inn, en los que comía o cenaba en compañía de Manuel Sandoval Vallarta, José Gaos y el joven Carlos Fuentes, sus amigos más allegados. Alicia comenta que a su abuelo también le gustaba ir al Sanborns de los Azulejos, para desayunar con sus amigos, o al Normandie en Paseo de la Reforma, quizá porque esa calle le encordaba a los *Champs Elysées*, pues a Don Alfonso siempre le gustó París: alguna vez le escribía a su amigo José Juan Tablada: «Por favor, hágame creer que aún existe un París donde puede uno ser feliz solo con pasear por la calle. Ese pensamiento me ayudará a vivir»¹

Pero su tendencia Gourmet y su inclinación a la aventura culinaria sin fronteras, es patente desde el primer abordaje a los ciertamente breves textos alfonsinos que componen *Memorias de cocina y bodega. Minuta*, obra ante la que el lector no puede quedar más que abrumado, pues ha de enfrentarse a una serie de «memorias» que contienen referencias a más de cien autores, más de cincuenta personas o personajes, y más de treinta vinos distintos, además de cientos de sustancias y platillos. Se trata, pues, de un texto en el que la enumeración y la erudición gastronómica no es lo primordial, con todo y la ya signada vastedad de su contenido. Y es que en Reyes es posible vislumbrar no solo un contexto culinario que circunda su obra, sino una verdadera inmersión en la comida: una *gastrosofía real y profunda* que redundaba en una poética gastronómica. Para él, «Una buena comida da tanto placer como la más seductora de las lecturas, y por ello también resulta cierto que una mala comida no se recobra nunca»², tal como nos pasa justamente con las lecturas que preferiríamos desandar. Ya en el «Proemio» a *Memorias de cocina y bodega*, Reyes se confiesa con su lector: «También yo he pagado mi tributo al arte de cocina y bodega: ya un poema sobre la confitería de Toledo, o una rápida alusión a las sevillanas y murillescas yemas de San Leandro; ya unas páginas sueltas sobre las tierras castellanas, andaluzas,

¹ J.J. Tablada, «Alfonso Reyes, anecdotario», 1960, en www.inmf.org/fmreyes2paris.htm

² A. Reyes, «Memorias de Cocina y Bodega: Minuta», *Obras completas de Alfonso ReyesXXV*, México, FCE, 1991, pág. 297.

vascongadas y bordelesas; y hasta he dejado noticia de mis andanzas en busca de caracoles borgoñones y de trufas perigordinas. Lo cierto es que todavía estoy en deuda con muchos maestros fundamentales y con algunos autores de discreta recordación; que estoy en deuda, sobre todo, con mis experiencias y mis recuerdos, por humildes que sean. Y si les llamo memorias a estos apuntes —concluye Reyes—, es que para mí comienzan a significar un pasado»³.

Es perceptible cómo la sustancia en lo expresado por Reyes, es la forma en cómo la sensibilidad culinaria adquirida en el descubrimiento del paladar exquisito, conlleva a expresar de una manera artística la descripción del placer de comer, y de ahí, lo culinario que hay en escribir. Pues en Alfonso Reyes la cuestión no radica solamente en los pasajes culinarios que atraviesan su obra, sino la poética gastronómica que la sustenta. Como dice James Willis Robb, Reyes tiene un modo culinario:

Epicúreo literario se revela nuestro Don Alfonso—escribe el crítico norteamericano—, comparable con un Brillat Savarin, un Albert Thibaudet, con el Alphonse Daudet de los paisajes gastronómicos. Gocemos con él las deliciosas reminiscencias alfonsinas de sus aventuras en el variado saborear, en esas sus *Memorias de Cocina y Bodega*, o sea en sus chispeantes variaciones sobre un menú en verso, la incomparable *Minuta*. No nos extrañaremos, por otro lado, de encontrar toda su prosa ensayística llena de imágenes culinarias, de interpretaciones de sus sabores gustativos con los literario-culturales⁴.

Porque, en efecto, para el gran pensador mexicano, el procedimiento de escribir se parecerá al fino arte del bien cocinar, donde hace falta la práctica directa y no bastará nunca sacar las anquilosadas recetas de un libro. Pues no otra sino esta es la apreciación de Don Alfonso en *El deslinde*, su obra de aproximación a la teoría literaria, donde advierte que esta ha de tener como fin no el precepto sino la gustación del fenómeno literario.

En honor a ello, conviene visualizar la poética culinaria de la creación que acompañó a Reyes a lo largo de su vida, a través de algunas de las tantas similitudes que empleó el escritor regiomontano a lo largo de su obra con respecto a la cocina. Pues esta es una constante que se observa no solo en su trabajo como escritor sino en su quehacer como teórico de la escritura; lo que lo conduce a concebir y practicar una estrecha relación en escribir analogías gastronómicas para dar cuenta de la experiencia literaria, así como también se ve llamado a recurrir a analogías literarias para expresar las cuestiones culinarias. Así, al hablar sobre lo peculiar de un texto, Reyes comenta: «De todos ellos, Urbina es el único cuyo vino guarda el resabio inconfundible del odre romántico»⁵. De igual manera, al

³ *Ibíd.*, pág. 299.

⁴ J. W. Robb, *El Estilo de Alfonso Reyes (Imagen y Estructura)*, México, FCE, 1965, págs. 13-14.

⁵ A. Reyes., «Pasado inmediato», *Obras completas de Alfonso Reyes XII*, México, FCE, 1997, pág. 271.

abordar el arte popular, Don Alfonso escribe: «El tiempo que obra sobre un arte popular, será quizá como la sazón para un plato suculento: el ingrediente tiempo que al principio dijimos, algo como una sazón o cocinamiento que el producto adquiere al correr las épocas y los pueblos»; o también para referirse a su propia biografía intelectual y el encuentro con la multiculturalidad temática o autoral, el también poeta neoleonés señala que

un elemento cultural nacional o extranjero, será como condimento doméstico o exótico: «Hace años —dice—, cuando Pedro Henríquez Ureña trabajaba en la tradición de los estudios griegos, solíamos discutir estos puntos. Él, por su cuenta, pues no conocíamos el libro de Moore, sostenía una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen volver a las lenguas viejas algo de su acre verdor. Yo no hubiera comprendido entonces que Raymond Poincaré encontrara encanto en el saborcillo extranjero de la prosa francesa de Francisco García Calderón (Prólogo a *Les démocraties latines de l'Amérique*); el encanto que yo mismo he encontrado más tarde en algún regusto catalán de Eugenio D'Ors o en los lusismos que aconsejaba Estébanez Calderón; el encanto de la *Biblia* que Cipriano de Valera puso en 'Castellano Ginebrino', o el de la Lozana Andaluza, que Francisco Delgado escribió en español de Roma: bebidas fermentadas que hoy paladeo con agrado indecible»⁶.

Es perfectamente notoria la influencia culinaria que tiene Reyes para hablar de su concepción de la cultura y la literatura, y en general, de su comprensión del mundo. Su modo culinario es patente al abordar la literatura, al intentar asumirla y comprenderla. Sebastián Pineda Buitrago, en su artículo «Reyes: afinidades y diferencias con el formalismo ruso», menciona que «[como los formalistas rusos] se interesó en establecer las bases científicas de la literatura; en métodos para la crítica, todo lo cual desde un planteamiento humanista. Dentro de un espíritu científico los formalistas se interesaron por distinguir y relacionar lo «literario» con lo «extraliterario», así como Reyes se interesó por distinguir la literatura de la no-literatura. Solo que, a diferencia de ellos, Reyes no cifró esta distinción tan solo en la forma, en el lenguaje, sino también en los asuntos. Y en cuanto a la forma —aunque el teórico mexicano concibió la literatura como un producto especial del lenguaje— no puso este lenguaje como una forma que escapara del entendimiento humano. Aclaró que todo lenguaje expresa al mismo tiempo que comunica. En toda estética hay una semántica; en toda semántica hay una estética»⁷. Y la estética de Reyes, agregaría yo, se halla en la cocina.

⁶ A. Reyes, «La experiencia literaria», *Obras completas de Alfonso Reyes XIV*, México, FCE, 1997, págs. 143-144.

⁷ S. Pineda, *Teoría literaria de Alfonso Reyes: La ausente de toda antología*, Universidad de los Andes, Red Nacional de Estudiantes de Literatura y Afines de Colombia, 2005, pág. 4, .en

Pues si como Roman Jakobson pretendía, toda obra de arte sería nos cuenta la génesis de su propia creación, la obra de Reyes que es de suyo artística, nos la cuenta en clave culinaria, pues ella misma es ejemplo claro de una poética gastronómica, una muestra de lo que teóricamente podríamos denominar la poética alfonsina. La razón, es sencilla aunque no liviana: Don Alfonso supo recuperar a la creación literaria como un ejercicio de lo que en griego (lengua que tanto veneró) se dice γεύομαι, es decir, probar, degustar saborear. La suya, es una propuesta de teorización y práctica literaria de la γεύομαι, de la degustación. Para un hombre como Reyes no hay nada como la gustación, y el que no tiene capacidad para ello, no solo no contaría con la mínima provisión para la creación literaria, sino para la existencia misma. El que no es capaz de gustar tiene una existencia miserable. Acaso ninguna amistad sería posible tener con él, porque no es posible estrechar relaciones si no es por una afinidad o gustación común. Un hombre que careciera de γεύομαι, es posible que no tuviese ocasión que concebir apasionadamente y con fervor, categorías metafísicas plenas y, acaso, tampoco podría recuperar esa experiencia literaria que solo se comprende culinariamente, a saber, la de la peculiar atracción que tanto al comer, como al leer y al escribir podemos tener por no solo por lo dulce, sino también por saborear lo agrio e incluso lo amargo, de lo que si bien a nivel moral solemos alejarnos, en lo que toca a la mesa (he ahí el café, el chocolate o la cerveza; y volvemos a encontrarnos así con el «Debate entre el vino y la cerveza») y a la literatura (por ejemplo en el humor negro o en las tragedias) tiene un lugar de privilegio: un comensal con quién gustamos departir. Pues es está la experiencia de la lectura y de la creación literaria: la de experimentar lo sabroso, lo que podemos degustar. Ya el propio Aristóteles recurre al concepto en el I libro de la *Poética*, en donde al hablar de la lengua que es necesaria utilizar para llevar a cabo la *mimesis* de una acción esforzada y completa de cierta amplitud de la que es capaz la *poiesis*; ahí el Estagirita opta por la bellísima expresión griega *hedusmeno logos*, que tanto Valentín García Yebra como Juan David García Bacca traducen bellamente por *lenguaje sazonado*. A Reyes, la expresión de Aristóteles no le era ajena, sino que antes bien, se apoyaba en ella. El lenguaje literario ha de ser sabroso, sazonado, donde hay que acomodar todas las especies. Como pasa en el barroco platillo que es el mole mexicano, del que Reyes era un devoto feligrés.

En efecto, las categorías con las que Alfonso Reyes evalúa la literatura y la existencia a provienen de una poética aprendida en la sabiduría de la cocina. Un ejemplo maravilloso nos lo ofrece Reyes en su bellissimo texto titulado «*La metafísica de la cocinera*» en el que nos cuenta el secreto del mejor caldo de pollo que había probado en su vida, no muy lejos de aquí, en San Sebastián, precisamente. Ahí contaba el secreto de la cocinera quien al final de cada día guardaba una tacita de aquel caldo que sería de base a la preparación para el

URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/areyes.html> [Recuperado el 3 marzo de 2014].

⁸ Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

día siguiente, de modo que sin importar la fecha en que uno tomara un tazón de aquel caldo, uno bebía también un poco del caldo preparado en el lejano primer día de las andanzas culinarias de aquella cocinera. Esto era para Reyes metáfora de la literatura y así como de la existencia. Porque para alguien como él que a Europa vino, vio y comió, y que después de escribir, volvió a México y anduvo el mundo para seguir sazonando el lenguaje y continuar comiendo, por más que poco a poco el trajín de la vida moderna nos empujé a comer para sobrevivir, siempre será más fuerte el placer de comer. Reyes anotaba hace poco más de medio siglo, algo que podría ser escrito mañana, en referencia a la relación que el hombre moderno ha tejido, poco humanamente, con la mesa: «El hombre, hoy por hoy—escribe entonces Don Alfonso—, casi no anda a pie, y trabaja con sus músculos mucho menos que en otros tiempos. Su régimen de calorías se ha modificado sensiblemente, sin ir muy lejos, en los últimos cincuenta años. La dietética es manía general: todos dan avisos y recetas, recomiendan fórmulas, ejercicios respiratorios y, sobre todo, abstinencia y ascetismo [...]. Medio lechoncillo por barba y una botella por cabeza eran cosa que a nadie espantaba antes de la era del automóvil. Nadie resistiría hoy una “tamalada” mexicana en toda su tradicional opulencia»⁹. Pues era la opulencia lo que Reyes advertía como el signo distintivo de la gastronomía mexicana, al punto «el sentido suntuario y colorista del mexicano, decía él, tenía que dar con ese lujoso plato bizantino, digno de los lienzos del Veronés o mejor, los frescos de Rivera; ese plato gigantesco por la intención, enorme por la trascendencia digestiva, que es abultado hasta por el nombre: “mole de guajolote”, grandes palabras que sugieren fieros banquetes»¹⁰.

Y pese al negro panorama de nuestros días en el que la *fast food* y la comida *lighth* nos amenazan con una *fast life* y una vida *lighth*, el exquisito pensador mexicano no se olvidó jamás del placer de comer que ha de acompañar a la alimentación espiritual, pues no nos olvidemos que antes del Sermón de la montaña, tuvo lugar la multiplicación del pan. Sí, Alfonso Reyes lo sabía, a nadie se le puede negar la oportunidad de acentuar nuestra humanidad alrededor de una mesa, porque antes que saciar el hambre, lo mismo en el vino que en las letras, la ingesta placentera nos permite acceder a la promesa de la restauración que ofrece la dignidad de una mesa bien servida.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, Poética, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
 PINEDA, S., *Teoría literaria de Alfonso Reyes: La ausente de toda antología*. Universidad de los Andes. Red Nacional de Estudiantes de Literatura y Afines de Colombia, 2005,

⁹ A. Reyes, «Pasado inmediato», Obras completas de Alfonso Reyes XII, México, FCE, 1997, págs. 326-327.

¹⁰ *Ibíd.*, págs. 366-367.

- en URL: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/areyes.html> [Recuperado el 3 marzo de 2014].
- REYES, A., «Memorias de Cocina y Bodega: Minuta», *Obras completas de Alfonso ReyesXXV*, México, FCE, 1991.
- «Pasado inmediato», *Obras completas de Alfonso Reyes XII*, México, FCE, 1997.
- «La experiencia literaria», *Obras completas de Alfonso Reyes XIV*, México, FCE, 1997.
- ROBB, J.W., *El Estilo de Alfonso Reyes (Imagen y Estructura)*, México, FCE, 1965.
- TABLADA, J. J., «Alfonso Reyes, anecdotario», 1960 en URL: www.inmf.org/fmreyes-2paris.htm.

CAPÍTULO 32

Dos metáforas de la alegría: el vino en dos poemas de Borges

CARLOS ALBERTO GUTIÉRREZ MARTÍNEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

«El poeta no es el que nombra las cosas,
sino el que disuelve sus nombres,
el que descubre que las cosas no tienen nombre
y que los nombres con que
las llamamos no son suyos».

OCTAVIO PAZ, *El mono gramático*.

En la primera línea del prólogo a *Las palabras y las cosas* (1966) Foucault atribuye el nacimiento de su libro a un peculiar texto de Borges de apenas cuatro páginas —«El idioma analítico de John Wilkins»¹— en el que el argentino se vale de diversos recursos ficcionales planteados al interior del relato —difícil de clasificar desde la perspectiva de los géneros literarios— que cuestiona, entre otras cosas, los parámetros que fijan un «orden» establecido en el mundo a partir de un sistema representativo de signos a través de un relato irónico y desconcertante. Lo que el texto propone es la emergencia de un idioma alternativo de manera tal que, según su descripción, sirva como vehículo de interpretación y ordenamiento del mundo. El interés de Foucault en «El idioma analítico de

¹ «El idioma analítico de John Wilkins» forma parte del volumen de ensayos *Otras Inquisiciones* (1952).

John Wilkins», manifiesto desde el prefacio a su arqueología —como él mismo califica su tratado—, tiene su origen en la «risa que sacude todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—»²; así como al «trastorno» que, asimismo, ejerce el relato ensayístico sobre «las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro»³.

En el libro Foucault, motivado las páginas de Borges, es el lenguaje como punto de partida ante el encuentro del hombre con el universo de los objetos y la misteriosa relación entre ese orden que concita un sistema «posible» lo que detona la preocupación foucaultiana. Esta lectura de Borges, hecha por el pensador francés, coincide con el descubrimiento que de su obra hicieron también otras personalidades notables de la crítica y la teoría literaria de la época (G. Stainer, M. Blanchot, U. Eco, G. Genette, entre otros). Podría decirse que estos autores fueron los primeros lectores europeos del latinoamericano, y que su interés contribuyó mucho al prestigio de sus libros. Unas décadas antes, el nombre de Borges era apenas conocido fuera de los ámbitos intelectuales de América Latina. Hacia 1960, pocos sospechaban que la escritura del autor de «El aleph» comenzó a gestarse precisamente en Europa; no obstante, sus primeros volúmenes se publicaron en la década de 1920 en Argentina. Probablemente, fue el interés de los abundantes estudios e interpretaciones que la obra de Borges —casi 30 años después de empezar a ser publicada— se difundió más allá del ámbito local al que lo limitaba la lengua castellana y el territorio argentino. La prolífica obra borgeana encontró tres formas básicas de expresión: la poesía, el ensayo y la narrativa, y es justamente en ese orden que surgieron en la producción del argentino. Al día de hoy, la presencia de Borges en el canon no solo de la literatura en lengua española, sino en el de las letras universales es incuestionable; sin embargo, su nombre se asocia —casi siempre— al de un contundente narrador de relatos fantásticos o de agudos ensayos. Esto último, no sugiere que la obra en verso de Borges no haya tenido una importante recepción crítica o lectores, empero, estimo importante recordar que la celebridad del escritor de *Ficciones* se lo debe esencialmente a sus relatos.

Jorge Luis Borges fue poeta antes que prosista, y por decisión propia, muchos años se desconocieron sus inicios en la poesía de vanguardia, difundida en España entre 1918 y 1921, principalmente en revistas literarias de Madrid y Sevilla como: *Grecia*, *Tableros* y *Ultra*⁴. Este período inicial de su poesía encontró sus referentes principales en el expresionismo alemán y, sobre todo, en el movimiento

² M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, pág. 1.

³ Ídem.

⁴ En un interesante artículo sobre el novel Borges, Julián Malatesta sostiene que más allá de identificarse y adherirse a la vanguardia europea de su época: «el alistamiento temprano en las filas del expresionismo obligaría a Borges a ocuparse de definir conceptual y críticamente al *Ultraísmo*» y además a «liderar una aguerrida acción literaria contra los valores consagrados por la tradición», J. Malatesta, «Borges en la vanguardia, memoria de una deserción» en *Poligramas*, pág. 147.

vanguardista de los ultraístas de la península. Ese ímpetu ultraísta de su juventud viajó con el poeta de vuelta a Buenos Aires, aunque a los pocos meses —tal vez a un año de haber vuelto a su país— Borges se alejó gradualmente de la estética vanguardista de sus primeros años hasta abjurar por completo de ella pocos años después. Como ha observado David Viñas Piquer en su estudio «Recorrido fugaz por la poesía de Borges»⁵, empezar el estudio de la poesía borgeana con *Fervor de Buenos Aires* no es un comienzo por el principio, sino por la «fecha que marca una nueva etapa en la poesía de Borges»⁶.

El autor de *Otras inquisiciones* consagró trece volúmenes de su obra a la poesía, excluyendo la etapa de juventud que he mencionado. En 1923, publicó su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires* y unos meses antes de su muerte, en 1986, entregó a las prensas *Los conjurados* (1985). Considero relevante mencionar que la publicación —no necesariamente la escritura— de poemas tuvo para Borges una pausa de 30 años, ya que después de *Cuaderno de San Martín* (1929), el argentino no volvió a publicar un poemario inédito hasta 1960 con *El Hacedor*.

Hablar de las características generales de la larga trayectoria de Borges en la poesía, aun de la manera más simplificada, sería imposible en esta comunicación, cuyo objetivo es revisar algunos aspectos en apenas dos poemas de un solo volumen; no obstante, estimo conveniente citar un célebre texto del escritor —«Borges y yo»— que probablemente describe con claridad la transformación que a lo largo de las décadas sufrió su poesía y la premisa más general de su escritura de madurez: «pasé [dice el narrador del texto] de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito»⁷. Esta importante declaración de Borges sobre la evolución de su trabajo connota mucho más que simples cambios en la temática de su poesía a la prosa, implica, desde mi punto de vista, un reajuste en la percepción del mundo, de la literatura y aun en su manera de urdir su literatura. En muchos textos de *El Hacedor* y del resto de los volúmenes borgeanos a partir de de 1960, la ceguera del poeta —desde 1955— modificó su escritura y dio pie a nuevas inquietudes y obsesiones que enriquecieron sus últimos poemarios y que, en buena medida, son una cala profunda —como lo advirtió Foucault en su arqueología— de la relación de las perplejidades del mundo y su íntima y a veces compleja forma de relacionarse con un lenguaje posible, arbitrario. Los dos poemas que me ocuparán en adelante «Al vino» y «Soneto del vino» forman parte del volumen de poesía *El otro, el mismo* (1964), que pertenece al período de madurez al que hemos aludido.

En *El otro, el mismo* conviven textos de prosa poética, ensayo y verso, destaco nuevamente el renovado interés de Borges en la lírica durante esa década, cuya publicación fue concomitante a su etapa de figura connotada de las letras. En esos años, fue también que Borges regresó a Europa y viajó por varios países dictando conferencias universitarias y concediendo entrevistas con frecuencia.

⁵ D. Viñas Piquer, «Recorrido fugaz por la poesía de Borges», en *Revista Signos*, págs. 57-70.

⁶ *Ibid.*, pág. 58.

⁷ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 197.

Sobre la producción poética borgeana de esa década —notablemente renovada respecto de las primeras composiciones— Viñas Piquer señala que, aunque perduran algunos temas de los primeros versos del joven Borges, como la patria íntima o «el culto de los mayores», se integran obsesiones como «la preocupación filosófica, la germanística de Inglaterra y de Islandia, el enigma del tiempo, el olvido, la memoria, el infinito, la vejez y la muerte, la pasión por los libros y la ceguera»⁸. Habría que decir que buena parte de los elementos de la enumeración anterior constituyen también la materia esencial de cuentos y ensayos borgeanos. En los textos de este período, los lectores encontramos también —de manera consistente— importantes símbolos clásicos de sus cuentos en la poesía: los espejos, los laberintos, los tigres, las espadas, las máscaras, los puñales, etcétera. En lo que se refiere a la estructura de las composiciones, Ángela Blanco Amores⁹ argumenta que el escritor «insiste en sus bellas metáforas, esta vez menos sorprendidas, cuajadas dentro del endecasílabo clásico, en un dulce retorno a los moldes tradicionales en que se inició mucho tiempo atrás [...]»¹⁰. Esto último se puede observar sin dificultad alguna en el volumen del que extrajimos los poemas, en el que prevalecen las composiciones con versos medidos y estructuras clásicas de las que sobresalen el soneto y los versos endecasílabos.

Antes de referirme a los poemas seleccionados para este trabajo, me interesa subrayar un asunto de orden más general que involucra la poética de *El otro, el mismo* y que tiene anclaje en los versos que revisaré, se trata del prólogo al volumen, cuya de importancia es axial como lo son, con frecuencia, los prefacios de Borges al resto de sus libros.¹¹ En el caso de *El otro, el mismo*, más que enunciar las ideas generales del libro al que introduce, el paratexto cumple con la tarea de manifestar la línea poética que privilegian los textos de la compilación desde la percepción que en su conjunto tienen para el poeta.

La primera declaración que conviene extraer del prólogo es la que asegura que «De los muchos libros de versos que mi resignación, mi descuido y a veces mi pasión fueron borronando, *El otro, el mismo* es el que prefiero»¹² y, a continuación, enumera el ensayista los títulos de los poemas que le son más caros. De entre los cuales vale la pena nombrar el «Otro poema de los dones» y el «Poema conjetural», que al lado de «El Golem» y «Everness» son los textos más difundidos —y probablemente los más destacados— de la colección. La segunda relación de la que Borges habla en el prefacio tiene que ver con los temas del poemario: «Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del

⁸ D. Viñas Piquer, «Recorrido fugaz por la poesía de Borges», pág. 60.

⁹ Á. Blanco Amores de Pagella, «Los temas esenciales», *Expliquémonos a Borges como poeta*, México, Siglo XXI, 1998, págs. 89-108.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 96.

¹¹ Son varias las reflexiones que Borges dedica a lo largo de su obra al prólogo, aunque probablemente una de las ideas que defiende con más ahínco se encuentra cuando declaró que «el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica», J. L. Borges, *Obras Completas* (vol. IV), pág. 14.

¹² J. L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 251.

tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido»¹³.

Para hablar de la construcción que he enunciado en el título de esta comunicación como «metáforas de la alegría», me interesa detenerme unas cuantas líneas, en el asunto de la temática propuesta, es decir, la presencia el vino, pues cabe mencionar que si bien son varios los temas recurrentes, a lo largo de los 13 volúmenes de poesía borgeana, la alusión a experiencias sensoriales, como pueden ser los alimentos y las bebidas, difícilmente se encuentran entre las temáticas recurrentes del argentino en los versos; no obstante, hay ejemplos significativos de ello, como, verbigracia, es el caso el texto autobiográfico citado anteriormente —«Borges y yo»— en el que, tras una importante enumeración de confesiones se enumera el gusto por los relojes de arena, los mapas, «el sabor del café y la prosa de Stevenson»¹⁴. Entonces, los versos de la poesía borgeana dedicados a un disfrute de tipo sensual, como ocurre con el café y el vino son escasos, ya que los intereses de Borges, la mayoría de las veces, mantuvieron su atención puesta en asuntos que involucraban sus lecturas y relecturas de otros autores, además del uso de los símbolos que obsesionaban su escritura. Finalmente, y para referirme ya, a los aspectos particulares de cada uno de los poemas, me parece vital justificar el sentido del título propuesto para este trabajo, y la única manera de hacerlo es a través del significado del concepto *metáfora* para nuestro poeta, cuyo significado, más que un término propio de la retórica tradicional que la define como «una comparación abreviada»¹⁵, es decir, como dos elementos en los que necesariamente existe una relación de semejanza que permite establecer un vínculo comparativo entre ambos a partir de la presencia de uno de ellos; recupera la noción aristotélica del término en el que «toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles»¹⁶ y añade que Aristóteles «funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje»¹⁷. La comprensión que sobre la metáfora expresa Borges en sus ensayos —y aun en la ejecución de sus poemas— otorga a esta un estatuto de concepto ontológico más complejo y abarcador que no abandona por entero el sentido retórico tradicional, pero sí lo problematiza y complementa. Bajo esta última consideración es que realizo la presente lectura en torno a la construcción de las dos metáforas de la alegría, a partir del vino.

Ángel L. Luján Atienza¹⁸ distingue que en la poesía «el tema es aquello de lo que habla el poema, y no exactamente lo que dice»¹⁹, pues alude a un significado

¹³ *Ibíd.*, pág. 252.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 197.

¹⁵ «La metáfora ha sido considerada tradicionalmente como una comparación abreviada, *similitudo brevior* (Quintiliano, VIII, 6, 8). Por ejemplo, *Aquiles es un león se deriva de Aquiles combate como un león [...]*» A. Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, pág. 256.

¹⁶ J. L. Borges, *Obras Completas* (vol. I), pág. 408.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Á. L. Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2007.

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 41.

global resultado de la colaboración de todos los elementos discursivos, en tanto que el contenido o tema «sería el anclaje referencial (y tomo referencial en el sentido más amplio) a partir del cual se despliega el contenido poemático»²⁰. Si se toma en cuenta lo anterior, en los casos de «Al vino» y del «Soneto del vino» el anclaje profundo de sus referentes no es otro que el que se enuncia en los títulos de ambos poemas en los que se puede notar, desde el encabezado, una suerte de dedicatoria en un caso y de homenaje en otro.

Más que un título meramente descriptivo «Al vino» cumple con la función de ser una dedicatoria al tema principal de los versos; la prístina bebida, cuya trayectoria en el tiempo se describirá a lo largo de veinte versos. «Al vino» está compuesto de diez estrofas —cada una de dos versos pentadecasílabos o decapentasilabos, es decir, de quince sílabas por verso. Los versos pentadecasílabos de arte mayor, son poco comunes en la poesía de lengua castellana, pero muy frecuentes en la lírica popular griega, sobre todo neohelénica. En poesía hispanoamericana hay algunos poemas compuestos en dicho metro —principalmente autores del modernismo como Rubén Darío y Amado Nervo— además de algunas composiciones de Pablo Neruda. Si entendemos los dos poemas borgeanos del vino precisamente bajo el mismo contenido limitado «[a] la reducción de un asunto o argumento»²¹ se tiene que considerar a este «como un eje de sentido que recorre todo el [texto y] constituye su ‘mundo’, lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros poemas y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estudiamos»²². Como he anticipado, las líneas del poema denotan la presencia de la milenaria bebida en ciertos pasajes importantes de la historia de occidente y aun de oriente. Para las reflexiones sobre nuestro primer poema haré énfasis solo en algunos versos y estrofas que juzgo sustanciales.

En la primera estrofa del poema se lee: «En el bronce de Homero resplandece tu nombre,/ negro vino que alegras el corazón del hombre»²³. En esta primera mención, se caracteriza a la bebida como una metonimia desde la cual la voz lírica evoca la presencia del vino como provisión de los hombres en los momentos de gozo y triunfo en los versos de *Iliada* y *Odisea*. En ambos versos se enuncia, asimismo, el sentido de todo el poema: la presencia del líquido bermejo en pasajes clave de la historia de los hombres y cuya misión es la de acompañar a estos en los momentos cruciales. Esto último apunta a que la propuesta del poema —desde mi lectura— encuentra en el vino una representación de la alegría, es decir, una correspondencia —a la vez analogía— entre elementos disímiles, cuyo origen se encuentra ya presente en los dos poemas épicos de Homero. En este sentido, Elbia Haydée Difabio discurre sobre los textos griegos²⁴, que «En los primeros

²⁰ Ídem.

²¹ *Ibíd.*, 42.

²² *Ibíd.*, pág. 44.

²³ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 315.

²⁴ E. H. Difabio, «Calificativos aplicados al vino en *Iliada* y *Odisea*» en *Circe*, núm. 15, junio 2011, Mendoza, págs. 55-66.

poemas de la literatura occidental, el vino se destaca por su omnipresencia»²⁵, pues

En cada núcleo importante, narrativo o descriptivo, en situaciones tristes o alegres [...] en agasajos sencillos o más suntuosos, en contextos de convulsión o de sosiego [...] esta bebida se presenta como medio para expresar hospitalidad, júbilo, pactos, duelos, súplicas, peticiones, consuelo y momentáneo alivio de los pesares, ceremonias funerarias para héroes, entre tantas prácticas posibles²⁶.

Con esto último, podemos conjeturar que el vino, entendido como vehículo de convivencia y júbilo de los seres humanos que expresa el poema, nació directamente de la lectura de los episodios de los dos poemas de la antigüedad. Por otra parte, una de las palabras clave del primer verso del poema es «bronce», que independientemente de establecer una analogía de sentido respecto de la palabra con el cuerpo metálico —resultado de la aleación del cobre y el estaño— enriquece al verso por la amplitud de sus significados que, entre otras cosas, proveen al cuerpo metálico de características como la dureza y poca maleabilidad, a la vez que de una suerte de «retención de la memoria», según las acepciones del diccionario académico. En un verso posterior de Borges —en *El oro de los tigres*— se lee: «Mi destino es la lengua castellana/ el bronce de Francisco de Quevedo»²⁷ cuyo sentido, igual que en «Al vino», se caracteriza por destacar la sólida mezcla de la aleación que connota la misma idea de grandeza y poder del metal que adjetiva, en nuestro poema, a la obra de Homero.

Las seis estrofas siguientes del poema a partir de «Siglos de siglos hace que vas de mano en mano/ desde el ritón del griego al cuerno del germano»²⁸ son una revisión de los pasajes legendarios y míticos desde los cuales la bebida ya formaba parte de las costumbres y de la convivencia entre los seres humanos, hasta este momento, solo en occidente. En el segundo verso de la tercera estrofa se otorga al vino una antigüedad mítica, anterior a la de cualquier hombre donde se lee «a las generaciones/les diste en el camino tu fuego y tus leones»²⁹; ambos elementos simbólicos son, probablemente, los de sentidos más amplios, pues la figura del león, asociada con el sol, el poder, la autoridad y la protección está vinculada asimismo con el elemento fuego. Las apariciones del león en las mitologías del mundo, han llenado las páginas de libros, escudos, pinturas, tallados, grabados y demás representaciones alegóricas y leyendas. En el verso de Borges, pienso que el sentido es llanamente el de otorgar a la bebida un estatuto originario muy anterior a la convivencia de los seres humanos.

Con la presencia en el texto de los ríos mesopotámicos Tigris y Éufrates, se introduce en el poema la presencia del vino en las culturas de oriente, pues

²⁵ *Ibíd.*, pág. 55.

²⁶ *Ibíd.*, págs. 55-56.

²⁷ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 525.

²⁸ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 315.

²⁹ *Ídem.*

al igual que el «Éufrates patriarcal y profundo» el vino fluye «a lo largo de la historia del mundo»³⁰. Ahora bien, la presencia del milenario líquido en la poesía homérica primero y después entre la civilización del Éufrates —siempre al centro de «amigos y alegrías» —continúa la trayectoria descrita por la voz lírica que en la sexta estrofa reza: «En tu cristal que vive nuestros ojos han visto/una roja metáfora de la sangre de Cristo»³¹, el sentido que aquí da la voz lírica a la palabra metáfora es justamente el que Borges concede al concepto al que aludí antes y cuya importancia, más allá de referirse a una comparación abreviada, se asocia por analogía conceptual a un orden simbólico más profundo. Desde esta perspectiva, el valor simbólico del vino en tanto su color y la valía de su presencia entre las civilizaciones, ha significado también el líquido con el que se representa, por excelencia, la sangre de Cristo en la liturgia cristiana-católica. En la séptima estrofa del poema se enuncia por última vez la aparición del vino en una cultura ancestral, al describirse «las arrebatadas estrofas del sufi»³² mediante tres objetos (cimitarra, rosa y rubí) que en ellas aparecen. Con esta alusión a la lírica de la doctrina mística de algunos mahometanos persas, termina la revisión de pasajes históricos en ambientes propicios al vino, siempre como una figura protagónica. Así, las tres estrofas finales concluyen con la aseveración de que el vino «alegra el corazón del hombre» y que supone un símbolo de la alegría, que más acertadamente Borges llamaría metáfora, pues se lee: «Que otros en tu Leteo beban un triste olvido;/ yo busco en ti las fiestas del fervor compartido»³³; el yo lírico del texto toma la palabra y responde en franca alusión al venenoso vino del que habló el romántico inglés John Keats en su célebre «Oda a la melancolía» en la que se lee: «No, no vayas hasta el Leteo, ni exprimas,/ de las fuertes raíces de la árnica, su venenoso vino»³⁴. Además de dar una respuesta al verso de Keats, el de Borges insiste en beber del vino la alegría que prodiga a los hombres la compañía de los otros, muy lejos de la solemnidad del poeta inglés. Finalmente, la última estrofa de «Al vino» da a la bermeja bebida dos atributos más «Vino del mutuo amor o la roja pelea»³⁵ con los que una vez más se puede advertir en el origen de los versos las celebraciones amorosas y las tumultuosas algazaras bélicas del bronce de Homero y también de los versos de Íliada y *Odisea* en los que se reconoce el yo del poema que conjura : «alguna vez te llamaré. Que así sea».

El «Soneto del vino» —dispuesto en *El otro, el mismo* inmediatamente después de «Al vino»— inquiera a través de una respuesta, en tres estrofas, a una prolija pregunta que abarca todo el primer cuarteto: «¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa/conjunción de los astros, en qué secreto día/que el marmol

³⁰ *Ibíd.*, pág. 315.

³¹ *Ídem.*

³² *Ídem.*

³³ *Ídem.*

³⁴ En el original inglés de la «Ode on Melancholy» se lee: «No, no! go not to Lethe, neither twist/Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine [...]», poema en línea en el sitio web *Babel Web Anthology*.

³⁵ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 315.

no ha salvado, surgió la valerosa/y singular idea de inventar la alegría?³⁶ Una respuesta de la voz lírica a la difícil pregunta por la idea de inventar la alegría sentencia: «Con otoños de oro la inventaron»³⁷, la presencia de los otoños ocre sugiere aquí la solida brillantez del «don» que el poeta enumera en su «Otro poema de los dones»: «por el oro, que relumbra en los versos» y que pondera la belleza del metal en la poesía y se olvida del elemento mismo en que se funda. Inmediatamente después, caracteriza al oscuro vino como la sangre que fluye en las venas de las generaciones ancestrales en las que ese correr del líquido arterial es también el río de Heráclito que: «fluye rojo a lo largo de las generaciones/ como el río del tiempo y en el arduo camino/ nos prodiga su música, su fuego y sus leones»³⁸. Como parte de la respuesta dada en el segundo cuarteto a la pregunta del comienzo, se encuentra la clave del poema, pues en este soneto se habla del origen de la alegría antes de relacionarlo con la bebida, cuya presencia simbólica, ritual, ancestral, histórica, de júbilo y vehículo de la memoria —acaso el propio Borges— preferiría llamar: metáfora de la alegría. De tal suerte que el «rojo vino» es también un instrumento del tiempo que fluye sin cesar en un devenir al centro de un camino intrincado.

Así pues, leemos que el primer terceto del texto da énfasis a la réplica en la que el líquido bermejo es el río del tiempo y el vehículo de la alegría gracias a sus innumerables apariciones y los usos rituales de los que se da cuenta en los poemas homéricos de la antigüedad. De esta manera, su presencia como «noche de júbilo» y «jornada adversa» acompañan, por un lado, a la alegría y, por otro, son un paliativo que atenúa el espanto de la jornada adversa. Finalmente, los dos últimos versos del soneto establecen una correspondencia evidente entre la idea expresada en «Al vino» y el «Soneto del vino», pues escudriñan en la reflexión de contemplar el paso de la historia que fluye sin detenerse en un larguísimo río que es la memoria misma que «otrora cantaron el árabe y el persa»³⁹. En los dos versos finales de cada uno de los textos que he revisado hay una invocación por parte de yo hacia la bebida, que en el caso del soneto, exhorta al vino a que lo acompañe a sumergirse en el reducto de su propia historia calcinada como «ceniza en la memoria»⁴⁰.

Probablemente, el sentido que animó al poeta a dedicar dos piezas de *El otro, el mismo* al vino, quede cifrado en una línea del prólogo al volumen en donde se lee la declaración de Borges que dice observar en sus versos «la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura»⁴¹, así como la idea «del tiempo, nuestra substancia, [que quizá] puede ser compartido»⁴².

³⁶ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 316.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

³⁹ J.L. Borges, *Obras Completas* (vol. II), pág. 316.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Ídem.

⁴² Ídem.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AMORES DE PAGELLA, Á., «Los temas esenciales» en *Expliquémonos a Borges como poeta* (comp. Ángel Flores), México, Siglo XXI editores, 1998, págs. 89-108.
- BORGES, J. L., *Obras Completas* (vol. I), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
- *Obras Completas* (vol. II), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
- *Obras Completas* (vol. IV), Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
- DIFABIO, E. H., «Calificativos aplicados al vino en *Ilíada* y *Odisea*» en *Circe*, núm. 15, junio de 2011, Mendoza, págs. 55-66.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas* (trad. Elsa Cecilia Frost), México, Siglo XXI editores, 2008.
- KEATS, J., «Ode on Melancholy», poema en línea: <http://www.babelmatrix.org/works/en/Keats,_John-1795/Ode_on_Melancholy/es/5690-Oda_a_la_melancol%C3%ADa> , fecha de consulta, 30 de septiembre de 2014.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L., *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis, 2007.
- MALATESTA, J., «Borges en la vanguardia, memoria de una deserción» en *Polígramas*, núm. 29, junio de 2008, Bogotá, págs. 135-164.
- MARCHESE, A. y J. F., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2006.
- VIÑAS PIQUER, D. «Recorrido fugaz por la poesía de Borges», en *Revista Signos*, núm. 45-46, vol. 32, Valparaíso, 1999, págs. 57-70.

CAPÍTULO 33

Beber hasta sacarse el cuerpo. El alcohol como generador del desdoblamiento en *La noche* de Jaime Saenz

VALERIA CANELAS

Universidad Complutense (Madrid)

Jaime Saenz nació en La Paz en 1921, ciudad en la que también falleció en 1986. Salvo por un viaje a Alemania, en su juventud no salió nunca de Bolivia. Dentro de la vida cultural y social del país, el papel que el escritor desempeñó fue el del bohemio provocador, ya que la forma en la que vivió escandalizó constantemente a una sociedad caracterizada por ser altamente conservadora. En lo que al mundo de las letras boliviano se refiere, su importancia es canónica ya que, en un país donde prácticamente no hubo vanguardias¹, Saenz rompió con la línea dominante que había pasado directamente del modernismo a un realismo de corte social, como señalan los diversos estudios críticos.

La forma de vida a la que antes nos hemos referido está íntimamente ligada a la afición del autor por el alcohol, lo cual ha generado un aura de malditismo alrededor del mismo. Lo cierto es que a partir de estos rasgos se ha construido el personaje nacional que en la actualidad constituye Jaime Saenz. Es decir, un habitante nocturno que visitaba continuamente la morgue, que tenía una marcada obsesión por la muerte y por el alcohol y que dictaba las clases de literatura que impartía en la universidad en medio de la noche, en un misterioso local llamado talleres Krupp. De esta manera, este personaje es una especie de sombra

¹ Esta afirmación, muy común hasta hace poco en la crítica nacional e internacional, está siendo puesta en cuestión por el reciente rescate de *Pirotecnia* de la escritora orureña Hilda Mundy, libro publicado en 1936 y con evidentes características vanguardistas.

que planea constantemente sobre la recepción de la obra del autor. Es difícil salir de la fascinación o del desprecio (siempre los dos extremos) que genera el personaje y adentrarse en la obra emprendiendo una cierta abstracción de estos datos biográficos.

Sin embargo, determinadas líneas de la crítica nacional se han esforzado por aproximarse a la obra desde otras perspectivas. En este sentido, el estudio de la poeta boliviana Blanca Wiethüchter, *Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz*, publicado en 1975, es considerado fundacional, ya que inaugura una fructífera senda crítica en la que la obra de Saenz se relaciona con la mística. En cierta forma, el presente artículo profundiza en esta línea, al mismo tiempo que intenta trazar otros posibles recorridos y proponer diálogos con algunos libros de la tradición mística española.

En cuanto a la crítica internacional, Jaime Saenz ha sido incluido en el libro *Los Malditos*, publicado por la Universidad Diego Portales de Chile en 2011 y compilado por la escritora argentina Leila Guerriero, que busca generar un diálogo entre autores de diferentes países latinoamericanos cuya existencia ha estado marcada por una vocación literaria asociada, en algunos casos, a un espíritu autodestructivo o a diversos excesos. Es decir, nuevamente vemos que el personaje antecede a la obra, ya que en el contexto internacional la obra de Saenz es escasamente conocida. Esto sucede, porque muchas de sus obras solo han sido editadas dentro de las fronteras nacionales. La difusión de su obra ha venido de la mano de diversas antologías de poesía en las que se han incluido algunos poemas suyos. Un ejemplo importante de estas es la *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, compilada por el ensayista venezolano Guillermo Sucre. En la introducción de la misma el antólogo afirma que el lenguaje de Saenz «tiene que ver con la meditación: un ceremonioso acercarse a lo sagrado, a la otredad del yo y de las cosas [...]. No en vano concibe al artista como un místico y un alquimista: el que da corporeidad a la distancia, el que fusiona todos los contrarios»². Como vemos, en la caracterización que hace del autor boliviano Sucre sigue la línea inaugurada por Wiethüchter.

Asimismo, en el presente artículo, dejaremos de lado el enfoque crítico que se centra excesivamente en los aspectos biográficos, así como también la polémica que genera el supuesto alcoholismo de Saenz, ya que suele obviarse que el escritor pasó gran parte de su vida literaria sin beber. Para esto, desarrollaremos nuestro análisis comparado fundamentalmente a partir de la propia escritura saenzeana. En ella el alcohol es concebido como una importante herramienta de aprendizaje. Es decir, se puede afirmar que dentro de la obra del autor boliviano el alcohol no es un elemento autodestructivo sino más bien, como hemos señalado, una vía de conocimiento. Esta es una visión opuesta a aquella que plantea un estereotipo autodestructivo de los creadores según la cual suele suceder que

² G. Sucre, *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pág. 339.

el temperamento artístico convive con pulsiones que desembocan en el alcoholismo, la drogadicción o el suicidio.

Podemos observar varios ejemplos de esta vinculación entre escritores y voluntad autodestructiva —de la cual el abuso de bebidas alcohólicas sería una manifestación más— en el libro *Marcados con fuego* de Kay Redfield Garrison. En este estudio se relaciona, en determinados casos, la enfermedad maniaco-depresiva con las inclinaciones artísticas, y dentro de este padecimiento se señala al alcoholismo como una de las vías de escape más típica. El autor menciona a Fitzgerald, Hemingway, Lowell o Poe, entre otros, como ejemplos claros de esta actitud y nos dice que además de ser alcohólicos «todos ellos también padecieron una enfermedad depresiva o maniaco-depresiva, lo cual hace surgir complicados interrogantes acerca de si la musa melancólica también es una “musa sedienta”»³.

Sin embargo, como veremos, en la literatura de Jaime Saenz el alcohol desempeña un papel ritual que permite el acceso a la verdadera realidad. A lo largo de toda su obra, el autor insiste en enfrentar una realidad aparente con otra en la cual es posible percibir el otro de lado de las cosas, es decir, el acceso a la sabiduría. De ahí que a partir de la intuición de esta revelación —en el caso de Saenz habría que emplear un término constantemente citado por él: la revelación no revelada— la poética saenzeana se constituya como una indagación permanente de los límites de lo sensible. Relacionaremos este proceso de búsqueda de una realidad superior con la concepción mística del acceso al conocimiento a través de la contemplación. En particular, mencionaremos las similitudes que hemos encontrado entre algunas vertientes de la mística, por ejemplo el quietismo de Miguel de Molinos o la poesía de San Juan de la Cruz, y ciertos aspectos fundamentales en la visión saenzeana del alcohol. Nos centraremos principalmente en su último poemario *La Noche*, publicado en 1984. Por otra parte, analizaremos un concepto clave en la obra de Jaime Saenz que se encuentra en su novela *Felipe Delgado*, de 1979, y que el autor desarrolla en algunos textos más. Se trata del procedimiento de «sacarse el cuerpo» que funciona como un rito de paso que permite el tránsito hacia el otro lado de las cosas y precipita la separación entre el cuerpo terrenal y el cuerpo místico⁴.

El análisis de las obras de Jaime Saenz nos adentra en una realidad desdoblada que es constitutiva del universo del autor. En este sentido, se ha señalado constantemente que, tanto en su obra poética como en la narrativa, este concibe la existencia a partir de una otredad. Si volvemos a la introducción que Guillermo Sucre escribe en la antología antes mencionada, vemos que este afirma que en la escritura del boliviano se puede entrever una concepción dual de la realidad en la cual existe un diálogo con lo radicalmente otro (otro espacio, otro cuerpo, otro rostro). Es decir, esa otredad constituye un desdoblamiento de lo sensible

³ K. Redfield Jamison, *Marcados con fuego. La enfermedad maniaco-depresiva y el temperamento artístico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 46.

⁴ Es importante señalar que para Saenz el cuerpo es el lugar donde surge la revelación porque lleva dentro su propia muerte, que es el acceso a la sabiduría. Esta visión difiere de los sistemas de pensamiento en los que el cuerpo es un obstáculo para la trascendencia.

y de lo suprasensible porque para Saenz «[h]ay dos mundos, hay dos vidas, hay dos muertes [...] Hay dos caras, dos filos, dos abismos», tal como afirma en estos versos de su último poemario *La Noche*.

El desdoblamiento que señalamos, se produce entre una realidad cotidiana y una realidad verdadera a la cual solo tienen acceso los iniciados, aquellos que logran penetrar en el misterio de la noche y de su propio cuerpo. Es aquí donde cobra una importancia fundamental el concepto de «sacarse el cuerpo». Como hemos mencionado antes, es en *Felipe Delgado* y en algunos otros textos que mencionaremos donde el autor emprende una explicación detallada del mismo. Sin embargo, creemos que en *La Noche* vuelve sobre este «sacarse el cuerpo» solo que, lógicamente, le da un tratamiento menos explícito, como analizaremos más adelante. Es decir, recurre a metáforas y a descripciones pesadillescas para adentrarse en este procedimiento que, por otra parte, es fundamental en toda su obra.

Jaime Saenz se sirve de la figura del aparapita, un personaje típico de la ciudad de La Paz, para construir el arquetipo de aquel que es capaz de sacarse el cuerpo. En cierto sentido, la extensa novela *Felipe Delgado* es la historia de cómo el protagonista busca infructuosamente llegar a convertirse en uno de ellos. Se trata, entonces, de la búsqueda de un conocimiento superior a través del olvido de sí mismo, al igual que propugnaba Miguel de Molinos en su *Guía Espiritual*. En ella el teólogo español afirma que aquellos seres espirituales verdaderos son los que se encuentran «recogidos en lo interior de sus almas, con olvido y total desnudez, aún de sí mismos»⁵. Una especie de dialéctica entre el cuerpo y el espíritu genera un recogimiento dentro del alma, del corazón y, finalmente, del cuerpo. Podría tratarse de una suerte de cuerpo dentro del cuerpo, que es otra imagen fundamental en la escritura saenzeana. De esta forma, vemos que las descripciones que Miguel de Molinos hace de la actitud quietista pueden aplicarse a la perfección a la figura del aparapita, como analizaremos a continuación.

En el caso del personaje paceño, es la ingesta de alcohol la que, junto a una actitud vital de renuncia absoluta, incluso de sí mismo, lo lleva al otro lado de la realidad. Es decir, lo conecta con la trascendencia. El aparapita es un habitante *aymara* de la ciudad de La Paz. Es un indígena que ha migrado del campo a la ciudad y que ha aprendido castellano de manera apresurada y muchas veces incompleta. Su trabajo consiste en cargar todo tipo de objetos para realizar mudanzas. La palabra aparapita, que en la actualidad forma parte del lenguaje cotidiano de los bolivianos, significa «el que carga» en *aymara*. De esta forma, estos personajes pueden cargar muebles, bultos, incluso ataúdes o chatarra. Cargan una cantidad asombrosa de peso y, como Saenz afirmó en más de una ocasión, forman parte indisoluble de la fisonomía de la ciudad. En palabras del escritor, un aparapita «puede llevar perfectamente un peso de seis quintales a una distancia de veinte o treinta cuerdas (manzanas) sin hacer un solo descanso».

Jaime Saenz se encontró con un aparapita por primera vez en una bodega, ya que, según los diversos textos en los que el escritor los describe, estos personajes

⁵ M. de Molinos, *Guía espiritual*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 126.

son asiduos visitantes de este tipo de establecimientos y, además, pueden beber hasta seis litros de alcohol por día. A partir del primer encuentro y de la fascinación inmediata que este sintió hacia su figura, la obra saenzeana y su visión mágica de la ciudad de La Paz son indisolubles de este personaje, ya que para el escritor un aparapita es la ciudad en su verdadera significación. Sin embargo, hay que precisar que no se trata de un cargador común ya que se encuentra en el límite entre el existir y el no existir, participando de ambos estados.

Con esta descripción final, nos adentramos, una vez más, en la poética saenzeana. Esto se refleja en el uso de un lenguaje contradictorio y paradójico, rasgo que la escritura del boliviano comparte con el lenguaje místico. En la novela *Felipe Delgado*, el protagonista describe paso a paso en qué consiste el sacarse el cuerpo de los aparapitas. Una vez que alguno de ellos decide que quiere abandonar este mundo y adentrarse en la verdadera realidad, se sumerge en la bodega, se recoge a su cuerpo y se dedica a beber. «El aparapita se mantiene inmóvil, ya acucillado, ya de pie o acurrucado, y prosigue impertérrito en la tarea de vaciarse grandes cantidades de aguardiente en el gargüero, masca que te masca coca». Es decir, la única actividad del aparapita es la interacción con el alcohol y con la coca, llamada comúnmente en Bolivia la hoja sagrada. En este contexto, ambas sustancias adquieren características alquímicas. Poco a poco el bebedor en su actitud contemplativa se va desdoblando, por lo que, al término de este proceso, habrá un aparapita que se quedará en la bodega para siempre y otro que caerá muerto al final del duro trance.

Como puede observarse, esta caracterización de la bebida se diferencia de otras mucho más negativas como por ejemplo la de Baudelaire, quién en *Los paraísos artificiales* afirma que el acto de beber persigue un ideal artificial y que el estado que el alcohol produce es una depravación del sentido del infinito que el ser humano intuye en la existencia⁶. Por otra parte, también encontramos un contraste entre la caracterización que el poeta francés hace de aquellos que beben, afirmando que por los efectos del alcohol estos incrementan desmesuradamente su personalidad, y la actitud contemplativa que la bebida genera en los aparapitas, que quedan sumidos prácticamente en la no existencia. En este sentido, se puede decir que sacarse el cuerpo consiste en beber en actitud de recogimiento y observación hasta que el cuerpo reviente, después de haber atravesado grandes padecimientos, para que, de esta forma, se produzca el desdoblamiento.

A la manera de San Juan de la Cruz, se puede decir que este estado de recogimiento casi absoluto es una contemplación purgativa. Es decir, el alcohol, en cierta forma, mientras aniquila también limpia. Finalmente, el aparapita en un último esfuerzo irá hacia la puerta de la bodega y una vez se encuentre en la oscuridad de la calle se desplomará y su cuerpo permanecerá ahí hasta que sea trasladado a la morgue. Pero lo cierto es que el aparapita se queda para siempre en la bodega. Es un acto de liberación, afirma en la novela el protagonista, Felipe Delgado, quién ve en esta actitud un sentimiento profundamente religioso.

⁶ Ch. Baudelaire, *Poesía completa*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

En este sentido, en un pequeño ensayo en el que Saenz se centra en la figura del aparapita, el escritor parafraseando a uno de ellos nos dice que «la muerte es cosa suya (del aparapita) y nadie podrá meterse en sus asuntos, a no ser Dios; Dios está con él. Él es quien le ha dado permiso para venir a vivir aquí. Pero el momento que así lo desee, él puede morir y, una vez muerto, su alma, o sea él, se irá volando a su verdadera casa para servir a Dios». Una vez más comprobamos la similitud con la actitud propugnada por el quietismo.

En cuanto al libro *La Noche*, se puede decir que, sin duda, fue el que a nivel de la recepción causó mayor escándalo e incompreensión en toda la obra de Jaime Saenz. Esto sucedió, precisamente, por el tratamiento que en él se le da al alcohol. El libro está dividido en cuatro partes, y si bien es cierto que no en todas se le da la misma importancia a este tema, también es verdad que al ser la bebida la que genera la voz poética, la experiencia de sacarse el cuerpo a través de su ingesta es la que articula tanto la voz como la escritura. De ahí que sea imposible separar la poética que Saenz construyó a partir del aparapita de su último libro de poemas. A diferencia de la novela, en *La Noche* el yo poético nos habla desde dentro de la experiencia del alcohol. Es como si el hablante, en cierta forma, hubiese retornado de la experiencia de sacarse el cuerpo y quisiera dar cuenta de ello a través de la escritura. Es el doble el que escribe y el que se enfrenta con la paradoja de hablar de una experiencia que se encuentra fuera de la experiencia. Es la voz del que se ha sacado el cuerpo. Por lo tanto, es, en cierto sentido, la voz del muerto.

«El carácter secreto de la experiencia mística consiste en el hecho de que es experiencia en la no experiencia» afirma Alois M. Haas en su ensayo sobre la experiencia mística del sufrimiento según san Juan de la Cruz en el libro *Visión en azul. Estudios de mística europea*⁷. Este secreto se percibe en la obra de Jaime Saenz justamente por esa dualidad constante entre la noche y el otro lado de la noche que, como nos dice en el poemario, «solo se da en la realidad verdadera y no todos la perciben».

Como ejemplo de esta concepción dual, podemos citar otros versos de *La Noche*: «el otro lado de la noche es una noche sin noche, sin tierra, sin casas, sin cuartos, sin muebles, sin gente». En esta afirmación nuevamente nos encontramos con otra paradoja: la de hallarnos ante una noche sin noche. Ahora bien, para que la verdadera noche se presente la función que cumplen aquellos, que como el yo poético se han sacado el cuerpo mediante el alcohol, es fundamental. Esto se expresa claramente en el texto: «la primera embestida de la noche tiene en realidad un origen misterioso, y sin duda surge de los muertos que han muerto en aras del alcohol y que ahora deliran con la visión que les ofrece el otro lado de la noche». Este otro lado de la noche, por otra parte, ha sido creado por el alcohol. Es decir, una vez más la bebida desempeña una función alquímica que genera una realidad distinta a la cotidiana y que constituye un verdadero conocimiento.

⁷ A. M. Haas, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid, Siruela, 1999.

Por otra parte, esta división de *La Noche* es similar a la que San Juan de la Cruz emprende, como nos señala Alois M. Haas en el libro antes mencionado, entre la noche de los sentidos que concierne a los principiantes y la noche del espíritu que es propia de lo que San Juan llama los «aprovechados» y a los que en el libro de Saenz se les llama iniciados, al igual que en varias ramas de la mística. «Nadie podrá acercarse a la noche y acometer la tarea de conocerla, sin antes haberse sumergido en los horrores del alcohol», como dicen estos versos del poemario del boliviano. Por otra parte, es necesario recordar que «para el hombre que mora en la noche, para aquel que se ha adentrado en la noche y conoce las profundidades de la noche, el alcohol es la luz. El que su cuerpo se vuelva transparente y el que esta transparencia le permita mirar el otro lado de la noche es obra exclusiva del alcohol». Entonces, la «horrenda noche de contemplación» de la que nos habla San Juan se convierte en Saenz en la noche de los «horrores del alcohol», los únicos, por otra parte que revelan la verdadera noche.

Para finalizar, es posible señalar que en el libro de Jaime Saenz, al igual que en los diversos escritos místicos, como por ejemplo la *Noche oscura del alma* de San Juan del que antes hemos citado algunos fragmentos, el yo poético, busca dar cuenta de la sabiduría adquirida. Es un intento desesperado por dejar testimonio de lo experimentado. Como dice José Ángel Valente en su ensayo sobre Miguel de Molinos⁸: «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar». Entonces, *La Noche* podría entenderse como el intento de aproximarse a partir de la escritura hacia esa revelación no revelada que es la otra noche. Es la escritura de aquel que es un iniciado y que ha logrado sacarse el cuerpo y convertirse, en cierta forma, en la noche. Es decir, se ha fundido con el espacio secreto de la sabiduría desprendiéndose de su cuerpo, aniquilándose, huyendo de sí mismo. Como Valente señala en el ensayo que antes mencionamos, «Para entrar en la contemplación (entréme donde no supe) es necesario haber optado por una primera y radical salida. Salida de los propios límites, salida del recinto del alma o de la operación de sus potencias, salida de sí mismo».

De esta forma, el yo poético de la noche, ya convertido en noche, (la noche escribe para buscar y encontrar, dicen unos versos del libro) escribe desde esa muerte antes de la muerte, desde esa experiencia fuera de la experiencia, desde la revelación no revelada. Finalmente, nos gustaría proponer una posible puesta en relación a nivel continental entre la obra de Saenz y la del escritor argentino Héctor Viel Temperley, quién también se aproximó a través de su escritura a una concepción mística de la vida. En este sentido uno de los versos más conocidos de este último es: «*Voy* hacia lo que menos conocí en mi vida: *voy* hacia mi cuerpo». Para terminar, nos gustaría recordar unos versos de *La Noche* de Jaime Saenz, que como veremos, guardan una estrecha relación temática con los versos del poeta argentino: «yo me he acercado una vez a mi cuerpo, y habiendo comprendido

⁸ J. A. Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 2000, págs. 85 - 133.

que jamás lo había visto, aunque lo llevaba a cuestas, le he preguntado quién era; y una voz en silencio me ha dicho: Yo soy el cuerpo que te habita, y estoy aquí, en las oscuridades, y te duelo, y te vivo, y te muero. Pero no soy tu cuerpo. Yo soy la noche».

BIBLIOGRAFÍA

- CRUZ DE LA, San Juan, *Noche oscura del alma*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1991.
- SAENZ, J. «El aparapita de La Paz». La Paz, *Revista Vertical* 3-4, 1972.
- *Felipe Delgado*, La Paz, Plural Editores, 2007.
- *Recorrer esta distancia. Antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, págs. 61-97.
- VIEL TEMPERLEY, Hugo, *Obra completa*, Madrid, Amargord, 2013, pág. 366.

CAPÍTULO 34

La Gula: paisaje vanguardista de hombres reventados (Recorrido comparado)

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

El papel grotesco del banquete, en su aspecto más grasiento y popular, es corriente en la obra de Pardo Bazán, no solo en su etapa realista/naturalista (donde su inclusión, alimentada por el resuello de los Goncourt, parecería más intuitiva) sino también en su producción posterior. Así echará por tierra la autora los festejos del matrimonio más pedestre en el cuento «Banquete de boda» (1897), que no por casualidad se titula igual que el cuadro de Brueghel... Como sea, Pardo Bazán estaría más cerca de constituir —en lo que se refiere a esta que-rencia golosa— un caso paradigmático antes que un caso aislado. No obstante, ni la condena al comensal y a lo que representa por el modo en el que ingiere y se realiza mediante la comida, ni, en general, el uso del *gaudeamus pantagruélico* como meollo de la expresión corporal grotesca son elementos extraños al caudal literario del XIX hispánico... Ya en el artículo «El castellano viejo» (*El Pobrecito Hablador*, 1832) distinguíamos, de hecho, al refinado trasunto de Larra como un pelele, ataviado con la chaqueta a rayas —larga por todos los sitios— que el anfitrión (ridículo en su afectación) le había prestado para que no se manchara, en una mesa en la que cabían ocho y había catorce personas, sofocadamente sentado entre un Escila y Caribdis grotesco¹ (un niño de cinco años encaramado

¹ De acuerdo con las últimas incursiones teóricas de Dominique Iehl (*Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France, 1997), Valeriano Bozal («Introducción. Cómico y grotesco», C. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 2001) o David Roas («En los límites de

en unas almohadas que no paraba de moverse y un estático hombre de esos que «ocupan en el mundo el espacio y sitio de tres»): «A todo esto, el niño que a mi izquierda tenía, hacía saltar las aceitunas a un plato de magras con tomate, y una vino a parar a uno de mis ojos, que no volvió a ser claro en todo el día; y el señor gordo de mi derecha, había tenido la precaución de ir dejando en el mantel, al lado de mi pan, los huesos de la suya y los de las aves que había roído»².

No faltará en la narración del accidentado banquete la ilustrativa lista de platos, casi un tópico en la expresión del hartazgo, ni tampoco el recital al uso, tan típico en la época después de la «arreglada» comilona, al que el literaturizado Larra —al cabo, único poeta en la mesa— acaba por acceder: «y digo versos por fin y vomito disparates, y los celebran, y crece la bulla y el infierno»³. No solo nos manifiesta el autor con ese verbo la respuesta que habría debido seguir —materialmente— al banquete, manchando lo espiritual que se presume en todo verso, sino que el figurado vómito que ofrece a los comensales remite de nuevo —asquerosamente— a la comida, la reactualiza como motivo de jolgorio...

Esta relación de ingestión y degradación fisiológica deambularía sin cambios (excesos) significativos a lo largo del siglo, hasta que Pardo Bazán rebasara, quizás definitivamente, los límites de su poética grotesca en la resolución de su cuento «El xeste» (*El Imparcial*, 1903). *Xeste* hace referencia a la vianda que el propietario de un edificio en construcción ofrecía a los obreros cuando habían terminado el trabajo. Pero la vianda en este cuento se corresponde con todo un festín, cuyo primer plato excita tanto a los obreros que el más visible de ellos, Matías, proclama que podría comer tres veces cada ración que le sirvieran. Le aceptan, claro, el desafío y por su dignidad y por un peso el infeliz se traga (y se desenrolla la lista) tres raciones de caldo con tajada, bacalao a la bilbaína, despojos de cerdo con habas de manteca, y arroz en punto con tropezones y ternera frita. No puede sorprendernos que cuando llega el turno de las empanadas de sardinas, las sienta en su garganta como piedras desgarradoras que los postres —arroz con leche y canela y tortas de huevo y miel— o el aguardiente no aciertan a deshacer. Al mismo tiempo, un personaje contrapuesto, el Carrancha, un mendigo más animalizado que el perro que guarda la casa, espera fuera bajo la lluvia a que la multitud vuelva y Matías le lleve las sobras prometidas. Castigado a no participar es a través de su mirada de «hambre crónica» como descubrimos la alerta que reina en la casa, a los obreros que se agolpan alrededor de Matías y a Matías, muerto, reventado. Dos horas después el médico dictaminará que su estómago sencillamente «se abrió y se rajó, como un saco más lleno de su cabida máxima»⁴;

lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX», *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008) la categoría estética de lo grotesco va a entenderse en estas páginas como la completa distorsión (o degradación) de una realidad o expectativa por medio de la combinación de lo ridículo y lo doloroso.

² M. J. de Larra, *Artículos*, Madrid, Cátedra, 2010, pág. 186.

³ *Ibid.*, pág. 188.

⁴ E. Pardo Bazán, *Un destripador de antaño y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 2003, pág. 158.

señalando, de paso, la franqueada frontera estética: la horadación —fatal—, la consumación del cuerpo.

Esa imagen, la del hombre que revienta, no podía pasar desapercibida a la vanguardia de corte más expresionista, si bien esta la adaptará a sus formas y figuras. De tal modo que cuando, apenas dos décadas después, Huberto Pérez de la Ossa nos congrega en su cuento «Vendimia en el suburbio» (*Alfar*, 1924) alrededor de la mesa de unos obreros, la víctima ya no será un céntrico y saciado Matías sino un marginal e insaciable Carrancha. El cuento, que comienza con una escena casi costumbrista, se desplaza pronto a unas coordenadas nocturnas más adecuadas para el feísmo que desarrolla: acodado en una taberna, un obrero recuerda los días felices de vendimia, apura su vaso y pide una canción al piano. La música incita a los demás bebedores, que redoblan sus copas. Atraído por la atmósfera festiva, un viejo mendigo —bombín y barba— se detiene en la puerta esperando a que alguno de los borrachos le convide. No tiene ningún éxito. Así que emprende «una danza horrible arrastrando los talones y meneando los brazos al compás de la música como un Baco harapiento; el flácido vientre oscila pero las piernas no se pueden levantar ni una línea del suelo»⁵. La multitud se desgañita con sus contorsiones hasta que la música cesa y un mancebo, al fin, le brinda un vaso. Pero el viejo ya no aguanta más y se derrumba con su botín junto al quicio de la puerta, bebiendo como un hipnotizado. Ni siquiera ve al hombre que viene a apagar los faroles de la calle, cuya postrera luz reflejada en el vaso «se la traga con la postrera gota». Nadie auxilia a este reventado entre sombras. La danza que había bailado cobra una significación de danza de la muerte, pero su tipología como figurante —la del mendigo borracho— no se trasciende: es un fantoche. Pérez de la Ossa ni siquiera degrada a un personaje: está degradando un cuadro. Quedan, por ende, lejos las punzadas trágicas que el lector pudiera sentir ante los últimos retratos de un dipsómano como el Coupeau de *La Taberna* (1877), en parte porque nunca deviene realmente en el «fantoche horroroso» con el que el texto lo acaba invistiendo. Pienso sobre todo en la estampa, de fácil rastreo en el imaginario de Pérez de la Ossa, en la que Zola pinta el delirium trémens del personaje —elocuentemente preexpresionista en opinión de Santos Maldonado⁶—, que contagiado de una música imaginaria... «Estaba disfrazado de moribundo ¡Qué paso sin acompañante! Saltaba contra la ventana y retrocedía, llevando el compás con los brazos y sacudiendo las manos como si hubiera querido romperlas y tirárselas a la gente a la cara [...] Coupeau rugía como un animal al que le han aplastado una pata ¡Que la orquesta no pare de tocar y, señoras, a bailar!»⁷.

Más allá de las tradiciones deformadoras que integra, el breve cuento de Pérez de la Ossa nos advierte, en cualquier caso, de la preferencia expresionista

⁵ H. Pérez de la Ossa, «Vendimia en el suburbio», *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, pág. 457.

⁶ «Impresionismo y expresionismo en la obra de Zola», *Tabanque: Revista pedagógica*, núm. 1, 1985, págs. 97-108.

⁷ E. Zola, *La Taberna*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 494.

por enfocar los estragos de la sed antes que los del hambre. No es casualidad que en la mayoría de pinturas de Gutiérrez Solana esqueletos, máscaras, tertulianos, feligreses, mesas o recibidores sostengan botellas o botas de vino. Fuera de la simbología (carnavalesca, crística...) que este pueda adoptar en cada contexto, el alcohol, en un sentido genérico, no puede entenderse ya en los años 20 como un mero medio de liberación o alienación, ni siquiera de toma de conciencia de la muerte; sino que, ante todo, refiere una forma de aprehensión del mundo, embrutecida, sí, y trágica, entre otras cosas porque beber es un modo de absorción. En un poemario tan alejado de las esferas expresionistas como *Cal y Canto* de Alberti (1926–1927), lo embebido, como concepto que trasciende el imaginario marino o el juego cromático de los licores como luces de la ciudad, fluctúa a lo largo de los versos. Mientras tanto, la comida apenas se enfoca en dos composiciones, aunque de títulos tan parlantes como: «Asesinato y suicidio» y «Mi entierro». En esta última, que tiene como subtítulo «Naturaleza muerta», el yo poético clama aburrido en su ataúd por: «¡Mi amor a las gastronómicas / vírgenes de los hornillos! / ¡Peroles de luna ardiendo! / ¡Sartenes de albor cocido!»; al tiempo que desde el coche fúnebre inicia el Viaje «tirado por cuatro ocas, hervidas, al Paraíso!»⁸. La comida (con las connotaciones sexuales que acarrea) sirve entonces al finado como un ancla materialista, que pesa más que el prurito de confesión del último pecadillo que tuviera en vida...

Juan Larrea desplegará en 1927 un sentido parecido de aspiración vital por medio del apetito en su elegía a Juan Gris, «Un color le llamaba Juan». Y lo hace evocando el silencio del pintor con la imagen sonora de «un festín de pájaro»; encubriendo lo enfermizo del color amarillo como «un capricho entre los trigos de una cárcel florida»; perpetuando en piedra su ausencia como «el único convidado que nos resta». Sin embargo, más adelante el tono y la estación del poema cambian y empiezan a aparecer sintagmas como «un dolor de pradera antigua» que reviven su pérdida en un imaginario yermo, gris, y otros como «tejido de gusanos» que representan su misma putrefacción... Hasta que el poema, como contraste, se cierra en una imagen espiritual (la carne ya extinguida) cuanto menos extraña en una elegía, pues bien podría utilizarse para personificar la gula: «Porque él nos dejó su tristeza / sentada al borde del cielo como un ángel obeso»⁹. Una gula pasiva, propia de gran señor que reposa, pero que no impidió que al final Juan también fuera el devorado (por los cielos).

Sea como sea, las imágenes de degeneración expresionista más potentes a través de la comida llegarían a partir del año crítico de 1929, cuando se asienta por medio de poemarios como *Un río un amor*, *Sobre los ángeles* o *Poeta en Nueva York*, uno de los tópicos vanguardistas más exitosos: el del cuerpo vacío. O, en lo que nos ocupa, su estado previo: el cuerpo que ha de vaciarse, el cuerpo que revienta. Y el modo que tiene de hacerlo es el mismo en lo que atañe a lo bebido a lo comido: el vómito; esa realidad *abyecta* de nuestra interioridad, en términos de

⁸ R. Alberti, «Mi entierro (Naturaleza muerta)», *La Gaceta Literaria*, núm. 5, 1927, pág. 27.

⁹ J. Larrea, «Dos poemas a un amigo muerto», *Carmen*, núm. 1, 1927, pág. 14.

Julia Kristeva, que se manifiesta sin control —violenta extirpación— en un mundo donde nunca debería aparecer, y que en su inalterable estado nauseabundo todavía es capaz de hostigarnos como entidad radicalmente separada (excluida), pues nos ha pertenecido (ha salido de nosotros). En la cultura popular dicho vómito esencial por el que se descerraja un cuerpo bien podría estar representado por la peripecia de Mr. Creosote en el capítulo «Los años de otoño» dentro de la película *El sentido de la vida* (1983) de los Monty Python. En él se ve entrar a un hombre con obesidad mórbida (Mr. Creosote, interpretado por Terry Jones) y vestido de esmoquin a un restaurante de lujo. Pide la carta, un cubo y empieza a vomitar. Decide, como Matías, comer todos los platos del menú (se nos ofrece su pormenorizado listado), y mientras espera a que le sirvan sigue vomitando como un surtidor en el cubo o a los pies de las personas que encuentra. Se lo come todo; no puede más, pero de postre el camarero le tienta a probar una finísima chocolatina que él mismo le pone en la boca. En cuanto se la come, explota, llenando de masa y vómito (los huesos expuestos a la cámara) a todos los comensales de alrededor...

Lejos de conformar una imagen estanca, un icono autóctono del registro abyecto de los 80 (no en vano, el texto de Kristeva se fragua en estos años), esta repulsión tendría, sin embargo, su antecedente expresionista en grabados como «La Gula» (1904) de James Ensor, donde se aprecia a dos comensales reventados de comer (y con todavía un manjar casi intacto en la mesa). A su izquierda se mueve un esqueleto (versión futura de estos condenados o personificación de La Muerte) que les trae un nuevo plato, justo encima de la bandeja que sostiene una cabeza acuchillada. A la zaga le va un compañero con un cerdo a los hombros idéntico a los que están siendo degollados en el cuadro (a la derecha) del fondo de la estancia, conformando un marco marrano alrededor de la figura central, el *ciacco* cuyo rostro se ha de encontrar mimetizado con el de los animales... En el punto de fuga ambas víctimas vomitan en la mesa como quien escupe por el diente, y, por los extremos, todo se derrama, líquido.

Por su parte, el correlato literario, al menos en lo que atañe al mundo hispánico, más fecundo para esta estética repulsiva (y alrededor de cuyas formas alucinadas, por la violencia total que despliegan, deberían orbitar las dos referencias —individuales— anteriores) lo constituye el poema de Lorca «Paisaje de la multitud que vomita: Anochecer de Coney Island», integrado en la sección «Calles y sueños» de *Poeta en Nueva York*. Como en todo paisaje habrían de mediar en él dos principios fundamentales: su carácter visual y la distancia del observador respecto a lo observado. Sin embargo los dos serán hasta cierto punto contravenidos en la composición [que figura íntegra en el «Apéndice»]. Y es que esa mujer gorda con la que se inicia la marcha no solo es el símbolo de la sociedad baja americana o una figura mostrenca con ansia para extenderse y reducir todos a ella, también es un sonido, el primer retumbo, que se precipita hacia el poeta. Sus movimientos despiertan en el lector un ruido de tambores en el segundo verso, el eco de su correteo por las tarimas desiertas en el quinto, los posteriores sollozos de las palomas, los gritos de ira de las furias (pienso en las Erinias de la

mitología clásica), sus reclamos al demonio del pan, tan elemental, o al Pandemónium¹⁰, tan extenso... Hasta llegar a asumir: «lo sé, son los cementerios»¹¹ y su silencio, en principio, definitivo. Pero entonces llega «el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena». El verso que nos introduce en lo que ha de deglutirse. Y el lector difícilmente puede visibilizar esas cocinas sepultadas. Y sin embargo, sí que podría escuchar su ajetreo (de arcones, de cacharros) como una introducción a «los muertos, los faisanes, las manzanas» que, en el verso 14, empujan al vómito. Pero antes se oye la náusea. El carácter auditivo del texto no es menor, pues, que el visual. Lorca nos ofrece así un panorama repulsivo y completo de su angustia. Un panorama en el que se involucra: no lo mira desde una distancia prudencial (propia del paisaje). Por más que haya perdurado su imagen mutilada —«yo, poeta sin brazos...»— del verso 36 (¿que acaso no se corresponde con la de aquellos *freaks* que se exhibían precisamente en Coney Island?), de individuo singular frente a la masa, lo cierto es que pierde su mirada («que fue mía», dirá en el verso 40, «pero ya no es mía»); sus ojos se han vaciado en el espacio que ha tomado la multitud.

La multitud que vomita. La segunda gran coordenada del título también se trasciende y, al mismo tiempo, contradice sus límites en el poema (es parte de su magnitud). Y es que en 1929 conviene considerar a Coney Island, con sus casetas, sus montañas rusas, su playa, como el más exitoso patio de recreo de Nueva York. Apenas valía 5 centavos el billete del tren que, en el año del crack, transportaba a casi un millón de personas en los días soleados. Sin embargo hasta el verso en el que se define la baja extracción popular de esa «gente de los barcos, de las tabernas y los jardines», la multitud apenas se ha intuido detrás de esa mujer gorda, como si solo pudiera aprehenderse mediante un símbolo (hoy fácilmente traducible por las fotografías de orondas bañistas de Lisette Model) o esperarse (pues ya se había mencionado al inicio que los pisos estaban deshabitados)... Es en el verso final cuando la ciudad entera aparece junto al embarcadero. Antes, todos —borrachos, voraces— han estado vomitando sobre la isla, de una forma yerta, que solo ha removido la materia en putrefacción. El plano alimenticio («banquetes», «cocinas», «pan», «faisanes», «manzanas»... en esparcido repertorio) se junta así con el escatológico de las calaveras y la agonía. Como si la tierra también reventara y vomitara a sus muertos («los estómagos albergan y desintegran la comida lo mismo que los cementerios albergan y desintegran a estos muertos-vivos» sentenciaría Martínez Ferrer¹²). Pero el juego lorquiano es más complejo, pues aunque sea la multitud la que vomita junto a él, él es el único que siente la náusea, el asco por la visión que desarrolla. Una visión nocturna. No hay que olvidar que en Coney Island está anocheciendo...

¹⁰ «A Dios gracias, logro escaparme de aquel nuevo Pandemonio» nos transmite el trasunto de Larra al culminar el banquete de «El castellano viejo», ob. cit., pág. 189.

¹¹ F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, pág. 197.

¹² «Federico García Lorca: "Paisaje de la multitud que vomita"», *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pág. 145.

Igual que pasara en el relato «Vendimia en el suburbio», la muerte y la deformación llegan de noche —las sombras lo permiten—. La noche es, de hecho, el espacio muerto. De ahí que en el poema «Paisaje de la multitud que orina (Nocturno en Battery Place)» que forma una especie de díptico con este, se vuelva a hablar de «banquetes de araña que rompen el equilibrio del cielo», de «paisajes lleno de sepulcros [que] producen fresquísimas manzanas»¹³. Pero la noche conforma también el espacio de los monstruos («los muertos [no bailan] están embebidos devorando sus propias manos»¹⁴). Y la acción más primitiva que se achaca a todo monstruo es la devoración, o, dicho de otro modo, la posesión y la destrucción del sacrificado a través de ella. No solo eso, la devoración supone el otro medio de horadar, de reventar un cuerpo a través de la comida, por lo que no ha de extrañar que el nocturno más famoso de *Poeta en Nueva York*, «Nocturno del Hueco», se llene de escenas de manzanas mordidas, de una luna que devora a un marinero delante de los niños. La misma retórica del hueco se hacía ya presente en «Nocturno de la Musarañas» de *Un río, un amor* (1929) de Cernuda, donde el horizonte despedazaba «formas enloquecidas, / despedaza dolores como dedos, / alegrías como uñas»¹⁵. No apporto nada nuevo cuando comparo tanto el dolor y el sentido de castigo que se desprenden de estos versos como el desfile de muertos y la presencia del imaginario helado a lo largo de todo el poemario de Cernuda con la influencia expresiva que tuvo en los años 20 la *Commedia*. Por ello me gustaría incidir, como culminación de este recorrido, en la proximidad entre ciertas estampas desarrolladas en «Paisaje de la multitud que vomita» y el imaginario dantesco.

Sorprende así que en su estupendo estudio sobre las posibilidades intertextuales del poema, José Antonio Llera¹⁶, quien demostró que sus versos estaban impregnados de alusiones teológicas a la gula, y reconoció en ellos figuras —como el engendro-animal vomitando— que también se hallaban en la encarnación de este pecado por parte de Brueghel o del Bosco (y hasta de Ensor); no hiciera ninguna alusión al *Inferno*... Máxime porque lo que plantea Lorca al fin y al cabo es la visión —en un sentido pleno— de un poeta entre muertos. En 1920 aduciría T. S. Eliot que «la imaginación de Dante [...] era visual en el sentido en que Dante vivía en una época en la que los hombres aún tenían visiones»¹⁷. «Calles y sueños» se llama la sección en la que se ubica el poema lorquiano. Bien podría haberse titulado «Calles y visiones»; sobre todo por este texto en el que el poeta, como Dante en el trasmundo, se involucra en su horrible dibujo: ¿Y acaso no se podrían atribuir fácilmente las puertas de pedernal del verso 23 donde se pudren las nubes y los últimos platos a las del Infierno? Rastrear, no obstante, la influencia que el florentino pueda haber ejercido en el

¹³ F. García Lorca, ob. cit., pág. 199.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 139.

¹⁶ «Texto, contexto e intertexto en “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)” de Federico García Lorca», *1616*, núm. 100, 2013, págs. 185-219.

¹⁷ *El Bosque Sagrado (1920)*, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004, pág. 65.

sentido o la geografía de la proyección de Lorca, no resulta tan interesante como interpretar su composición a la luz de una retórica del contrapaso. El contrapaso, si se recuerda, es el principio que en la *Commedia* regulaba las condenas de los reos, aplicándoles un castigo análogo o contrapuesto a su pecado. Si en verdad hollamos en este poema expresionista ciertas representaciones de la gula, el contrapaso de los glotones consistiría —nada más sencillo— en vomitar la comida eternamente. Después de todo, como aventuraba Julia Kristeva: «quizás el asco por la comida supone la forma más elemental y más arcaica de la abyección»¹⁸, que es lo que aspira a generar (expresar) el poeta en buena parte de sus versos. De ahí que los camareros se muestren «incansables» a la hora de llevar platos en el verso 17. Pero estos platos saben a sal y la población no puede tragarla «bajo las arpas» (es decir, las cuerdas) de la saliva...

Relacionese ahora este escenario con la lógica que mueve el tercer círculo del *Inferno*, el de la gula, en el que los condenados se arrastran incesantes bajo la lluvia hasta llegar a las fauces de las cabezas de Cerbero, que los mutila y los devora. Los mismos elementos: la multitud, los perros y el agua, se agolpan en los últimos versos del poema lorquiano, en los que se narra el sorprendente repliegue de la muchedumbre: «solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes / la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero»¹⁹. Una aparición final significativamente próxima —leyera o no leyera el granadino la traducción de Ángel Flores de *La Tierra Baldía* (1922)— al desfile mortuorio con el que T. S. Eliot ilustraría su «Ciudad Irreal» en la primera sección de su obra magna; no tanto ya por la presencia fronteriza y no regenerativa del agua, sino por la plasmación de la amenaza y la desprotección que genera ese (sublime) horizonte humano-no humano. Sabido es que Eliot extrae de la *Commedia* la clave estética con la que poder abarcarlo; de tal modo que mientras que en la antesala del infierno se abrumaba Dante de «tan larga fila / de gente, que créido nunca hubiera / que hubiese a tantos la muerte deshecho»²⁰; él describiría que «bajo la parda niebla de una madrugada de invierno, / la multitud fluía sobre el Puente de Londres, tantos, / jamás pensé que la muerte había deshecho a tantos»²¹. ¿Significan tales aproximaciones que los muertos del embarcadero lorquiano al fin vuelven a su círculo? Quizás no sean más que expresivas coincidencias: en un recorrido (comparado) se vislumbran demasiados elementos idénticos. En un cuento de Pardo Bazán, el Carrancha, un mendigo más animalizado que el «perro» que guardaba la casa, esperaba fuera bajo la «lluvia» a que la «multitud» volviera y le llevaran las sobras que le habían prometido... Todo fuera por el banquete.

¹⁸ *Poderes de la pervisión: ensayo sobre Louis Ferdinand-Céline*, México, Siglo XXI, 2006, pág. 9.

¹⁹ F. García Lorca, ob. cit., pág. 198.

²⁰ D. Alighieri, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 2009, pág. 92.

²¹ T. S. Eliot, *La Tierra Baldía*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 211.

APÉNDICE

PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA

Anochecer de Coney Island



«La gula», James Ensor, 1904

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores.
La mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes.
La mujer gorda, enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba la furia de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas.
Son los cementerios. Lo sé. Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena.
Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta.
Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva.
Sin remedio. Hijo mío, ¡vomita! No hay remedio.
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta

10

20

ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido.
 Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
 las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres.
 La mujer gorda venía delante
 con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines.
 El vómito agitaba delicadamente sus tambores
 entre algunas niñas de sangre
 que pedían protección a la luna.
 ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
 Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía, 30
 esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
 y despide barcos increíbles
 por las anémonas de los muelles.
 Me defiendo con esta mirada
 que mana de las ondas por donde el alba no se atreve.
 Yo, poeta sin brazos, perdido
 entre la multitud que vomita,
 sin caballo efusivo que corte
 los espesos musgos de mis sienes.
 Pero la mujer gorda seguía delante 40
 y la gente buscaba las farmacias donde el amargo trópico se fija.
 Solo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
 la ciudad entera se agolpó en las barandillas del embarcadero.

Nueva York, 29 de diciembre de 1929²²



«Bañista de Coney Island», Lisette Model, 1941

²² F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por A. A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013, págs. 197-198.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R., «Mi entierro (Naturaleza muerta)», *La Gaceta Literaria*, núm. 5, 1927, pág. 27.
- ALIGHIERI, D., *Divina Comedia*, ed. de G. Petrocchi, trad. y notas de L. Martínez Merlo, Madrid, Cátedra, 2009.
- BOZAL, V., «Introducción. Cómico y grotesco», C. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, trad. de C. Santos, Madrid, Visor, 2001, págs. 13-77.
- CERNUDA, L., *La realidad y el deseo*, ed. y notas de M. J. Flys, Madrid, Castalia, 2000.
- ELIOT, T. S., *El Bosque Sagrado (1920)*, ed. y notas de J. L. Palomares, trad. de I. Rey Agudo, San Lorenzo de El Escorial, Langre, 2004.
- *La Tierra Baldía*, ed. bilingüe de V. Patea, Madrid, Cátedra, 2005.
- GARCÍA LORCA, F., *Poeta en Nueva York*, primera edición del original fijada y anotada por A. A. Anderson, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2013.
- IEHL, D., *Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France, 1997.
- KRISTEVA, J., *Poderes de la pervisión: ensayo sobre Louis Ferdinand-Céline*, trad. de N. Rosa y V. Ackerman, México, Siglo XXI, 2006.
- LARRA, M. J. de, *Artículos*, ed. de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, 2010.
- LARREA, J., «Dos poemas a un amigo muerto», *Carmen*, núm. 1, 1927, pág. 14.
- LLERA, J. A., «Texto, contexto e intertexto en “Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island)”», de Federico García Lorca», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 100, 2013, págs. 185-219.
- MARTÍNEZ FERRER, H., «Federico García Lorca: “Paisaje de la multitud que vomita”», *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, págs. 129-163.
- PARDO BAZÁN, E., *Un destripador de antaño y otros cuentos*, introd. de J. L. López Muñoz, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- PÉREZ DE LA OSSA, H., «Vendimia en el suburbio», A. Rodríguez Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 453-459.
- ROAS, D., «En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX», M. Amores y R. Martín (eds), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, págs. 203-222.
- SANTOS MALDONADO, M.^a J., «Impresionismo y expresionismo en la obra de Zola», *Tabanque: Revista pedagógica*, núm. 1, 1985, págs. 97-108.
- ZOLA, E., *La Taberna*, trad. y ed. de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1986.

CAPÍTULO 35

La descanonización de la Edad de Plata desde sus tertulias: *Fabulosas narraciones por historias*¹

JESSICA CÁLIZ MONTES
Universitat de Barcelona

La tertulia, el café —o la tasca—, en Madrid, son universales, es decir, populares. No solo hay tertulias en los cafés sino en las reboticas, aceras, salones, casa de prostitución y de vecindad, tiendas, zaguanes, patios de las facultades, despachos ministeriales. Nada más lejos de la visita y las visitas, donde hay huésped y huéspedes, sino todos con idénticos derechos, a pie llano, con tal de sentarse. A la tertulia nada se les resiste: iguales todos del todo en todo, democracia perfecta; si eligen rey, porque se lo merece —Valle Inclán, Ortega, no me dejan mentir².

El madrileño Antonio Orejudo (1963) traspasó en 1996 la frontera filológica y universitaria para saltar al campo narrativo con *Fabulosas narraciones por historias*, ópera prima galardonada con el Premio Tigre Juan de novela. Ya en el título escogido se aprecia el constante juego establecido a lo largo de sus páginas con los conceptos de *historia*, *realidad* y *ficción*. Especialista en la literatura renacentista y editor de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, Orejudo combina en

¹ La presente investigación ha sido realizada durante el beneficio de una Ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (referencia: FPU12/01402).

² M. Aub, *La calle de Valverde*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 511.

esta obra ese primer escepticismo de la Edad Moderna, con Montaigne como culmen, y el nuevo escepticismo propio de la posmodernidad³. Pese a afirmar en alguna entrevista que todas las grandes innovaciones literarias se produjeron hace siglos y a no tener reparos en mostrarse deudor de Cervantes⁴, lo cierto es que *Fabulosas narraciones por historias* comparte ciertas características posmodernas. Sin ir más lejos, este texto destruye la historia oficial —en este caso la construcción de la generación del 27, la imposición de la novela imaginista, y el proyecto pedagógico de la Residencia de Estudiantes— para poner de relieve que tanto la realidad como la historia son una amalgama de construcciones e interpretaciones.

1. DEL NUEVO ESCEPTICISMO A LA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Tal como el novelista ha declarado en alguna ocasión, su mezcla de realidad y ficción responde a la premisa de que para él lo que llamamos «realidad» es una aleación de realidad y ficción⁵. Este presupuesto vertebrador de *El Quijote* es a su vez fruto de la desestabilización ontológica o nuevo escepticismo, cuyo referente más inmediato es el «No hay hechos, solo interpretaciones» nietzscheano, que desde los años sesenta del siglo xx se ha puesto de relieve en diferentes disciplinas como la deconstrucción en el terreno de la teoría literaria, el nuevo historicismo en la filosofía de la historia, y el movimiento cultural de inestable definición que es el posmodernismo⁶.

³ En el ensayo *Cosmópolis, el trasfondo de la modernidad* (1991), el punto de partida de Stephen Toulmin es precisamente que el escepticismo de filósofos como Dewey, Wittgenstein, Husserl, Heidegger y Rorty, los cuales dudan de la legitimidad de la filosofía inaugurada por Descartes (centrada en la teoría y en plantear problemas y soluciones en términos universales y atemporales), es cercano al del humanismo renacentista del siglo xvi puesto que este ya defendía que las teorías filosóficas superan los límites de la racionalidad humana.

⁴ Véanse sus siguientes declaraciones: «En la universidad aprendí de toda esta tradición y, si tuviera que elegir a alguien en el que me he fijado mucho cómo hacía ciertas cosas que yo no sabía hacer, diría inevitablemente, aunque suene a tópico, el nombre de Cervantes. Yo soy un simple plagiador de Cervantes, pero eso no es un desdoro, porque creo que la literatura es la reescritura de textos escritos antes de los nuestros.» En S. Alonso Omecaña, «Vida y escritura. Antonio Orejudo charla con Tom Drury», *Quimera*, núm. 331, junio de 2011, pág. 26.

⁵ En una entrevista para *Cuadernos Hispanoamericanos*, Orejudo comenta al respecto: «La mezcla porque eso que llamamos “realidad” es una aleación de realidad y ficción. No hay realidades puras como no hay ficciones en las que todo sea inventado. La realidad y la ficción conviven entremezcladas a nuestro alrededor. La palabra “historia” en español designa tanto el relato de hechos verdaderos como el relato de hechos falsos. La mezcla de realidad y ficción hunde sus raíces en el mismo lengua [sic], no es un invento mío ni de ningún colega.» En M. Escobedo, «Antonio Orejudo: “El humor nos defiende de las agresiones del mundo”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 737, 2011, pág. 110.

⁶ Algunos de los críticos que han reflexionado sobre el posmodernismo son Fredric Jameson, Hal Foster, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Douwe W. Fokkema, Brian Wallis, y Ihab Hassan, entre otros.

De este modo, *Fabulosas narraciones por historias* puede interpretarse como la deconstrucción de la historia oficial de la Edad de Plata española, en el sentido de que esta tendencia postestructuralista inaugurada por Jacques Derrida muestra la imposibilidad de verdad y el engaño subyacente a todo discurso, e invierte toda jerarquía. Otra lectura es que esta novela vierte a la narrativa la insostenibilidad de la distinción entre relato histórico y relato de ficción defendida por Hyden White y el nuevo historicismo. Esta teoría critica cierto realismo ingenuo y pone de manifiesto que todo relato histórico es una forma discursiva impuesta al pasado: es *factio* en su acepción de «fabricación». Tanto la deconstrucción como el nuevo historicismo se insertan en el marco de la posmodernidad, cuya principal característica es la imposibilidad del realismo y el cuestionamiento de la idea de consenso. La realidad y la subjetividad son percibidas como un caos, lo cual lleva a la novela posmoderna a presentar mundos inestables ontológicamente que inciten al lector a preguntarse qué es la realidad⁷.

En el campo de la práctica literaria, todos estos postulados se reflejan en lo que Linda Hutcheon (1988) bautizó como «metaficción historiográfica»: ficciones que se erigen sobre la historia y problematizan el modelo de la novela histórica decimonónica para indagar tanto en las relaciones de la historia con la realidad, como de la realidad con el lenguaje⁸. Igual que en las teorías de White, se subraya que ambas, historia y ficción, son constructos humanos. Por ello, las metaficciones historiográficas buscan crear una sensación de verificabilidad al desarrollarse en un período reconocible por el lector y situar en él a personajes históricos —que adoptan un estatus de excéntricos— junto a personajes ficticios excéntricos. A diferencia de la novela histórica, se desmarginaliza la literatura a través de la confrontación con lo histórico temática y formalmente, procedimiento en el que participan la metaficción, la parodia, la ironía, la intertextualidad y la fragmentación. El principal objetivo, por consiguiente, es plantear cómo conocemos el pasado o qué se puede conocer desde el presente si lo hacemos a través de los textos —construcciones—. Esto es, no se aspira a contar la verdad, sino a cuestionar qué verdad es contada.

Desde estas coordenadas de la metaficción historiográfica, *Fabulosas narraciones por historias*⁹, novela vertebrada por el humor, la ironía, el sarcasmo y más de un pasaje irreverente, presenta desde el posmodernismo una nueva manera de leer el modernismo¹⁰. La acción comienza en el Madrid de los conocidos como «los locos años 20» con tres alumnos de la Residencia de Estudiantes como protagonistas: Patricio Cordero, sobrino del novelista José María Pereda que ansía publicar su primera novela de corte naturalista; Santos Bueno, un joven de provincias sin una vocación definida ni aspiraciones intelectuales; y

⁷ Véase B. McHale, *Postmodernist fiction*, Nueva York [etc.], Routledge, 1987.

⁸ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York [etc.], Routledge, 1996, pág. 15.

⁹ Esta vinculación ha sido también señalada por Pilar Lozano Mijares (2004-2006).

¹⁰ Véase el artículo de Yaw Agawu-Kakraba (2003) al respecto.

Martiniano Martínez, sobrino de Azorín que detona la acción novelística con su actitud anarquista y subversiva.

Obra fragmentaria, la historia principal de estos personajes es reconstruida a partir de diferentes discursos: en primer lugar, el relato aparentemente realista —narrador omnisciente, estilo indirecto libre y monólogos—; en segundo lugar, los extractos de memorias apócrifas; y, en tercer lugar, las contestaciones epistolares de alguien de la época que desde el recuerdo contesta a las preguntas de un supuesto historiador. Solo al final de la novela se descubre que el remitente epistolar es uno más de los personajes inventados —la baronesa María Luisa de Babenberg— y que *Fabulosas narraciones por historias* es el metatexto de esa crónica manipulada y alterada, según la última misiva de la baronesa, por el historiador ficticio-Orejudo. Asimismo, los diferentes discursos son a su vez metaficticios ya que se interpretan los unos a los otros. Para profundizar en la confusión entre realidad y ficción y en la dificultad de conocer el pasado, ese fragmentarismo se amplía con extractos de textos reales como *El doctor inverosímil* de Gómez de la Serna, *la España invertebrada* y *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, *Vida en claro* de Moreno Villa, o el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, entre otros, que quedan parodiados por el sentido que confiere el contexto en el que se insertan. A ellos se unen textos apócrifos o inexistentes; extractos de las Actas de la Junta de Apoyo a la Juventud y las Artes, unas reuniones conspirativas donde se planea la instauración de una generación poética en la que los intereses económicos se anteponen a los intelectuales; y artículos periodísticos ficticios —de *La Libertad*, *El Sol*, *Mujer de Hoy* y *La Pasión*— que parodian la escritura científica y académica.

2. TERTULIAS: LUGAR DE CULTO LITERARIO Y GASTRONÓMICO

Puesto que la metáfora epistemológica que despliega la novela es harto compleja y hay muchos aspectos que se prestan a análisis, las siguientes páginas se centran en el doble papel que tienen en ella las tertulias: por un lado, como marco espacial en el que se desarrollan las acciones de los tres personajes protagonistas y, por otro, como enclave de la actividad literaria, ideológica y política del primer tercio del siglo xx.

Con los tres amigos, encabezados por Martiniano, desbaratando esas tertulias características de la Edad de Plata como hilo conductor, se relee el modernismo literario que se debatió en ellas desde el prisma posmoderno: la defensa del arte puro frente al realismo mimético decimonónico, la deshumanización del arte, el arte por el arte desvinculado de la realidad, etc. El panorama literario se articuló en aquellos años en torno a dos ejes: por una parte, la literatura de masas que buscaba mantener el contacto con la realidad de los lectores y, por otra, la literatura de élites que solo perseguía la filigrana técnica. Relacionado con ello subyace en la novela la viva reflexión de la época sobre el papel del intelectual

en la sociedad, así como sobre la idoneidad del gobierno de intelectuales, y la oposición con el hombre de acción.

Cualquiera que investigue la literatura de esos años o lea las diferentes memorias y biografías de sus protagonistas se percata del papel que jugaban las tertulias y los cafés como lugar de culto de los poetas, escritores, críticos literarios, periodistas, y un largo etcétera. Las tertulias se convirtieron en espacio de debate de cuestiones literarias de todo tipo, en centro neurálgico de grupos vertebrados por una personalidad —Valle-Inclán en el Regina o la Granja el Henar, Gómez de la Serna en Pombo, Manuel Azaña en el Ateneo, etc.— y en cita imprescindible para cualquier joven con aspiraciones literarias o intelectuales.

En el ensayo *Poética del café*, Antoni Martí recorre la historia de estos rincones fundamentales y marginales del proceso de modernidad¹¹ y dedica un capítulo al café como institución y academia consolidada en el campo intelectual desde finales del siglo XIX y principios del XX. Ya Ramón Gómez de la Serna en *Pombo. Biografía del célebre Café y de otros Cafés* (1941) había antepuesto un capítulo introductorio titulado «El Café como institución» que debe ser leído en el marco de la controversia acaecida en los años veinte y treinta entre el café como academia y la propia Academia Española, la cual respondía a dos posturas opuestas: la tertulia como institución que fomenta la formación y el debate intelectual —posición defendida por Miguel de Unamuno— y la tertulia como epicentro de envidias y demás mundanidades —opinión sustentada por Gregorio Marañón—¹².

Ambas formas de concebir lo que fueron las tertulias durante la Edad de Plata tienen su correlato literario en *La calle de Valverde* de Max Aub (1961) y en la novela de Orejudo; aunque, si bien el primero incide en la falta de compromiso y en la vacuidad de la conversación, Orejudo propone más abiertamente un desmantelamiento paródico. De este modo, uno de los principales motivos que impulsan a sus tres protagonistas a insertarse en esos espacios para dinamitarlos con su insolencia es esa percepción de la tertulia como núcleo de mundanidad. Son ilustrativas las palabras de Martiniano, el cabecilla de esas acciones a las que acaban sumándose sus compañeros de la Residencia, cuya aversión hacia las tertulias tiene su origen en las que su tío Azorín realizaba en su casa durante su niñez. En opinión de Martiniano, estas eran un ejemplo del papanatismo de la gente:

¿Qué estaba de moda? ¿Ser un intelectual? ¿Ser un culto? ¿Ser poeta? Pues, venga, todos intelectuales, todos cultos, todos poetas. Ya lo había dicho: él no soportaba a los intelectuales y los cultos le aburrían. De los poetas, mejor no hablar. Menuda gentuza. Patricio en cambio pensaba que las tertulias eran un fenómeno que nacía espontáneamente a causa de la necesidad que tenía la gente

¹¹ A. Martí Monterde, *Poética del Café: Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 13.

¹² Véase la polémica entre Unamuno y Marañón en *ibíd.*, págs. 194-208.

de comunicarse y de compartir experiencias unos con otros. De la necesidad de lucirse unos ante otros, consideraba Martiniano. Santos escuchaba en silencio estas discusiones, tan diferentes de las charlas que tenían Patricio y el primo Marc, siempre de acuerdo en todo, y sentía una creciente simpatía por el tuerto Martiniano¹³.

Estas palabras y los episodios que protagoniza a lo largo de la novela asemejan a Martiniano al prototipo del hombre de acción que reniega de los intelectuales por considerarlos interesados más en sus medros sociales y económicos que en una preocupación real por la humanidad o por el progreso del país. Patricio, en cambio, aún conserva en este punto su visión ingenua de las tertulias como espacio de encuentro y debate, un ambiente en el que ansía introducirse para darse a conocer como escritor. El fragmento permite observar, además, el desplazamiento de Santos en las conversaciones de sus amigos, adoptando una posición neutral o silenciosa que no aporta nada al debate.

El papanatismo al que Martiniano hace referencia queda simbolizado en la parodia de las tertulias realizada a través del café Jute, donde se habían llegado a celebrar hasta siete tertulias a la vez, prueba de la popularidad de estas. Sin embargo, en esos años solo quedaban dos tertulias, la del veterinario Maximiliano Quintana y la del editor Carlos Hernando, ambas caducas y enfrentadas, y con una estructura y *modus operandi* que Orejudo construye en paralelo para subrayar su decadencia cómica. Tal como ocurre con las novelas realistas, estas tertulias están en vías de extinción al pertenecer a un pasado alejado de la vorágine de la juventud que vive la ciudad. Por ello, buscan su pervivencia invitando a jóvenes, tal como sucede cuando la de Carlos Hernando invita a algunos de los «cachorrillos» de Ortega (págs. 89-98). Esto genera una discusión entre los viejos tertulianos y estos jóvenes defensores del arte nuevo; un arte puro que se abstrae de la realidad y que se concibe como un juego sin importancia puesto que la realidad no existe o si existe es demasiado compleja como para analizarla. Frente a ello, los miembros de la tertulia de Carlos Hernando muestran su predilección por el arte como imitación de la naturaleza y, ante el fracaso del intento de incorporar a los jóvenes, uno de ellos espeta: «Estoy hasta el gorro de esta glorificación exagerada y absurda de la juventud que padecemos. Hoy día no importa la calidad de la obra de arte. Lo único que interesa es la edad de su autor y lo irreverente que pueda ser para con sus mayores»¹⁴.

En este enclave, el detonante para que los tres amigos se dediquen a sembrar el caos por las tertulias madrileñas tiene lugar en el famoso café de Pombo, símbolo de institucionalización tertuliana. Previamente al incidente, se recrea burlescamente el funcionamiento de esta tertulia en torno a un Gómez de la

¹³ A. Orejudo, *Fabulosas narraciones por historias*, Barcelona, Tusquets, 2007, págs. 118-119.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 95.

Serna «sesquipedal y rechondo» que odiaba pasar inadvertido¹⁵. En su tertulia, el autor de las greguerías se complace utilizando a sus contertulianos para que le lean las reseñas de sus obras. La escena incluye su defensa sobre sus «novelas desinfectadas» y una reivindicación egocéntrica como inaugurador novelístico del nuevo arte puro:

El realismo ha muerto con Galdós, afortunadamente, y ahora lo que la gente quiere leer es arte puro, poesía, alimento del alma, novela poética, humorismo y metáfora. Yo quise inaugurar una nueva manera de hacer novelas con mi *Doctor inverosímil*, demostrar que la novela no necesita continuidad argumental ni continuidad de acción, como escribió Guillermo de Torre en esa pestilente revista llamada *Cosmópolis*. Solo Cipriano Rivas Cherif y Pepe entendieron lo que yo quería hacer. Señores: la trama no es un elemento necesario en la novela, lo diré una y otra vez; las tramas son para los débiles mentales, son las muletas del lector paralítico; las barandillas de la prosa verdadera. Yo digo: basta de tramas, basta de argumentos, basta de historias¹⁶.

Con este patrón literario fijado en el ensayo *Ideas de la novela* (1925) de Ortega y Gasset, se adivina la negativa de Gómez de la Serna a Patricio cuando este le ruega que prologue su primera novela, *Los Beatles*, opuesta a esa concepción narrativa. Martiniano irrumpe entonces en Pombo. Lo que ocurrió en esa primera acción contratertuliana es relatado a través de dos fragmentos de memorias apócrifas en contradicción: la una narra cómo Martiniano sacó una pistola y la introdujo en la boca de Gómez de la Serna mientras le pedía que se bajara los pantalones; la otra relata la serenidad del escritor al solicitarle que apartara la pistola. Pese a la incógnita, el desarrollo de la trama inclina a creer más verosímil la primera versión.

Tras este incidente, y aunque Patricio está un tiempo enfadado porque el gesto de su amigo le había cerrado definitivamente las puertas del parnaso literario y editorial, el joven acaba por aceptar el papel de escritor maldito y adhiere su rebeldía a la de Martiniano para vengarse. Su fama de gamberros se extiende por la ciudad y los tres boicotean a su paso conferencias —en la Residencia de Estudiantes de la que acabarán siendo expulsados—, tertulias, charlas en el Ateneo —por ejemplo una de Unamuno— e incluso misas (págs. 139-140). Algunos, como el barón Babenberg, un aristócrata comerciante de armas y con grandes intereses económicos en la creación de una generación de poetas, los loa por considerarlos un correlato de las acciones con las que los surrealistas franceses buscan revertir el orden burgués. El propio Martiniano protesta contra esa etiqueta por estar armada desde la intelectualidad que también representa el barón y desvincula sus acciones de cualquier motivación que no fuera la pura rebeldía y diversión (págs. 168-169). También la baronesa niega en una de sus

¹⁵ *Ibíd.*, págs. 121-122.

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 124.

cartas esa atribución surrealista y tilda aquellos «atentados culturales» de simples gamberradas¹⁷.

Otro de los incidentes que protagonizan sucede justamente en la tertulia de Maximiliano Quintana en el Jute, quien buscaba incorporar jóvenes imitando a la tertulia rival. En esta ocasión, los tres insolentes amigos optan por acaparar pronto el debate de la tarde y rebatirse entre ellos adoptando una pose intelectual vacua en la que prima el opinar por opinar que creen caracteriza toda tertulia. Finalmente, cuando logran que los contertulios caigan en su impostura, desbarataran la charla con una burda pedorreta.

No obstante esas conquistas desmanteladoras, los tres amigos sueñan con alterar la tertulia del que consideran el máximo artífice de la intelectualidad y la petulancia españolas: José Ortega y Gasset. Según el ensayo de Antoni Martí, en la segunda década del siglo xx la tertulia del café decayó en parte por los impulsos orteguianos de intensificar la vida intelectual en la Universidad y los centros culturales y de reducir la tertulia, a la que consideraba espejo de la vieja política, a una especie de club de las minorías selectas en torno a redacciones como la de *El Sol* o *Revista de Occidente*¹⁸. Por ello, no es casual que Orejudo inserte tras una de las escenas en la tertulia del Jute un fragmento de una tesis doctoral apócrifa en la que explica cómo Ortega decidió recibir en su casa por la repugnancia a las muchedumbres (pág. 145).

A pesar del dandismo adoptado, Patricio sigue soñando con la publicación de su novela, por lo que acepta la ayuda de la baronesa de Babenberg, amante en la trama de Ortega, para entrar en su tertulia y conseguir que el filósofo se la prologue. En esa selecta reunión se encuentra con los discípulos orteguianos: José Gaos, Rosa Chacel, Fernando Vela, María Zambrano, Corpus Barga, Blas Cabrera, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas y Antonio Espina, entre otros. La escena (págs. 255-258) sirve nuevamente para contravenir la historia oficial de la literatura española: en esta ocasión, se presenta a los asistentes como ridículos adoradores del filósofo que rivalizan por ser el mejor partidario de sus teorías. El diálogo acerca de obras recién publicadas gira, precisamente, en torno a los presupuestos del arte puro y al debate sobre la minoría dirigente, los dos grandes temas del filósofo madrileño. La ironía del fragmento se acrecienta con la denominación de Ortega y Gasset como «el incansable», o «el incansable luchador por la europeización cultural de España», epíteto con el que se le identifica a lo largo de la novela y cuya repetición adquiere tono de mofa. El broche de oro paródico de este episodio es nuevamente de lo más vulgar: Santos, molesto ante la traición y el comportamiento de Patricio, desmonta la cita introduciendo un cerdo en la casa.

La última parodia de las tertulias transcurre en el Jute. Con los años y a fin de pervivir, los cenáculos rivales habían decidido limar asperezas y fusionarse.

¹⁷ *Ibíd.*, págs. 177-178.

¹⁸ A. Martí, *ob. cit.*, págs. 219-224. A pesar de esos intentos, el Madrid tertuliano seguía siendo una realidad y fraguó los caminos de la República.

Pese a que la enemistad seguía vigente, habían tenido algunas satisfacciones y convidaron en varias ocasiones, previo pago, a Juan Ramón Jiménez. En una de ellas, uno de los contertulianos le pregunta por qué no se compromete con su tiempo de crisis económica, disturbios y desigualdades sociales y el café acaba convirtiéndose en un campo de batalla igual de cómico y grotesco que cuando Martiniano, Patricio y Santos lo dismantelaron (págs. 329-336).

Por último, cabe comentar la contrapartida a esas incursiones de los tres amigos. Además de sus «actividades contraculturales», estos viven relegados a una bohemia de cócteles, cafés y bebidas variadas en la que se pone de relieve el componente festivo de la comida y la bebida. Una vez expulsados de la Residencia de Estudiantes, pasan el día sin otra ocupación que no sea la de comer, beber y reventar tertulias. Una de las escenas más significativas de esa festividad es la borrachera que comparten una noche de lluvia en la cuadra de una venta de carretera (págs. 152-160). En ella, el orujo se mezcla con las bromas y las conversaciones en las que, entre temas escatológicos y subidos de tono, Santos confiesa su fascinación enfermiza por las mujeres maduras. El fragmento está mordazmente seguido de un extracto de la *España invertebrada* de Ortega y Gasset en el que comenta el bajo nivel de las conversaciones españolas y ataca a una burguesía que no acepta otros modos superiores de pensamiento (págs. 160-161).

Tras estar separados durante años, los tres protagonistas se reencuentran y lo conmemoran también con una comida en la que se festeja, además, el nacimiento de la hija primogénita de Santos (págs. 341-347). En ella, y a pesar del palpable distanciamiento, Martiniano comenta: «¿Os habéis dado cuenta de que el Gobierno de la República está formado por tipejos de tertulia, por los mismos anormales que llevaban la Residencia? Estamos llegando al límite.»¹⁹ Con estas palabras, justo antes del estallido de la guerra, se vuelve a plantear el debate entre el hombre de acción frente a los intelectuales y oligarcas que dirigían «la patria». Tras ello y en ese creciente clima de violencia que empezaba a respirarse en el país, Martiniano es disparado en la nuca por un par de individuos.

El entierro de este personaje culmina con una nueva escena alrededor del eje gastronómico; esto es, una cena en aquella venta de su juventud donde se repite la ronda de preguntas y respuestas entre Patricio y Santos (págs. 349-357). El primero, que había logrado ver cumplidas sus expectativas como novelista, solo había podido lograr la fama como autor de novelas naturalistas y eróticas, sin aspiraciones intelectuales. La amargura forma parte de su vida y Santos escucha la ridícula confabulación de Ortega contra él. El encuentro gastronómico alcanza un punto de inflexión rocambolesca y antropofágica cuando, en una carta al consultorio de *La Pasión*, Santos Bueno —nótese el sarcasmo del nombre— narra pormenorizadamente cómo asesinó a su mejor amigo y, no contento con ello, hizo una matanza como si de un cerdo se tratase y elaboró un guiso que degustó con placer (págs. 357-363). La exposición de este último episodio incita

¹⁹ A. Orejudo, ob. cit., pág. 345.

al lector a plantearse si es real o una más de las fabulaciones que Santos enviaba a dicha publicación.

El desenlace antropofágico enlaza con el desenlace de la novela en la inmediata posguerra con Santos como único superviviente (págs. 371-377). Las tertulias han desaparecido prácticamente en su totalidad y las que quedan únicamente hablan de las atrocidades ocurridas durante la defensa de Madrid. El debate entre intelectuales y masas concluye con Santos Bueno, el más deplorable y mediocre de los tres amigos, ostentando un buen puesto en el gobierno de Franco y residiendo en la calle del Pinar que albergaba la Residencia de Estudiantes. Él no optó ni por ser un hombre de acción revolucionario e inconformista como Martiniano ni un escritor como Patricio: «Él no pensaba y aspiraba a muy poca cosa: a disfrutar jugando al dominó o a levantarse temprano los domingos para leer el periódico desayunando churros y café antes de ir a misa»²⁰.

En suma, la interpretación de esta novela es ambigua ya que, no obstante la crítica mordaz contra la teoría orteguiana de la minoría selecta, la contestación a los intelectuales republicanos de los que hablaba Martiniano fue protagonizada por hombres vulgares, asimismo ridiculizados en la novela, cuyo gobierno fue de lo más estéril. En cuanto a la polémica entre la literatura realista supuestamente caduca y la nueva literatura de la floritura que acogen las tertulias parodiadas, *Fabulosas narraciones por historias* es la prueba de que la novela realista contra la que se pugnaba no murió, sino que el realismo evolucionó en las siguientes décadas hacia otros cauces, uno de los cuales es el que ofrece aquí Orejudo: el de cuestionar el conocimiento de la realidad sin polarizar entre elitismo y popularismo, y optando por una amalgama de componentes al alcance de cualquier lector.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU-KAKRABA, Y., «Reading Modernism Through Postmodernism: Antonio Orejudo Utrilla's *Fabulosas narraciones por historias*», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 9, núm. 2, 2003, págs. 125-138.
- ALONSO OMECAÑA, S., «Vida y escritura. Antonio Orejudo charla con Tom Drury», *Quimera*, núm. 331, junio 2011, págs. 22-29.
- AUB, M., *La calle de Valverde*, Madrid, Cátedra, 1985 (1.ª ed. de 1961).
- ESCOBEDO, M., «Antonio Orejudo: "El humor nos defiende de las agresiones del mundo"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 737, 2011, págs. 107-116.
- HUTCHEON, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York [etc.], Routledge, 1996 (1.ª ed. de 1988).
- LOZANO MIJARES, P., «La de(con)strucción de la historia de España o metaficción historiográfica a la española: *Fabulosas narraciones por historias*, de Antonio Orejudo Utrilla», *Tropelías*, núm. 15-17, 2004-2006, págs. 333-345.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 376.

- MARTÍ MONTERDE, A., *Poética del Café: Un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- MCHALE, B., *Postmodernist fiction*, Nueva York [etc.], Routledge, 1987.
- OREJUDO, A., *Fabulosas narraciones por historias*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007 (1.ª ed. de 1997).
- TOULMIN, S., *Cosmópolis, el trasfondo de la modernidad*, Barcelona, Península, 2001 (1.ª ed. de 1990).
- WHITE, H., *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, Instituto de Ciencias de la Educación de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2003 (1.ª ed. de 1978).

CAPÍTULO 36

Mística y cannabis como vía estética en Valle-Inclán: *La Lámpara Maravillosa*

CARMEN E. VÍLCHEZ RUIZ

Universidad de Santiago de Compostela

La falta de atención crítica a la relación entre el cannabis y la obra de Valle-Inclán fue puesta de manifiesto en 1990 por la hispanista Leda Schiavo en su artículo «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán» donde abordaba el uso de las drogas como tópico literario del siglo XIX, atendiendo a la particular incidencia de la obra de Gautier y Baudelaire en el escritor gallego¹. Más de una década después otros investigadores han vuelto su mirada sobre esta cuestión analizando el cannabis como vía de trascendencia en la modernidad literaria o las relaciones estéticas entre Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin². De modo que mi propósito en este trabajo será abordar otra vía paralela a los estados psicotrópicos del cáñamo que en Valle-Inclán viene de la mano de la tradición mística española y la teosofía, observando cómo ambas vías de búsqueda e iniciación convergen en el éxtasis de la emoción místico-estética recreado en varias ocasiones en *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios espirituales*. Esta obra que cuenta con un largo proceso de gestación y que el escritor colocó al frente de su *Opera Omnia*, consiste en

¹ L. Schiavo, «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8, 1990, págs. 13-24.

² Véase A. Pérez Vidal, «Ética y estética del Kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin», *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, San Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianas, 1995, págs. 429-439 y J. F. Batiste Moreno, «Valle-Inclán y el cannabis: Historia de un amor intelectual», *El Pasajero*, 2002 (<http://www.elpasajero.com/cannabis.htm>).

un tratado de estética modernista de filiación místico-esotérica por el que un iniciado guía a un hermano peregrinante por el áspero sendero de la creación poética, hasta alcanzar la suprema Belleza. Y para ello, Valle-Inclán fragua como un sabio alquimista una sorprendente y erudita síntesis de pensamiento gnóstico, neoplatónico, místico, cabalístico, pitagórico, hermético y alquímico, que hacen de *La Lámpara Maravillosa* un cifrado breviario que entronca plenamente con el pensamiento teosófico finisecular.

Todos los indicios parecen constatar que el primer contacto de Valle-Inclán con la marihuana se produjo en su juventud, en su primer viaje a México donde permaneció casi un año, entre abril de 1892 y marzo de 1893³. Posteriormente, sabemos por sus declaraciones en entrevistas y reseñas de prensa que utilizó el cáñamo por prescripción médica⁴. La primera reflexión que conocemos de Valle-Inclán sobre el hachís se remonta a una reseña de las conferencias dictadas en su gira americana de 1910 en el Teatro Nacional de Buenos Aires, titulada «Los excitantes en la literatura. Peligros y ventajas», pronunciada el 28 de junio de 1910⁵. En su discurso don Ramón clasifica los estimulantes del arte, según su

³ Véanse las biografías de M. Alberca; C. González, *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 61-61 y J. A. Hormigón, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario. Volumen I*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006, pág. 142.

⁴ En estos términos se expresaba el escritor en una entrevista para la revista *Por esos mundos*, publicada en julio de 1913:

«El autor de *Voces de gesta* entró en la habitación con unos papeles en la mano.
—¿Qué tal? —le pregunté.
—Bien —me respondió—; me he sentido un poco indispuerto, pero es porque algunas veces sufro los trastornos fisiológicos del extracto de tintura de cáñamo índico.
—¿Cómo es eso?...
—Sí; yo lo tomo en píldoras.
—Pero eso, ¿qué es?
—El *hachis* (*sic*)... lo que toman los fakires en la India...
—¿Pero usted?...
—¡Ah! Sí, señor... Y eso me produce una exaltación de la fantasía que me permite comprender muchas cosas... El *Karma*, por ejemplo...» (*apud* J. y J. del Valle-Inclán [eds.], *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pág. 127).

Asimismo, esta cuestión del consumo de cannabis por su utilidad terapéutica es mencionada en la noticia del periódico bonaerense *La Prensa*, 20 de junio de 1910, que anuncia el ciclo de conferencias que ofrecerá el escritor gallego en la capital argentina:

«Esta primera conferencia será seguida por otra que versará sobre los excitantes en la literatura tomando al “hachich” (*sic*) como el más perfecto de todos.

Sobre este tema [...] el señor Valle-Inclán hablará extensamente, pues conoce a fondo los efectos del excepcional hipocrene (*sic*). Una dolencia de las vías digestivas le obligó al uso medicinal del “hachich” (*sic*), y en muchos años de experiencia ha podido comprobar todos los efectos extraordinarios que él produce.

Manifiesta el señor Valle-Inclán que entre las propiedades del “hachich” figuran las de intensificar el poder visual, hacer factible la percepción de la dualidad de las cosas y dar la presensación de los hechos a suceder» (*apud* J. y J. del Valle-Inclán [eds.], *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pág. 33).

⁵ Se conservan reseñas de la misma en los diarios bonaerenses *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario* y *El Diario Español*, publicadas el 29 de junio de 1910. Citaré por las reseñas de *La*

valor ético, en morales, neutros o inmorales. Destaca el ayuno, excitante moral, como sendero que guía a la perfección y exaltación. Entre los excitantes neutros cita la música, la poesía y el ritmo. Por último, narra su propia experiencia con los denominados inmorales, como el alcohol o el hachís, cuyos efectos hacen posible una nueva percepción de contrarios en las cosas, que, a su vez, es armónica:

Sin duda alguna la parte más interesante de la conferencia es la que trata de la influencia del haschich, cáñamo índico, en la literatura y especialmente en su obra.

Del Valle-Inclán declaró haberlo tomado en gran cantidad, sin saber sus consecuencias y por prescripción médica. Después de referirse a los efectos fisiológicos del haschich, una gran duración de frío interior, un hambre voraz y los síntomas del envenenamiento, analizó sucintamente los efectos anímicos del excitante.

Aseguró haber percibido en el café dos colores distintos: el negro de la taza, producido por una superposición de oros y el dorado que se nota en la cucharilla.

Su individualidad llegó a descomponerse en dos distintas. Y así comenzó por ver en las cosas condiciones nuevas; cómo se creaba una desarmonía y otras veces una afinidad quimérica. Algo que pudiera decirse: «la armonía de los contrarios»⁶.

Como vemos Valle-Inclán no solo se refiere a los efectos físicos del hachís: frío y hambre, sino a los efectos psíquicos, en los que destaca la agudeza anormal de la percepción visual y cómo llega a encontrar una «afinidad quimérica» entre las cosas, una «armonía de contrarios»⁷. Es decir, otorga a la droga el poder de aumentar y agudizar las sensaciones, suscitando la sinestesia y siguiendo la tradición literaria de sus predecesores: Gautier y Baudelaire⁸. Pero además el hachís le permite alcanzar el éxtasis, captando lo imperceptible, lo oculto de la realidad, logrando una comprensión global de unión con el Todo en la que se anulan las coordenadas espacio-temporales:

Nación y *La Prensa* reproducidas en A. Garat, «Valle-Inclán en la Argentina», *Ramón M.^a del Valle-Inclán: 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, La Plata, Universidad Nacional, Departamento de Letras, 1967, págs. 89-111, primer trabajo en ocuparse de este ciclo de conferencias, y J. y J. del Valle-Inclán, ob. cit., 1994, respectivamente. Un estudio de conjunto sobre la gira americana del escritor puede leerse en V. Garlitz, *Andanzas de un aventurero español por las Indias. El viaje de Valle-Inclán por Sudamérica en 1910*, Barcelona, PPU, 2010.

⁶ *La Nación*, 29 de junio de 1910, apud A. Garat, ob. cit., 1967, págs. 104-105.

⁷ Sobre este concepto estético en Valle Inclán, véase C. E. Vílchez Ruiz, «De las ideas estéticas de Valle-Inclán en la prensa periódica (1902-1916): armonía de contrarios», *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, 637-648.

⁸ Sobre esta cuestión véase L. Shiavo, ob. cit., 1990; A. Pérez Vidal, ob. cit., 1995 y J. F. Batiste Moreno, ob. cit., 2002.

Perdió la noción de la distancia, la luz era algo como un agente activo que traspasaba sus tejidos con pleno conocimiento del acto. Una actitud extraordinaria de dominio, de plena acción sobre lo que le rodeaba para percibir lo imperceptible, sobre todo para establecer los contrastes ínfimos, casi diríase secretos, proporcionábale momentos de extraordinaria lucidez para describir la Naturaleza y expresar las emociones [...] llegó progresivamente a descubrir en su espíritu una acumulación clara de eternidad; el tiempo se lo representó perfectamente en todo su pasado; después de una visión interna formidable llegó a experimentar la sensación de la perfección en el individuo, en la humanidad, y como último escalón, la conciencia de la felicidad suprema, de la gloria⁹.

De estas reflexiones se infiere la influencia de las doctrinas teosóficas, místicas y panteístas que en la época gozaban de gran popularidad entre los ambientes intelectuales finiseculares, y a las que Valle-Inclán prestó especial atención, pues respondían a su constante búsqueda de trascendencia estético-espiritual.

La *Sociedad Teosófica* fue fundada en 1875 en Nueva York por Helena Petrovna Blavatsky y Henry Steel Olcott, quien ejerció la presidencia de la Sociedad desde su fundación hasta su muerte en 1907. Según la Teosofía, la verdad se encuentra en el fondo de todas las grandes religiones y en los libros sagrados de todos los pueblos, pero especialmente de las antiguas civilizaciones. Su principal objetivo es «reconciliar a todas las religiones, sectas y naciones bajo un sistema común de ética, fundado en verdades eternas»¹⁰ y para ello estableció los siguientes principios: «Fomentar el estudio de las religiones comparadas, de la filosofía y de las ciencias», «Investigar las leyes de la Naturaleza hasta ahora no explicadas y los poderes latentes en el hombre» y «Formar un núcleo de Fraternidad Universal de la Humanidad, sin distinción de razas, creencias, sexos, castas ni color».

La Teosofía, Sabiduría Divina, postula el conocimiento de la Verdad. El hombre, mediante la exploración de las profundidades de su propia naturaleza, puede llegar a experimentar el conocimiento de la realidad última, la Verdad. Los principios de la existencia de la doctrina teosófica afirman que toda la Vida es una, en un proceso de evolución constante, gobernada por la Ley Universal. En la esfera de la vida humana, estos principios son expresados como la fraternidad de toda la humanidad, el despliegue de posibilidades a través de la reencarnación bajo la ley del karma, y de la perfectibilidad humana y la auto-trascendencia.

En España este movimiento introducido por José Xifré y Francisco Montoliu, promotores del *Grupo Teosófico Español* (1891), gozó de numerosa aceptación, pues en 1893 ya contaba con las tres primeras *ramas* locales constituidas en Madrid, Barcelona y Valencia, y de órganos de difusión como *Estudios Teosóficos* (1891-1892), *Sophia* (1893-1914) o *Antahkarana* (1894-1896)¹¹.

⁹ *La Prensa*, 29 de junio de 1910, apud J. y J. del Valle-Inclán, ob. cit., 1994, pág. 40.

¹⁰ H. P. Blavatsky, *La clave de la teosofía*, Madrid, 1893. Ejemplar consultado en <http://www.sociedadteosofica.es>

¹¹ Para una información más detallada véanse los trabajos de J. Pomés Vives, «Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906):

El teosofismo español además de realizar una labor ingente de traducción de las principales obras teosóficas —en 1900 ya se contaba con la mayoría de los títulos de Blavatsky— y algunos textos clásicos orientales como el *Baghavad Gita*, rescató del olvido obras de la tradición mística española condenadas por herejía. Es el caso de la *Guía espiritual* del Miguel de Molinos (1675), que ve la luz de nuevo en 1906 gracias a la edición del teósofo Rafael Urbano en la «Biblioteca Orientalista» de Ramón Maynadé, y de cuyas enseñanzas místicas Valle-Inclán se confiesa discípulo en *La Lámpara Maravillosa*. En el prólogo Urbano indica que existen «dos obras españolas que han dado la vuelta al mundo, que han sido traducidas a casi todas las lenguas y que han permanecido, sin embargo, ignoradas para nosotros hasta el presente. Estas dos magníficas producciones son: *El filósofo autodidacto*, de Aben-Tofáil y la *Guía espiritual*, de Miguel de Molinos»¹².

Asimismo, señala que la primera fue traducida «no hace mucho tiempo» por el arabista Francisco Pons, en 1900 y que la segunda «ha desaparecido por completo de la librería española hace más de un siglo»¹³. De hecho, alude a Menéndez Pelayo quien en la *Historia de los heterodoxos españoles* confiesa no haber podido hallar un ejemplar en español y haberse visto obligado a manejar ediciones en latín, francés e italiano¹⁴. Así pues, Valle-Inclán para elaborar su doctrina estética hubo de consultar esta edición de su amigo Urbano, para quien Molinos, además de filósofo ignorado y padre del quietismo, «de ese quietismo tan calumniado, es adivino y barruntador [...] de la moral del Oriente, de la ciencia íntima, de la doctrina de los corazones, que llega hasta él desde lo más profundo del Asia, por los gnósticos y los místicos árabes y judíos que tuvimos entre nosotros durante toda la Edad Media»¹⁵. En esta afirmación, que bien pudiera pertenecer a Valle-Inclán, se observa esta línea de pensamiento filosófico que engarza las doctrinas del espiritualismo oriental con algunas corrientes místicas occidentales, por las que precisamente Valle-Inclán se interesó y son fuente de su tratado estético¹⁶.

La doctrina quietista de Miguel de Molinos por la que fue condenado, promulga la oración de quietud como medio para alcanzar la unión mística. Para Molinos, la mística es ciencia de experiencia y de sentimiento que «no entra en el alma por los oídos, ni por la continua lección de los libros, sino por la liberal infusión del espíritu divino»¹⁷. Hay dos caminos para llegar a Dios: el de la

un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época», *Revista HMiC: Història Moderna i Contemporània*, 4, 2006, págs. 55-74 y J. Louzao Villar, «Los idealistas de la fraternidad universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (c.1890-1939)», *Historia Contemporánea*, 37, 2008, págs. 501-529.

¹² M. de Molinos, *Guía Espiritual*, (edición de R. Urbano), Barcelona, Ramón Maynadé, 1906, pág. 7.

¹³ Ídem., pág. 8.

¹⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Tomo II, Madrid, Librería Católica de San José, 1880, pág. 560.

¹⁵ M. de Molinos, ob. cit., 1906, pág. 9.

¹⁶ Cuestión que abordo en mi tesis doctoral, «*La Lámpara Maravillosa* de Valle-Inclán: estudio y edición crítica».

¹⁷ M. de Molinos, ob. cit., 1906, pág. 30.

meditación y el de la contemplación. El primero es sensible e incluye el uso del razonamiento y por eso es para principiantes; el segundo es más desnudo, puro e interior, y es para los ya adelantados, que saben dejar atrás el entendimiento para entregarse pasivamente a la obra de Dios en el alma. Aunque ambas son formas de oración tan solo la contemplación es perfecta y adecuada al místico, pues solo por ella se abandona todo lo creado para ponerse en manos de Dios. Hay una entrega total al amor divino que opera así en el alma para producir paz y quietud. La contemplación se divide en activa o adquirida y en pasiva o infusa. La primera es imperfecta y cualquiera puede llegar a ella si tiene condiciones para ello y Dios le auxilia con su gracia. La segunda, la contemplación infusa, no está en manos del hombre acceder a ella sino que es una pura gracia de Dios. El auténtico contemplativo debe procurar hacer posible la segunda, para lo cual desterrará todo apetito voluntario propio, conduciendo el alma a la paz y recogimiento interior. Por esta vía, siguiendo a José Luis Abellán, llega Molinos a la proclamación de su doctrina más propia y característica: la del *nihilismo* absoluto, que desarrolla en el Libro III de la *Guía espiritual*. A la paz y quietud interior solo se llega mediante la total y perfecta abnegación de sí mismo. Esta aniquilación se funda en dos principios: el desprecio hacia nosotros mismos y la alta estimación de Dios, que lleva a una total transformación de la actitud espiritual del alma, pensando como si no pensase, sintiendo como si no sintiese, hasta renacer, deificada¹⁸.

Como vemos, pues, los elementos centrales de la *Guía espiritual* son el primado de la contemplación, la cesación de los medios y la doctrina de la nada, presentes también en la teología mística de San Juan de la Cruz, según ha señalado, entre otros, José Ángel Valente¹⁹. Con respecto a la doctrina de la nada, el molinosismo entronca con la mística renana de Eckhart, Suso y Tauler, también censurada. En las *Instrucciones espirituales*, Eckhart había definido la aniquilación, el desprendimiento de uno mismo, el devenir en nada como condición de acceso a nuestro ser verdadero, «ser tal como era cuando todavía no era», dice el Maestro Eckhart, «saliendo de sí» para que Dios «entre», deificando el alma, y por tanto, al hombre, y aproximando la mística cristiana a corrientes gnósticas y panteístas²⁰. En este sentido Menéndez Pelayo, en su estudio sobre el quietismo de Molinos se expresa en los siguientes términos: «Es el *nirvana* búdhico, la filosofía de la aniquilación y de la muerte, la condenación de la actividad y de la ciencia; el *nihilismo*, en suma»²¹. Y más adelante: «la genealogía de Molinos se remonta mucho más, y no para hasta Sakya-Muni y los budistas indios, y desde ellos desciende, pasando por la escuela de Alejandría y por los Gnósticos,

¹⁸ J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, págs. 271-274.

¹⁹ J. A. Valente, *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, prólogo a su edición de la *Guía espiritual* y de la *Defensa de la Contemplación*, Barcelona, Barral Editores, 1974, pág. 24.

²⁰ Véase A. de Libera, *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1999.

²¹ M. Menéndez Pelayo, ob. cit., Tomo II, 1880, pág. 566.

hasta los Begardos y los Fraticellos y los místicos alemanes del siglo xiv. Y [...] las gotas de sangre española que el quietismo tiene son de sangre heterodoxa, ya priscilianista, ya árabe de Tofáil, ya de los alumbrados del siglo xvi»²².

Pues bien, Valle-Inclán que «deduce» su estética de la doctrina quietista de Miguel de Molinos nos deleita en *La Lámpara Maravillosa* con algunos pasajes de gran belleza poética en los que describe estos estados de iluminación, de aniquilación del alma, alcanzados tanto por la vía del cannabis como por la contemplación mística. Veamos en primer lugar, el éxtasis inducido por la influencia de la hierba índica:

Era en el mes de Diciembre [...] Yo volvía de un ferial con mi criado, y antes de montar para ponerme al camino, había fumado bajo unas sombras gratas, mi pipa de cáñamo índico. Hacíamos el retorno con las monturas muy cansadas [...] Atajábamos la Tierra de Salnés, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí desde zagal a mozo endrino: Sin embargo, aquellos parajes monteses no los había traspuesto jamás [...] Pero nada me llenó de gozo como el ondular de los caminos a través de los herbales y las tierras labradas. Aquel aprendizaje de las veredas diluido por mis pasos en tantos años, se me revelaba en una cifra, consumado en el regazo de los valles, cristalino por el sol, intenso por la altura, sagrado como un número pitagórico. Fui feliz bajo el éxtasis de la suma, y al mismo tiempo me tomó un gran temblor comprendiendo que tenía el alma desligada. Era otra vida la que me decía su anuncio en aquel dulce desmayo del corazón y aquel terror de la carne. Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal²³.

A la luz de este fragmento, el cannabis es, en este caso, la llave de la puerta que separa la conciencia de la percepción total, de la aprehensión plena y anímica del mundo, imposible bajo el yugo de la razón utilitaria. Un instrumento de conocimiento *sui generis* que ejerce su acción «liberadora»²⁴, otorgándole la visión de la suma, de la unión con el Todo.

La otra visión posibilitada por los efectos alucinógenos del estupefaciente en el breviario estético aparece en «El Quietismo Estético»: «Toledo es alucinante con su poder de evocación [...] Estas piedras viejas tienen para mí el poder maravilloso del cáñamo índico, cuando dándome la ilusión de que la vida es un espejo que pasamos a lo largo del camino, me muestra en un instante los rostros entrevistados en muchos años»²⁵.

²² Ídem., pág. 581.

²³ Citaré siempre por la *editio princeps*: R. del Valle-Inclán, *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios Espirituales, Opera Omnia I*, Madrid, SGEL, 1916, págs. 30-34.

²⁴ J. F. Batiste Moreno, ob. cit., 2002.

²⁵ R. del Valle-Inclán, ob. cit., 1916, págs. 162.

Veamos, a continuación, algunos pasajes en los que el estado extático es alcanzado exclusivamente por la experiencia contemplativa:

La tarde había perdido sus oros, y era toda azul. Yo, sentado bajo el parral de mi huerto aldeano, me puse a rezar. En aquella beatitud del campo, del mar y del cielo, me sentí lleno de un sentimiento divino. Todo el amor de la hora estaba en mí, el crepúsculo se me revelaba como el vínculo eucarístico que enlaza la noche con el día, como la hora verbo que participa de las dos substancias, y es armonía de lo que ha sido con lo que espera ser [...] Por aquel camino luminoso se remontaron mis ojos al azulado término del mar. Entonces sentí lo que jamás había sentido: Bajo las tintas del ocaso estaba la tarde quieta, dormida, eterna: El color y la forma de las nubes eran la evocación de los momentos anteriores, ninguno había pasado, todos se sumaban en el último. Me sentí anegado en la onda de un deleite fragante como las rosas, y gustoso como hidromiel. Mi vida y todas las vidas se descomponían por volver a su primer instante, depuradas del Tiempo. Tenía el campo una gracia matutina y bautismal. Me conmovió un gran sollozo, y en la estrella que nacía vi el rostro de Dios²⁶.

Parece ser esta vez el primer éxtasis logrado a través de la vía mística, pues declara haber sentido algo único, un sentimiento de unicidad con el Todo, con Dios, anulados pasado y futuro, en el instante de eternidad. Otro pasaje interesante es la experiencia iluminada ante las vidrieras de la catedral de León, donde el escritor identifica el arduo camino de la creación de belleza con el sendero que debe seguir el místico hasta la unión con Dios, pues Belleza es Eternidad:

Recuerdo también una tarde, hace muchos años, en la catedral leonesa. Yo vagaba en la sombra de aquellas bóvedas con el alma cubierta de lejanas memorias [...] Había entrado buscando un refugio, agitado por el tumulto angustioso de las ideas, y de pronto mi pensamiento quedó como clavado en un dolor quieto y único. La luz en las vidrieras celestiales tenía la fragancia de las rosas, y mi alma fue toda en aquella gracia como en un huerto sagrado. El dolor de vivir me llenó de ternura, y era mi humana conciencia llena de un amoroso bien difundido en las rosas maravillosas de los vitrales, donde ardía el sol. Amé la luz como la esencia de mí mismo, las horas dejaron de ser la substancia eternamente transformada por la intuición carnal de los sentidos, y bajo el arco de la otra vida, despojado de la conciencia humana, penetré cubierto con la luz del éxtasis. ¡Qué sagrado terror y qué amoroso deleite! Aquella tarde tan llena de angustia, aprendí que los caminos de la belleza son místicos caminos por donde nos alejamos de nuestros fines egoístas, para transmigrar en el Alma del Mundo. Esta emoción no puede ser cifrada en palabras. Cuando nos asomamos más allá de los sentidos, experimentamos la angustia

²⁶ Ídem., págs. 41-43.

de ser mudos [...] Y, sin embargo, esta es la ilusión fundamental del éxtasis, momento único en que las horas no fluyen, y el antes y el después se juntan como las manos para rezar²⁷.

Tras la lectura de estos pasajes podemos observar cierta evolución en la búsqueda de vías de trascendencia estético-espiritual en el escritor, pues si en un primer momento estos estados iluminativos son inducidos por el cannabis, su búsqueda perseverante del verdadero conocimiento le llevará a alcanzar el éxtasis sin más mediación que la contemplación quietista. Y de este éxito, precisamente, hará partícipe a su amigo Corpus Barga en una carta sin fecha pero datada por Hormigón el 16 de agosto de 1917:

Aquí no llegan periódicos, y yo nada hago por que lleguen. Vivo en el mejor de los mundos ignorándolo todo: Todo lo efímero, que son los sucesos de nuestra vida desde que nacemos hasta que morimos... Después debe comenzar la visión y el conocimiento verdadero, sin el engaño fundamental del tiempo y de la geometría. He vuelto a tener algunos éxtasis, y sin la ayuda del cáñamo índico que he abandonado por completo. Tendido en el campo o frente al mar llego a la imantación con todas las cosas del Universo. Empleo la palabra imantación en su más estricto sentido etimológico (sentir amor). He venido a ser un discípulo de Miguel de Molinos, que lo mismo se llega a la quietud por el amor que por el desasimiento. El atraído por todas las cosas se hace centro, y el desasido se hace unidad²⁸.

Estas palabras del escritor son muy reveladoras pues ponen de manifiesto que Valle-Inclán era un asceta que llegó al hachís, no por evasión sino por búsqueda. Y que en su anhelo de iluminación estético-espiritual prefirió la vía mística a la cannábica. Una entrevista, publicada en el *Heraldo de Madrid*, el 15 de marzo de 1918²⁹, muestra hasta qué punto el escritor asimilaba la hierba a la religiosidad:

—A mí México me parece un pueblo destinado a hacer cosas que maravillen. Tiene una capacidad que las gentes no saben admirar en toda su grandeza: la revolucionaria. Por ella avanzará y evolucionará. Por ella. . . y por el cáñamo índico, que le hace vivir en una exaltación religiosa extraordinaria.

—¿Por el cáñamo índico?

—Por la yerba marihuana o cáñamo índico, que es lo que fuman los mexicanos. Así se explica ese desprecio a la muerte que les da un sobrehumano valor³⁰.

²⁷ Ídem., págs. 35-37.

²⁸ J. A. Hormigón, ob. cit., *Volumen III*, 2006, págs. 239-240.

²⁹ J. y J. del Valle-Inclán, ob. cit., 1994, págs. 183-187.

³⁰ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación «La obra y el legado manuscrito de Valle-Inclán: ediciones y estudios críticos» (FFI2011-24130), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L., *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- ALBERCA, M.; GONZÁLEZ, C., *Valle-Inclán. La fiebre del estilo*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- BATISTE MORENO, J. F., «Valle-Inclán y el cannabis: Historia de un amor intelectual», *El Pasajero*, 2002 [http://www.elpasajero.com/cannabis.htm]
- BLAVATSKY, H. P., *La clave de la teosofía*, Madrid, 1893 (traducción del original *The Key to Theosophy*, Londres, 1889). Ejemplar consultado en <http://www.sociedadteosofica.es>
- GARAT, A., «Valle-Inclán en la Argentina», *Ramón M.^a del Valle-Inclán: 1866-1966. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, La Plata, Universidad Nacional, Departamento de Letras, 1967, págs. 89-111.
- GARLITZ, V., *Andanzas de un aventurero español por las Indias. El viaje de Valle-Inclán por Sudamérica en 1910*, Barcelona, PPU, 2010.
- HORMIGÓN, J. A., *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006.
- LARREA LÓPEZ, J. F., *Modernismo y teosofía. Viriato Díaz Pérez*, Madrid, Prodhufi, 1993.
- LIBERA, A. DE, *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1999.
- LOUZAO VILLAR, J., «Los idealistas de la fraternidad universal. Una aproximación a la historia del movimiento teosófico español (c.1890-1939)», *Historia Contemporánea*, 37, 2008, págs. 501-529.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Tomo II, Madrid, Librería Católica de San José, 1880.
- MOLINOS, M. DE, *Guía Espiritual*, (edición de R. Urbano), Barcelona, Ramón Maynadé, 1906.
- PÉREZ VIDAL, A., «Ética y estética del Kif: Valle-Inclán, Baudelaire y Benjamin», *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, M. Aznar Soler; J. Rodríguez (eds.), San Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1995, págs. 429-439.
- POMÉS VÍVES, J., «Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época», *Revista HMiC: Història Moderna i Contemporània*, 4, 2006, págs. 55-74.
- SHIAVO, L., «Los paraísos artificiales de Valle-Inclán», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 7-8, 1990, págs. 13-24.
- VALENTE, J. A., *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, prólogo a su edición de la *Guía espiritual* y de la *Defensa de la Contemplación*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- VALLE-INCLÁN, R. DEL, *La Lámpara Maravillosa. Ejercicios Espirituales, Opera Omnia I*, Madrid, SGEL, 1916.
- VALLE-INCLÁN, J. Y J. DEL [eds.], *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- VÍLCHEZ RUIZ, C. E., «De las ideas estéticas de Valle-Inclán en la prensa periódica (1902-1916): armonía de contrarios», Javier Serrano; Amparo de Juan (cords.), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Actas del Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, 637-648.

CAPÍTULO 37

Comer, beber, matar: la triple arma irónica de los *Crímenes Ejemplares* de Max Aub

BÁRBARA GRECO
Universidad de Torino

A partir de los años 50 y hasta su muerte (1972), Max Aub se dedica, con constancia, a una prolífica labor artístico-literaria, caracterizada por la creación de falsos, heterogéneos y proteicos. Siguiendo el mapa conceptual propuesto por Orazi, los apócrifos aubianos se pueden clasificar según tipologías y modalidades específicas, que permiten establecer tres macrocategorías: los apócrifos literarios, los apócrifos artísticos y los falsos históricos¹. Estos grandes grupos presentan, a su vez, tres microcategorías, que dependen del narrador, individual o colectivo, del carácter parcial o total de los apócrifos, que pueden aparecer junto a autores reales (como el mismo Aub) o encarnar figuras exclusivamente ficcionales y, finalmente, del grado de verosimilitud de la obra. Este último factor puede desembocar en material perfectamente creíble por la naturaleza misma de la narración, parcialmente verosímil, cuya ficcionalidad puede desenmascarar al lector culto y avisado y manifiestamente falso, en el que prevalecen lo absurdo y el sinsentido. Pese a esta pluralidad de técnicas y modalidades, los apócrifos aubianos nunca aparecen anclados a un hipotexto pre-existente, sino que se sitúan en la categoría que Eco define *falsos ex nihilo*, elaborados a partir de un modelo/género/estilo abstracto²; estrategia que le brinda al autor la posibilidad de jugar con la escritura y expresar libremente su fantasía e imaginación.

¹ Orazi 2008.

² Cfr. Orazi 2008; Grillo 1995, Eco 1990, págs. 168-169.

Aplicando el esquema citado a *Crímenes ejemplares*, descubrimos que esta obra pertenece a los apócrifos literarios, es un falso colectivo y total por su polifonía de voces narradoras, enteramente ficcionales, y, por último, está exenta de toda verosimilitud, tratándose de un falso evidente. Considerados estos elementos, que facilitan una mejor comprensión de la práctica apócrifa aubiana, analizaremos el universo de superchería literaria que el autor construye en sus *Crímenes ejemplares*, empezando por la presentación temática y formal del libro, para luego investigar cómo los elementos relativos al ámbito de la comida y bebida intervienen en la elaboración de la diégesis de los textos y cómo sendos elementos amplifican el carácter surreal, grotesco e inverosímil de la obra.

Crímenes ejemplares se configura como una colección de cuentos que versan sobre el tema del homicidio sin premeditación. Algunos de sus relatos aparecieron por primera vez en el segundo volumen de *Sala de Espera*, revista publicada por Max Aub entre 1948 y 1951 y fueron recogidos en libro por primera vez, si bien incompletos, en México en 1957, precedidos de un prefacio del autor³. En 1968 se publicó la segunda edición mexicana⁴, mientras que la edición española remite al año de la muerte del autor, 1972, cuando fueron editados por Lumen en la colección «Palabra menor»⁵. La obra, que fue galardonada en 1981 con el Gran Premio de Humor Negro de Francia, ha sido objeto de investigación crítica sobre todo por su estilo y forma innovadores, tanto en su vertiente lingüística, como en su debatida y cuestionada adscripción al género del microcuento. En los años 70 Soldevila, destacado estudioso de la obra aubiana, definió *Crímenes ejemplares* un anecdotario compuesto por «mini-relatos» o «micro-relatos» que adoptan la fórmula sorpresiva, concentrada en el desenlace⁶. Años más tarde, Valls declara que

a la luz de su reciente desarrollo, de las correspondientes formulaciones históricas y teóricas, podemos entender y valorar mejor que nunca *Los niños tontos* (A. M. Matute), y junto a los *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub, debemos considerarlo pionero en España de ese nuevo género que llamamos microrrelato⁷.

Si Valls considera esta obra como la que más ha contribuido, junto con la citada de A. M. Matute, al «definitivo asentamiento del microrrelato como género literario independiente en España»⁸, Arranz Lago, por su parte, emplea indistintamente los términos de cuento y microrrelato, juzgando el debate como una «cuestión bizantina»⁹, mientras que Quiñones reflexiona sobre la cuestión

³ Cfr. Soldevila 1973, pág. 183.

⁴ Cfr. Valls 2011, pág. 99.

⁵ Cfr. Tejada Tello 2006, pág. 102.

⁶ Soldevila 1973, pág. 184.

⁷ Valls 2002, pág. 26.

⁸ Valls 2011, pág. 89.

⁹ Arranz Lago 2006, pág. 444.

del género preguntándose si se trata de aforismos, sentencias, historias mínimas o microrrelatos¹⁰. Ahora bien, si partimos de la definición de microrrelato como género literario cuyos rasgos distintivos son la narratividad, la ficcionalidad y la brevedad y nos servimos, entre otras, de la interpretación de Álamo Felices, que ve el microrrelato como «máximo ejemplo discursivo de lo reducido, omitido, disimulado o sobreentendido del tejido narrativo»¹¹, nos parece más que apropiado situar *Crímenes ejemplares* en la órbita literaria del género. Es más, tomando en cuenta las múltiples características formales, temáticas y pragmáticas enumeradas por el estudioso, tales como la construcción esencializada del espacio, el uso extremo de la elipsis, la importancia del título (rasgos formales), la metaficción, la ironía, el humor, la intención crítica (rasgos temáticos) y, finalmente, la exigencia de un lector activo (rasgo pragmático), emerge que *Crímenes ejemplares* pertenece, de pleno derecho, al género en cuestión.

Llegados a este punto nos preguntamos, entonces, qué son los crímenes ejemplares y cuáles son sus características. La primera respuesta nos la proporciona el autor en su prólogo, donde se dirige al lector comentando que se trata de

material de primera mano [...] confesiones directas [...] recogidas en España, en Francia y en México a través de 20 años [...] Hicieronlas intentando, sin duda, ponerse a bien con Dios, huyendo del pecado [...] Desembuchan escuetamente las razones nada oscuras que los llevó al crimen, sin otro que dejarse arrastrar por su sentimiento¹².

Aub declara, además, que «para hacerles hablar sin prejuicios, recurrimos —que no lo hice solo a cierta droga hija de algunos hongos mexicanos»¹³. El autor, entonces, se vale del paratexto para asegurar el lector sobre la real identidad del texto¹⁴, limitándose al (imaginario) papel de transcriptor de confesiones. En realidad, el valor testimonial de sendas confesiones se sitúa en el plano del absurdo y del sinsentido¹⁵, desvelando así su dimensión apócrifa. La máquina impostora construida por el autor se preanuncia ya a partir de este prefacio, donde se advierte el lector que se empleará un «tono absurdo para presentar estos ejemplos», para luego hacerse manifiesta en las razones risibles que empujan los protagonistas al asesinato y que producen un efecto irónico¹⁶. Se trata, en palabras de Sanz Álvarez, de «ejemplos de la sinrazón, de lo absurdo, del

¹⁰ Quiñones 2006, pág. 132.

¹¹ Cfr. Álamo Felices 2010, pág. 174.

¹² Aub 2011, pág. 13.

¹³ Aub 2011, pág. 14.

¹⁴ Cfr. Grillo 1995, pág. 15.

¹⁵ Cfr. Orazi 2008, pág. 486.

¹⁶ A propósito, Espinasa considera que «el humor consiste en conseguir que la culpa abandone al texto, que el crimen se quede desnudo de otra connotación que no sea su intrascendente risibilidad»; Espinasa 2003-2004, pág. 210.

primitivismo del ser humano»¹⁷. El carácter paradójico de estos crímenes, en que se asiste a una práctica transgresora que subvierte los papeles de víctima y verdugo —los confesores reivindicán las razones de su violencia y se presentan como justicieros, buscando la complicidad del lector o del juez— se condensa ya en el título. A partir de este, el lector es informado sobre el tema que une los textos, ese *fil rouge* que actúa de denominador común, pero solo después de la lectura puede entender el significado del adjetivo antitético y paradójico, que, además de sugerirnos el homenaje a Cervantes, anticipa el trastocamiento de papeles entre asesino y asesinado. De hecho, el criminal se presenta como una víctima que actúa en su propia defensa, ejecutando un *castigo* ejemplar. La razón que produce el crimen, abiertamente inferior a la reacción exacerbada y violenta, en cuya evidente desproporción radica el humor negro del texto, crea un mundo al revés, donde la lógica ilógica que rige la conducta del ser humano llega al paroxismo. Después de presentar la obra, en efecto, el escritor expresa una profunda reflexión sobre la insensatez del hombre contemporáneo, su mediocridad y falta de ideales, borrando los confines entre hombre «normal» y asesino:

El hombre de nuestro tiempo solo considera fracasos. El último gran mito cae ya, no de viejo, sino por potente. La grandeza humana solo se mide por lo que pudo ser. No vamos a ninguna parte, el gran ideal es, ahora, la mediocridad; vencer los impulsos [...] En su submundo estos humildes criminales se explican aquí sin saber siquiera cómo; pero no creo que dan lástima. En eso son tan mediocres como nosotros, que no nos atrevemos a gritar en el enorme proceso de nuestro tiempo. Aceptamos lo que nos imponen con voluntad deliberada, no discrepamos, todos conformes [...] Nunca estuvimos más cerca de la tierra. Nos tragaré sin rastro. No le echemos a nadie la culpa, se perdió la sembra, tal vez por el mal tiempo¹⁸.

El humor negro que impregna el texto, alimentándose de una ironía despiadada e hiperbólica, encierra, a mi juicio, un mensaje moral; es un grito de dolor contra la intolerancia humana que invade el mundo y, al mismo tiempo, el arma terapéutica y catártica de la crítica aubiana. Esto es, el autor adopta el humor para representar la imagen amplificadora y extrema de un mundo gobernado por la maldad, en que los hombres llegan a cometer un crimen por motivos ridículos y triviales. Esta consideración se ve reforzada por el pensamiento de Aub, quien en su diario privado escribía, en 1963: «el hombre es el único animal capaz de hallar razones para matar a sus semejantes, y hacerlo»¹⁹.

Se trata, entonces, de crímenes sin premeditación, espontáneos, consecuencias de un arrebato, de un ímpetu irracional como respuesta a una provocación (nimia) por parte de la víctima. A tal propósito, Soldevila observa que «los mó-

¹⁷ Sanz Álvarez 2004, pág. 254.

¹⁸ Aub 2011, págs. 14-15.

¹⁹ Aub 1963, pág. 259.

viles no tienen una justificación exterior, racionalmente previsible y objetivable: son auténticos auto-móviles»²⁰.

La reacción exacerbada y violenta se hace aún más risible en los crímenes que se engloban en el universo de la comida y bebida, donde estos elementos aparecen en el contexto situacional del asesinato o hasta llegan a convertirse en las causas del homicidio. Considerada la gran cantidad de microrrelatos que se pueden adscribir a este ámbito, procederemos con su agrupación en categorías semánticas, en que el denominador común puede ser la razón del crimen, la caracterización del asesino o la posición social/profesional de la víctima. Tratándose de confesiones, la narración se desarrolla a través de un narrador homodiegético, que habla en primera persona, adoptando un tono conversacional e introduciendo el crimen *in medias res*²¹.

El primer grupo de crímenes incluye tres microrrelatos en que la acción violenta se produce como reacción a una acción parecida, representando la exasperación frente a un gesto de la vida cotidiana²². En el primer caso, el protagonista nos cuenta, con tono despiadado, su arrebatado criminal causado por una molestia incontrolable ante una escena de vulgaridad ordinaria:

Se mondaba los dientes como si no supiese hacer otra cosa. Dejaba el palillo al lado del plato para, tan pronto como dejaba de masticar, volver al hurgo. Horas y horas, de arriba abajo, de abajo arriba, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante para atrás, de atrás para adelante. Levantándose el labio superior, leporinándose, enseñando sus incisivos —uno tras otro— amarillentos; bajándose el inferior hasta la encía carcomida: hasta que le sangró; un poco nada más. Le transformé la biznaga en bayoneta, clavándosela hasta los nudillos.

Se atragantó hasta el juicio final. No temo verle entonces la cara. Lo gorrino quita lo valiente²³.

El narrador confiere a la escena una fuerte carga visual, en aras de garantizar-se la comprensión del lector provocando su repulsa gracias al uso de repeticiones «que enfatizan la insistencia de la víctima en su provocación» y de adjetivos que resaltan la repugnancia del gesto (amarillentos, carcomida), al proceso de zomorfización de la víctima realizado a través de un neologismo (leporinándose) y al empleo de metáforas (biznaga-palillo). Finalmente el protagonista, que no muestra ninguna señal de arrepentimiento, justifica su acción a través de la frase final «lo gorrino quita lo valiente» que se configura como la reformulación de un refrán «lo cortés no quita lo valiente». Aub, aquí, se sirve de un recurso retórico típico de su estética, subvirtiendo el significado del refrán gracias a la paradoja, que se consigue a través de la sustitución del primer término y a la supresión

²⁰ Soldevila 1973, pág. 184.

²¹ Cfr. Arranz Lago 2006, pág. 451.

²² Cfr. Valls 2011, pág. 115.

²³ Aub 2011, pág. 18.

de la negación original. Se crea, de esta manera y como sugiere Quiñones, un mundo al revés²⁴.

El segundo microrrelato de este primer grupo nos ofrece una situación similar, presentando la historia de otro crimen grotesco y ridículo: el asesino mata a su víctima con una pistola por el fastidio que esta le provoca al remover con obstinación su café con leche, produciendo un ruido de metal para él insoportable. Como en el primer ejemplo, la descripción de la escena se caracteriza por su fuerte impacto sensorial, conseguido aprovechando el empleo de figuras retóricas como la repetición (vueltas y más vueltas; moviendo y removiendo; seguido, seguido, seguido; vuelta y vuelta y vuelta y vuelta), la hipérbole (maelstrom) y, sobre todo, la onomatopeya, que reproduce el sonido molesto (ris-ris-ris-ris; ras-ras-ras). El narrador se centra en la descripción de la acción que desencadena el crimen, ofreciéndonos asimismo una breve imagen de la atmósfera sórdida en que esta se desarrolla (vaso ordinario, lugar barato, cucharilla usada), con el objetivo de buscar la complicidad del lector y justificar el gesto homicida:

Empezó a darle vuelta al café con leche con la cucharita. El líquido llegaba al borde, llevado por la violenta acción del utensilio de aluminio. (El vaso era ordinario, el lugar era barato, la cucharilla usada, pastosa de pasado.) Se oía el ruido de metal contra el vidrio. Ris, ris, ris, ris. Y el café con leche dando vueltas y más vueltas, con un hoyo en su centro. Maëlstrom. Yo estaba sentado enfrente. El café estaba lleno. El hombre seguía moviendo y removiendo, inmóvil, sonriente, mirándome. Algo se me levantaba de adentro. Le miré de tal manera que se creyó en la obligación de explicarse:

—Todavía no se ha deshecho el azúcar.

Para probármelo dio unos golpecitos en el fondo del vaso. Volvió enseguida con redoblada energía a menear metódicamente el brebaje. Vueltas y más vueltas, sin descanso, y el ruido de la cuchara en el borde del cristal. Ras, ras, ras. Seguido, seguido, seguido sin parar, enteramente. Vuelta y vuelta y vuelta y vuelta. Me miraba sonriendo. Entonces saqué la pistola y disparé²⁵.

El último microrrelato en que la resolución homicida surge como consecuencia de una acción de vulgaridad cotidiana vinculada con el ámbito de la comida, se caracteriza por su economía informativa, constando de ocho palabras. El asesino se limita a declarar, con tono directo y sincero, el absurdo móvil que lo empuja al crimen:

Lo maté porque, en vez de comer, rumiaba²⁶.

²⁴ Cfr. Quiñones 2003, pág. 42.

²⁵ Aub 2011, págs. 19-20.

²⁶ Aub 2011, pág. 24.

Este último microrrelato anticipa el tema del segundo grupo de crímenes, cuyos protagonistas presentan una caracterización análoga. Los asesinos de estos dos cuentos son personas muy bien educadas, intransigentes y formales, que matan por «coherencia» con su severa e inflexible educación. En la primera historia el personaje nos cuenta la decisión de matar a su anfitriona, que insiste en servirle arroz —y él no «puede sufrir el arroz»—concentrándola en el sorprendente desenlace:

—Un poquito más.

No podía decir que no, y no puedo sufrir el arroz.

—Si no repite otra vez, crearé que no le gusta.

Yo no tenía ninguna confianza en aquella casa. Y quería conseguir un favor. Ya casi lo tenía en la mano. Pero aquel arroz... ¡E insistía empalagosa!

—Un poco más —Un poquitín más.

Estaba empachado. Sentí que iba a vomitar.

Entonces no tuve más remedio que hacerlo. La pobre señora se quedó con los ojos abiertos, para siempre²⁷.

Señalamos la presencia de la repetición (un poquito más, un poco más, un poquitín más), que bien expresa la insistencia de la víctima y el consiguiente estado de malestar del narrador-protagonista y, finalmente, el recurso a la ironía en la imagen final, que nos muestra la «pobre» (obsérvase el uso irónico del adjetivo) mujer con los ojos abiertos para siempre.

La segunda confesión de este grupo, que representa uno de los microrrelatos más extensos del *corpus*, nos ofrece una situación complementaria, donde es el anfitrión quien mata a sus invitados. El protagonista es un hombre muy rutinario, acostumbrado a dormir ocho horas por noches, que se define una «persona bien educada», comentando que para él la «buena educación está ante de todo». El personaje, que no puede pedir a sus huéspedes que se vayan porque sería muy «grosero» ni puede «simular bostezos, que es medida corriente en personas ordinarias»²⁸, decide liberarse de ellos adoptando una solución más «formal» y envenenando el coñac. En ambas historias estas figuras, que pasan de un extremo a otro, aparecen como las verdaderas víctimas de sus rígidas reglas de comportamiento, quedando atrapadas en una educación superficial y de mera apariencia.

En opinión de Valls, el segundo microcuento constituye una «invitación contra las convenciones, los compromisos y obligaciones que producen las visitas. Solo hay que recordar, al respecto, a Jardiel, Tono o Mihura y a revistas como *La codorniz* y *Gutiérrez*»²⁹. De hecho, podríamos citar, entre otros, las irónicas reglas de urbanidad que Jardiel Poncela dispensa en su «página de la mujer»

²⁷ Aub 2011, pág. 23.

²⁸ Aub 2011, págs. 33-34.

²⁹ Valls 2011, pág. 103.

(*Gutiérrez*), bajo el seudónimo de conde Enrico de Borsalino, entre las cuales destaca una sobre las buenas maneras para con las visitas:

Está muy feo decir a las visitas: «¡Vaya una lata que nos están dando ustedes esta tarde!»³⁰.

Otro microrrelato protagonizado por un asesino que se define un «hombre exacto» y que por lo tanto presenta una conexión semántica con el grupo al que acabamos de referirnos, introduce el conjunto de crímenes acomunados por la posición profesional de la víctima: el mesero o la mesera. Este primer cuento, que hace de puente entre las dos categorías, se basa en la historia de un hombre que mata a un mesero, «dándole en la cabeza», por esperar diecisiete minutos entre plato y plato:

Soy un hombre exacto, nunca llego tarde a una cita. Es mi hobby. Y tenía una cita. Tenía una cita y tenía hambre. La cita era muy importante. Pero aquel mesero tardó tanto, tanto en servirme, y yo tenía tanta, tanta prisa y me contestó de una manera tan lánguida, tan sin querer comprender la prisa que me recomía, que no tuve más remedio que darle en la cabeza. Ustedes dirán que fue desproporcionado. Pero, hagan la prueba: entre plato y plato tardó exactamente diecisiete minutos. ¿Ustedes se dan cuenta lo que son, uno tras otro, diecisiete minutos de espera, viendo correr la aguja del reloj, viendo cómo el minuterero da vueltas y más vueltas? Y la cita, haciéndose imposible. Lo malo, desde luego, que no se defendió. No quiero recordarlo³¹.

El autor aprovecha el recurso a la repetición para destacar la razón —risible— del crimen, que se convierte, a los ojos del narrador, en motivo legítimo para cometer un asesinato: como el homicida de su anfitriona, el protagonista no «tiene más remedio» que matar. La búsqueda de contacto con el lector se manifiesta en la segunda parte del texto, donde el criminal se dirige al público justificando su acción a través de un supuesto razonamiento lógico que se asienta, sin embargo, en una reacción desproporcionada y lógicamente injustificable.

En el segundo relato de este microgrupo el crimen se produce por un error de la mesera, que sirve los tacos a un cliente llegado al bar después del protagonista:

Le pedí el *Excelsior* y me trajo *El Popular*. Le pedí *Delicados* y me trajo *Chesterfield*. Le pedí cerveza clara y me la trajo negra. La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación³².

³⁰ Jardiel 1928, pág. 13.

³¹ Aub 2011, pág. 38.

³² Aub 2011, pág. 40.

Además de aludir al contexto mexicano a través de los títulos de los periódicos³³, el asesino nos pinta la escena con una descripción cromática —el color de la cerveza negra mezclado al color de la sangre— que, en palabras de Arranz, confiere a la escena una «claridad plástica»³⁴.

El cuarto grupo de microrrelatos conectados con el ámbito de la comida se caracteriza por la narración de dos crímenes domésticos, donde la insensatez de la violencia llega a su punto álgido por la relación consanguínea entre víctima y verdugo. El primero de estos es la fría confesión de un padre, quien mata a su hijo de nueve años «de la paliza» por rechazar un sabroso plato de menudo, «bien en su punto»:

Me gusta el menudo. Nada me gusta tanto como el menudo. ¿Hay algo más sabroso? ¿O no? A los nueve años ya se tiene conocimiento de eso. Y ese niño diciendo que no, y que no. Que no le gustaba. ¡Si ni siquiera lo había probado! Y molía, insistiendo, cerrada la boca, los labios apretados, penduleando la cabeza a derecha e izquierda.

No quería ni una probada. Cuando empezó a llorar, no me aguanté. Si se murió de la paliza, él tuvo la culpa. Ya sé que el que fuera hijo mío no es una atenuante. Pero un plato de menudo, bien en su punto, casi de puro libro, con ese color tan sabroso, y aquel niño imbécil, que no y que no, por pura tozudez...³⁵

El narrador-protagonista reivindica la razón de su gesto homicida dirigiéndose al lector con preguntas retóricas que desempeñan una evidente función hiperbólica. La figura de este asesino, que echa la culpa de su crimen al hijo imbécil de nueve años, está construida de forma muy parecida a la del albañil uxoricida que mata a su mujer porque los huevos fritos «no están en su punto». Los dos homicidas, exentos de todo sentimiento familiar, actúan impulsados por un arrebató que procede de una misma concepción distorsionada, de una escala de valores al revés, que declara la primacía de la comida sobre los lazos afectivos: el primero mata a su hijo por no apreciar su plato favorito y el segundo, confesando el uxoricidio, realiza una reificación degradante comparando los hijos a los huevos fritos:

A mi mujer, señor, le pasaba con los huevos fritos lo que con los hijos: que no los dejaba en paz. La diferencia está en que los hijos crecen y se acomodan solos, mientras que los huevos fritos (¿qué se puede comparar a un par de huevos bien fritos?) se los come uno como el mejor regalo del Creador. La cuestión es, como en todo, el punto. Soy albañil y sé lo que me digo referente al punto del punto. Lo que importa, para los huevos, es la cantidad y el calor del aceite en el

³³ Cfr. Hernández Cuevas 2007.

³⁴ Arranz Lago 2006, pág. 448.

³⁵ Aub 2011, pág. 44.

que se echan partidos y vertidos con cuidado y el momento justo en el que hay que sacarlos, la clara ya abullonada como si fuese pasta de buñuelo. Los huevos fritos nunca se «apegan» como decía ella. No diré más, gracias a Dios: un huevo frito con la yema cubierta, blanca o rota ni es un huevo frito ni es nada. Que la quemadura fuese tan grave, ¿quién lo podía adivinar?³⁶

Terminamos nuestro recorrido por los crímenes aubianos relacionados con el tema de la comida con el apartado que el autor titula «De gastronomía», que reúne microrrelatos muy breves sobre macabras historias de antropofagia y de los que reproducimos algunos³⁷:

No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar³⁸.

Le gustaba tanto que no dejó nada. Le chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita³⁹.

Le comería los hígados —dijo Vicente—. No pudo: amargaban⁴⁰.

Mientras en el primero destaca la exaltación del impacto visual, que nos proporciona una imagen surrealista⁴¹, el segundo y el tercero se caracterizan por el uso de una irreverente ironía lingüística, en que el autor juega con las metáforas, convirtiendo su sentido figurado en sentido literal, a través de una operación que Arranz define de «ironía de los actos comisivos»⁴². Nos parece devisar, en este juego dilógico, la transformación cómica de las proporciones teorizada por Bergson y que consiste en la introducción de una idea absurda en una frase estereotipada⁴³.

Como demuestran estos últimos crímenes, que condensan imágenes surrealistas y se construyen a partir de juegos de palabras que generan un irreverente y provocador humor negro, la adscripción de *Crímenes Ejemplares* al microrrelato no excluye la asimilación, típicamente aubiana, de registros propios de otros géneros breves como el aforismo y las máximas, que delatan la influencia de Ramón Gómez de la Serna y de la literatura vanguardista española. El mismo Aub escribirá en sus diarios inéditos, creando a su vez un aforismo: «Retórica

³⁶ Aub 2011, pág. 81.

³⁷ El apartado «De gastronomía» incluye crímenes que fueron suprimidos por el autor en su edición de 1968 y que aparecen en la edición Calambur (2011), de la que me he servido para el presente trabajo.

³⁸ Aub 2011, pág. 73.

³⁹ Aub 2011, pág. 73.

⁴⁰ Aub 2011, pág. 74.

⁴¹ Cfr. Arranz Lago 2006, pág. 453.

⁴² Arranz Lago 2006, pág. 451.

⁴³ «Si ottiene un effetto comico ogni qualvolta si finge di intendere una espressione nel senso proprio, quando essa era impiegata in senso figurato. Ovvero ancora: se la nostra attenzione si concentra sulla materialità d'una metafora, l'idea espressa diventa comica». Bergson 1982, págs. 73-74.

final: decir lo más, en menos, lo mejor posible»⁴⁴. En este concepto se asienta la fórmula narrativa de los *Crímenes Ejemplares* recopilados en el libro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, F., «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», *Signa*, núm. 19, 2010, págs. 161-180.
- ARRANZ LAGO, D. F., «Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub», *El correo de Euclides*, núm. 1, 2006, págs. 441-455.
- AUB, M., *Crímenes Ejemplares*, Madrid, Calambur, 2011.
- *Diarios inéditos*, Sevilla, Renacimiento, 1963, edición de M. Aznar Soler.
- ECO, U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ESPINASA, J. M., «Max Aub y el fragmento», *Diablotexto*, núm. 7, 2003-2004, págs. 207-214.
- GRILLO, M. R., «Falso e dintorni», en Grillo, M. R. (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, Napoli, ESI, 1995, págs. 13-31.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, J. C., «Crímenes en Chilangolandia», *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007, recurso online [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/chilango.html>].
- JARDIEL PONCELA, E., «Página de la mujer por el conde Enrico de Borsalino: reglas de urbanidad», *Gutiérrez*, núm. 72, Madrid, 13 de octubre de 1928, pág. 10.
- ORAZI, V., «Max Aub ovvero le strategie del falso», en G. Peron (ed.), *Atti del XXXII Convegno interuniversitario*, Bressanone-Brixen, Padova, Esedra, 2008, págs. 477-490.
- QUIÑONES, J., «Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística», *El correo de Euclides*, núm. 1, 2006, págs. 128-135.
- *Aforismos en el laberinto*, Barcelona, Edhasa, 2003.
- SANZ ÁLVAREZ, M. P., *La narrativa breve de Max Aub*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.
- SOLDEVILA DURANTE, I., *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973.
- TEJADA TELLO, P., «Crímenes ejemplares: humor y más aún», *El correo de Euclides*, núm. 1, 2006, págs. 102-118.
- VALLS, F., «Los niños tontos, de Ana María Matute, como microrrelatos», *Quimera*, 222, 2002, págs. 23-26.
- «¿Por qué la mató? Los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», en *Aub 2011*, págs. 89-121.

⁴⁴ Aub 1963, pág. 472.

CAPÍTULO 38

Recetas, silencios y sentimientos en obras de Laura Esquivel

ANA-MARIA PAUNESCU
Universidad de Bucarest

Doce recetas. Una para cada mes del año. Laura Esquivel y su tan conocida obra intitulada *Como agua para chocolate*. Un título incitante, si nos guiamos por lo que, convencionalmente, se puede encontrar en las estanterías de las librerías. Agua. Chocolate. Y una comparación que une aún más fuerte estos dos ingredientes esenciales de la... ¿vida? Puede ser... ¿Qué representa, en realidad, esta novela? ¿Es un recetario? ¿Es una simple muestra de que la literatura no tiene fronteras ni puede ser guiada por los autores hacia un número limitado de interpretaciones y preguntas? El simple hecho cuestionar de una manera tan elocuente todo esta suma de dudas y de nuevas perspectivas demuestra que no es tan fácil trazar un análisis profundo de *Como agua para chocolate*. Para algunos, talvez sea simplemente un best-seller. Es decir, según definiciones en vigor, un libro vendido en gran número de ejemplares en una cierta época literaria. Las líneas del prólogo de una de las ediciones que hoy en día forman parte de las bibliotecas de los hispano-investigadores, prólogo firmado por Lourdes Ventura, lo confirman, revelando el hecho de que la novela en cuestión, a poco tiempo de haber sido publicada en 1989¹, fue traducida a más de treinta idiomas. Dicho con otras palabras, *Como agua para chocolate* ha ido cobrando, con el paso del tiempo, el matiz llamado por nosotros, lectores y oyentes, simplemente universalidad.

¹ L. Esquivel, *Como agua para chocolate*, Madrid, DeBolsillo, 1989.

Laura Esquivel, una de las más representativas figuras mexicanas de la contemporaneidad, encuentra, en esta novela suya, la receta perfecta para dar cuerpo doce recetas específicas de México, mezcladas suavemente con los sentimientos y las historias de todos los días, cocinadas al lento fuego de la curiosidad y de la emoción, adornadas —de manera paradójica— sin muchos adornos que resultarían sobrando, en los más íntimos espacios del corazón humano, listas para ser saboreadas por los ojos de los lectores y de por las impresiones de estos mismos y puestas, sin ninguna vacilación, en una mesa, para una cierta cena, a la que puede acudir cualquiera de nosotros, independientemente de la edad, nacionalidad y convicciones.

Menos de cien páginas. Agua. Chocolate. En doce capítulos. Estructurados rigurosamente, como en los viejos recetarios. La intención del presente artículo no es revelar, para los que todavía no han leído la novela, ni el hilo narrativo, ni los caracteres de los personajes. Ni siquiera sus nombres. Finjamos todos, por algunos momentos, entrar en contacto ahora, ni un segundo antes, por primera vez, con la novela mexicana. Si la abrimos en las primeras páginas, nos recibe, menos frío de lo que acostumbra hacerlo en enero. ¿Cómo es esto? ¿Qué es lo que nos pone a disposición la autora? ¿Una novela, un recetario? ¿O... un calendario? Todo. Todo lo que nos apetezca e incluso más.

Volvamos al tema. Enero. «Tortas de Navidad». Lista simple y directa de ingredientes. ¿Será que se trata de algo dulce? Nada de eso. Desde la primera línea de la novela, Laura Esquivel comienza su breve, pero profundo viaje por lo que hay dentro del ser humano y por la fascinante conexión entre la comida y las emociones. Sobre todo, las dramáticas. Lo hace a través de una comparación ya célebre: cebolla — lágrimas. Una comparación, aunque ya usada incluso en las artes populares, bien válida y fuerte para todo lector.

Repeticiones, metáforas, personificaciones... Una alucinante y conmovedora vuelta por los rincones más íntimos del ser humano. Una operación en vivo, hecha con propósitos didácticos, como si la autora se sometiese a una hipnosis con tal de revelarnos, con un número impresionante de adjetivos y partiendo de perspectivas diversas, pormenores del pasado. ¿Pero existe pasado en *Como agua para chocolate*? En apariencia, sí. Desde el punto de vista de la lógica, un cierto grado de pasado existe en todas las posturas, incluso en el segundo que acaba de consumirse. Pero si miráramos más a fondo las palabras de Esquivel, ordenadas por una casualidad premeditada en líneas, páginas y capítulos, quizá nos atreveríamos hasta a afirmar que no. Que el pasado de *Como agua para chocolate* se podría interpretar como un traslado programado a un ayer que en cualquier momento se puede convertir en hoy, ignorando las leyes de la humanidad y de los relojes, sustituyendo, de una forma incoherente, lo convencional por lo ficticio. Y todo esto sin traspasar los límites de la vida y de lo natural. Simplemente soñando un poco, dejándonos llevar por los hilos de una narración fascinante y llena de párrafos sorprendentes.

Sigamos con nuestra falsa lectura falsa. Si abrimos el libro en una página cualquiera, estoy dispuesta a apostar que podemos encontrar muestras de simbo-

logía alimentaria o, por lo menos, de pre-simbología. Y al decir pre-simbología nos referimos, por lo menos en este caso, a una postura que precede cualquier tipo de simbología oficial. Ya está. Marzo. «Codornices en pétalos de rosa»: «Se desprenden con mucho cuidado los pétalos de las rosas, procurando no pincharse los dedos, pues aparte de que es muy doloroso (el piquete), los pétalos pueden quedar impregnados de sangre y esto, aparte de alterar el sabor del platillo, puede provocar reacciones químicas, por demás peligrosas.»²

Rosas. «De preferencia rojas»³, nos aclara la autora. Y una meticulosa descripción de su destino. El de las rosas, claro. Unas flores que, a pesar de ser rojas por naturaleza, no se pueden manchar, según Laura Esquivel, «de rojo...» del rojo de la sangre. ¿Por qué? Porque se alteraría el sabor del platillo. Claro. Pero también por culpa de las posibles reacciones químicas, descritas nada más ni nada menos que con el adjetivo «peligroso». El dolor provocado por un dedo pinchado pasa a segundo plano. ¿Qué más da? Lo importante es el sabor de la comida. El sabor de la vida, vista como una rebelde e imposible apuesta. El sabor de la muerte, vista también como una faceta posible y lúcida: «Tenía la vista tan nublada que sin darse cuenta se cortó un dedo con el cuchillo. Lanzó un grito de rabia y prosiguió como si nada con la preparación del champandongo. En esos momentos no se podía dar ni siquiera un segundo para atenderle la herida.»⁴

Pura casualidad. Otro plato que se prepara con cebolla. Picada finamente. Demasiado fino, diría esa mujer que, en la obra de Esquivel, se cortó el dedo. No quiero revelar, como ya lo había dicho, nombres... Imagen agresiva y, por lo tanto, impactante. En el párrafo citado encontramos otros símbolos. El dolor humano, provocado por una herida obviamente grave, se combina, de forma completa y homogénea, «hasta obtener una masa fina», con el paisaje doméstico, un paisaje que funciona, en esta novela original, de palco para todos los hilos dramáticos y para cada uno de los otros tipos de nexos existentes. La repetida combinación entre lo metafórico del ser humano y la parte bien práctica del noble acto de cocinar vuelve a envolver el ambiente de la novela de una manera agobiante y obvia. Para el primer mes de otoño, Laura Esquivel propone, en apariencia, la receta llamada «Chocolate y Rosca de Reyes». Que comienza así:

La primera operación es tostar el cacao. Para hacerlo es conveniente utilizar una charola de hojalata en vez del comal, pues el aceite que se desprende de los granos se pierde entre los poros del comal. Es importantísimo poner cuidado en este tipo de indicaciones, pues la bondad del chocolate depende de tres cosas, a saber: de que el cacao que se emplee esté sano y no averiado, de que se mezclen en su fabricación distintas clases de cacao y, por último, de su grado de tueste⁵.

² Esquivel, ob. cit., pág. 20.

³ Esquivel, ob. cit., pág. 20.

⁴ Esquivel, ob. cit., pág. 59.

⁵ Esquivel, ob. cit., pág. 63.

Una muestra de que *Como agua para chocolate* es, más allá de símbolos vistos o adivinados, un libro que trata, con sumo interés el tema del... chocolate. Del cacao, en este caso. ¿Cómo se tiene que cuidar la bondad del chocolate? Laura Esquivel nos lo dice clara e integralmente, sin desviar, esta vez, de su discurso casi técnico.

Las nueces se deben comenzar a pelar con unos días de anticipación, pues el hacerlo representa un trabajo muy laborioso, que implica muchas horas de dedicación. Después de desprenderles la cáscara hay que despojarlas de la piel que cubre la nuez. Se tiene que poner especial esmero en que a ninguna le quede adherido ni un solo pedazo, pues al molerlas y mezclarlas con la crema amargarían la gogada, convirtiéndose en estéril todo el esfuerzo anterior⁶.

Se advierte una casualidad más en el uso de las nueces. Horas y horas de dedicación. Cáscara. Esmero. Despojar. Esfuerzo. ¿Verdad que parece un rompecabezas para los corazones experimentados, que se pueden identificar en todos los mapas de manual, pero también en todas las suburbias de la memoria? En este párrafo, la autora casi que nos regala la más concisa y transparente enciclopedia de la nuez. Como símbolo de lo vulnerable disfrazado... ¿Disfrazado de qué? De cáscara. De esmero. De esfuerzo. De horas y horas de dedicación. Porque sí... El destino de las nueces representa, en *Como agua para chocolate*, la metáfora de tú destino. Del mío. Del suyo. Y la autora continúa con este interesante e incisivo viaje por la anatomía de las nueces y por la rara y difícil de comprender relación entre las manos y los pensamientos de los que las toca: «Ella no solo podía partir costales y costales de nueces en pocos días, sino que gozaba enormemente practicando esta labor. Prensar, destrozar y despellejar eran algunas de sus actividades favoritas. Las horas se le iban sin darse cuenta cuando se sentaba en el patio con un costal de nueces entre las piernas y no se levantaba hasta que terminaba con él»⁷.

Revelar la conexión que nace entre el ánimo de la persona y la actividad que uno emprende, en cierto momento de su vida, parece ser, para Laura Esquivel, un trabajo bastante fácil de llevar a cabo. «Un costal de nueces entre las piernas» es una imagen cien por ciento clara, que une con gravedad y esmero tópicos fundamentales: la cantidad, la cualidad y, en una medida igualmente importante, el espacio.

Este último intento de demostrar que, por muy buscada que fuera una cita del libro o por poco elaborada que fuese nuestra selección, *Como agua para chocolate* es un diccionario de simbologías. Una novela que colecciona no solo recetas interesantes, pertenecientes a un cierto tipo de cultura y de culto, sino que también conmovedoras páginas de destinos, de corazones rotos —por muy clichéístico que suene—, de vidas y de no-vidas. Porque, no sé si haya llegado

⁶ Esquivel, ob. cit., pág. 87.

⁷ Esquivel, ob. cit., pág. 87.

hasta aquí la noticia, pero parece que en el mundo moderno se ha inventado, no hace mucho, entre la vida y la muerte un triste e invencible estado de ánimo llamado... no-vida. Útil para los escritores y para los artistas en general, por inspirarlos y por guiar los pasos de sus oraciones o los sonidos de sus pinceles hacia universos increíbles. Malo para los demás... ¿Pero quién tiene el valor de reconocer que se pertenece a esta última categoría?

Un detalle interesante y seguramente no casual de la novela de Laura Esquivel es que, después de cada mes disfrazado en receta, o de cada receta disfrazada en estación —ya que, tras una lectura cuidada, las dos fórmulas parecen confundirse y, solamente a veces, entrelazarse— aparece «Continuará». Seguida, por razones comprensibles, por el nombre de la siguiente receta. Pero, ¿por qué «continuará»? Porque la historia —aunque mejor habría sido decir historias, en plural— que se teje con mucha discreción más allá de la envoltura del recetario sigue, traspasa capítulos y cronologías, manifestándose de manera clara para los ojos llenos de curiosidad que la buscan.

Laura Esquivel no «vino, vio y comió», pero los que hayan leído su novela sí que lo hicieron. ‘Vinieron’, es decir, ultrapasaron el umbral de lo convencional, creyendo lo exagerado de la novela mexicana, asumiendo el frágil papel de testigo, cerrando las ventanas, para conseguir algo de oscuridad, con el fin de poder focalizar con mayor exactitud el pasado y los horizontes literarios poco reconocidos. Abriéndolas, para poder dar algo de luz a las canas finas de cada párrafo, para conseguir, de forma suave y casi inconsciente, invocar, sin siquiera mover los labios, una hoja permanente de un pasado que, por primera vez, parece igual de movedizo que el presente. ‘Vieron’, es decir, abrieron bien los ojos, dejándolos descansar encima de historias llenas de pasión, puede ser que también de patetismo o de pétalos de rosas. Rosas rojas. Sin manchas de sangre. Y oliendo toda letra a cacao de por lo menos tres fuentes distintas, para conseguir salvarle las cualidades y los ángulos de color y de sabores. ‘Comieron’, es decir, se dejaron llevar por la plasticidad de las descripciones de las recetas, probaron, con la punta de los dedos y con lo profundo de las miradas, las ilusiones de unas recetas inventadas y reinventadas, de unas recetas a las que Laura Esquivel presenta, con orgullo y dedicación en su novela, sin alejarse de sus contenidos esenciales, pero añadiendo, discreta y útilmente, algo de dulce en toda receta, algo de chocolate. Comieron, es decir se hundieron decididamente en el humo de la cocina mexicana que con tanta generosidad abre, a cada lectura, su puerta y se deja encerrar entre las portadas de una novela que se lee con facilidad y que se comprende poco a poco. A fuego lento.

BIBLIOGRAFÍA

ESQUIVEL, L., *Como agua para chocolate*, Madrid, DeBolsillo, 1989.

CAPÍTULO 39

De los filtros de amor a las recetas afrodisíacas. Presencia y evolución en *Afrodita* y *Como agua para chocolate*

GALA DEL CASTILLO CERDÁ
Universidad Rovira i Virgili

*Ha sido en la cocina donde el hombre
puso más imaginación, mucha más
que en el amor o que en la guerra.*

CUNQUEIRO

Muy conocidas son ya, en nuestros días y entre nosotros, la ópera prima de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (1989) y la novela—recetario—anecdótico—cajón de sastre de Isabel Allende, *Afrodita* (1997). En ambas obras abunda lo erótico y lo culinario a la par que lo literario, tres elementos que desde tiempos inmemoriales se vienen considerando indisociables. Recordemos, por ejemplo, obras como *El decamerón*, *Las mil y una noches*, el *Kamasutra* o *El jardín perfumado*.

El erotismo es intrínseco a la sensibilidad humana y, como decimos, es un tema recurrente en el arte y la literatura desde los tiempos más remotos. A lo largo de los siglos se han ido hilvanando millares de recursos destinados a satisfacer con la imaginación todos los caprichos del amor. El juego erótico ha echado mano, entre muchos otros recursos, de la poesía (como sería el caso de los poemas de Safo en la Grecia clásica) o de la cocina (como en el caso de Laura Esquivel) para alcanzar los objetivos erótico-amorosos de innumerables sujetos.

Como agua para chocolate despliega todo un abanico de amor, gastronomía y literatura al más puro estilo del realismo mágico, e Isabel Allende hace lo propio en *Afrodita*, aunque abandona el realismo mágico de sus novelas anteriores para dedicarse al encanto de las leyendas y tradiciones culturales¹. Pero hay un ingrediente más en estas dos obras, un ingrediente básico y esencial: la magia, y es que Allende y Esquivel, a través de las recetas afrodisíacas que pueblan y pululan por sus obras, comunican al lector con una magia antigua y remota, volviendo los ojos a la época clásica². Obras como *La Odisea* de Homero, *Las Metamorfosis* de Ovidio o las *Argonáuticas* de Apolonio revelan las autoras primigenias de las actuales recetas afrodisíacas, que no son otras que las hechiceras Medea y Circe. Ambas, cegadas por Eros, utilizan su magia para ayudar y proteger a sus amados y realizan filtros de amor para retenerlos cuando las rechazan. Esos filtros de amor que describen los autores clásicos están básicamente elaborados con hierbas, y se entregan de forma succulenta y atractiva a los ojos del comensal³.

Así, el erotismo que nos presentan estas dos autoras hispanoamericanas se enriquece con ingredientes de toque mágico, de modo que la mezcla de atributos eróticos, mágicos y culinarios marcan ambas historias de manera especial. Sin embargo, cabría preguntarnos cómo se consigue que la magia que desprenden los filtros de amor parezca a los ojos del lector como la más real de las historias. La simpatía formal de un recetario da congruencia, verosimilitud y autenticidad a la realidad ficticia de ambos textos. Además, la tendencia a la hipérbole desbocada y la profusión de objetos u alimentos con las cualidades trastocadas, así como la aparición de enfermedades infrecuentes, trasladan al lector a un mundo tan exageradamente poblado de gigantismo, desmesura, y gusto por lo insólito y lo exótico, que hace que la inverosimilitud ya no sorprenda y el lector termine por considerarla normal y posible⁴.

De magia amorosa está repleta la historia del hombre: egipcios, asirios, griegos y latinos utilizaban este procedimiento y una prueba válida de ello son los textos que nos ha dejado la Antigüedad clásica; Teócrito entre los griegos y Horacio y Ovidio entre los latinos constituyen grandes autoridades en el tema. Más adelante, Petronio, Luciano y Apuleyo también se sintieron atraídos por las figuras de las hechiceras a quien Propertio, en sus *Elegías*, define como «aquellas

¹ Los vínculos entre la comida, el amor y la mujer en *Afrodita* han sido estudiados por N. C. Durango Pacheco, *Mujer, comida y cuerpo en Isabel Allende*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, págs. 57-95.

² Invito al lector a leer el artículo de E. Bejel, «*Como agua para chocolate* o las estrategias ideológicas del arte culinario», *Nuevo Texto Crítico*, vol. X, núms. 19/20, Enero a Diciembre, 1997, págs. 177-194, donde se analiza el realismo mágico, tildado de anacrónico, de la novela.

³ El lector interesado puede ampliar la información sobre las hechiceras clásicas en el vasto estudio de E. Lara Alberola, *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010, págs. 33-58, así como en el de J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1993, págs. 44-58.

⁴ La morfología de la realidad ficticia ha sido exquisitamente analizada en M. Vargas Llosa, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, págs. 577-615.

mujeres que pueden proporcionar efectivos remedios amorosos»⁵. Por otro lado, China, India y otras culturas orientales dedicaron, como todos sabemos, volúmenes extensos al arte de amar y a las prácticas ocultas. Célebres son también las tradiciones medievales de filtros, encantos, brujas y magos. Sin embargo, Jules Michelet, en su estudio titulado *La bruja* (1862) apunta que todo lo que se sabe de los encantos y los filtros que empleaban las hechiceras es muy fantástico y, al parecer, malicioso las más veces. A pesar de ello, se sabe que los filtros eran muy diferentes: en su mayoría eran excitantes y debían turbar los sentidos. Otros eran peligrosos y con frecuencia pérfidos, brebajes de ilusión que podían entregar a las personas en contra su propia voluntad⁶. Isabel Allende advierte en su libro sobre el sutil límite entre los filtros eróticos y los venenos, el cual se esfuma con asombrosa facilidad y hace que más de uno acabe en la tumba⁷. Esto no es nada exagerado: los textos sobre la historia de Roma están plagados de estas desdichas. En otras ocasiones, los filtros de amor no pretendían causar muerte alguna, pero sí provocaban otro tipo de estragos: pensemos en *Tristán e Isolda*, que se enamoran por error, ya que el filtro que prepara Brangiana, un vino de hierbas, iba destinado a otra persona. O peor aún: en el *Satiricón* de Petronio se nos presenta a Encolopio, un joven bien dotado pero con ligeros problemas de erección que decide ir a ver a una hechicera; esta le facilita un filtro para curarlo, pero no todo sale como esperan y su miembro termina siendo irrevocablemente impotente⁸. Esto se debe, como nos advierte Zackariel Shaula, al mal uso de las plantas, pues en cantidades mínimas pueden resultar beneficiosas, pero en grandes cantidades pueden ser muy peligrosas⁹. Hay que tener en cuenta que los medios que las hechiceras utilizaban en la acción real eran pócmias o ungüentos, los mismos que usaban tanto curanderos como envenenadores. Vemos, pues, que estas mujeres tenían mucho de herbolarias y que en sus filtros primaba la magia homeopática.

Volvamos ahora los ojos a las dos novelas que nos interesan. Tita, la protagonista de *Como Agua para chocolate*, mantiene claras analogías con las hechiceras de la Antigüedad. Su nacimiento viene acompañado de un presagio: Tita llora antes de nacer, desde el vientre de su malvada madre, lo cual es entendido por Úrsula de *Cien años de soledad* (1967) como un mal presagio: «El llanto de los niños en el vientre de la madre es una señal inequívoca de incapacidad para amar»¹⁰. Efectivamente, Tita, por ser la primogénita, tiene prohibido casarse para poder cuidar a su madre hasta el día de su muerte. Sin embargo, Tita está enamorada de Pedro, el marido de su hermana Rosaura, y el único modo que esta conoce para transmitirle su pasión es por medio de la comida, en la que vuelca, mágicamente, su soledad y su amor. Tita aprende todos los secretos

⁵ Propertio, *Elegías*, Madrid, Cátedra, 2001, Libro I, Elegía 1, vv. 19-26, pág. 153.

⁶ J. Michelet, *La bruja*, Barcelona, Labor, 1984, pág. 128.

⁷ I. Allende, *Afrodita*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999, pág. 95.

⁸ Petronio, *Satiricón*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1994, págs. 189-190.

⁹ Z. Shaula, *Los filtros de amor*, Barcelona, Vecchi, 1999, pág. 15.

¹⁰ G. García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Bruguera, 1986, pág. 214.

del arte culinario de la mano de Nacha, la antigua cocinera, quién a su vez los aprendió de sus antepasados, del mismo modo que la ciencia mágica supone una transmisión de generación en generación. Además, la hechicera solamente suele entrar en acción en casos de desesperación amorosa, como les ocurrió a Medea y Circe, y del mismo modo le ocurre a Tita, que entra en el mundo de los filtros de amor la noche antes del matrimonio de Pedro con su hermana Rosaura. La noche siempre ha sido la sazón adecuada para realizar hechizos¹¹, y en ella Tita elabora el Pastel Chabela que se servirá en el banquete de bodas. Mientras cocina, sus lágrimas y su amargura se mezclan con la masa dulce del pastel y todos los asistentes al banquete —salvo Pedro y Tita— sienten al probarlo una nostalgia infinita y una pena de amor insoportable, así como una indigestión que aparecerá más veces en la novela, siempre ligada al dolor y a la ira de Tita. Rosaura tiene toda la intención de salvar su vestido de novia de las deposiciones de parientes y amigos, pero resbala y no hay un solo pedazo de su vestido que quede libre de vómito. Luego, un voluminoso río macilento la envuelve y la arrastra algunos metros, provocando que lance como un volcán en erupción estruendosas bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de su marido Pedro. No podemos negar que este grotesco episodio, cuyo origen yace en la magia y en la gastronomía, es digno de cualquier venganza amorosa, y solo una verdadera bruja o hechicera podría ponerlo en práctica.

Otro episodio de erotismo culinario y magia amorosa se produce con el famoso plato de las Codornices con Pétalos de Rosa. Pedro regala a Tita un ramo de rosas, símbolo de amor, y esta las aprieta contra su pecho hasta que los pétalos se impregnan con su sangre. Luego, cocina un plato que mezcla tres de los alimentos más afrodisíacos según Isabel Allende: las aves, las rosas y la sangre, y además le añade miel y anís. Las aves son afrodisíacas por su carne morena y su sabor intenso¹²; las rosas tienen un olor que despierta todos los sentidos, y la sangre es el elemento estrella de todos los filtros de amor: en ocasiones puede provenir del ejecutor del filtro, otras veces del sujeto al que se quiere engatusar, pero lo más habitual es que provenga de la ingesta de sesos, hígados y otras entrañas crudas. La sangre tiene una carga metafórica visual muy afrodisíaca según autores como Eulàlia Purty, y para Michelet, beber sangre uno de otro crea una comunión que mezcla las almas¹³. La miel, por su parte, es usada en innumerables filtros de amor por su enorme carga erótica, ya que su simple evocación nos lleva de paseo por los antiguos mundos árabes, exóticos por antonomasia¹⁴.

¹¹ Caro Baroja, ob. cit., pág. 37.

¹² La carne de ave se prepara a base de especies, hierbas y licores, tres elementos muy afrodisíacos según la tradición. Allende facilita en *Afrodita* una lista de hierbas y especies prohibidas, por afrodisíacas, del Convento de las Hermanitas Descalzas de los Pobres. Muchas de ellas eran utilizadas tanto en los filtros de amor como en las recetas de nuestros fogones actuales: alcaparra, anís, canela, jengibre, lavanda, menta... Ver Allende, ob. cit., págs. 75-80.

¹³ Ver E. Purty y À. Viladomat, *La cuina afrodisíaca*, Barcelona, Columna, 1991, págs. 91-92 y Michelet, ob. cit., pág. 130.

¹⁴ Sobre miel y erotismo, ver Allende, ob. cit., pág. 164.

Allende nos regala varias anécdotas relacionadas con la miel, el erotismo y las leyendas, complementando involuntariamente la carga afrodisíaca de la receta de Tita, e incluye, asimismo, el anís en su lista de hierbas prohibidas por ser altamente afrodisíaco debido a su elevado nivel calórico.

Con tal mezcla de afrodisíacos naturales, y sumándole el toque mágico de hechicera que tiene Tita, las Codornices con Pétalos de Rosa causan estragos sexuales entre sus comensales: «Penetraba en el cuerpo de Pedro la comida voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual»¹⁵, y Getrudis, la hermana pequeña de Tita, experimenta un incontrolable impulso sexual que le hace desprender un calor tan hiperbólico que «las gotas que caían de la regadera se evaporaban antes de rozarla siquiera»¹⁶. Finalmente, esta joven huye de la casa haciendo el amor con pasión, desenfreno y lujuria con un villista, ambos a lomo de un caballo desbocado, símbolo inequívoco de erotismo¹⁷.

El capítulo «Chorizo norteño» evoca otros símbolos eróticos muy propios de la cocina afrodisíaca por su analogía fálica. Allende dedica un extenso apartado de su libro a estos alimentos, entre los que destacan algunas frutas como la pera o el plátano; hortalizas como el apio, el nabo y el pepino, o los testículos asados de animales como el toro o el buey¹⁸. Tita, en *Como agua para chocolate*, prefiere decantarse por el chorizo. Así, encerrada en su cocina, acaricia el chorizo que tiene entre sus manos, claro indicador fálico, mientras recuerda un ardiente encuentro sexual con su amado.

Otro aspecto que une la hechicera clásica con las recetas afrodisíacas es el del don atípico y especial para hacer determinadas cosas. La magia es un don exclusivo de los elegidos, se trata de una capacidad individual que solo puede potenciarse con el adoctrinamiento previo, y parece ser que lo mismo ocurre con la cocina: no todo el mundo está predispuesto para elaborar guisos. Del mismo modo que cualquier joven profundamente enamorado no puede elaborar ningún filtro sin la ayuda de una hechicera, Rosaura no puede cocinar nada digno sin la ayuda de su hermana. Cuando intenta entrar en los dominios de Tita y cocinar para su marido, provoca un auténtico desastre y la incursión resulta ser un fracaso absoluto: el arroz se le pasa, la carne se le sala y el postre se le quema. De nuevo hallamos otra relación sexo-cocina: Rosaura provoca un nulo deseo sexual en Pedro, tan nulo como su capacidad culinaria. En cambio, Tita es una gran cocinera y la atracción sexual que provoca en Pedro es desbordante. Allende, por su parte, nos cuenta una experiencia culinaria que vivió en la Isla de Pascua, donde al caer el sol los jóvenes y las muchachas elaboraron una delicadísima y mística receta: el curanto. Según Allende, quien ha probado ese caldo, esencia concentrada de todos los sabores de la tierra y del mar, no podrá conformarse

¹⁵ L. Esquivel, *Como agua para chocolate*, Barcelona, Salvat, 1994, pág. 50.

¹⁶ Esquivel, ob. cit., pág. 52.

¹⁷ Véase A. I. Martín Moreno, «Amor y erotismo en *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel», E. Huelbes (ed.), *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, págs. 67-76.

¹⁸ Allende, ob. cit., págs. 158-165.

nunca más con otros afrodisíacos¹⁹. Y con esta seguridad, la escritora chilena se dispuso a realizar ese delicioso curanto en su piso de Caracas, pero, lógicamente, no le quedó igual ni de lejos. La «explosión de dinamita en la sangre» que sintió al probar el caldo en la Isla de Pascua no estaba en su modesta olla de barro de Caracas. El curanto estaba compuesto por moluscos, que recuerdan el genital femenino; por crustáceos rojos, cuyo contenido en zinc y selenio es muy elevado, minerales que resultan ser vasodilatadores, irritantes y tonificadores²⁰.

Por último, analicemos el punto más negativo de la magia amorosa y culinaria, aquel del que hemos hablado en líneas anteriores y que aglutina en su seno a Eros y a Tánatos. Tita mata a su madre y a Rosaura a través de la comida mágicamente adulterada por sus sentimientos. Mamá Elena se niega a comer bocado alguno porque todos los platos que le prepara su hija le saben amargos, lo cual es debido a que los sentimientos de la protagonista se transmiten mágicamente al objeto de su desdicha. Mamá Elena, empeñada en no comer, muere de inanición. Por lo que respecta a Rosaura, la muerte le llega a causa de un maleficio, reminiscencia obvia de las hechiceras clásicas primigenias. Al dar a luz a Esperanza proclama a voz en grito que, de mayor, correrá la misma suerte que Tita: se le prohibirá amar para que así cuide a su progenitora hasta su último aliento. Tita la maldice como lo hicieron en épocas remotas las más grandes de las hechiceras, y el rencor que siente hacia su hermana lo vierte en la comida que le prepara. Rosaura sufrirá de mal aliento, vómitos y flatulencias hasta morir finalmente de una «congestión estomacal aguda». En este episodio se funde la tradición de la maldición, de la comida y de la muerte, tríada muy arraigada en el mundo mítico de las hechiceras y las brujas.

Según Zackariel-Shaula, «la magia es el arte de ampliar o desviar el preestablecido flujo de los acontecimientos según el propio deseo»²¹, y esto es lo que hace Tita por medio de sus recetas culinarias. La protagonista de la novela, igual que los personajes de todas las leyendas, anécdotas e historietas que nos cuenta Allende, se sirven de alimentos como la almendra, el ajonjolí, el caviar, el chocolate, la menta, el anís, los crustáceos o los calditos de res para realizar platos altamente afrodisíacos para conseguir sus fines amorosos.

La comida afrodisíaca surte efectos tan mágicos en sus comensales como los que surtían los filtros de amor de los tiempos heroicos, elaborados en su mayoría con los mismos ingredientes. La comida sofisticada, ahora y siempre, ha invitado al goce y a la exaltación de los sentidos: lleva implícito en su seno un mensaje de seducción. Si además nos esmeramos en crear una atmósfera propicia, servimos un vino elegido con tacto y nos entregamos al poder de la magia del momento, las perspectivas que se despliegan ante nuestros ojos resultan francamente fabulosas.

¹⁹ Allende, ob. cit., pág. 88.

²⁰ Ver E. Purτί; Á. Viladomat, ob. cit., pág. 14.

²¹ Z. Shaula, ob. cit., pág. 8.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, I., *Afrodita*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999.
- BEJEL, E., «*Como agua para chocolate* o las estrategias ideológicas del arte culinario», *Nuevo Texto Crítico*, vol. X Nos. 19/20, Enero a Diciembre, 1997, págs. 177-194.
- CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1993.
- DURANGO PACHECO, N. C., *Mujer, comida y cuerpo en Isabel Allende*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- ESQUIVEL, L., *Como agua para chocolate*, Barcelona, Salvat, 1994.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., *Cien años de soledad*, Barcelona, Bruquera, 1986.
- LARA ALBEROLA, E., *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- MARTÍN MORENO, A. I., «Amor y erotismo en *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel», E. Huelbes (ed.), *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual*, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2000, págs. 67-76.
- MICHELET, J., *La bruja*, Barcelona, Labor, 1984.
- PETRONIO, *Satiricón*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1994.
- PROPERCIO, *Elegías (Libro I)*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PURTÍ, E.; VILADOMAT, À., *La cuina afrodisíaca*, Barcelona, Columna, 1991.
- SHAULA, Z., *Los filtros de amor*, Barcelona, Vecchi, 1999.
- VARGAS LLOSA, M., *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971.

CAPÍTULO 40

Geografía y gastronomía literarias de *Caminando por Las Hurdes* de Antonio Ferres y Armando López Salinas

DAVID MATÍAS

Universidad de Extremadura

En agosto de 1958, atraídos por la leyenda negra de la comarca cacereña, los novelistas Antonio Ferres (Madrid, 1924) y Armando López Salinas (Madrid, 1925) recorrieron a pie Las Hurdes. Entraron en ella por Las Mestas, al noreste, procedentes de la villa salmantina de La Alberca, y, tras varias jornadas de marcha, salieron por Casar de Palomero, al sur, en dirección a Plasencia. Su propósito no era otro que documentarse para escribir *Caminando por Las Hurdes*, libro de viajes que sería publicado por Seix Barral en 1960.

Desde la misma «Nota preliminar», los autores se esfuerzan por aclarar que su retrato de la comarca no es más que una sinécdoque, su aportación a un proyecto generacional más amplio que atañió a todos aquellos escritores que sintieron la necesidad de contar «esta España que hay»¹. Dice Michel de Certeau que todo relato es una práctica del espacio que, a su vez, configura la forma del viaje antes incluso de que los pies lo lleven a cabo². El viaje y el relato de nuestros autores se construyen (de hecho, es muy probable que ni siquiera hubieran existido sin ellos) sobre los del Camilo José Cela de *Viaje a la Alcarria* (1948) y el Juan Go-

¹ A. Ferres y A. López Salinas, *Caminando por Las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral, 1960, pág. 9.

² M. Certeau, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer. Nueva edición establecida y presentada por Luce Giard*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/ Universidad Iberoamericana, 1998 [1980, 1990], pág. 128.

ytisolo de *Campos de Níjar* (1960), pero también sobre los de visitantes ilustres de Las Hurdes como Legendre, Unamuno, Buñuel o el propio Franco.

Pues bien, el itinerario de nuestro viajeros, de «los viajeros», como el narrador en tercera persona se refiere al trasunto ficcional de los propios autores, se construye sobre las tabernas que sazonan y dan cierta cohesión a la comarca. El cronotopo de la narración es el camino, la carretera que une, a modo de hilo conductor, los pueblos hurdanos y sus hitos son las fondas, bares y estancos que los protagonistas encuentran a su paso. Nuestra meta en este viaje crítico que ahora iniciamos será, de la mano de la geografía literaria, cartografiar la penetración del Estado en el espacio tradicional hurdano de comercio y consumo, recurriendo para ello a una enumeración no exhaustiva de los alimentos a disposición de los protagonistas a su paso por cada alquería. Pero para no incurrir en una mera descripción del paisaje, si se quiere, narrativo, dicha enumeración desembocará en un análisis materialista de las complejas relaciones que dan forma al sistema de producción de los alimentos, esto es, fundamentalmente, a la agricultura y la ganadería. Desde hace algunas décadas, la geografía viene definiendo el *paisaje* como una combinación de rasgos no solo físicos sino también humanos que se repiten sobre el territorio, habiéndolo rebautizado como paisaje *humanizado* o *cultural*³. Para Raymond Williams, en cambio, el paisaje no es tanto un espacio con unas características propias como el producto de cierto tipo de mirada que elide del territorio la presencia y la acción de la fuerza de trabajo⁴. La creación de un paisaje requerirá, pues, distancia social. Retomando ese impulso de la geografía reciente, la mirada del narrador de *Caminando por Las Hurdes* se demora a menudo en la descripción del trabajo de pastores y campesinos para trazar un paisaje cultural sin idealismos. De ahí que estemos obligados a detenernos en el análisis de la relación humana con una cabra, un cerdo o una berza antes de que se transformen en comida. Una atención pre-gastronómica, por llamarla de algún modo, a las formas del trabajo en el sector primario que unas veces precederá y otras acompañará al estudio de los espacios en que tal proceso tiene lugar: el huerto, los pastos, la calle, las tabernas.

Inaugurando un hábito que guiará sus pasos a lo largo de todo el libro, al llegar a Las Mestas los viajeros se han dirigido a la tasca del pueblo para comer y tomar aliento⁵. Tres o cuatro hombres entran detrás de ellos, echan a los chicos que se amontonan junto a la puerta y, con una «tibia hostilidad»⁶ mal disimulada, les preguntan si han venido a ver Las Hurdes. La respuesta de los forasteros de que están recorriendo España con el fin de escribir un libro no les apacigua. A pesar de que, al habitar tierras rayanas, no poseen una conciencia identitaria bien

³ E. Juillard, «La región: ensayo de definición» en Gómez Mendoza, J. *et al.* (coord.), *El pensamiento geográfico. Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*; Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1962], pág. 291.

⁴ B. Sarlo, «Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad» en Williams, R., *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós; 2001 [1973], pág. 19.

⁵ A. Ferres y A. López Salinas, *ob. cit.*, págs. 33-35.

⁶ *Ibíd.*, pág. 34.

definida: «Las Jurdes son más detrás», dice uno de ellos, «Nuñomoral y Fregosa y el Gasco»⁷, los mesteños quieren saber qué tienen de especial los hurdanos. Antonio recuerda las palabras del doctor Barcala de La Alberca⁸, que había compartido con los viajeros el hoy famoso quiasmo que la comarca suscitara a Miguel de Unamuno durante su visita en 1913, y, a través del primero, cita al segundo: «Los jurdanos tienen que sentirse orgullosos, un escritor dijo que si en todas partes los hombres eran hijos de la tierra, en las Jurdes la tierra era hija de los hombres, los jurdanos la habían hecho puñado a puñado»⁹. Como si de un conjuro se tratara, las palabras de Unamuno-Barcala-Antonio diluyen las sospechas de la tabernera y los hombres de Las Mestas, que ahora les ofrecen vino, pan y manzanas¹⁰.

Pero si los viajeros acceden a Las Hurdes tras descansar en una de las cómodas y bien provistas fondas de La Alberca, aún en la provincia de Salamanca, a medida que se adentren en la comarca cacereña irán sufriendo una mayor carestía de bienes. Si en la periferia norte, concretada en la taberna de Las Mestas, se dispone de los productos ya mencionados además de latas de conservas (todo un lujo para la región), aunque no de tabaco, en las tascas de Vegas de Coria, Martilandrán, Fragosa y El Gasco, en el centro, hay vino, pero no comida. Los viajeros deben llegar a Nuñomoral, cabeza de municipio, para encontrar una fonda en que poder tomar café y un estanco en que comprar tabaco. En Casares podrán beberse un coñac, pero en las alquerías de Asegur y Casarrubio (hoy Casa Rubia), ni siquiera hay pan. Tendrán que llegar a La Huetre para encontrarlo. De vuelta a la periferia, esta vez al sur, a Las Hurdes Bajas, mejor comunicadas por carretera, Caminomorisco cuenta con una completa fonda e incluso sala de baile, Pinofranqueado, con posada de carretera y cafetería y Casar de Palomero, con varios bares, cafeterías y comercios.

Llegados a este punto, resulta difícil seguir pensando la cuestión espacial sin recurrir a la ayuda del filósofo francés Henri Lefebvre. Su método de análisis dialéctico¹¹, que examina el espacio social desde los puntos de vista de la *práctica espacial*, las *representaciones del espacio* y los *espacios de representación*, nos será muy útil a la hora de leer nuestro mapa literario. En concreto nos interesa el segundo concepto, que puede definirse como el orden producido y gestionado mediante los códigos eminentemente verbales con que arquitectos, urbanistas y tecnócratas *conciben* el espacio¹². Edward W. Soja, que ha construido su propia dialéctica socioespacial a partir de la del *spatial thinker* francés, reelabora el significado de las representaciones lefebvrianas en su concepto de *segundo espacio* y extiende su alcance, en origen ligado solo al lenguaje de los eruditos, a los mecanismos de codificación de la información espacial que operan en la

⁷ *Ibíd.*, pág. 34.

⁸ *Ibíd.*, pág. 20.

⁹ *Ibíd.*, pág. 34.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 35.

¹¹ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974, págs. 42-43.

¹² *Ibíd.*, pág. 50.

mente de cualquier habitante¹³. Podríamos diferenciar, pues, la representación espacial de los eruditos, a la que cabría calificar con Gramsci de hegemónica¹⁴, de la representación del espacio del resto de los habitantes, más cercana a las prácticas cotidianas de Michel de Certeau. Y, adaptando a nuestros intereses el concepto de *planificación cultural* acuñado por Itamar Even-Zohar¹⁵, podríamos, también, llamar *planificación espacial* a dicha representación hegemónica. El trazo de las dos medias lunas azules del mapa obedece a la presencia en el texto de una serie de datos eminentemente espaciales, como la existencia de consulta médica, Ayuntamiento o iglesias, como la variedad de alimentos disponibles en las tabernas que concreta la configuración de las redes comerciales, seleccionados subjetivamente para ilustrar la penetración en Las Hurdes de la planificación espacial exterior. En las zonas abarcadas por ambas medias lunas, con especial intensidad en Casar de Palomero, por eso el color azul de la región sur es más oscuro, la presencia de órganos de control y espacios producidos por la planificación franquista, como escuelas, casas de nueva arquitectura, destacamentos de la guardia civil o buzones de correos, es sensiblemente mayor que en el resto de la comarca, donde aún predominan las prácticas producidas por la representación espacial de los hurdanos, que siguen transmitiéndose oralmente, de generación en generación, cómo pastorear las cabras entre los riscos o construir con piedras de pizarra una casa o un cercado que proteja sus pobres cultivos de las crecidas del río.

La colisión entre ambas concepciones del espacio, de la que los viajeros de *Caminando por Las Hurdes* son testigos de excepción, amenaza con alterar el equilibrio cotidiano entre las esferas pública y privada de la comarca. De acuerdo con Zygmunt Bauman, que a su vez sigue a Cornelius Castoriadis, la polis griega, de la que descienden las poblaciones actuales, podía dividirse entre el espacio privado del *oikos*, la casa, el término doméstico, y el público de la *ecclesia*, la asamblea, donde se discutían y dirimían los asuntos comunes al conjunto de los ciudadanos. Ambas dimensiones convergían en el *agora*, el afuera, el exterior, la plaza ni pública ni privada y, por eso mismo, pública/privada al mismo tiempo¹⁶. El buen funcionamiento de la polis dependía del equilibrio entre el ámbito de la casa y el de la asamblea que la plaza garantizaba. Bauman señala, no obstante, que ese pasillo de comunicación entre ambas corría continuamente el riesgo de ser invadido por una u otra¹⁷. En las sociedades modernas, es el Estado el que pretende desequilibrar la neutralidad de los espacios comunes en aras de un supuesto interés público que suele desembocar en totalitarismo, mientras el mercado intenta hacer lo propio en favor de los intereses exclusivamente

¹³ E. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, MA/Oxford, Blackwell, 1996, págs. 79-80.

¹⁴ H. Lefebvre, ob. cit., págs. 16-18.

¹⁵ I. Even-Zohar, «Planificación de la cultura y mercado» en Iglesias Santos, M. (coord.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

¹⁶ Z. Bauman, *In Search of Politics*, Cambridge/Malden, Polity Press, 1999, pág. 87.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 96-97.

privados. Pero en dictaduras como la franquista la frontera entre lo público y lo privado se vuelve problemática. Los regímenes totalitarios, en los que el Estado, tradicionalmente asociado a la garantía del bienestar general, ha sido secuestrado por la élite, se esfuerzan en propagar la ilusión de que los intereses de la minoría dominante representan los de la mayoría dominada. Así, las zonas azules del mapa muestran la penetración de una planificación espacial en la que lo estatal y lo comercial se confunden. El comercio tradicional hurdano tiene lugar en las zonas comunes, en espacios abiertos a la vista de todos, como en la alquería de Martilandrán, a la que llega en mula un comerciante de abarcas que vende su mercancía en plena calle, exponiéndose, como así sucede, a que los cerdos, habitantes permanentes del ágora hurdana, ensucien la manta que le sirve de expositor¹⁸, mientras en pueblos más grandes como Casares de Hurdes o Pinofranqueado, por no hablar de Casar de Palomero, la privatización moderna del espacio del comercio, desplazado al interior de tiendas y tabernas, está más consolidada. A esa privatización contribuyen, paradójicamente, empresas estatales, mal llamadas públicas, como Tabacalera, de la que se vende tabaco en algunas tabernas hurdanas. El mapa aporta otro ejemplo en que el franquismo confunde lo público con lo privado: aunque ermitas y conventos proliferan a lo largo y ancho del territorio hurdano, las medias lunas representan gráficamente una presencia más intensa de la Iglesia, institución privada a la que, tras la firma del Concordato con el Vaticano en 1953, el gobierno franquista traspasaría competencias legales en la gestión de ciertos asuntos públicos. Como si de un bien comunal y no de una propiedad privada se tratara, los vecinos de Vegas de Coria llegarán a arreglar gratis el tejado de la iglesia del pueblo¹⁹.

Los espacios públicos/privados de Las Hurdes no pueden circunscribirse a la plaza, de la que carecen, con la excepción de nuevo de los pueblos más desarrollados, la mayoría de las alquerías. Se extienden, en cambio, por el conjunto de las calles, que a menudo más parecen «un lodazal que camino de las gentes»²⁰, y los pastos, la mayoría de ellos comunales, hasta la orilla misma del río. Emblema de la pervivencia de esas zonas neutrales tradicionales que comunican la vida pública con la privada es El Gasco, la alquería a la que no llega la carretera. En esta suerte de utopía pre-industrial, cada vecino es propietario de un pequeño huerto y un pequeño rebaño (los tres perros pastores del pueblo pertenecen a la comunidad), pero el cuidado de la suma de todos los rebaños se reparte entre los habitantes en función del número de cabras que posea cada uno: a más cabras, más días de pastoreo. Hasta tal punto el trabajo comunitario está inscrito en el ADN de El Gasco que, aunque está previsto castigar con la exclusión social a quien no quiera participar, los lugareños apenas pueden concebir otra forma de trabajar²¹. Si una cabra se queda atorada entre los riscos, todos los vecinos

¹⁸ A. Ferres y A. López Salinas, ob. cit., págs. 92-95.

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 55-57.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 92.

²¹ *Ibíd.*, págs. 116-117.

cooperan para recuperarla²². Gil, un pastor de El Gasco, responde que ni él ni sus convecinos se irían de allí para trabajar la tierra de otros. Solo emigrarían en caso de poder seguir trabajando para sí mismos, propietarios de sus propios huertos²³. «En el Gasco parece como si toda la vida social hubiera desaparecido», cuenta el narrador. «Queda aquí, solo la sociedad primitiva. Así y todo, Antonio piensa en voz alta que si con la civilización no hubieran llegado a las Hurdes las tabernas, un sitio donde comer y descansar, aunque sea casi una cochiguera, no tendrían ahora los caminantes dónde meterse»²⁴. Pero ambos, narrador y viajero, se equivocan: mientras en Casar de Palomero, el pueblo más «civilizado», por usar ese término etnocéntrico, las relaciones sociales se han trasladado al interior de tabernas y cafeterías (en Caminomorisco hay incluso una sala de baile), en el resto de alquerías la vida social permanece organizada en ritos al aire libre como el baile en la ribera del río de los domingos. En algunos pueblos como Las Mestas, donde el pastoreo sigue siendo comunitario²⁵, los hombres también juegan a las cartas dentro de la taberna²⁶. Y en Nuñomoral, la capital de Las Hurdes Altas, para acceder al estanco hay que atravesar un corral de cerdos anexo, un pasillo de comunicación no del todo privado pero tampoco público²⁷.

El mapa resiste otra lectura: la que nos permite comprobar que, como si de una heterotopía foucaultiana se tratara, la configuración del cronotopo de *Caminando por Las Hurdes* subvierte la jerarquía habitual entre centro y periferia, norte y sur. Si bien uno de los vértices de la primera media luna llega hasta Nuñomoral, auténtico «corazón de las Hurdes»²⁸ en el que se hospedan los trabajadores de la Telefónica, desde donde extienden el cable del teléfono al resto de la comarca (precisa corporeización del alcance de la planificación espacial del Estado), de ese centro aislado geográficamente no irradia bienestar ni ningún otro tipo de innovación: las alquerías que lo rodean son tan pobres como las más alejadas. Las zonas más influidas por el exterior económica y urbanísticamente son, por mejor comunicadas, las más periféricas. El sur, continuando con la paradoja, también está más desarrollado que el norte: Casar de Palomero, donde hay acceso a una mayor variedad de alimentos y proliferan iglesias, conventos y edificios institucionales como el ayuntamiento, la casa comarcal y el juzgado, se ha convertido en la punta de lanza del desarrollismo franquista.

Por último, hay un lugar con una fuerte presencia en la imaginación de los hurdanos, muy ligado a la procedencia de una de las fuentes principales de su alimentación y, por tanto, de su propia supervivencia: Salamanca, que funciona como uno de esos marcadores (*markers*) descritos por Piatti, esos lugares solo mencionados en el texto, en los que no sucede ninguna acción y, así, no influyen

²² *Ibíd.*, pág. 121.

²³ *Ibíd.*, pág. 124.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 113.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 32.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 35.

²⁷ *Ibíd.*, págs. 80-81.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 79.

en el devenir del cronotopo pero sirven para delimitar el horizonte geográfico del mismo²⁹, esos lugares a los que, de forma similar, Ruth Ronen clasifica por su grado de inmediatez (*degree of immediacy*) como marcos inaccesibles (*inaccessible frames*), a los que los personajes no pueden acceder no siempre porque estén lejos de su alcance, sino, de manera destacada, porque existe un obstáculo que se interpone entre ambos³⁰. De Salamanca traen los encargos farmacéuticos del médico³¹, pan a la panadería de La Huetre³² y harina a los pocos pueblos que tienen molino, una ciudad a la que, no obstante, muchos han ido: a segar todos los veranos los jornaleros³³, a mendigar el viejo patriarca de La Huetre³⁴. Además de una orografía muy desfavorable, el principal obstáculo que separa a los personajes secundarios de estos marcos, que nos incumben en tanto no acceden a ellos en el transcurso del cronotopo, es la falta de recursos económicos para desplazarse de un lugar a otro, es decir, la pobreza.

Pobreza paradigmática de una comarca que, en otra época y en otro lugar, alguien, quizá una hurdana, llamara «triste tierra de jambri» y que, al menos desde el siglo XIX, se había convertido en una sinécdoque, si se quiere, hiperbólica de la situación socioeconómica de todo un país.

²⁹ B. Piatti *et al.*, «Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction» en William Cartwright *et al.* (ed.), *Cartography and Art*, Wiesbaden, Springer, 2009, pág. 185.

³⁰ R. Ronen, «Space in Fiction» en *Poetics Today*, vol. 7, núm. 3, Durham, Duke University Press, 1984, pág. 426.

³¹ A. Ferres y A. López Salinas, ob. cit., pág. 71.

³² *Ibíd.*, pág. 134.

³³ *Ibíd.*, pág. 56.

³⁴ *Ibíd.*, pág. 139.

ANEXO. FIGURA 1.2. TABLA CON ELEMENTOS SINTOMÁTICOS DE LA PENETRACIÓN DEL ESTADO Y EL MERCADO EN EL ESPACIO HURDANO

LA ALBERCA	escuela
hospedaje de reyes y santos	no pan
iglesia	LA HUETRE
médico	pan
fonda	CASARES
calles con nombre	taberna: coñac
cartelería franquista	ayuntamiento
LAS MESTAS	teléfono
taberna: vino, latas de	luz eléctrica
conservas, pan	calles con nombre
juegos de cartas	cementerio
no tabaco	CAMINOMORISCO
médico	fonda y sala de baile
un guardia civil	autobús (Plasencia)
pinar	familia de gitanos
visita de Alfonso XIII y Franco	tabaco
VEGAS DE CORIA	PINOFRANQUEADO
taberna: vino,	posada de carretera
no conservas, no camas	cafetería
cartero	autobús (Plasencia)
iglesia	carros de mulas
cartel: relojes «Rotwal»	ayuntamiento
teléfono	iglesia
RUBIACO	calles con nombre
no teléfono	pinar
NUÑOMORAL	CASAR DE PALOMERO
fonda: café, pan	tabernas
trabajadores de Telefónica	cafeterías
ayuntamiento	comercios
practicante	juegos de cartas
estanco	molinos
cottolengo de monjas	iglesias
cementerio	convento de frailes
MARTILANDRÁN – FRAGOSA	plaza de Franco
– EL GASCO	ayuntamiento
taberna: vino, no comida	casa comarcal
Asegur	juzgado
escuela	escudo Falange
no pan	posada de Alfonso XIII
buzón de correos	guarda forestal
CASARRUBIO (CASA RUBIA)	dos guardias civiles

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Z., *In Search of Politics*. Cambridge/Malden, Polity Press, 1999.
- CERTEAU, M., *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer. Nueva edición establecida y presentada por Luce Giard*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Universidad Iberoamericana, 1998 [1980, 1990].
- EVEN-ZOHAR, I., «Planificación de la cultura y mercado» en Iglesias Santos, M. (coord.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco/Libros, págs. 71-96.
- FERRES, A. y LÓPEZ SALINAS, A., *Caminando por Las Hurdes*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- JUILLARD, E., «La región: ensayo de definición» en Gómez Mendoza, J. *et al.* (coord.), *El pensamiento geográfico. Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*; Madrid, Alianza Editorial, 1982 [1962], págs. 289-302.
- LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.
- MORETTI, F., *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Trama 2001 [1997].
- *La literatura vista desde lejos. Con un ensayo de Alberto Piazza*, Barcelona, Marbot 2007 [2003-2004].
- PIATTI, B., *et al.*, «Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction» en William Cartwright *et al.* (ed.), *Cartography and Art*, Wiesbaden, Springer, 2009, págs. 177-192.
- RONEN, R., «Space in Fiction» en *Poetics Today*, vol. 7, núm. 3, Durham, Duke University Press, 1984, págs. 421-438.
- SARLO, B., «Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad» en Williams, R., *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós; 2001 [1973], págs. 11-22 [1973].
- SOJA, E., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, MA/Oxford, Blackwell, 1996.
- WILLIAMS, R., *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 1996[1973].

CAPÍTULO 41

Ahogar las penas: la presencia del alcohol en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos

DAVID GARCÍA PONCE
Universidad de Barcelona

Son muchos y merecidos los estudios que se han llevado a cabo sobre *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Como toda gran obra literaria propone diferentes lecturas y está abierta a nuevas sendas interpretativas. Partiendo de este supuesto, el artículo tiene como objetivo analizar la presencia del alcohol en la obra. En una primera parte se identifican los lugares de la novela en los cuales el alcohol está presente, mientras que en una segunda parte se analizan las escenas en las cuales el alcohol juega un papel decisivo en el desarrollo de las escenas. Para ello, se estudian los recursos estilísticos y la renovación que estos aportan a la prosa de los años sesenta.

El estudio detallado de la presencia del alcohol no solo recrea retazos de la sociedad de posguerra sino también los efectos que causa en el individuo. En el caso concreto de *Tiempo de silencio*, nos permite analizar las dotes narrativas de Martín-Santos para reflejar los efectos de un estado de embriaguez y ahondar en el tratamiento de los personajes.

La obra se publica en 1962¹ y se aleja de los presupuestos realistas de la década anterior en la cual Martín-Santos se había formado. Esta novela supone un nuevo paradigma en una prosa que relega el testimonio en una realidad fragmentada y protagonizada por un personaje colectivo frente a la pesquiza

¹ Por motivos de censura se publicó con veinte páginas menos hasta la edición de 1969. Los fragmentos mutilados corresponden a las escenas que transcurren en el prostíbulo de doña Luisa.

intelectual de la obra en sí con personajes individuales con una carga psicológica construida con recursos innovadores. A esta renovación, algunos críticos la han llamado novela estructural.

La obra está situada en el Madrid de finales de los cuarenta y narra la vida de Pedro, un médico que lleva a cabo una investigación sobre las causas del cáncer. La investigación se realiza con ratones que proceden de Illinois (Estados Unidos) pero, por falta de presupuesto, se dejan de recibir estos animales en el laboratorio. La solución es criar estos ratones en una chabola del extrarradio de la ciudad donde se aloja El Muecas. Pedro y su compañero Amador visitan el inframundo de Madrid y, de este modo, comprueban el comportamiento de los ratones. Días después el joven investigador es requerido por el Muecas para asistir a su hija Florita a quien le habían practicado un aborto ilegal. El médico acude a la chabola pero fue imposible impedir la muerte de la joven. Otro habitante del barrio suburbial, el Cartucho, lo denuncia y Pedro se esconde en un prostíbulo. Tras ser encarcelado, la madre de la víctima declara su inocencia y Pedro es puesto en libertad. No obstante, la venganza de El Cartucho persiste y le llevará a asesinar a Dorita, la pretendiente de Pedro y nieta de la propietaria de la pensión donde este se aloja. El joven investigador ve frustrados sus proyectos ya que es relegado a ser médico rural en una provincia.

Martín-Santos crea un mosaico social del Madrid de finales de los cuarenta mientras dirige su mirada crítica a los diferentes estratos sociales: desde la burguesía, pasando por los círculos intelectuales, la clase media hasta llegar al hampa. En todas las clases sociales fluye el alcohol y está presente en las escenas de la novela que transcurren tanto en espacios interiores como exteriores. Las bebidas alcohólicas y otros elixires se convierten en elementos identitarios de una clase social.

El alcohol está presente en los cafés (secuencias 12-15). Además de los cafés acompañados de un vaso de agua, la bebida alcohólica más servida es la ginebra. En la comisaría de policía (secuencia 43) es la única escena donde se bebe cerveza. En las tabernas y bares se sirven bebidas de raigambre más popular como el coñac y el orujo. En cambio, en la conferencia organizada en el cine Barceló (secuencia 33) y en casa de Matías (secuencia 31) las bebidas son servidas con unos utensilios más refinados sin quedar definidos exactamente qué licores se sirven como tampoco se conocen las bebidas servidas en el prostíbulo de doña Luisa (secuencias 18-19). También quedan indefinidas las bebidas servidas en el bar del barrio de chabolas en el cual el personaje de El Cartucho observa las idas y venidas de los foráneos² (secuencias 5-6 y 25-27). En lo que respecta a los espacios exteriores, en los puestos ambulantes que aparecen en el recorrido que hacen Pedro y Matías envueltos en un estado de embriaguez, se sirve anís y aguardiente.

² Cabe destacar que en las escenas que transcurren en el poblado de chabolas, Martín-Santos muestra una predisposición a observar la alimentación de los habitantes. Pedro centra su atención en el escenario de pobreza y en particular en la falta de alimentos: la mujer husmeando por las basuras y las pésimas condiciones alimenticias que se llevaban a cabo en las barracas (secuencia 6).

El alcohol tiene unas consecuencias en el comportamiento de los protagonistas de la obra. Estas consecuencias, propias de un estado de embriaguez, son planteadas con un enfoque crítico y un tratamiento estilístico variado. Principalmente aparece en cuatro momentos que transcurren en un espacio temporal reducido, la noche del sábado al domingo: en el café, en el prostíbulo, la salida del prostíbulo y el encuentro sexual con Dorita cuando Pedro llega a la pensión.

Si bien es cierto que existe un vínculo fuerte entre los escritores del medio siglo y los cafés tertulias y que estos eran lugares donde se ponían en común las inquietudes culturales, se manifestaba en silencio el malestar del momento y se filtraban las influencias intelectuales como el existencialismo francés, Martín-Santos plantea estos lugares desde una óptica mucho más crítica. En efecto, estos locales influyeron decisivamente en el autor tanto en su obra literaria como en sus estudios de psiquiatría. Martín Gaité, compañera de generación, considera los cafés como «espacios concebidos como un refugio intemporal para hacer más llevadera esa espera del porvenir»³. Sin embargo, en *Tiempo de silencio*, el autor abandona las descripciones detalladas. El café no lo describe como un mero espacio social motor generador de ideas sino que lo hace desde una óptica crítica a través de pinceladas de los diversos personajes que ocupan las mesas. No se centra en describir a los intelectuales que desde la intimidad pugnaban por un cambio sino que plantea el café como un espacio de digresión. El autor crítica el esnobismo y la egolatría de algunos grupos, la esterilidad cultural y la opacidad hacia las nuevas tendencias culturales que emergían en Europa y Estados Unidos. En esta parte se aprecia una clara influencia de Valle-Inclán en las descripciones grotescas de la clientela creando lo que Ángeles Encinar ha llamado «desrealización de los personajes»⁴. Algunos de los clientes son ridiculizados en las descripciones mientras el autor hace de los cafés una caricatura y una crítica.

Pedro entra en el café meditando sobre Don Quijote⁵ y sobre aquellos escritores «que dejaron el cáncer en sus papeles»⁶ y va ejerciendo un retrato satírico a través de sintagmas planteados con una complejidad léxica. A través de una crítica satírica se hacen alusiones a la intrahistoria y reflexiona sobre la situación del momento. El autor analiza a sus personajes desde un estado lúcido a una borrachera. Define a los clientes «molestos pero satisfechos»⁷, de esta forma dialoga con la historia.

³ C. Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Madrid, Ed. Siruela, 1995, pág. 35

⁴ A. Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990, pág. 45.

⁵ No se debe olvidar la huella quijotesca del personaje. Ambas obras suponen una renovación en la novela. Entre los personajes de Don Quijote y Pedro hay diversas concomitancias entre ellas el sueño y el delirio. Según Manuel Sol «Ambos personajes les mueve una ilusión y un idealismo que les aparta cada vez más de la realidad» (véase bibliografía) sienten y miran hacia su alrededor con ironía y hostilidad.

⁶ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Seix-Barral, 1989, pág. 78.

⁷ Ob. cit. pág. 78.

Martín-Santos pone al descubierto una clase sin un ideario definido «indiferentes siguieron hablando... De allí no salía nada»⁸ que se han dejado llevar por el devenir de la historia. Un devenir, llámese destino, que para el autor es consecuencia de una personalidad colectiva que se ha forjado a lo largo de la historia del país. El autor plantea un sarcasmo generalizado y destaca la ignorancia de los jóvenes novelistas que define como «borrachos que dimiten de la realidad»⁹. Por otro lado, el autor entabla una reflexión entre lo artístico y lo social a la vez que medita sobre la novela:

Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de palabra. Pedro también —¿Por qué no?— rompió a hablar.[...] Hay que leer a Ulysses. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulysses y de la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también [refiriéndose a una muchacha con quien el Pedro y Matías compartían mesa], hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Anisuatíl¹⁰.

Pedro y Matías, dos personajes antagónicos y complementarios a la vez, dialogan con una escritora y a medida que pasan las horas entran en un estado de embriaguez, en especial Matías. Es entonces cuando Pedro se cuestiona «¿estaría Matías ya borracho?»¹¹. Esta interrogación será un rasgo característico de la obra y coloca al narrador en un punto de vista crítico y un estado metanarrativo; un narrador que dialoga consigo mismo. Cuando Pedro y Matías abandonan el café, continúan un recorrido por otros cafés y por las «tabernas litúrgicas»¹² de la zona antigua de Madrid. En este recorrido consumen una buena dosis de alcohol que les lleva a proyectar su extravagancia interior.

En este periplo¹³ hacen una parada en el prostíbulo de doña Luisa. El estado ebrio de Matías permite penetrar en los estados ocultos del individuo. El estado delirante le lleva a hacer digresiones sobre la cultura clásica. Según Braudel, el alcohol hará la función de «De instrumentos de evasión [...], la embriaguez llega incluso a ser un medio de comunicación con lo sobrenatural»¹⁴. En un

⁸ Ob. cit., pág. 66.

⁹ Ob. cit., pág. 17.

¹⁰ Ob. cit., págs. 82-83.

¹¹ Ob. cit., pág. 82.

¹² Ob. cit., pág. 83.

¹³ No es aleatorio el uso del término Periplo. Según la R.A.E se trata de un viaje o recorrido con regreso al punto de partida. Pedro realiza una ruta por los cafés y tabernas de la zona antigua de Madrid saliendo de la pensión donde se aloja y regresando de nuevo. Este recorrido es irregular y presenta una de las muchas influencias de Ulysses de J. Joyce publicada en 1922. El paseo desordenado condensado en una unidad temporal reducida recuerda los pasos seguidos por Leopold Bloom en Dublín.

¹⁴ J. Braudel, *Bebidas y excitantes*, Madrid, Ed. Alianza, 1995, pág. 5.

momento de la escena doña Luisa, propietaria del prostíbulo, les pregunta «¿Para qué beberéis tanto?»¹⁵. Apunta a las consecuencias nocivas del uso desmedido del alcohol.

En las escenas del prostíbulo transitan los mitos y obsesiones ocultas de Matías. El joven burgués mantiene un contacto carnal con una prostituta de avanzada edad y aspecto demacrado. Abrazado a ella y con un alto estado de embriaguez relaciona el mito de Edipo¹⁶ y el mito de Electra. Matías manifiesta a través de un discurso desestructurado, propio de una persona en su estado, sus represiones sexuales. Es a través de su estado de desinhibición que emergen las pulsiones y que permite al personaje dar rienda suelta a sus traumas y problemas de índole afectiva. De sus palabras salen sus conocimientos intelectuales adaptado a su nivel léxico pero que solo podría exteriorizar a través del alcohol ya que en un estado de conciencia «se crean unas parcelas éticas que en ocasiones restringen la expresión emocional del sujeto [...] Para Martín-Santos lo inconsciente se define como el sentido oculto de los actos humanos»¹⁷.

Especial relevancia tiene el momento en que Pedro, ebrio «desde dentro de una bruma alcohólica»¹⁸ y asustado por las escenas vividas en el burdel emprende su regreso a la pensión, pero antes de culminar el periplo se detiene a comprar cigarrillos. En esos momentos el personaje está sumergido en una profunda reflexión:

Todo tiene un sentido. Repitiendo No estoy borracho. Pensando: Mañana estaré peor. Sintiendo: hace frío. Sintiendo: estoy cansado. Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan. Deseando: No estar solo, estar en un calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo. Temiendo: Mañana será un día vacío y estaré pensando, ¿por qué he bebido tanto? Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen [...]. La culpa no es mía. Afirmando: Algo está mal no solo yo. [...] Soy un pobre hombre¹⁹.

El estado ebrio permite a Pedro entrar en un diálogo, en el cual conviven narrador y protagonista, que en otro estado difícilmente lo hubiera conseguido. El autor recurre a sus técnicas narrativas innovadoras para expresar sus inquietudes a la vez que reflexiona sobre ellas.

¹⁵ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Seix-Barral, 1989, pág. 107.

¹⁶ Jo Labanyi señala en su análisis crítico como el autor confunde el mito de Edipo con el de Orestes. La autora lo atribuye a la influencia de Sartre quien había trabajado este mito. Según Castilla del Pino se debe a la velocidad con que fue escrita la novela. En: J. Labanyi, *Ironía e historia en tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Taurus, 1983, pág. 99.

¹⁷ Ob. cit. Pág. 84

¹⁸ Ob. cit. Pág. 88

¹⁹ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Seix-Barral, 1989, pág. 112.

El protagonista está sumergido en un abismo, abatido por las circunstancias. A través de dualidades, el lector accede al pensamiento del personaje y a las voluntades contrarias que en él habitan. Niega lo que es evidente «no estoy borracho» y reflexiona sobre su soledad y desapego frente a la realidad que le rodea ya que se siente diferente y no puede dejarse llevar «como los otros que se abandonan». El estado de este personaje remite a la figura del antihéroe. Un héroe desmitificado y abandonado que en los cincuenta estuvo representado por un personaje colectivo «víctima y verdugo»²⁰ de su tiempo. *Tiempo de silencio* abre el paso al personaje individual que encarna las características de un hombre moderno. Según Ángeles Encinar «El personaje se manifiesta en un tipo de literatura confesional en la que el individuo se desdobra con el fin de censurar y aniquilar su vieja personalidad, mostrando el drama interno que supone la lucha por encontrar su realidad íntima y descubrir un orden parcial en el caótico mundo de su entorno»²¹. Pedro es un buen ejemplo de ello. Cuando dice «Nunca llegaré a saber vivir» el personaje se ubica en un mundo absurdo y «apresado por un destino difícil de controlar»²². Un antihéroe en continua lucha con sí mismo.

En la reflexión de Pedro aparece la culpa. Cuando el protagonista dice «La culpa no es mía» no está negando su culpabilidad sino que el personaje se lamenta de ser libre ya que para Martín-Santos el individuo necesita asumir la culpa para sentirse libre siendo este uno de los puntos que lo separan del psicoanálisis existencial que considera la culpa como un acto de maldad. En este punto Martín-Santos se acerca más a la teoría Freudiana según la cual, la culpa sería el conflicto entre el Ego y el Superego, es decir, entre los deseos que tiene una persona y lo que el consciente dicta. Por otro lado, las palabras del personaje denotan estar sumergidas en un sentimiento de angustia; un estado de crisis incapaz de satisfacer un bienestar. La angustia para Kierkegaard es el complejo y dogmático problema del pecado original mientras que para Heidegger es el sentimiento que revela la vida cotidiana de cara a la huida de su contingencia. Para el filósofo alemán «no es la angustia de la muerte la que gana el lugar del pensamiento, es la de la vida y la existencia del instante revelador de la nada, sentimiento en el que está suspendido»²³. Este último concepto de angustia es el más trabajado por el autor y sobre el cual indaga para la construcción del protagonista.

El personaje busca disminuir la sensación de angustia con el alcohol, sin embargo, esta medida solo contribuye al goce momentáneo y, por el contrario, conduce a una excesiva culpabilización. Este es un diálogo tenso que mantiene la novela moderna como advierte M. Spilka: «in the modern novel, then, explorations of consciousness or of manifestations of the unconscious were replacing the old interest in character as personality or as moral force»²⁴.

²⁰ A. Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990, pág. 13.

²¹ Ob. cit., pág. 65.

²² Ob. cit., pág. 66.

²³ S. Kierkegaard, *El concepto de angustia*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pág. 17.

²⁴ M. Spilka, «Character as a Lost Cause», *Novel*, 11, núm. 3, 1978, pág. 198.

Con un alto estado de embriaguez, Pedro llega a la pensión, un lugar que simboliza el espacio de una clase social con pretensiones e inseguridad. Describe la pensión como un lugar de decadencia de una clase pudiente que no ha sabido adaptarse a las circunstancias adversas. A su vez, Pedro, siente el espacio como un lugar de contradicciones: sus impulsos sexuales hacia Dorita que le llevan a entrar en un convencionalismo y su ambición de progresar más allá de los propósitos de una clase media anquilosada.

Pedro se dirige a la habitación de Dorita y la observa con una técnica microscópica que el protagonista llama «el tercer ojo»²⁵. Se encuentra ante una imagen que «aparece duplicada en una visión enteroscópica»²⁶. En la escena de sexo con Dorita, volvemos a asistir a una multiplicidad de imágenes ya que se narra lo que ve y lo que piensa en un mismo plano espacial: «¿Es esto el amor? ¿Es el amor una colección apresurada de significaciones? ¿Es acaso el amor esta aniquilación del mundo en torno a un ser simbólico?»²⁷ y continúa meditando:

No. No es esto el amor. Sabe que no es amor. Junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco, junto a toda esa embriaguez de vino y erotismo [...]. Pedro se hunde sin poder apenas distinguir lo que es cuerpo de lo que es tibieza acogedora. Pero la conciencia de la mujer (siempre vigilante, aún a la hora de la violación en la alta madrugada a manos de un borracho irresoluto) le hiere exigiendo contestación a la pregunta esencial y previa: ¿me quieres?, «te quiero» siente Pedro que su boca va pronunciando, prometiendo, desliando, mientras que lejos de sí mismo y lejos de ella [...] los dos cuerpos que se estremecen lejanos y perdidos²⁸.

La escena de sexo en la pensión se explica como un intento de reparar una crisis existencial. A través de sus pensamientos que van en dos direcciones: una cosa es lo que piensa y otra cosa es lo que ve. Se aprecia el estado ebrio del personaje en cuanto que no hay una integración total con la situación, a diferencia de Dorita que con sus palabras demuestra estar fuertemente atraída por el huésped de la pensión, y que sin embargo, él no parece sentir tal atracción. Y precisamente estas escenas donde el alcohol juega un papel relevante nos conducen a la huella autobiográfica de la obra. Una de las mejores descripciones del autor es la de Juan Benet en su colección de ensayos recogidos en la obra *Otoño en Madrid hacia 1950*. Benet describe a su compañero de generación como:

El joven ortodoxo y un tanto engatillado no tardaría en adaptar para sí —guardando siempre las formas— el modelo que hasta entonces había obedecido [...] de la noche a la mañana pasa de ser un estudiante católico modelo

²⁵ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Seix-Barral, 1989, pág. 114.

²⁶ Ob. cit., pág. 115.

²⁷ Ob. cit., pág. 115.

²⁸ Ob. cit., pág. 117.

a ser un médico librepensador; y que todo lo que le habían enseñado durante una década lo empezó a aborrecer. Abandonó las filas de la tradición ortodoxa para formar parte de la heterodoxia²⁹.

Martín-Santos ha sabido crear una filiación entre la ficción de la obra y su biografía. Las peripecias del médico con aspiraciones de escribir en el Madrid de la posguerra, las tertulias de los cafés en las cuales se encontraba con otros escritores de su generación, su vida en la pensión y las noches de juerga que le acompañaron en su estancia en la capital, asoman en la trama de la obra.

Transcurrida la noche del sábado al domingo y después del contacto sexual con Dorita, Pedro entra en su habitación y va recuperando la consciencia: «Volvió a echarse agua en la cara. Agradable esta agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-testuz»³⁰.

Se ha podido comprobar que el alcohol está presente en los principales espacios de la novela, en la crítica social, en el trasfondo existencial y en la ruptura con el realismo. La exploración de sus efectos en los personajes confirma la evolución de la novela social a la novela experimental sin por ello dejar de lado el magisterio adquirido en las etapas anteriores. La novela plantea nuevas críticas y se aprecia como el autor dirige su interés literario hacia autores y movimientos hasta el momento desconocidos o pocos tratados por la crítica mientras que abandona paradigmas frecuentes de la década anterior³¹. Junto con las técnicas foráneas que llegan de Joyce, un profundo estudio de la obra cervantina, de la mitología y las fuentes clásicas, de la literatura popular, y otros autores, el autor adquiere un bagaje literario al cual se le debe añadir su formación en psiquiatría y sus conocimientos de psicoanálisis —tanto el freudiano como el existencialista—. Según Jo Labanyi, la obra tiene «puntos de coincidencia entre las preocupaciones literarias y psiquiátricas»³² y señala del autor el hecho de que «relacionará al hombre con su medio sin quitarle su individualidad»³³. Estos aspectos relevantes de la novela quedan reflejados en la figura del antihéroe que seguirá sus pasos en la novela de la segunda mitad del siglo xx ocupando un lugar relevante.

En lo psicológico, la obra presenta un estudio profundo de la conducta humana y del efecto del alcohol en el individuo. En lo literario, la obra está compuesta por un cuerpo ideológico que el autor expone con una renovación

²⁹ J. Benet, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 118.

³⁰ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Seix-Barral, 1989, pág. 120.

³¹ Ya lo decía Martín-Santos en un ensayo sobre Baroja: «Son personajes que se representan en forma de estampas; están vistos desde fuera. Las cosas que hacen son reales, pero no está analizado el mecanismo interno de la acción» (L. Martín-Santos «Baroja-Unamuno», *Pío Baroja*, Ed. Javier Martínez Palacio. Madrid: Taurus, 1974, págs. 231-238). Cita recogida en: A. Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990, pág. 65.

³² J. Labanyi, *Ironía e historia en tiempo de silencio*, Madrid, Ed. Taurus, 1983, pág. 11.

³³ Ob. cit. pág. 12

de la prosa tanto en los aspectos estilísticos como los sintácticos. Desaparece la mirada omnisciente en pro de unas nuevas técnicas que priorizan la crítica, cuestionando todo cuanto se ve y se piensa, reforzado por una densidad psicológica de los personajes.

Martín Santos afirmaba en una entrevista, cuando le preguntaban qué finalidad buscaba al escribir, que escribía para modificar la realidad española³⁴. Un cambio que quería hacer a través de la literatura. Es evidente que no era fácil modificar la realidad pero si supo obtener de ella una imagen poliédrica, una de esas miradas múltiples es la de la presencia y efecto del alcohol en sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- BENET, J., *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BRAUDEL, F., *Bebidas y Excitantes*, Madrid, Alianza, 1994.
- ENCINAR, A., *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Ed. Pliegos, 1990.
- LABANYI, J., *Ironía e historia en Tiempo de silencio*. Madrid, Taurus Ed, 1983.
- LÁZARO, J., *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2009.
- KIERKEGAARD, S., *El concepto de Angustia*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- MARTÍN GAITE, C., *Esperando el porvenir*, Madrid, Ed. Siruela, 1995.
- MARTÍN-SANTOS, L., *Tiempo de silencio*, Madrid: Seix Barral, 1989.
- NIETO, J., «Puede el alcohol ser pacificador de una angustia intolerable? El caso de dos escritores», *Poligramas*, núm. 32, Universidad del Valle (México), 2010, págs. 5-24.
- RIEZO, J., *Análisis sociológico de una novela: Tiempo de silencio, de Luis Martín-Santos*, Universidad de Granada, 1980.
- SOL, M., «Don Quijote en *Tiempo de silencio*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, abril 1986, págs. 73-83.
- SPIILKA, M., «Character as a Lost Cause», *Novel*, 11, núm. 3, 1978, págs. 198-217.

³⁴ Entrevista realizada por la hispanista Janet Winecoff Díaz en 21 de julio de 1962. Cita recogida en J. Lázaro. *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Ed. Tusquets, 2009, pág. 223.

CAPÍTULO 42

El placer inmenso de comernos. El lado oscuro en los relatos de Isabel-Clara Simó

IVÁN GISBERT LÓPEZ
Universidad de Alicante

*El canibalismo es una de las manifestaciones
más evidentes de la ternura*
SALVADOR DALÍ

En primer lugar, quería agradecer a la organización del Congreso por mostrar su confianza en mi persona y a todos los participantes del mismo por su interés en que este tipo de encuentros sean todo un éxito. En segundo lugar, deseo mostrar mi preocupación por una posible indigestión después de leer mi escrito, ya que puede considerarse un poco singular, después de analizar las diversidades culinarias tan sabrosas que mis compañeros tratan en sus trabajos. Sin más, trataremos de introducir la figura de Isabel-Clara Simó, un auténtico referente de envergadura dentro de las letras catalanas contemporáneas.

1. BREVES APUNTES BIOGRÁFICOS

Isabel-Clara Simó es una figura incansable, comprometida y amante de la cultura y de todas sus vertientes. Como periodista, dota sus artículos de un humor y una ironía sangrante, denunciando sin ningún tipo de pudor las injusticias sociales bajo un tupido velo ideológico apuntalado por el feminismo, el indepen-

dentismo, el homenaje artístico y las desigualdades sociales. Así, el papel como articulista engrosa su participación activa dentro de las letras catalanas. No es de extrañar que nos encontremos a la escritora en constantes debates radiofónicos, en variados discursos políticos o en infinidad de tertulias y certámenes literarios.

Remontándonos a finales de la década de los sesenta, la autora inicia su andadura periodística colaborando en la revista *Canigó*, dirigida por el ampurdanés Xavier Dalfó, con el que se casará posteriormente. Progresivamente, el castellano va desapareciendo de la totalidad de textos que aparecen en sus hojas, en contraposición con el catalán y, al mismo tiempo, va acentuándose su posición nacionalista. Es por ello que el régimen franquista sanciona y restringe a los instigadores de la publicación, obstaculizando su difusión. Ante esta perspectiva, Simó decide licenciarse en periodismo, condición sine qua non para hacerse con las riendas de la revista y, así, evitar su desaparición. A lo largo de doce años (1971-1983), bajo la dirección de la escritora, la publicación sale a la luz semanalmente y se combinan en ella colaboradores de renombre dentro de la cultura catalana como Pere Calders, Manuel de Pedrolo, Quim Monzó, Ricard Salvat o Maria Aurèlia Capmany. La falta de subvenciones, la marginación política y el sucesivo decaimiento que azotó a la revista a inicios de la década de los ochenta, abocó a la revista a su fin en 1983, coincidiendo cronológicamente con la aparición de las primeras obras literarias de la autora: *És quan miro que hi veig clar* (premio Víctor Català 1978) y *Júlia* (1983), su obra más emblemática, con la cual alcanzó éxito internacional.

A partir de este momento, la trayectoria literaria de la autora adquiere un ritmo vertiginoso e infatigable en el cual más de una cincuentena de obras la avalan. Simó conreará especialmente narrativa, incluyendo diversas vertientes como la narrativa juvenil, los relatos cortos, las novelas históricas o las novelas negras. Además, se atreverá con otros géneros como el ensayo, la poesía y el teatro, aunque sus creaciones en este ámbito son más puntuales. Analizando su corpus narrativo y resumiendo brevemente su estilo tan marcado, destacaremos el papel principal tan reivindicativo que adquieren sus personajes femeninos, el análisis de las tormentosas relaciones en pareja, así como el comportamiento de los seres humanos ante las adversidades que la vida les brinda.

2. PRIMERAS INCURSIONES EN EL ÁMBITO ANTROPOFÁGICO

Centrando el tema de la ponencia, observaremos que la cuestión culinaria es un elemento notorio en el conjunto de la narrativa de Simó, facilitándole diversas posibilidades, como por ejemplo dotar a sus escritos de una cotidianidad e identificar geográficamente las costumbres de los habitantes que conforman la obra determinada. Es el caso de *Júlia* (1983), donde las continuas referencias al ámbito gastronómico, en este caso el alcoyano, constituyen una atmósfera sensorial que ayuda a la escritora a ambientar los escenarios tan peculiares que vivió la ciudad alicantina a finales del siglo XIX. Por otra parte, obliga al lector a

agilizar sus memorias más recónditas y a realizar un salto en el tiempo desarrollando sus destrezas gustativas y olfativas, trasladándose a las costumbres de sus antepasados: «Després es van rentar els peus, en una safa, amb aigua amb sal. I es tallaren les ungles. Petaven contra la paret, i la vella reia si les seues arribaven més alt. Després van fer brou de gallina. I un arròs amb bajoquetes de la peladilla»¹.

Isabel-Clara Simó es una escritora que busca el impacto, la reacción y la complicidad con el lector. Romper los cánones literarios y sorprender con una actitud desinhibida es una tónica en su trayectoria. No obstante, si observamos el elemento gastronómico en su narrativa, la autora no recurre a ningún método ingenioso que fracture la tradición de sus precedentes dentro del mundo de la ficción. Ahora bien, su universo narrativo se ve caracterizado por un elemento tabú y escabroso, como es la antropofagia, utilizada repetidamente por motivos tan dispares a lo largo de la historia, como recalca Adolfo Chaparro:

Hay numerosas evidencias de antropofagia en la historia de la humanidad, desde la preparación ritual y consumo de la masa cerebral de los difuntos en el Paleolítico hasta los recientes rituales homoeróticos de un discreto ciudadano alemán, pasando por la variedad de formas políticas, guerreras y culturales que adquiere en los distintos continentes, especialmente en Oceanía y en la América precolombina. A pesar de ello, el canibalismo sigue siendo visto como un estigma horroroso que nos recuerda una época remota del desarrollo de la especie humana, a partir de la cual se delimita tajantemente la frontera entre salvajes y civilizados².

Como hemos avanzado, pocos escritores se han atrevido a incluir elementos caníbalescos en sus obras, posiblemente debido al ingrediente repulsivo y de rechazo que provocaría entre los lectores. Además, no se trata de incluir el hecho antropofágico desde el punto de vista más psicopático, como es el caso de la trilogía de Thomas Harris³, o la recreación de un caso real y sus respectivas pesquisas policíacas como *El caníbal de La Guerrero y otros demonios de la ciudad* (2011) de Valerio Hernández Marcos. Tampoco, de describir las tradiciones y el costumbrismo de tribus salvajes e indígenas adentrándonos en el corazón de la selva amazónica, africana o papuana como es el caso de novelas de Herman Melville (*Taipei: un edén caníbal*, 1846), Robert Louis Stevenson (*En los mares del sur*, 1896), Evelyn Waugh (*Merienda de negros*, 1932), Kurt Vonnegut (*Galápagos*, 1985), Antonio Torres (*Mi querido caníbal*, 2004), Sabine Kuegler (*La niña de la jungla*, 2005) o Claus Cornelius Fisher (*Y perdónanos nuestras culpas*, 2007). Ni tampoco, la escritura de literatura fantástica o apocalíptica donde, en algún momento concreto, aparecen amenazas o decisiones de comer carne

¹ C. I. Simó, *Júlia*, Bromera, Alzira, 2003, pág. 64.

² A. Chaparro Amaya, *Pensar caníbal*, Madrid, Katz, 2014, pág. 11.

³ Trilogía formada por *El dragón rojo* (1981), *El silencio de los corderos* (1988) y *Hannibal* (1999)

humana, como es el caso de obras de James Sotddart (*La gran mansión*, 1998), Kiryl Yeskov (*El último anillo*, 1999), Raphael Draccon (*Cazadores de brujas*, 2007), Fermín Moreno González (*El vuelo del Oricú*, 2013) o la compilación de cuentos del belga Bernard Quiriny (*Cuentos carnívoro*, 2008). E incluso tampoco, la posibilidad de recurrir al canibalismo como solución extrema de supervivencia tras aparatosos accidentes, como es el caso de los alpinistas ante situaciones extremas en el debate acalorado acontecido en la obra de Fernando Alomar *La montaña canibal* (2007).

Entendemos por canibalismo la práctica de devorar individuos de la misma especie. Más concretamente, Sagan⁴ nos remite al término Antropofagia como «Antropo» de gente, «fagia» de comer. De hecho, en la vida contemporánea contamos con frecuentes casos caníbales de diversa índole, como por ejemplo el de Armin Meuwes que, tras contactar con individuos con gustos afines, conoció a un ingeniero alemán y, tras llegar a un acuerdo, iniciaron el ritual de devorarse mutuamente; Andrei Chikatilo, el cual admitió que, solamente por gratificación sexual, se comió alrededor de 53 cuerpos; o Issei Sagawa, que, obsesionado por las mujeres europeas, asesinó y devoró a una joven neerlandesa durante varios días. Analizando estos casos, la palabra «canibalismo» no puede provocar otra cosa que repulsión capaz de afectar a cualquier sensibilidad. Pero a parte de esta vertiente psicopática, nos encontramos ante la evidencia de la aparición de prejuicios hacia las prácticas caníbales inculcados en el inconsciente colectivo asociándolos a una zona y a una raza concreta ya que, como afirma Irvim Ulises Pineda: «considerando un rasgo distintivo o atributo del salvajismo, el canibalismo fue usado como justificación moral de la colonización y como un pretexto para la codicia imperialista. Los caníbales comían carne humana por simple glotonería y metían en la olla a todos los simpáticos exploradores y pacíficos misioneros que caían en sus manos, incluso a sus propios padres, esposas e hijos»⁵.

Observando la clasificación en tres puntos (psicógenas, materialistas y culturalistas) que explican la causa caníbal establecida por Peggy Reeves Sanday, así como el estudio de Velasco, López y García⁶ e introduciéndonos en el mundo de ficción de la autora donde existe el banquete de carne humana, observaremos que predominan sentimientos tan contradictorios con el hecho en sí como el amor, la venganza o la dignidad, poco frecuentes en las obras mencionadas anteriormente. En otras palabras, Simó no sorprende en la utilización de personajes caníbales, sino en la intención y en el trasfondo psicológico que los llevan a cometer tal ceremonia. Otra vez más, rompe con todos los esquemas, ya que el devorador en estos casos no será un asesino en serie, un perturbado o un componente de

⁴ E. Sagan, *Cannibalism: Human aggression and cultural form*, Nueva York, Harper and Row, 1974.

⁵ I. U. Pineda Solorzano, *Ensayando*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013, pág. 2.

⁶ Estos tres puntos son las causas psicógenas defendidas por Eli Sagan; las causas materialistas defendidas por Michael Harner y Marvin Harris; y las causas culturalistas expuestas por M. Sahlins a partir del canibalismo azteca.

la tribu, sino que el hecho amoroso con sus desengaños, frustraciones y penas, es el causante de tan singular afición.

En un primer estadio, como si fuera una pequeña introducción no implícita al arte de diseccionar órganos humanos y a su vez, degustarlos, nos centraremos en sus relatos cortos *Carn i L'especialitat de la casa*. Ambos forman parte de una compilación de cuentos englobados bajo el nombre de *Històries perverses*⁷ que, como señala Vicent Alonso, se trata de un título mixto «ja que, si bé contenen una clara informació genèrica, amb l'adjacent de caràcter temàtic introdueixen una indicació unitària més o menys acusada»⁸. No cabe duda de que nos encontraremos con relatos caracterizados por la crueldad, donde sus personajes, dominados sin control por la ira, la humillación o el desengaño, actuarán de forma diabólica. De hecho, como bien nos señaló la escritora en una entrevista: «es una forma de poder objetivar en un cuento esta forma de hacernos la puñeta los unos a los otros diariamente, sin hacernos un gran daño. A partir de esta preocupación, me surgieron fantasmas internos y grandes maldades interiores que quedan plasmadas en los relatos»⁹.

Carn es un relato que adopta la forma de una carta escrita por un joven que acaba de ingresar en una orden monástica y que, supuestamente, ha muerto desagrado. Representa una forma de agradecimiento al reverendo y gran maestro, la única persona que fue capaz de ayudarlo en los peores momentos de su vida y capaz de entender su situación. Después de relatar las penurias de una terrible infancia viciada por los celos y el rencor, quedándose huérfano, siendo víctima sexual de un marinero y de una prostituta que le obligó a ejercer, y después de haber cometido infinidad de pecados, hasta llegar a asesinar, el chico reconoce haber limpiado su alma con la bendición del religioso. Tras un camino tortuoso basado en una educación católica disciplinada, el joven decide que la única salvación absoluta de todo hombre empieza por la conversión en eunuco. Con gran destreza, hace uso de un cuchillo afilado para amputarse los genitales.

En *L'especialitat de la casa* el elemento realista se pierde bajo una tupida niebla para dejar paso a los espejismos y alucinaciones. El relato es presentado por un personaje que, acomodado en la barra de un bar, ingiere gran cantidad de alcohol y, por tanto, sus narraciones pierden cierta credibilidad. No obstante, nos relata que se queda estupefacto cuando descubre, espiando en una rendija, el contenido que esconde una bandeja enorme, pesada y escurridiza que varios camareros han depositado en una gigantesca mesa presidida por una cuarentena de hombres vestidos elegantemente. El banquete en cuestión es una mujer desnuda engalanada de todo tipo de comida que cubre la totalidad de su cuerpo. El relato llega a su fin con la expulsión del local del incomprendido narrador, que reproduce los insultos del camarero, que lo acusaba de ir ebrio. El elemento

⁷ C. I. Simó, *Històries perverses*, Barcelona, Edicions 62, 2002.

⁸ V. Alonso, «Sobre la publicació en forma de recull», en Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (ed.), *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, 1998, págs. 49-50.

⁹ Entrevista con la autora en su casa de la Ametlla del Vallés, el 04 de diciembre del 2012

erótico se fusiona con el mundo de las visiones cercanas a la fantasía provocadas por la ingesta de gran cantidad de bebidas alcohólicas.

Como hemos podemos observar, el elemento antropofágico en estos relatos no es tan crudo como los relatos canónicos canibalescos exigen, pero se ha dejado entrever y se ha demostrado el gusto de la escritora de moverse por este terreno viscoso de utilizar el cuerpo humano como carne cortante y comestible, a imagen y semejanza de las reses que podemos encontrar en las carnicerías. Dejando atrás estas especulaciones con el género, mencionaremos el relato *Amanda*¹⁰ donde la humillación da paso a un afán de venganza por parte de una profesional en el sector de la enfermería. La mujer, descrita como perfeccionista y obsesionada con la limpieza, encargada de la cura en cama de su marido afectado por una espantosa fiebre, descubre una terrible infidelidad que el enfermo escondía. Mediante su destreza en el ámbito quirúrgico, decide aprovechar los momentos de delirio de su marido, para administrarles unos fuertes sedantes y extirpar sus testículos sin su consentimiento. Órganos que, posteriormente, cocinará con esmero para que su propio dueño los ingiera. El relato, adaptado a un cuento detectivesco, incluyendo la participación de un policía y las declaraciones de la enfermera tras haberse quedado viuda por un posible suicidio de su marido capado, muestra la frialdad y la perversidad en su más alto nivel. Se trata de un acto puntual, sin continuidad de cometer más atrocidades caníbales. Es la reacción furibunda de una mujer estafada.

3. LA CULMINACIÓN: *EL CANÍBAL* (2007)

Con la presente obra, Simó llega al punto de ebullición máximo referente a este banquete gastronómico tan particular: la de los cuerpos humanos. Nos encontramos ante una obra analítica de carácter psicológica, en la cual un personaje gris, Blai, ha ido evolucionando con altibajos bruscos hasta convertirse en un prestigioso y meticuloso chef, admirado por su escrupulosidad. La autora, mediante la presencia de un narrador omnisciente y un inicio esclarecedor, nos informa con mordacidad de la singularidad de este escrito, el canibalismo de Blai: «Blai és caníbal, però no un caníbal sistemàtic, ni tan sols un caníbal ocasional. Només ha estat caníbal en una sola ocasió. Ningú no el podria condemnar, perquè el canibalisme no està prohibit per la llei. I ell no ha matat ningú: s'ha limitat a menjar-se una persona»¹¹.

Es importante la reflexión de la cual nos hace partícipes el narrador. Blai no es un caníbal sistemático, no es un acto que haya repetido en otras ocasiones, sino que la situación que le ha brindado el destino disponía de muy pocas salidas. Se trata de una especie de exculpación y de justificación de tal crueldad. Esta

¹⁰ C. I. Simó, «Amanda» en Angeles Encinar (ed.), *Historias de detectives*, Barcelona, Lumen, 1998, págs. 119-132.

¹¹ C. I. Simó, *El caníbal*, Barcelona, Columna Edicions, 2007, pág. 11.

técnica narrativa de empezar directamente por el final, es una tónica en las obras de la escritora, la cual se mantiene cómoda tratando de romper esos esquemas previos que todo lector posee cuando se decide a emprender la lectura de géneros marcados por unos cánones concretos, como ocurre, por ejemplo, con la novela policíaca *La vida sense ell* (2013).

Adolfo Chaparro asegura que «el individuo moderno tiene de la marca caníbal como una expresión inequívoca de lo irracional»¹². La singularidad de la obra de Simó recae en la causa tan insólita que empuja al personaje a devorar la carne humana: el amor. Como si fuera un alegato expiatorio, el narrador, un alter ego de Simó, inicia el relato de los hechos tratando de dotarlos de una normalidad difícil de sostener. De hecho, mantiene la teoría que la historia de la humanidad está llena de canibales dominados por el amor, ya sean reales o imaginarios. El narrador, subjetivamente, apoya la consideración de Blai como un héroe, ya que se atreve a realizar un acto considerado prohibido y cruel a pesar de los atavismos sociales que pesan como losas en nuestras cabezas, como según recalcan Velasco, López y García en su estudio, añadiendo ejemplos sobre cómo el canibalismo «se ha integrado en un conjunto más o menos complejo de rasgos para definir y estigmatizar el salvajismo»¹³

A pesar de ello, sigue argumentando la cotidianidad del canibalismo, considerándolo un hecho muy tradicional, ya que, usualmente, para aludir al lenguaje amoroso, se utilizan frases con referencias antropofágicas, como «te comería a besos» o «ese niño está para comérselo entero». Para reforzar esta tesis, es curiosa la mención lingüística estudiada por Manuel Moros Peña:

Nuestro lenguaje está repleto de expresiones caníbales. Decimos que alguien «está muy buena» (o muy bueno), o que «está para comérselo», llamamos a la persona amada «bomboncito» o «pi con cita mía» o les decimos «eres muy dulce». En lenguaje vulgar utilizamos las expresiones «comerse algo» o «comerse un roscó» que significan tanto ligar como consumir un coito, y «comer(le a alguien) el coño» (o el culo, o la polla o las tetas). Y si pasamos del afecto al odio, expresiones como «¡Soltadme, que me lo como!» o «¡Te como el hígado!» (o el corazón, o los sesos) no implican materialmente lo que dicen, pero denotan una agresividad extrema. Expresiones de admiración como «Se lo comió con patatas» significan la victoria de unos de dos contrincantes, bien sea en combates dialécticos o físicos de cualquier tipo. También para hacer ver a alguien que no deseamos que nos imponga sus ideas, le decimos «¡No me comas el tarro!»¹⁴.

El narrador trata en todo momento de eliminar los trazos de siniestralidad de un relato donde el protagonista es un caníbal para convertirla en una historia

¹² A. Chaparro Amaya, *Pensar canibal*, Madrid, Katz, 2014, pág. 12.

¹³ H. M. Velasco Maillo *et al.*, *Equipaje para aventurarse en antropología*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

¹⁴ M. Moros Peña, *Historia natural del canibalismo: un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Nowtilus, 2008.

amorosa donde la pasión sobrepasa todos los límites. La conducta expiatoria del narrador nos evoca al pasaje de *Justine o los infortunios de la virtud* (1787) del Marqués de Sade, que avisaba que lo que nosotros consideramos crimen, en otro lugar del planeta se considera una adoración:

Es necesario comenzar por un análisis exacto de todo lo que los hombres denominan crimen para convencerse de que solo caracterizan así la infracción de sus leyes y de sus costumbres nacionales; lo que se denomina crimen en Francia, deja de serlo a doscientas leguas de allí; no existe ninguna acción que sea real y universalmente considerada como crimen en toda la Tierra; ninguna que, viciosa o criminal aquí, no sea loable y virtuosa a algunas millas de aquí; todo es cuestión de opinión y de geografía y es absurdo, por tanto, querer limitarse a practicar unas virtudes que son crímenes en otro lugar, y escapar de unos crímenes que son acciones excelentes bajo otro clima¹⁵.

Así, el narrador reconoce que el hecho caníbal en nuestra sociedad es puntual y nos avisa que la historia tiene que conllevar fatalidad, ya que la narración de una historia feliz no merece ser contada. Esta conducta del narrador, tratando de entender el comportamiento de Blai, que puede resultar tan sorprendente, está justificada por él mismo, ya que explica en reiteradas ocasiones que la exposición del relato se basa en unas anotaciones que el propio caníbal iba realizando a modo de diario. Tomándolas como punto de origen y dotándolas de veracidad, el narrador realiza una crónica subjetiva que interpreta el comportamiento del personaje. Un personaje que ha ido distorsionándose a una velocidad de vértigo. En toda esta evolución, Blai pasa de ser un joven vulgar, introvertido, lento y desquiciado a un individuo meticuloso, observador, rígido y deslumbrante.

De hecho, pasa por diversos estadios: en el primero de ellos, nos encontramos a un trabajador mediocre y anodino dentro de las paredes de un matadero; posteriormente, un cocinero principiante y esperanzado que, debido a su meticulosidad, resultará un ser muy valorado ya que ha sido capaz de resucitar la clientela de un bar popular; finalmente, un distinguido chef, huraño y retraído que acabará sucumbiendo a los deseos del amor. Unos cambios que han seguido un único objetivo: la felicidad, el sentido de la vida. Según el narrador, nuestra existencia se refleja en «tenir la xamba de trobar l'indret on la nostra ànima encaixi»¹⁶. Blai sufría degollando animales, se sentía una especie de ser perverso, desdichado y atrapado. Es por ello que, a pesar del temor que le producía comunicarles la decisión a sus padres, decide abandonar esta rutina y lanzarse a la aventura. Y la suerte, le acompañó: «va trobar al modest bar “La Cantonada” el sentit de la vida»¹⁷.

¹⁵ Marqués de Sade, *Justine o los infortunios de la virtud*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994, págs. 88-89.

¹⁶ I.C. Simó, *El caníbal*, Barcelona, Columna Edicions, 2007, pág. 47.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 43.

La mezcla de estos dos saberes, despiece de carne y perfeccionamiento culinario, junto al descontrol anímico con que el amor azota al protagonista serán esenciales para que Blai, tal y como ambiciona todo chef, decida realizar su trabajo más insuperable, su clímax culinario basándose en un ingrediente estrella: el cuerpo sin vida de su amada. Para ello, necesitará, a parte de un escenario íntimo, unas cualidades que le han aupado al escalón más alto del pódium de cocineros nacionales: paciencia, pulcritud, serenidad y osadía.

La historia viene marcada por giros bruscos, dos de los cuales alteran el orden habitual de los acontecimientos y, por tanto, rompen la armonía vital de Blai. El primero de ellos es el encuentro casual y posterior enamoramiento entre él y Rosario, una prostituta colombiana con un terrible pasado. El segundo, el reto de afrontar la muerte de su amada y la posterior soledad. Así, los puntos culminantes de la obra quedarían resumidos en una única frase: la aparición deseada del amor y su posterior defunción fortuita. De hecho, «L'amor el va sacejar del cap als peus, del fons del pit als batecs de les temples, de les profunditats del ventre al centre del sexe; li recorria les venes i els nervis, el mossegava com un animal afamat i brutal, el colpejava, l'apedregava, el colpia. Blai semblava una persona violada, encara indignat del que li passava, queixós d'un trasbals que no podia controlar»¹⁸

Enlazando el punto anterior, dentro de la historia se observan rasgos habituales en la ficción de Simó, como el protagonismo que ejerce la muerte en sus ficciones. Blai se ve rodeado de seres queridos que han ido pereciendo: su madre, su padre y, finalmente, su amada Rosario. Se trata de un elemento que corta de cuajo, por una parte, sus raíces con el pasado y, por otra, sus ilusiones futuras. Blai se convertirá en un personaje anclado en el presente, incapaz de afrontar su destino. El protagonismo que adquiere su figura es muy semejante a la de Jean-Baptiste Grenouille, dentro de la obra *El perfume* de Patrick Suskind. Ambos son individuos silenciosos, introvertidos, tímidos y melancólicos que, a lo largo de su juventud, han ido perfeccionando su aprendizaje hasta llegar a ser unos genios en sus ámbitos. Los dos buscarán el culmen de su carrera con sus obras infalibles: uno, el menú perfecto, insuperable; otro, la fórmula del perfume inalcanzable para el resto de los humanos. Durante su etapa de aprendizaje, han estado sometidos a humillaciones y afrentas constantes, pero sus cualidades meticulosas y concienzudas serán sus grandes aliadas. La diferencia entre ellos radica en su condición psicopática: Jean-Baptiste asesina, primero por la fatalidad del destino y luego sistemáticamente, mientras que Blai es inocente en este aspecto y el pasado emerge de su inconsciente a través de su trabajo en el matadero. Las lecciones allí aprendidas en su etapa adolescente, serán el punto de partida de dicho proceso. El cadáver de Rosario pasará a ser su particular pieza de descuartizamiento, y el cuerpo humano se transforma en un cerdo exquisito, del cual se aprovechará su totalidad. El particular chef iniciará un ritual instintivo culinario que desembocará en la creación de un menú espectacular, capaz de alimentar a una persona durante al menos medio año.

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 71.

Dicha ceremonia de despedazamiento está caracterizada por una investigación exhaustiva por parte la escritora. Por una parte, la atmósfera adquiere un tono aterrador con la descripción escénica (el banco de la cocina, cuchillos afiladísimos, la sangre fluyendo por la bañera...) y con el gozo permanente del protagonista. Por otra, el lector de manera automática puede sentir una especie de repulsión con la enumeración de preparados culinarios que el chef va realizando: salchichas, foie-gras, morcillas negras de hígado regadas con sangre, costillas a la parmesana, mejillas a la cebolla, pecho con coles de Bruselas, lengua a la escarlata, riñones en *cocotte*, cerebro a la manteca negra, oreja a la vinagreta, muslo a la salsa maltesa, pudín de hígado, espalda a la Chateaubriant, callos hechos del estómago...

Pero si destacamos algún rasgo característico de la escritora presente en la totalidad de sus obras, es la aparición del elemento humorístico, sobre todo, aquel que hace referencia a las descripciones físicas. La caricaturización de diferentes personajes rompe con la seriedad de los acontecimientos y dota al escrito de una oralidad, obligando al lector a participar de estos conocimientos mutuos. Con la descripción que el narrador hace de una empleada: «tenía cara de *buldog*»¹⁹, además de permitir imaginar físicamente esa parte del cuerpo, nos deja entrever el carácter que posee. Además, de estas descripciones Simó se aprovecha para justificar la desoladora infancia de Blai, el cual «tenía la cara coberta de grans i de totes les formes d'acne conegudes»²⁰ y, por tanto, era el centro de la diana de las críticas perversas de sus compañeros. Los detalles físicos de su padre, personaje sobre el cual Blai se ve reflejado, redondearán este estado de apatía y de marginalidad con el que se caracteriza el inicio de la obra: «el pare, Aleix, mai acabat d'afaitar del tot, panxa caiguda i olor de suat perenne»²¹.

Dentro de la narrativa de Isabel-Clara Simó siempre puede observarse la presencia del elemento erótico. El punto de inflexión viene dado con la aparición del personaje de Rosario. Ella, novata en el gremio de la prostitución, y él, en el terreno sentimental, realizarán un primer acto sexual muy satisfactorio. De hecho, la recreación de estos actos íntimos es muy sugerente y el narrador es capaz de compartir los pensamientos de Blai. Merece especial atención el tratamiento del clítoris de Rosario, convirtiéndose en el plato culmen de la obra, y a su vez en el más placentero que el particular comensal haya probado nunca, simbolizando el *súmmum* de la satisfacción. El narrador reflexiona sobre la estrecha relación existente entre el arte sexual y el culinario «I la Rosario en sabia, de deixar content un home. De fet, és com la cuina: cal paciència, un toc de geni, habilitat, dedicació...»²².

La escritora, como hemos dicho al principio de este escrito, aprovecha siempre la mínima oportunidad para ofrecer un merecido homenaje al mundo artístico. Los protagonistas de sus narraciones destacarán por mostrar una acti-

¹⁹ *Ibíd.*, pág. 23.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 15.

²¹ *Ibíd.*, págs. 15-16.

²² *Ibíd.*, pág. 78.

tud sumisa hacia el poderío que emanan ciertas modalidades artísticas. En esta obra, Rosario, a pesar de ser un personaje originario de los suburbios suramericanos, con un pasado delictivo notorio y con incursiones dentro del mundo de las drogas, muestra una debilidad por la cerámica, hecho que enloquecerá de alegría a su amado. Al fin y al cabo, en las ficciones de Simó, nada es superfluo. El gusto por elaborar figuras de este material, conllevará al protagonista a construir un auténtico taller en su inmensa casa, cuya joya de la corona será un horno de gran potencia. Este objeto servirá para deshacerse de los restos más controvertidos del cadáver de Rosario. No obstante, no es la única referencia artística que se menciona. En reiteradas ocasiones, el narrador destaca el gusto de Blai por las lecturas instructivas y pedagógicas dentro de cada arte, en su caso del culinario, ya que reconoce que el autodidactismo es provechoso pero tiene límites. La escritora, en un arduo trabajo de investigación, añade frecuentemente referencias bibliográficas que se adecuan al contexto. Es el caso de un fragmento de una obra de Bohumil Hrabal que tanto impactó en el aprendizaje del joven cocinero. Incluso referencias religiosas extraídas de la Biblia, que aseguraban que el primer individuo en proponer cuestiones caníbales fue Jesucristo.

No obstante, el gusto por las artes de los protagonistas permite a la escritora, mediante la diferencia de clases, ofrecer una fuerte crítica a la sociedad actual, ya que desde un primer momento el narrador informa que Blai es un apasionado de la música clásica, aunque la convivencia con Rosario le hará abandonar esta afición en detrimento de la televisión. Finalmente, la obra culmina con una expresión contundente: «Sóc un geni. Sóc Gauguin»²³ comparando al prestigioso chef con un genio de las artes pictóricas. Ambos, después de realizar sus colosales obras, se han deshecho de ellas sin dejar rastro, uno devorándolas, el otro consumiéndolas en una pira en su idílica isla tahitiana.

El caníbal viene a engrosar la lista de ficciones de Isabel-Clara Simó caracterizadas por tener un final abierto²⁴, que dé lugar a la participación del lector, elaborándose su propia historia e imaginándose la vida del protagonista *después de*. El narrador ha cumplido con su objetivo de relatarnos la historia, como si fuera una crónica periodística, basándose en una férrea investigación a partir de los escritos de Blai. El último bocado de placer cerrará el reportaje que se ha hecho del protagonista que, pronto, tendrá que enfrentarse a la cruda realidad: la desaparición absoluta de Rosario. O, dicho de otro modo, de la fusión completa dentro del cuerpo del cocinero, porque, en realidad, esta ha sido la causa fundamental del canibalismo tan peculiar de Blai, la unificación:

Rosario: vull que et quedis per sempre amb mi. Vull que les teves cèl·lules es barregin amb les meves. Vull tenir amb tu la còpula més immensa, més total, més completa que mai s'hagi tingut. Vull que els teus teixits siguin els meus

²³ *Ibíd.*, pág. 133.

²⁴ Por ejemplo *Júlia* (1983), *La salvatge* (1994), *El gust amarg de la cervesa* (1999), *La vida sense ell* (2013), entre otras.

teixits, que els teus succs siguin els meus succs, que les teves molècules siguin les meves molècules. Vull que tu i jo siguem un de sol. [...] I la teva carn serà la meva carn i la teva sang la meva sang²⁵.

Una fusión que rebasa todos los límites de la pasión, comparada con un coito sexual jamás visto. Un placer inaudito, supremo y necesario. Un bálsamo para el dolor. Porque en realidad, como señala el narrador, somos lo que comemos. El gusto de esa carne tendrá un sabor único, un aroma arrebatador. Y Blai, devorando a su estimada Rosario, le volverá a dar vida, una vida compartida. Todo será como antes, pero en un único ser, lleno de placer. Y ahora, reflexionen, siguiendo las palabras de Simó: ¿hay algún placer más intenso que el de comer? Ya lo decía el Reverendo David Cargill en 1838 cuando mencionaba a los indígenas de las Islas Fiyi, los cuales consumían carne humana no por venganza, ni por necesidad, sino por puro placer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, V., «Sobre la publicació en forma de recull», en Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (ed.), *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, 1998.
- CHAPARRO AMAYA, A., *Pensar canibal*, Madrid, Katz, 2014.
- HARRIS, M., *Canibales y reyes*, Barcelona, Salvat, 1986.
- MARQUÉS DE SADE, *Justine o los infortunios de la virtud*, Barcelona, Tusquets Editores, 1994.
- MOROS PEÑA, M., *Historia natural del canibalismo: un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Nowtilus, 2008.
- PINEDA SOLORZANO, I.U., *Ensayando*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
- REEVES SANDAY, P., *Divine Hunger: Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SAGAN, E., *Cannibalism: Human aggression and cultural form*, Nueva York, Harper and Row, 1974.
- SIMÓ, I. C., «Amanda», *Historias de detectives*, (ed.) A. Encinar, Barcelona, Lumen, 1998, págs. 119-132.
- *Històries perverses*, Barcelona, Edicions 62, 2002.
- *Júlia*, Bromera, Alzira, 2003.
- *El canibal*, Barcelona, Columna Edicions, 2007.
- SPIEL, C., *El mundo de los canibales*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1973.
- STORR, A., *La agresividad humana*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- SUSKIND, P., *El perfume*, Barcelona, Seix Barral, 2001.
- VELASCO MAILLO, H. M. et al., *Equipaje para aventurarse en antropología*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

²⁵ *Ibíd.*, págs. 106-107.

CAPÍTULO 43

La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes

Laura Paché Carballo
Universitat Autònoma de Barcelona

*Modelos de mujer*¹ es un libro de relatos de Almudena Grandes (Madrid, 1960) que aparece en 1996 y, aunque no se concibiera de forma conjunta, presenta una evidente unidad de sentido. Las siete historias que conforman este volumen, editadas de forma independiente con anterioridad², presentan protagonistas femeninas que se alejan de una construcción estereotipada y «todos exploran, vuelven o anticipan novelas» de la autora. Grandes ha publicado hasta el momento solo dos volúmenes de cuentos: *Modelos de mujer*, por el que recibió el Premio NH Relatos y *Mercado de Barceló*, una recopilación de artículos periodísticos —género en el que se mueve con comodidad—, aparecidos entre 1999 y 2002 en el diario *El País* y reunidos por Tusquets en el año 2003.

Todas las protagonistas de este libro son mujeres que, tras sufrir una experiencia más o menos traumática, intentan enderezar un rumbo que parece

¹ A partir de ahora, cuando citemos el volumen, indicaremos entre paréntesis los números de página de la edición consultada: Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2010³.

² *Los ojos rotos*, en AAVV, *La próxima luna (Historias de horror)*, Barcelona, Tanagra, 1990; *Malena, una vida hervida*, en AAVV, *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo (col. El Espejo de Tinta), 1990; *Bárbara contra la muerte*, en *Creación Estética y Teoría de las Artes*, 3, Madrid, 1991; *Amor de madre*, en *El Urogallo*, 102, Madrid, noviembre de 1994; *El vocabulario de los balcones*, en *El País semanal*, 184, Madrid, 28 de agosto de 1994; *Modelos de mujer*, en *El País semanal*, 232, Madrid, 30 de julio de 1995; *La buena hija*, en AAVV, *Madres e hijas*, Laura Freixas (ed.), Barcelona, Anagrama, 1996.

torcido, impulsadas en su mayoría por un deseo de libertad. La autora recrea un espacio practicado y pensado por ella al que traslada a sus personajes, quienes huyen de una vida sin sentido y pensada para otros. Es capaz de liberarlas e incluso de salvarlas inscribiendo a la mujer en el mundo y en la historia, a través, como veremos, de la recreación del propio cuerpo como proyección simbólica. Al desmitificar el estereotipo en el alegórico orden de la escritura se halla lugar para la autodeterminación. El retrato de la figura femenina se aparta del ideal impuesto por los medios de comunicación o los mensajes publicitarios de una forma consciente y explícita; son solteras, y si no lo son, infelices, no siempre agraciadas físicamente y en más de un caso, además, se sienten gordas. El aspecto físico, y sobre todo la percepción identitaria que construyen a partir de él, lleva a muchas de ellas a sentirse inferiores y feas, acomplejadas por exigencias ajenas que deciden ignorar pero les marcan sin quererlo. Por eso el punto de partida para entender a estas heroínas pasa por el concepto de «modelo de mujer», presente ya en el título y retomado en uno de los cuentos. Este se convierte en un patrón que acabará invirtiéndose a partir de una construcción metafórica de lo material. Fernando Valls sostiene al respecto: «En un momento en el que nuestra sociedad imperaba el hedonismo, el culto al cuerpo, Almudena Grandes se plantea el tema de la fealdad como una de las grandes injusticias sociales»³.

A partir de las numerosas entrevistas que se le hicieron a la autora a raíz de la publicación de este volumen, se puede advertir ya una voluntad que encontraría espacio en otras de sus narraciones posteriores, esto es, la intención de apartarse «de esos best-sellers americanos, protagonizados por gente rica con cuerpos perfectos». Más allá de estas historias se evidencia: «[...] la contraposición de dos visiones del mundo, opuestas e incompatibles, [que] provoca en el sujeto un conflicto existencial. Atrapado entre una visión convencional —el discurso social— y otra individual, que todavía le queda por descubrir, el lenguaje desempeña un papel decisivo en la búsqueda de una existencia auténtica»⁴. Y aquí *lenguaje* es entendido en su amplia concepción, siendo de naturaleza no solo lingüística sino también gestual, musical o gastronómica. Vemos a través de él recreados los valores actuales, a unos personajes insertados en un contexto vívido y real que bebe tanto de la tradición como de la generación en la que la misma Grandes se ha forjado. De ahí que muchas veces emerja la contradicción en la que están sumidas algunas de estas mujeres, divididas entre el legado más reaccionario, que las condena a recrear modelos consuetudinarios, y el nuevo rol contemporáneo, que les solicita altas exigencias, entre las que destacaría el hecho de ser bellas de forma incondicional. Esta dicotomía construye la identidad de algunas protagonistas, quienes muchas veces representan parte de una generación sofocada por la tradición, tal y como evidencia la escritora de forma testimonial:

³ Fernando Valls, «Por un nuevo modelo de mujer. *La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998*», *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 181.

⁴ Rita Catrina Imboden, «Los cuentos de Almudena Grandes», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012, pág. 116.

Educada para ser una señora, la emperatriz de mi hogar, la administradora del sueldo de mi marido y la amorosa centinela del desarrollo de mis hijos, me he pasado la vida trabajando y negociando el precio de mi trabajo, levantándome de madrugada y cogiendo aviones de horario inverosímil, para regresar en el último que hubiera y poder ver a los niños [...], haciendo la comida con la mano derecha mientras hablo por teléfono con la mano izquierda, y sintiéndome culpable cada vez que saco una pizza del congelador⁵.

Todo ello se anuncia vestido de una escritura que aporta vida a personajes abocados a luchar con su infancia, pasiones, vicios, inseguridades y hasta la misma muerte, igual que hace la autora, al escribir desde su memoria⁶. Los motores que alimentan ese anhelo en mayúsculas se ve concretado en la transposición de apetitos cotidianos, pues para la escritora *la materia narrativa* es sustancialmente deseo: «Me interesa el deseo como la fuerza motriz de los seres humanos y como la expresión más determinante de la voluntad»⁷. En este contexto, la construcción de la identidad femenina se ve influenciada directamente por la sociedad, que condena la fealdad, la gordura, la apertura sexual o la soledad, enfrentando individuo a sociedad y familia. De este desconsuelo parte la búsqueda de un camino propio que desafía al destino y que aparece en muchas protagonistas bajo la forma de transgresiones materiales. Si bien el deseo las empuja a huir de lo impuesto por la tradición, y por ende de sus vidas, la verdadera ruptura se verá representada metafóricamente en ámbitos concretos como el de la comida, la bebida, las relaciones o el sexo. El desorden vital, signo de inconformismo, se materializará por tanto en una alteración de los hábitos alimenticios, alcohólicos, relacionales y/o sexuales. Todos ellos apetitos fisiológicos que remiten en última instancia a un hambre existencial: la necesidad de comunicar y construirse al margen de la convención. Existe un trasfondo parcialmente autobiográfico en esta concepción del universo narrativo que no cabe dejar de lado, pues conforma la de muchos de los personajes de Almudena Grandes. Esa niña que se nos presenta en el prólogo hecho cuento «muy gorda y muy morena, demasiado morena», que «se afana en silencio sobre una gran mesa de comedor, quieta y sola en la tarea de ajustar cuentas con el mundo» (pág. 17) es en muchas ocasiones la transposición de sus protagonistas. La literatura entabla así un diálogo con la realidad; y la autora escribe «para vivir» (pág. 13). Quizá por eso decide en este libro armar un largo preámbulo titulado «Memorias de una niña gitana», donde se presenta para acompañarnos en este periplo casi de la mano, desnudándose ante el lector, como si escribir le ayudase a corregir su fortuna, tal y como lo hacen las mujeres de sus historias. En este exordio encontramos ecos de esa otra niña gorda que protagoniza «Malena, una

⁵ Almudena Grandes, «Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *ob. cit.*, pág. 16.

⁶ Cf. «Memorias de una niña gitana», en Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, op. cit, págs. 9-17.

⁷ Sol Alameda, «Almudena Grandes. La literatura y la vida», *El País Semanal*, Madrid, 31 de marzo de 1996.

vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)», cuento especialmente significativo y en el que centraremos nuestro análisis⁸.

Asistimos así a la reelaboración de un lenguaje propio, que pasa, como decimos, por lo material. Varias son las esferas que recorrerán las protagonistas pero nos detendremos, por su particular vínculo con el aspecto físico y la belleza, en el de los alimentos. Así como el deseo representa un tema recurrente en el mundo narrativo de Almudena Grandes, del mismo modo lo es la comida. En una entrevista, la autora afirma:

la comida también es un tema muy importante de mi literatura, en la literatura española contemporánea no se come, o sea, la comida es un tema que no existe. [P]rocuró seguir los pasos de Galdós. Muchas veces mis personajes se definen por lo que comen [...]; creo que el sexo y la gula, o si se quiere la lujuria y la gula, o la práctica del sexo y la práctica de la comida son hasta cierto punto caminos paralelos [...]⁹.

Esto nos remite directamente, y no sin cierta redundancia, a la cita que antecede del segundo de los cuentos que nos ocupan¹⁰. En ella, el escritor italiano Cesare Pavese deja muy clara la identificación que se establece entre comida y sexo, lo cual termina por llevarnos al recurrente tema del Deseo y la sociedad. Dicta así: «En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido comer como está lo otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con normas caballerescas. Ese éxtasis del que hablan —el ver, el soñar cuando follas— no es sino el placer de morder un níspero o un racimo de uvas (pág. 71)». Resulta representativa del paradigma de pulsión que lleva a la protagonista a experimentar con los alimentos, trasunto de su vida pasional, emocional e identitaria. No en vano, la prohibición del componente social genera un efecto condicionante y sitúa al individuo frente al mundo, en el que este intenta adaptarse por medio de la transposición de apetitos. Quizá constituye el cuento más significativo por el valor simbólico que adquiere aquí la relación casi enfermiza que sostiene Malena con la comida, pues su obsesión por estar delgada, por modelar su cuerpo a expensas de las exigencias colectivas, por llevar una «vida hervida» (nótese lo connotativo del título), la empuja a dejar de comer casi por completo, vencida por una pulsión táctica. La gordura es la causa de todas sus desventuras y el detonante de la historia (como lo es para la autora en el prólogo). Deja de alimentarse para conseguir su

⁸ Encontramos personajes igualmente acomplejados por su aspecto a lo largo de toda la trayectoria narrativa de Almudena Grandes: en *Te llamaré viernes* (Barcelona, Tusquets, 1991) los dos protagonistas, Benito y Manuela, son feos y vulgares. Y ella en especial «estaba gorda y se le notaba que era de pueblo». O en *Atlas de geografía humana* (Barcelona, Tusquets, 1998), una de las cuatro mujeres protagonistas confiesa: «no me gusta mi cara, ni mi cuerpo, ni mi historia, ni mi vida». Por poner dos ejemplos cercanos en el tiempo a nuestros cuentos.

⁹ Entrevista publicada en el *Boletín de la biblioteca del Ateneo*, II, 6, Madrid, octubre de 2000, págs. 12-13.

¹⁰ Cabe señalar que el orden de los relatos responde a un criterio meramente cronológico.

objeto de deseo: Andrés, yendo los motivos de su sacrificio más allá de sí misma, pues, tal y como anuncia la narradora: «el amor es la única razón que logra hacer soportable una dieta de adelgazamiento, Malena lo sabía muy bien» (pág. 93). Así, su trastorno avanza paralelo a su estado anímico, a su obsesión y espera del ser amado: «Y fue entonces, mientras Andrés estaba en el hospital, cuando empecé a pasar hambre, un hambre horrorosa, tremenda, mortal, aquello era el infierno» (pág. 82). O evoluciona en función de cómo lo hace su relación, llegando incluso a ramificarse: «a medida que aquel cretino se iba enredando en todas las estupideces posibles, yo tenía cada vez más hambre, y no podía comer [...] fue entonces cuando empecé con las manías sustitutorias, es difícil de explicar [...] pero yo me consolaba... » (pág. 85) hasta convertirse en toda una obsesión: «Pensaba en la comida cuando estaba despierta, soñaba con la comida cuando estaba dormida, la miraba, la olía, la añoraba, la quería, todos esos alimentos maravillosos, pesados, consistentes, dulcísimos, y las salsas, sobre todo las salsas...» (pág. 86). A pesar de todo, no se produce un rechazo íntegro del alimento en la medida en que la protagonista lo busca con desesperación y gusto, aun si ingerirlo, supeditando al gusto el resto de sentidos para así compensar el apetito físico y emocional. Estos rituales gastronómicos se desarrollan siempre en momentos de soledad en los que se manifiesta la esencia del individuo, liberado de cualquier tipo de restricción. La protagonista da rienda suelta a todo un modo de fetichismo entendido como idolatría o veneración excesiva hacia la comida que se convierte en sustituto, a todos los efectos, del amor hacia sí misma, materializado en la satisfacción de otros deseos que no puede colmar: el de comer y el de amar a Andrés. Dicha pulsión desviada se transforma por tanto en una exigencia exagerada y obsesiva; y el hambre fisiológica se transforma en hambre simbólica. Esta aproximación pasa a sustituir, así, no solo la necesidad de ingerir alimentos, sino también su energía pasional, sus impulsos vitales. La comida se convierte en el parámetro totalizador de su existencia, llegando incluso a construir identidades culinarias de las personas que la rodean, para identificarlas con platos, olores, texturas o gustos. Es el caso, por ejemplo, de Aleister, que hace entrar en su vida asumiendo que Andrés ya no va a volver: «entonces se le acercó un hombre moreno de unos veinticinco años, con los labios tan finos, la nariz tan grande, las manos tan huesudas, que ella le adjudicó sin dudar un sabor estrella, *magret* de pato con salsa agridulce de ciruelas como mínimo» (pág. 88), conformándose «ante la visión de ese grueso embutido mal cocido que resultaba ser Andrés, después de todo» (pág. 75). Otro ejemplo sería el del retrato que hace del adolescente al que paga tan solo por verle comer, con tal de suplir en otros su apetito negado: «El muchacho, diecisiete años, flaco, guapo de cara, previsible sabor a cacahuets pelados y tostados con menos sal de la debida» (pág. 97); entonces «Malena se acostumbró a comer por su boca tres días a la semana» (pág. 98). De este modo, los códigos se invierten, y el apetito sexual, sentimental, social se materializan en el no-apetito físico. De ahí que la relación con la comida sufra una deformación completa llamada a la transposición de sentidos: «Primero fue el tacto, la asociación más inmediata, un proceso que se articuló en diversas etapas, de los festines más simples —hundir las manos

en una cacerola llena de ensaladilla rusa— hasta los más barrocos —sumergirse completamente desnuda en una bañera alfombrada de espaguetis tibios con mucha mantequilla—» (pág. 90). Más adelante llegarán los otros: «Sus oídos se llenaron entonces de un magnífico sonido capaz de alcanzar su paladar» (pág. 94), la vista y olfato: «los ojos cerrados, descubrió las sorprendentes propiedades saciantes del olor a vísceras y los embutidos de carne de cerdo» (pág. 92). Al final encontramos la clave del cuento, que remite a la cita de Pavese del principio, en su enmarañado *oficio de vivir*, así como al fetichismo de Malena: la transposición de apetitos se convierte en «todo un recurso para sobrevivir», pasando a experimentar la comida no como alimento sino como fuente de placer en su práctica cotidiana, capaz de colmar sus deseos más íntimos: «se esforzó por reemplazar el sentido del gusto con los otros cuatro sentidos corporales» (pág. 90). Dicha transmutación se sitúa en el terreno de la transgresión social, cultural e incluso física, tríada que construye al individuo. De este modo, la protagonista consigue satisfacer sus deseos, corporales primero y vitales después, a través de los cuatro sentidos permitidos: tacto, olfato, vista y oído, que la narradora nos relata con una intensidad *in crescendo*, casi poniendo a prueba la sensibilidad del lector:

En compensación, frecuentaba vicios cada vez más perversos, que casi siempre requerían el cuarto de baño como escenario, porque eran vicios sucios en sentido literal. Su favorito era derramar muy despacio una gran jarra llena de salsa de chocolate caliente sobre sus ingles, mientras permanecía recostada en la bañera con las piernas abiertas, contemplando cómo dos pequeños riachuelos marrones, fluidos y brillantes, resbalaban sobre su piel, contagiando su vientre de calor, como cuando Aleister todavía sabía a *magret* de pato (pág. 95).

Aquí se hace evidente la identificación entre gula y lujuria¹¹, y la transposición del primitivo deseo de ser amada alcanza una dimensión erótica a partir de la comida por la alta carga sensual que de esta se deriva, lo que significa integrar el erotismo en la vida. El apetito existencial se traduce en apetencia que viaja entre «pecados» y nos introduce en el matizado ámbito del exceso: «Miró a su derecha para encontrar la esencia del bienestar resumida en una vitrina, el escaparate de una pastelería de lujo desde el que la virtud y el pecado, el infierno y la gloria, la tentaban con pareja insistencia» (pág. 83).

Cabe señalar lo novedoso del grotesco tratamiento con el que se construye el relato, bañado de un humor negro que encuentra su máxima expresión en el irónico desenlace, momento en que la protagonista reencuentra a Andrés y se le revelan dos verdades. Una, que ya no lo ama, ni siquiera le gusta; y dos, que, paradójicamente y después de todo, puede volver a comer de forma indiscriminada: «aquí estoy, con cuarenta y seis años, el hombre más tonto del mundo en la cama y un papelito blanco que me ha dado el médico [...] en el que dice, poco

¹¹ No en vano este cuento se publicó con anterioridad en un volumen dedicado a los pecados capitales.

más o menos, que me cambió el metabolismo hace un montón de años y por eso, aunque llevo tres meses comiendo como una cerda, no he engordado más que tres kilos» (pág. 99). Para acabar, a pesar de todo, siendo «incapaz de hallar dentro de su boca un sabor distinto al de la saliva» (pág. 105), anticipando así un suicidio deseado a través de la escritura. Emerge al final la importancia que detenta el cuerpo femenino en las obras de Almudena Grandes. La construcción de la identidad cobra significado y significante por medio de este para elaborar un orden metafórico que, tal y como sostiene Silvia Rolle-Risetto, «manifiesta un proyecto ético a través de lo imaginario y lo simbólico capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y de ser» y que constituye toda una propuesta alternativa de *modelos de mujer*. Estos otros lenguajes que persiguen la salvación recorren todas las historias de este ejemplar volumen, hilando un claro denominador común: los gestos en *El vocabulario de los balcones*, la comida (la ingestión del gusano en *Bárbara contra la muerte* o su privación en *Malena, una vida hervida*), el alcohol en *Amor de madre*, los rituales del baño en *La buena hija* o la palabra en general. Representan códigos que adquieren cuotas altamente simbólicas y significativas cuyo objetivo pasa por alcanzar una voz propia a la hora de superar obstáculos. De este modo, Almudena Grandes propone el cuerpo como medio intelectual, como vehículo de conocimiento, a través del trinomio carne-cuerpo-comida; y acogiendo a la materia indaga en la memoria, en la razón, se aferra a la vida celebrando la importancia del sujeto femenino presente. El libro se convierte en toda una oda a los placeres materiales (comer, beber, etc.) a los que las protagonistas se abandonan, asociados directamente al goce y al inherente impulso de una autodeterminación llena de erotismo (lo que Irigaray denominara *jouissance*¹²); y la libertad con la que lo hacen, al ser conscientes de su diferencia, de su antimito, es lo que las vuelve íntegras. En este ámbito acaban de concebir el sentido de sí mismas y de lo que las rodea, como si fuese un pensar a través del cuerpo sexuado femenino, redimiendo su origen «natural», que se contrapone a otro «artificial» (solo social, cultural), consolidando de este modo el reconocimiento de que el ser es tanto naturaleza como construcción. *Modelos de mujer* indaga en el tópico de la belleza, y en él se sitúa el punto de partida de la búsqueda y reafirmación personal de estas protagonistas, que se dicen con y desde el cuerpo sus obsesiones, miedos, frustraciones y anhelos mediante un universo que gira en torno a la importancia fundamental de la imaginación y el valor de la sinceridad. El resto de temas se subordinan a esta necesidad del ser humano de comunicar sus deseos a través de un sistema de signos simbólicos que operan por transposición, como hemos visto, y que precisan, a su vez, de un interlocutor. Aquí cabría la figura del amado, la madre, la hija, el novio, el abuelo, los amigos o en definitiva cualquiera capaz de escuchar y corresponder. Así, este polimórfico apetito llega a transponerse, en última instancia, en la literatura, para alcanzar la verdadera victoria ante la vida, pues tal y como sostiene la autora, «la verdadera conquista

¹² Silvia Rolle-Risetto, «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», *Destiempos*, 19, México D.F., marzo-abril de 2009, págs. 576-584.

es el impudor de las palabras, el lenguaje es el último campo de batalla». De ahí que sea capaz de construir entramados narrativos que apelen directamente a este énfasis por alimentar deseos portadores de hambre existencial. De ahí que todos los recursos de estos relatos se rindan a la voluntad de la transposición. Si bien apuntan a una esencia eminentemente material, cuentan con una correspondencia espiritual que se va construyendo en los diferentes niveles de las historias. Este primer volumen de cuentos de Almudena Grandes salda, pues, en palabras de la autora, su «deuda con una niña enferma de identidad»¹³, que a estas alturas de su producción, parece haber encontrado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, S., «Almudena Grandes. La literatura y la vida», *El País Semanal*, 31 de marzo de 1996, págs. 28-33.
- BONILLA CEREZO, R., «Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)», *Revista de Literatura*, vol. LXVI, 131, CSIC, 2004, págs. 171-200.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, M., «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura», en Alicia Redondo Goicochea (ed.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de la noventa*, Madrid, Narcea, 2003, págs. 13-30.
- GARCÍA MONTERO, L., *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.
- GLEEN, K. M., «Almudena Grandes's Modelos de mujer. A Poetic of Excess», en Alastair Hurts (ed.), *Writing Women. Essays on the Representation of Women in Contemporary Western Literature*, Melbourne, Antipodas Monographs, 2002, págs. 109-123.
- GRANDES, A., *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- *Te llamaré viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- *Ateneo*, II, 6, Madrid, octubre de 2000, págs. 6-18.
- *Modelos de mujer*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2010³.
- «*Las edades de Almudena*. La escritura al lado de la vida», en Irene Andres Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libros y Universidad de Neuchâtel, 2012, págs. 13-32.
- IMBODEN, R. C., «Los cuentos de Almudena Grandes», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012, págs. 115-134.
- ROLLE-RISSETTO, S., «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», México D.F., *Destiempos*, 19, marzo-abril de 2009, págs. 576-584.
- VALLS, F., «Por un nuevo modelo de mujer. *La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998*», *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 172-194.

¹³ Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, ob. cit., pág. 17.

CAPÍTULO 44

Novela y memorias alcohólicas: *El mundo se acaba todos los días* de Fernando Marías

MIGUEL SOLER GALLO
Universidad de Cádiz

Pocos autores han demostrado poseer la valentía y la destreza necesarias para afrontar el asunto del alcoholismo en una obra de ficción como Fernando Marías en *El mundo se acaba todos los días*¹. Sobre todo es de justicia destacar la franqueza con la que el autor ha convertido en ficción las sensaciones vividas en su juventud, cuando tuvo, en palabras suyas, «una vieja relación con el alcohol»². Ciertamente, la novela de Fernando Marías podría ser catalogada como terapéutica o de libro de autoayuda sobre las diversas fases y las consecuencias de este tipo de adicción, considerada una droga socialmente aceptada e integrada en nuestra cultura, pero que se convierte en tabú una vez que traspasa el umbral del autocontrol, o «la frontera negra», como la denomina Marías³. En la novela

¹ F. Marías, *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla, Algaida, 2005. Posteriormente publicada en Alianza Editorial (Madrid, 2006).

² Así lo expresó en un artículo publicado en la sección «Cultura» del periódico *ABC*, edición Sevilla, el 17 de junio de 2005.

³ Cuando nos dispusimos a redactar este trabajo pensamos en ponernos en contacto con el escritor por medio de su correo electrónico, a fin de interesarnos por la valoración que podía hacer sobre su propia novela, pese al paso de los años, tras manifestarle nuestra admiración por lo que consideramos una obra valiente y «dura» en varios aspectos relacionados con la exposición y la visión que ofrece sobre un tema tan personal y espinoso como es el problema del alcoholismo. El autor respondió con sinceridad estas palabras: «Tengo mucho cariño a este libro, es muy especial para mí, y siempre que alguien me muestra su sintonía con él me hace feliz [...] Lo esencial es que se trata de una novela en muchos sentidos autobiográfica [...] quise contar

se define el problema del alcoholismo de una manera muy didáctica, como si el lector asistiese a una sesión terapéutica, quizá para prevenirlo o advertirlo de sus derivaciones:

Ser alcohólico es como llevar una rata rabiosa en el bolsillo. Cuando no bebes, la rata duerme, reposa; a veces oyes sus mínimos ronquidos siniestros, su respiración de bebé monstruoso al acecho. Pero si empiezas a beber la rata despierta de súbito [...] Aunque estés tan anestesiado que no descubres los imaginarios mordiscos en tu cuerpo hasta el día siguiente, cuando abres los ojos en un mundo hostil, puesto del revés, donde los lunes son jueves y las noches amaneceres. Piensas que debe ser noche cerrada, y descubres que luce el sol del mediodía⁴.

La capacidad de narrar de Fernando Marías, nacido en Bilbao en 1958, con el propósito de transmitir emociones al lector ha sido elogiada en numerosas ocasiones por la crítica. Es el caso, por ejemplo, de Santos Sanz Villanueva, quien reconocía, al reseñar esta novela para el suplemento «El Cultural» del periódico *El Mundo*, que «ningún narrador hay en la España actual tan voluntariamente entregado a una inventiva fuerte [...] una afición a contar historias que roza el fervor»⁵. El propio escritor ha señalado que «la mejor historia, o al menos la más apetecible de contar, es la que juega con los sentimientos humanos»⁶. O estas otras palabras que expresan, en mi opinión, una de las señas de identidad de la narrativa en general de Marías: «Una novela tiene que ser un torbellino de pasiones»⁷.

Pese a que ninguna de sus obras muestra concomitancias claras unas con otras, muchos de los temas que trata, las sensaciones que transmiten sus lecturas, la captación de la realidad, el modo de expresar los sentimientos, sí que se reve-

mis experiencias en este libro. Uno de mis orgullos es que me escribieron algunos alcohólicos hablándome de cómo se habían sentido reflejados en el libro, y recuerdo con orgullo uno que me decía que ha leído todos los libros sobre alcohol que se han escrito, y que este es el mejor, el único que realmente cuenta cómo es ese mundo».

⁴ F. Marías, *ob. cit.*, pág. 54. En adelante las referencias a la novela se señalarán directamente en el cuerpo de texto con el número de página/s donde se encuentra la información extraída.

⁵ Publicado el 24 de noviembre de 2005. Disponible en Internet: http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=15949. Por otro lado, la escritora Rosa Montero también hizo una reseña de la novela en un artículo en el que señalaba otras obras en las que el tema del alcohol jugaba un papel predominante: «Literatura borracha», en *El País*, 5 de diciembre de 2009. Respecto a *El mundo se acaba todos los días*, Montero decía: «Es una experiencia intoxicante. Hace sentir el mismo desconcierto que siente el embriagado protagonista». Disponible en internet: http://elpais.com/diario/2009/12/05/babelia/1259975551_850215.html.

⁶ Declaraciones realizadas por Fernando Marías y recogidas en la sección «Cultura» del periódico *ABC*, edición de Madrid, el 8 de enero de 2001, con motivo de la obtención del LVII Premio Nadal por su novela *El niño de los coroneles*.

⁷ Palabras expresadas por el autor durante la presentación en Sevilla de la novela *El niño de los coroneles* y publicadas en la sección «Cultura» del periódico *ABC*, edición Sevilla, el 7 de marzo de 2001.

lan en una especie de hilo conductor que recorre toda su producción artística. Construida sobre una trama no muy enmarañada, aunque con una atmósfera asfixiante y un espectacular manejo del tiempo, *El mundo se acaba todos los días* obtuvo el XXXVII Premio de Novela Ateneo de Sevilla en junio de 2005, con una dotación económica de 43.000 euros y la publicación de la obra en la editorial Algaida, después de las votaciones de un jurado presidido por Luis del Val e integrado por Antonio Rodríguez Jiménez, Mercedes de Pablo, Antonio Rodríguez Almodóvar, Eugenia Rico, Miguel Ángel Matellanes y Aurelio Verde, actuando como secretario Alberto Máximo Pérez Calero.

Fernando Marías ya había obtenido varias distinciones en el momento de recibir el Premio de Novela Ateneo de Sevilla: Premio Novela Corta Ciudad de Barbastro en 1991 por su primera obra *La luz prodigiosa*⁸, que ficcionaba la posibilidad de que Federico García Lorca no hubiese muerto durante la Guerra Civil, sino que hubiese sobrevivido malherido y amnésico a consecuencia de los disparos⁹; Premio Nadal en 2001 por la novela *El niño de los coroneles*¹⁰, que gira en torno a la posibilidad terrorífica pero absolutamente verosímil de crear niños con el fin de convertirlos posteriormente en terroristas, haciendo una reutilización del mito de Frankenstein; Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil en 2005 por *Cielo abajo*¹¹, elaborada con el fin de transmitir a los más jóvenes el trascurso de la Guerra Civil española en Madrid, la primera capital que sufrió los bombardeos aéreos sobre objetivos civiles, calificado por Marías como «un triste record», y que obtuvo al siguiente año el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil¹². Para el autor, la obtención del Premio de Novela Ateneo de Sevilla, constituido en 1969, consolidaba su carrera y la prestigiaba al estar, según

⁸ F. Marías, *La luz prodigiosa*, Barcelona, Destino, 1991.

⁹ La novela tuvo una adaptación cinematográfica en 2003 con el mismo título y dirigida por Miguel Hermoso, cuyo guion realizó el propio Fernando Marías. El autor ya se había iniciado en este oficio, por ejemplo, junto al director de cine valenciano Paco Plaza, en *El segundo nombre*, adaptación libre de una novela de Ramsey Campbell. La película tuvo una gran expectación y acogida y contó como protagonistas con los actores Alfredo Landa y el italiano Nino Manfredi.

¹⁰ F. Marías, *El niño de los coroneles*, Barcelona, Destino, 2001.

¹¹ F. Marías, *Cielo abajo*, Madrid, Anaya, 2005.

¹² Posteriormente a la publicación de *El mundo se acaba todos los días* el autor ha obtenido otros premios: Premio Dulce Chacón de Narrativa por *Invasor* (Barcelona, Destino, 2004; Madrid, Imagine ediciones, 2012) en 2005 (novela que también ha sido adaptada el cine con guion de Fernando Marías y dirigida por Daniel Calparsoro en 2012); Premio Luis García Berlanga sobre el Zapato Femenino por el relato erótico-fetichista *Huellas desnudas de la mujer invisible* (edición no venal de Paco Gil) en 2008; Premio Gran Angular de Literatura Juvenil por *Zara y el librero de Bagdad* (ediciones SM, 2008) en 2008; XIII Premio Primavera de Novela por *Todo el amor y casi toda la muerte* (Barcelona, Espasa, 2010) en 2010; Premio Violeta al compromiso cultural contra la Violencia de Género por $5 \times 2 = 9$. *Diez miradas contra la violencia de género* (libro editado por Fernando Marías y Silvia Pérez que reúne experiencias reales de mujeres maltratadas transmitidas a cinco autoras, Ángeles Caso, Espido Freire, Rosa Regàs, Eugenia Rico y Lourdes Ventura. La última de las historias es contada por el hijo de una mujer asesinada, de ahí el título) en 2010. Datos tomados de la página web de Fernando Marías: <http://www.fernando-marias.com/index.html>.

calificaba Marías, «bien acompañado»¹³ en la lista de autores y obras premiadas en ediciones anteriores, entre las que destacan *La sombra de las banderas* (1969), de Manuel Pombo Angulo; *Yo la madre* (1980), de Carmen Conde; *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981), de José Manuel Caballero Bonald; *El volumen de la ausencia* (1983), de Mercedes Salisachs; *El amante bilingüe* (1990), de Juan Marsé; o *El Humo* (1995), de Felipe Benítez Reyes¹⁴.

Junto al tema del alcoholismo, del que más adelante nos ocuparemos, la novela *El mundo se acaba todos los días* abarca otros temas de índole cultural y social de sumo interés. En primer lugar, el argumento se desarrolla en un período de tiempo que va de 2004 a 2015: «Me gustaba adelantarme al futuro y tratar de vislumbrar cómo van a ser los próximos años»¹⁵. Lo que confiere a la novela un carácter actual pese haber sido publicada en el año 2004. El autor logra extender la actualidad de la obra unos diez años más allá de su publicación, por lo que, en su construcción, es una novela vanguardista que sobresale de lo común del panorama narrativo contemporáneo. Además, el contenido que presenta en ese tiempo futurible hasta 2015 es de absoluta vigencia: por un lado, lo que le ocurre al protagonista de la novela puede ser un punto de arranque para razonar sobre la relación cada vez más cercana y visible en las ciudades y en los medios de comunicación entre los jóvenes y el alcohol, sin que siga sin existir un programa de prevención real en las escuelas ni en otros organismos sociales que alerten sobre sus peligros y lo que se puede esconder tras una noche o instante de alegría, de algarabía, cuando la ingesta de varias copas sitúa a la persona frente al mundo en el que habita de una manera valiente y resuelta —esta novela podría ser un buen material didáctico en los centros de enseñanza—, y, por otro lado, la relación entre la literatura y el mercado editorial —que lleva implícito la reflexión sobre la posible degeneración de la literatura tal y como se ha venido conociendo hasta ahora—, los fenómenos literarios de masas, la subliteratura y la decadencia del mundo de la televisión, es decir, la proliferación de lo que se considera «programas basuras», *reality shows*, *talk shows*, *tv-movie*, etc., por parte de cadenas y productoras obsesionadas con los medidores de audiencias y por lograr imponerse a las demás ofertas de una reñida competencia¹⁶. En su

¹³ Declaraciones de Fernando Marías en el momento de recibir el premio y que fueron publicadas en la sección «Cultura» del periódico *ABC*, edición Sevilla, el 17 de junio de 2005.

¹⁴ Sobre este certamen literario, uno de los más prestigiosos de España, puede consultarse el libro editado por el propio Ateneo publicado en 2006 con el patrocinio de la Fundación José Manuel Lara y Algaída Editores con el título *El Premio de Novela Ateneo de Sevilla (1969-2005)* en el que se repasa sus hasta entonces 37 ediciones, llegando precisamente hasta la novela de Marías.

¹⁵ Palabras extraídas del artículo citado de *ABC* con fecha de 17 de junio de 2005.

¹⁶ En aquel intercambio de correos electrónicos que mantuvimos, una de las consultas iba dirigida a conocer su opinión sobre la vigencia de la novela en la actualidad, y si ese tiempo futurible que imaginó se vio cumplido, convirtiéndose en una novela casi «profética». Esta fue la respuesta de Fernando Marías: «La novela es de 2005. No la he vuelto a leer, pero ciertamente lo haré cuando empiece 2015, para ver dónde acerté. Creo que en bastantes cosas. Vinimos en un mundo (o un país) más estúpido, más vacío de contenido, con una extrema derecha gobernante y gran desinterés por los individuos. Creo que sí, que algunas cosas tornen vigencia».

profundidad ningún elemento de la novela se presenta aislado, sino que todo se encuentra magníficamente imbricado por el autor a través de la corrosiva historia de amor que recorre agotadora e incansablemente la novela, que es lo que comento a continuación junto a la estructura de la novela.

Miguel Ariza es un aficionado y artista de comic, como lo es su autor, y anda afañado en construir una nueva historieta junto a sus viñetas para su personaje favorito «Nocturno»¹⁷. De su mente no puede quitarse la imagen de Amparo Sanz Valles, una afamada presentadora de televisión, que participa conscientemente de la «telebasura», poniendo en práctica todas las exigencias necesarias para captar la atención del público y que revierta en ella en forma de éxito, fama y dinero. Miguel Ariza conoce a la popular presentadora el 14 de marzo de 2004, en una de las cafeterías de la Estación de Atocha de Madrid, el mismo día que tuvo lugar las Elecciones Generales a la presidencia del Gobierno, después de los atentados terroristas acaecidos en dicha estación tres días antes (11-M), que pasará a la historia por el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), con José Luis Rodríguez Zapatero a la cabeza, frente al Partido Popular que había estado gobernando el país, con mayoría absoluta, con José María Aznar como presidente. Sin embargo, la historia de amor es contada a través de la técnica del *flash-back* que es constante en la novela y que el autor emplea hábilmente como influjo de sus conocimientos cinematográficos y afición por el cine.

El personaje de Miguel Ariza se encuentra aislado en un apartamento de un pueblo costero, mostrando claros síntomas de su dependencia alcohólica. Es jueves 16 de julio de 2015, casi diez años después del primer encuentro con Amparo Sanz Valles, y ha viajado desde Madrid al conocer la noticia de la enfermedad irreversible que padece Amparo, un cáncer terminal que la va conduciendo poco a poco a la muerte. La novela posee una estructura interesante que merece ser comentada antes de seguir con el argumento. Hay que empezar señalando que *El mundo se acaba todos los días* posee otra obra de ficción dentro de la propia ficción, un recurso literario que se avista ya en la novela bizantina, en el *Decamerón*, en los *Cuentos de Cantorbery*, o en nuestra novela más celebre, *Don Quijote de la Mancha*, y que no ha dejado de utilizarse en la literatura universal y, por supuesto, en las letras hispánicas. En el caso de *El mundo se acaba todos los días* se halla el libro de memorias de la presentadora de televisión Amparo Sanz, *Televisión y sangre*, que se ubica entre las partes II (*Televisión y sangre. Prólogo* —aunque el personaje interrumpe el relato para llevar a cabo sus reflexiones—) y IV de la novela (*Televisión y sangre. Memorias*). Un testimonio, a modo de descargo de conciencia, sobre el trascurso de su vida y su periplo televisivo. Lo relevante es que no es más que una estratagema para poder lograr tener una vida

¹⁷ El personaje «Nocturno» que recorre la novela es un homenaje del autor a su personaje de ficción favorito, Batman, al que considera que debiera estar a la altura de otros personajes encubrados como Drácula, o el doctor Jekyll y Mister Hyde. Curiosamente al día siguiente de la entrega del Premio de Novela Ateneo de Sevilla se estrenó en Madrid la película *Batman begins* lo que impidió al autor poder asistir a la sesión. Así lo hizo constar en el artículo citado de *ABC* con fecha de 17 de junio de 2005.

nueva alejada del trabajo y de la fama, una vez obtenido el suficiente dinero que le permite vivir placenteramente. Por eso se ha inventado esta dura enfermedad, que incluso no ha tenido escrúpulos en fingirla a través de diversas entrevistas concedidas a medios de comunicación, también a la «prensa rosa», y tampoco ha dudado en llevar a cabo una transformación física a fin de mostrar al público los signos evidentes que conllevan esta enfermedad y su tratamiento, como es el rapado del cabello. Un asunto dantesco, quizá a nuestro parecer, cuya justificación se encuentra en esa importancia que el autor confiere en sus ficciones a lo impactante, a enervar el ánimo del lector, a impedir un modo de lectura pasiva. No obstante, en el mundo donde se mueve la presentadora de televisión, que es lo que Marías pretende hacer resaltar, nada se presenta inaudito. Y, en este sentido, el autor también predijo acertadamente en 2004 el momento actual de la televisión, en la que diariamente asistimos a lo irreal como real, a lo imposible como posible, a la actuación guionizada como experiencia, sin el menor pudor y con el único objetivo de obtener una positiva cuota de pantalla que repercute en riqueza. Para el autor, «la televisión se está convirtiendo en un ser vivo por sí mismo, una especie de monstruo Terminator»¹⁸. Es indudable que la novela es una crítica hacia los gustos y aficiones del público actual, que siente una atracción fatal por las situaciones límites televisadas, contemplando, por ejemplo, el desarrollo de un conflicto bélico, una atroz tortura, o el declive de una persona a diario y en directo por enfermedad o adicción. El libro de memorias de Amparo Sanz Valles también es otra farsa, aunque el público nunca lo sepa, ya que la única intención que persigue la autora es vender libros y obtener ganancias, que su editor se encargará de hacerle llegar, puesto que para todos su muerte es inminente. El libro cuenta una vida absolutamente inventada con el objeto de ridiculizar directamente a sus ya seguros miles de lectores, presentándose como una moribunda y que, por este motivo, su libro se situará en cualquier estantería entre los más vendidos. La autora, que ha sabido manejar en el mundo de la televisión los resortes necesarios para atraer la atención de millones de espectadores, ha escrito un libro que cumple con todos los componentes de un éxito de ventas: en primer lugar, la afición desde siempre tenida por las autobiografías noveladas de personajes relevantes, como la de Amparo Sanz Valles, una famosa presentadora de televisión; en segundo lugar, por el hecho de inventarse una serie de asesinatos que nunca se produjeron, pero que, en la línea comentada de crear morbo al público, se presentan como reales; y, por último, por ser el último testimonio escrito, antes de fallecer de cáncer, de un personaje televisivo que arrastra un amplio número de seguidores y admiradores, como le ocurre a Miguel Ariza, por lo que también juega con los sentimientos más profundos del ser humano, siempre sensible ante esta terrible enfermedad y ansioso por

¹⁸ Así de rotundo se expresaba sobre este medio de comunicación de masas durante su intervención con motivo de la publicación de *El mundo se acaba todos los días* por la editorial Algaida, según refleja la sección «Cultura» del periódico *ABC*, edición Sevilla, con fecha de 26 de octubre de 2005.

conocer cualquier tipo de noticias relativas a la persona en cuestión¹⁹. Como decíamos anteriormente, estos temas no se presentan aislados del relato central, es decir, de la lucha de Miguel Ariza contra el alcoholismo, sino que la propia historia del personaje y su progresivo deterioro a causa de la ingesta continuada de alcohol no es más que otro aliciente para este mismo público —el mismo que el de la televisión—, que encuentra placer con este tipo de experiencias que van aminorando lentamente a la persona, acrecentándose el interés en la profusión de detalles con especial predilección hacia aquellos más escabrosos. Por ejemplo, nótese la crudeza de este fragmento, uno de los más impactantes de la novela, en el que Miguel intenta calmar la sed de alcohol bebiendo sin parar un litro y medio de agua:

Desenrosco el tapón, tomo aire todo lo profundamente que puedo y lo expulso dos, tres veces. Luego, me lanzo a beber a morro. El frío me acuchilla la garganta, pero la sed, ante ese primer choque, retrocede. Me obligo a tragar más y más agua, con los ojos cerrados para concentrarme mejor en el esfuerzo. El líquido helado hincha mi estómago parece que va a reventarlo. No me cabe una gota más, pero sigo bebiendo. La esperanza de la victoria asoma con las primeras arcadas. Largos dedos gruesos parecen serpentearme por la garganta y las tripas, buscando provocarme el vómito. Lucho contra él, resisto. Cuanto más aguante, más duradera será mi victoria. Necesito parar de beber, pero a la vez necesito seguir haciéndolo. Me esfuerzo a continuar. La sensación del hielo expandiéndose dentro de mí alcanza las sienes y el cerebro, se intensifica un dolor agudo (pág. 242).

El romance entre Miguel Ariza y Amparo Sanz apenas dura unos meses, desde marzo de 2004 hasta más o menos diciembre de ese mismo año, pero el constante estado ebrio en el que se encuentra el personaje impide que tenga una conciencia real del tiempo, una sensación de caos que es transmitida al lector, y que podría explicar que la novela se desenvuelva en diez años, dada la lentitud en la que transcurre el tiempo en la vida del protagonista. Para la popular presentadora de televisión, Ariza no ha sido tan relevante —de ahí que ni siquiera lo mencione en su libro de memorias—. Ya su encuentro tuvo lugar de la manera más fortuita, cuando Amparo Sanz vio en él, por sus inquietudes culturales, a otro hombre que había conocido aquel 11 de marzo y que con total seguridad habría muerto en los atentados de los trenes de cercanías de la estación de Atocha. Los problemas con el alcohol de Miguel Ariza parece que fueron la excusa para que se produjera el abandono de la presentadora, después de un episodio de malos tratos, que nunca llegó a recordar el protagonista. Es tan grave el estado

¹⁹ Como dato curioso, esta parte de la novela tiene un tamaño de letra superior al del resto imitando así los libros de bolsillo que presentan esta particularidad con tal de aligerar la lectura o facilitársela a aquellas personas que presenten algún problema de visión.

que presenta Ariza que es ella misma la que recomendaba que acudiera a un psicólogo y se internase en un centro de desintoxicación.

Las otras partes de la novela son, primeramente, «Tu nombre en mi silencio», que relata la estancia de Miguel Ariza en el apartamento y en aquel pueblo costero, donde se ha retirado Amparo Sanz para pasar los supuestos últimos días de vida. En aquel lugar, lo único que posee el protagonista son papeles y lápices, que simbolizan la pasión por los comics, la botella y el recuerdo de Amparo Sanz. Le sigue, tras el apartado «Televisión y sangre. Prólogo», «Mi gran instante blanco», dedicado a describir el recuerdo más agradable que posee de su vida, que está relacionado con momentos felices junto a la presentadora y con la confección del comic sobre su personaje favorito «Nocturno», sucedido en junio de 2004²⁰. Y las dos partes que quedan por reseñar que son, por un lado, «Amparo ante las tormentas», que va después de «*Televisión y sangre. Memorias*», en el que se relata el encuentro entre Miguel Ariza y Amparo Sanz, y cómo la falsa enferma le cuenta la verdadera intención que persigue con su invento y su cercana muerte —pues en ese mismo momento los medios de comunicación anuncian el fallecimiento—. Asimismo, Amparo Sanz le pide que mantenga en secreto y que se olvide de ella para siempre. Esta parte coincide cronológicamente con la primera, es decir, «Tu nombre en mi silencio», que se corresponde al 16 de julio de 2015, aunque se hayan producido constantes retrospectivas en las que el mismo personaje ha ido refiriendo los episodios sufridos por el protagonista de la novela. Y, por último, «Mi gran instante negro», el opuesto a la tercera parte, donde se cuenta el peor momento de la vida de Miguel Ariza, que, como es lógico, tuvo lugar en la Navidad de 2004, cuando Amparo abandona al protagonista después de haberla golpeado, pese a que Miguel Ariza sitúa los hechos no en 2004, sino en 2012 o 2013. Su dramático estado no le permite calibrar ni tiempo, ni espacio.

La novela *El mundo se acaba todo los días* es una novela desconcertante y revolucionaria, en la que destaca, por encima de otras cuestiones anteriormente señaladas, la captación de la amargura y el desasosiego del personaje ante la lucha contra el alcohol. Una disputa que lo ha hecho descender hasta el mismo infierno de su interior, arrastrando en esa aterradora espiral al lector. El proceso de escritura fue igualmente espinoso para el escritor: «Es la primera vez que me he atrevido a escribir algo tan personal que he vivido tan de cerca, y eso agota

²⁰ Amparo Sanz, haciendo uso de su destreza en construir historias que conecten de inmediato con el gran público, le sugiere a Miguel Ariza que ubique la historia en Marbella, ciudad maravillosa de Andalucía, pero desgraciadamente conocida recientemente por haber protagonizado unos grupos concretos los escándalos más sonoros de corrupción urbanística en España. Por otro lado, propone que el personaje sea inválido a causa de haber recibido el impacto de una bomba interpuesta entre estos grupos mafiosos. De nuevo tenemos el uso de temas escabrosos como reclamo para el público lector. En esta parte de la novela también se nos cuenta el método empleado por Miguel Ariza para realizar sus comic, sobre todo a partir de la página 146 en adelante, lo que supone un episodio de gran interés en cuanto a la descripción que realiza sobre el proceso de escritura.

bastante. Cuando bajas a un pozo y decides llegar al nivel 10 y al final te quedas en el nivel 6, ves que no es suficiente lo que estás haciendo»²¹, refiriéndose a aquellos episodios vividos en su juventud con el alcohol, y que explica el realismo de muchas de las escenas que transmiten un intenso desafío entre el deseo de beber, lo que se denomina en la novela los «episodios de sed», y la realidad que lo frena e intenta reprimirle los instintos. Como muestra de lo que vengo comentando, nótese el siguiente fragmento de la novela, uno de tantos «episodios de sed» que vive el personaje:

Vodka con tónica, vaso bajo, mucho hielo un toque leve de limón y un golpe seco de cucharilla. Adopté la actitud del catador exquisito, exigente con los detalles, porque esa máscara absurda mitigaba mi vergüenza ante los camareros. Sentía que todos ellos me juzgaban o se compadecían con mi vicio, y cuando más discretos e indiferentes se mostraban, mayor era mi irritación. ¿A quién creían engañar, con sus sonrisas de medio lado y su trato amable? Sin embargo eran enemigos débiles [...] A la segunda copa su juicio me era indiferente. Y cuando se formaba la idea de pedir la tercera, mi animadversión hacia ellos se había transformado ya en desprecio absoluto, en superioridad incuestionable (pág. 54).

El realismo de la escena descrita es abrumador y al mismo tiempo atrayente y acaparador, y así continúa todo el transcurrir de la novela, haciendo perder al lector la noción de ficción para asistir a episodios estremecedores y angustiantes que protagoniza Miguel Ariza, o también los que podrían padecer aquellos que tienen o han tenido su particular batalla con el alcohol. Ariza es un dependiente, un enfermo que a veces siente piedad de sí mismo y otras se muestra resuelto y seguro de poder vencer a su enemigo dentro de sí, que no es más que un espejismo que suele presentarse a fin de autoconvencerse de que domina la situación y no es el alcohol quien se ha apoderado de su voluntad. El escenario describe la barra de un bar cotidiano en el que la única actividad posible es la ingesta de bebidas para acompañar la conversación, si se quiere, o la reflexión. El trabajo que suelen desempeñar los que se sitúan al otro lado de la barra es servir la bebida solicitada por el cliente. Sin embargo en la cita de la novela se distingue que Miguel Ariza no es un cliente más. El personaje de la novela de Marías no es un consumidor de alcohol como tantos sobre quien no sobrevuela ninguna sospecha más que la de pasar un rato distendido, en solitario o en compañía, mostrando además cierto realce social al practicar una acción que está plenamente aceptada en la sociedad, incluso prestigiada en ciertas reuniones familiares u otro tipo de encuentros. Por eso, los camareros que se encuentran detrás de la barra no se limitan sencillamente a servir, sino que hacen gala de un trato indiferente o ex-

²¹ Una íntima confesión realizada por Fernando Marías en el momento de recoger el Premio de Novela Ateneo de Sevilla y publicada en el artículo citado *ABC* con fecha de 17 de junio de 2005.

cesivamente condescendiente con el personaje, exteriorizando gestos cargados de sobreentendidos. El estado de perdición en el que se encuentra el protagonista le hace establecer, como mecanismo de defensa, distinciones entre él, o los que son como él, y aquellos que se le oponen y le retan, esto es, el resto de la sociedad, entre los que se sitúan los consumidores de alcohol que aún no han despertado la dependencia y, por consiguiente, corrientes. El mensaje de la novela es precisamente alertar al lector acerca de la invisible y frágil línea divisoria que separa un lado del otro, es decir, el lado de la luz, la alegría, la comprensión, el respeto y la compañía, del lado de la tiniebla, la tristeza, la incompreensión, el rechazo y la soledad. Miguel Ariza ha pasado al otro lado en un proceso culminado casi sin percibirlo. En la novela el personaje se retrotrae al primer encuentro con el alcohol ocasionado durante la adolescencia, como suele ser lo habitual: «Reviví el instante en que tomé, siendo adolescente, la primera copa de mi vida. Ahí me detuve, estupefacto y sin valor para seguir» (pág. 34).

Junto a la lucha constante del personaje consigo mismo, hasta el punto de desdoblársele la personalidad en varias ocasiones se encuentra la pugna también contra la sociedad ya señalada, suscitada en la obsesión constante ante el hecho de poder ser observado, enjuiciado o perseguido. Un estado paranoico habitual entre las personas dependientes del alcohol, o de cualquier tipo de adicción, que suele presentarse, como le sucede a Miguel Ariza, en fuertes confrontaciones interiores ejemplificado en la cita anterior del monólogo interior del protagonista. En aquel escenario de la barra del bar, el alcohólico personaje no solicita dicha bebida en cuestión porque es la que le apetece o le gusta consumir, sino por dos razones muy deliberadas en su interior: en primer lugar, para no levantar sospechas, pues el vodka con tónica y un toque de limón es «bebida de profesional», como argumenta Miguel Ariza, y, sobre todo, porque «golpea a la sed enemiga sin misericordia. Un misil impactando en su cuartel general. La deja desmantelada, concediéndote más o menos media hora o cuarenta y cinco minutos de victoria, de paz externa y seguridad interior» (pág. 55). Nuevamente se alude a la lucha del personaje con su interior, donde habita desatado su otro ser que le incita a ingerir alcohol hasta causarle siempre el mismo estado deplorable, de derrota: «Mi seguridad se había ido deteriorando, resquebrajando, emborrachando. En mi boca, bajo mi lengua, chapoteaban esponjas que me entorpecían el habla. Clavé la vista en el fondo de mi vaso, quise ocultarme entre los restos de cubitos de hielo, bajo la rodaja de limón» (pág. 55).

La parte más impactante y sugestiva de la novela en cuanto a la técnica empleada es «Mi gran instante negro». En ella asiste el lector a lo que podríamos denominar una representación teatral entre dos personajes: un hombre abatido y su conciencia, que ha ido ganando presencia en escena conforme la ingesta de alcohol se iba aumentando. También puede ser visto como una revisión del mito del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde en el Madrid de 2015. La conciencia, que se muestra independiente de sí misma, lo ha ido observando con perfecta nitidez y lo compadece, tiene sentimientos: «Pobre Miguel... Mi pobre Miguel... No puedo evitar quererte... ¡Te amo! ¡Te amo más que a nadie! Es importante que

lo tengas claro. Anda, ven conmigo» (pág. 279). El hombre que se encuentra solo y derrotado dialoga con su conciencia, con su memoria y ella le va abriendo los ojos paulatinamente al hombre vencido por el alcohol y reconstruyendo junto a él los episodios que han quedado diluidos o mal trazados en su mente a causa de la embriaguez. La conciencia se muestra agresiva, quiere hacerle ver la realidad tal cual es: «Su mano salta de repente, me agarra el cuello forzándome a doblarlo. Su primera agresión explícita. Es más fuerte de lo que parece. O yo más débil de lo que pienso» (pág. 285). La tórrida pasión sentida por Amparo Sanz Valles intensificaba sus ansias de ingerir alcohol: «Tu adorada Amparo, esa mujer que tanto amas, se convirtió esa noche en mi peor enemiga» (pág. 297).

El final de la novela es desolador. La conciencia acaba por dejar a Miguel Ariza, y este, bebiendo sin cesar, se lanza a buscarla hacia ninguna parte. Es destacable las alusiones que Fernando Marías quiere hacer llegar a la sociedad sobre el ser alcohólico:

Este pobre monstruo que soy yo también fue arrasado por la que había sido su fuente de felicidad. Me hice adicto a ella, alcohólico sin remedio. Y cuando ya estaba por completo atrapado, comenzó a destruirme. La gente no calibra la infelicidad de los monstruos. ¿Por qué nos apartan como si fuéramos asesinos feroces o devoradores de carne humana? Apenas somos animalitos desvalidos, perdidos en este mundo que nos escupe a la cara (pág. 309).

Por tanto, *El mundo se acaba todos los días* es una novela que muestra un compromiso del autor con la sociedad: «La cerveza sin alcohol tiene alcohol. Muy poco, apenas nada. Pero suficiente. Los fabricantes mienten, emiten carísimos *spots* televisivos donde niñas de piel dorada trazan con sus dedos el doble cero en la pantalla, o lo sugieren con sus labios fruncidos. ¡Mentira! ¡El 0'0 no es 0'0!» (págs. 52-53). Con esta novela de autodescubrimiento, Fernando Marías pretende advertir de las duras e irreparables consecuencias del alcohol. Un mundo infernal transmitido magistralmente, a partir de recuerdos y experiencias personales, por el personaje protagonista Miguel Ariza.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *El Premio de Novela Ateneo de Sevilla (1969-2005)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Algaida Editores, 2006.
- GONZÁLEZ BARBA, A., «Fernando Marías gana el Premio de Novela Ateneo por *El mundo se acaba todos los días*», en *ABC* (Sevilla), 17 de junio de 2005.
- «Presentan los premios de Novela Ateneo de Sevilla y Ateneo Joven», en *ABC* (Sevilla), 26 de octubre de 2005.
- «Presentación del Premio Nadal 2001», en *ABC* (Sevilla), el 7 de marzo de 2001.
- MARÍAS, F., *El mundo se acaba todos los días*, Sevilla, Algaida, 2005 (Alianza Editorial, Madrid, 2006).

MARÍAS, F., *La luz prodigiosa*, Barcelona, Destino, 1991.

— *El niño de los coroneles*, Barcelona, Destino, 2001.

— *Cielo abajo*, Madrid, Anaya, 2005.

MOLINA, A., «El ganador del Nadal ha querido narrar las aberraciones del siglo XX», *ABC* (Madrid), el 8 de enero de 2001,

MONTERO, R., «Literatura borracha», *El País*, 5 de diciembre de 2009.

SANZ VILLANUEVA, S., *El mundo se acaba todos los días* (reseña), *El Cultural de El Mundo*, 24 de noviembre de 2005.

CAPÍTULO 45

«Fish & chips»: La metáfora alimenticia en *Chips with Everything*, de Arnold Wesker y *La pechuga de la sardina*, de Lauro Olmo

MARTA OLIVAS

Universidad Complutense de Madrid

Dentro del teatro europeo del medio siglo que se agrupó bajo el marbete «realista» no hallamos, en la mayoría de los casos, unos ortodoxos preceptos de escuela desde el punto de vista estilístico sino más bien una preocupación por generar un escenario más verosímil que especular gracias al cual el espectador asistiese a sus propios conflictos¹, tomase conciencia de los problemas de su sociedad y, quizá, pudiese hacer algo al respecto al abandonar la butaca. En palabras de José Martín Recuerda, el de estos autores es «un realismo que supone una forma de conocer al ser un sistema de relación y comportamiento»². En muchas de sus obras, los dramaturgos de la *Generación Realista* utilizan estructuras metafóricas de tipo alegórico o sinecdóquico en aras de amplificar el potencial no

¹ Lauro Olmo, por ejemplo, al ser preguntado a propósito del «objetivismo» en una entrevista para *Primer Acto*, contestaba: «Es una reducción del realismo. El realismo a la española no tiene nada que ver con la fotografía. Sobre esta, Miguel Hernández dijo que el tiempo se ponía amarillo. Con los seres reales no sucede esto; el tiempo los mata. Y de aquí nace la lucha por la vida. Lo que hace apasionarse y tremendamente real la convivencia» (Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 13). Por su parte, Arnold Wesker sostenía en 1966: «I've found that realistic art is a contradiction in terms. It seems clear that art is the re-creation of experience rather than the copying of it» (W. Wager, *The Playwriters Speak*, London, Longman, 1969, pág. 221).

² «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 25.

solo dramático sino también poético y social de sus piezas. Por tanto, gran parte del teatro de los 50 y 60 reflejó esa sociedad en la que se inscribía bajo unos mecanismos eminentemente realistas, sí, pero con concesiones a lo simbólico. En estas páginas abordaremos las metáforas de tipo alimenticio que encontramos en dos obras de dos autores coetáneos. Por un lado, Lauro Olmo en *La pechuga de la sardina*, estrenada en 1963. Por otro, el inglés Arnold Wesker, autor de *Chips With Everything* (traducida al español como *Patatas fritas a voluntad*), estrenada en 1962.

1. FISH...

En *La pechuga de la sardina*, Lauro Olmo pretendió llevar a escena un *tranche de vie* del Madrid de finales de los cincuenta³. A diferencia de su obra anterior, *La camisa*, volcada en el universo masculino y sus aspiraciones, Olmo concibió un drama femenino consagrado a reflejar las miserias existenciales y sociales a las que la acartonada sociedad española del momento había condenado a sus mujeres. La obra presenta las vidas de cinco personajes: Paloma, Soledad, Concha, Cándida y doña Elena que viven en la pensión de doña Juana, sita en un barrio popular de la capital. Los ecos lorquianos de *La casa de Bernarda Alba* han sido señalados por extenso por Antonio Fernández Insuela, Marta T. Halsey o Robert L. Nicholas pero también podemos rastrear la influencia de otras solteras ilustres del teatro español como *Doña Rosita La Soltera* o *La señorita de Trevélez* especialmente en el personaje de Soledad (también un remedo de la Blanche DuBois de *Un tranvía llamado deseo* y claro precedente de *La señorita Elvira*, otra de las piezas de Lauro Olmo centradas en la visión de la mujer española). *La pechuga de la sardina* presenta un nuevo y actualizado catálogo de «mujeres sin hombre» que, más que sometidas por él, son subyugadas por un ambiente opresor, auténtico protagonista de esta tragicomedia, tal como Olmo confesaba en el prefacio a su obra:

En esta obra he procurado que la fuerza de las situaciones dramáticas surja de los contrastes y que el ritmo de estos, lento en los interiores o rápido en la calle según las exigencias del drama vaya creando el gran personaje que condiciona todo lo demás. Ese personaje es el ambiente: un ambiente que adquiere un poder asfixiante, desvitalizador. Todo va conduciendo a unas patéticas campanadas finales. No. La vida no puede caminar llevando en los tobillos unos prejuicios, unos pequeños seudodogmas que, como grillettes, le dificultan el devenir⁴.

³ «La gran empresa del teatro que viene es la de intentar meter la vida misma en escena. Ejemplo de realismo: las pulsaciones de la víscera cardíaca» (Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 13).

⁴ «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 70.

Esa sexualidad femenina silenciada y condicionada siempre por tercerías aparece cifrada en una metáfora: la sardina. En este caso, el término real designado por el popular pescado no es otra que el cuerpo femenino en primera instancia y, más en concreto, el sexo femenino. Véase, como ejemplo elocuente de esta igualdad *sardina – mujer* las palabras de Juana a Soledad en el primer acto: «Solo una cosa, hija: que la hembra del espejo saltará de él y se unirá a ti suplicándote que le hagas compañía. Y si tienes valor, te la irás comiendo poco a poco hasta que solo queden las raspas. Y con las raspas te será suficiente para aguantar de pie hasta que dé la voltereta final»⁵. Por otra parte, la copla que canta Cándida en el primer acto «Como sardinas en lata / conservo yo el pescaito, / y no daré el abrelatas / más que a un mozo formalito»⁶ sería una muestra de esa segunda acepción metafórica, esto es, la sardina como imagen de los órganos reproductores de la mujer. De forma semejante a la iconografía carnavalesca en la que la sardina (símbolo de los pecados y excesos cometidos durante los días de carnes tolendas) es quemada y enterrada a fin de llevar una vida de recogimiento durante la Cuaresma, en ese ambiente que Olmo lleva a las tablas, el deseo sexual y su libre expresión han de quedar reclusos a cal y canto como condición *sine qua non* para respetar el código de buenas costumbres y, en consecuencia, evitar la calumnia y la marginación social. Así lo manifiesta doña Juana en el diálogo inaugural del primer acto: «Tuve una prima que se fue a París: ¡La Raquel! Aquí llevaba una faja que parecía de hojalata. Qué tipa. ¡Llevaba la sardina enclaustrada (*Seria.*) ¿Sabes cómo terminó? Los altos ideales franceses le trastornaron y le entró un “gran amour pur le humanité”. Dicen que murió de pena»⁷. Como se habrá podido intuir, más que un fundamento animalizador, la relación de semejanza en esta metáfora está basada en la concepción del sexo femenino como algo comestible, símil de largo aliento en la literatura erótica tradición española (desde una de sus primeras manifestaciones el «pan duz» de la trova cazurra «Cruz cruzada, panadera» en el *Libro de Buen Amor*). Así también, la asociación del pescado y los órganos reproductores femeninos, con amplia prédica en la cultura popular (sin duda, de naturaleza más cómica que aquella del pan) es entendida como alimento para, como no podía ser de otra forma, su consumidor arquetípico dentro de la cultura oral y escrita: el gato (véanse sin ir más lejos algunos refranes como «Sardina entre gatos, arañazos» o «Sardina que lleva al gato, no vuelve al plato»⁸). En el caso del drama de Lauro Olmo: el felino doméstico es el vehículo por el cual se alude al deseo sexual o representación de lo masculino. Como ejemplo del primero, este extracto de conversación entre Paloma y Soledad:

⁵ *Ibíd.*, pág. 98.

⁶ *Ibíd.*, pág. 87.

⁷ *Ibíd.*, pág. 77.

⁸ Asimismo, también encontramos otros dichos que relacionan la mujer y la sardina como «La mujer y la sardina, chiquitita» o el pasiego «La mujer y la sardina, ha de ser santanderina».

PALOMA. (*Pasando a un tono ligero.*) Pero no en exclusiva. ¿Sabes en qué se diferencian nuestras solteronas y las del extranjero?... En que las del extranjero llevan los perros y los gatos fuera y las nuestras...

CONCHA. (*Saliendo al pasillo*) Los llevan dentro, ¿no?

PALOMA. (*Apagando la luz del cuarto.*) En muchos casos, sí⁹.

El gato como símbolo de la pulsión sexual es común a otras obras del período como *Los gatos*, del almeriense Agustín Gómez Arcos, donde encontrábamos un conflicto semejante al que vive la joven Concha en *La pechuga de la sardina*; el del embarazo no deseado de la joven Inés y el enfrentamiento con los personajes que encarnan el sistema social imperante: Pura y Ángela, sus tías solteronas. En este caso, es doña Elena, el aya de Concha —como las beatonas o su propia madre— quienes encarnan esa entidad. Si en *Los gatos*, los felinos devoraban el cadáver de la joven Inés (asesinada a bastonazos por sus tías al descubrir su embarazo), si esa pulsión reprimida y venenosa devoraba el amor y la inocencia más puras en *La pechuga de la sardina*, esta consume internamente a la casta, decente y siempre honrosa Doña Concha que se asoma a ese mundo de impudicias y libertinajes que desprecia y que íntimamente anhela mediante unos binoculares por entre los visillos de su habitación. Como señala Paloma en el segundo acto, ella probablemente sea la principal víctima de esa misma moralidad que se empeña en perpetuar, pues, en su caso, la batalla se libra en su interior atormentado, cuyos contrastes se nos hacen ostensibles desde la acotación que describe su cuarto: «Una mesilla de noche con periódicos y revistas encima, un sillón de madera y un perchero-árbol del cual pende ropa negra. Todo esto, sin olvidar un cuadro de la Virgen del Carmen sacando almas del purgatorio que figura a la cabecera de la cama. Sobre la repisa de la mesilla sorprende, en un florero, un ramo de claveles rojos»¹⁰.

Los claveles rojos (flores que se suelen asociar con la pasión y el gozo amoroso) destacan en el interior de una habitación cuyo decorado es absolutamente parlante, Doña Elena fantasea con otro tipo de vida y de placeres que nunca ha experimentado. En este sentido, la patética escena del tercer acto en que Paloma (su natural antagonista) la descubre hurgando en el armario de Soledad revela al personaje en su debilidad y su hipocresía. En definitiva, Doña Elena encarna la naturaleza misma de ese sistema, de ese ambiente opresor, en palabras de Martín Recuerda: «Doña Elena, más que un personaje, es una entidad. Doña Elena, más que un personaje, es la teoría sobre una forma de ser»¹¹. La vieja solterona destrozará esos claveles que decoraban su cuarto al final de la obra, cuando Soledad sufre una agresión a manos de su amante en una acción también

⁹ L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 117.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 105.

¹¹ «Introducción» en L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 34.

simbólica. En la última y conmovedora escena, a pie de calle, se concitan las metáforas de las que hemos venido hablando hasta ahora:

(*Por el lateral derecho, entra La viejecita de los gatos y mira a un lado y a otro llamándolos con el bisbiseo característico. En una mano trae el capachito de la comida. Al fin, pregunta a LA RENEGÁ.*)

VIEJECITA.—¿Ha visto usted a mi gatito?

LA RENEGÁ.—A esta hora, todos pardos.

VIEJECITA.—¡Criaturita! Si no lo encuentro, se me va a pudrir la pechuga de la sardina.

(*Sigue bisbiseando, buscando. Doña Elena, siempre apoyada en su bastón, se mete en su cuarto. Se para delante de la mesilla de noche y, de pronto, le pega un manotazo al florero. Este cae al suelo, desparramando los claveles. LA RENEGÁ, de repente, rompe a reír estrepitosamente, al mismo tiempo que exclama.*)

LA RENEGÁ.—¡La pechuga de la sardina! ¡Qué ocurrencia!

(*Las campanas siguen tocando a muerto.*)¹²

El empleo de la expresión «pechuga de la sardina» es una *contradictio in terminis* puesto que, generalmente (y así se recoge en el *DRAE*), cuando hablamos de «pechuga» nos referimos al pecho de un ave, nunca de un pescado. No obstante, en su acepción más coloquial, mediante este término se puede aludir también al pecho de una mujer o, directamente, a la parte más tierna de la sardina, esto es, del órgano sexual femenino. Según Carlos Muñiz¹³: «En ciertos ambientes populares, tan bien conocidos desde dentro por Olmo, “comer la pechuga de la sardina” era un eufemismo utilizado por los varones con el significado de “tener relaciones sexuales con una mujer”». Así pues, la imagen de esa ancianita buscando a su gato antes de que se le pudra la pechuga de la sardina se torna elocuente merced a las connotaciones que hemos apuntado, convirtiéndose así en una suerte de epítome de la obra¹⁴. En una sociedad en la que la el papel activo de la mujer está siempre circunscrito a la figura mascu-

¹² L. Olmo, *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira*. Madrid, Plaza y Janés, 1985, pág. 162-163.

¹³ P. O'Connor y A. Pasquariello, «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, 22.1, 1976, pág. 15.

¹⁴ En esta Viejecita que busca desorientada a su gato resuenan ecos de la lorquiana María Josefa de *La casa de Bernarda Alba* en el diálogo que mantiene con Martirio en el acto tercero:

MARÍA JOSEFA.—[...] ¿Cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido este.

MARTIRIO.—¿Dónde cogió esa oveja?

MARÍA JOSEFA.—Ya sé que es una oveja. Pero, ¿por qué una oveja no va a ser un niño? Mejor es tener una oveja que no tener nada.

Del mismo modo que, para la Viejecita, el gato representa al hombre y, en última instancia, al goce amoroso, la oveja de la madre de Bernarda encarna la fertilidad y la maternidad, ambas ligadas también a la relación sexual con el hombre.

lina¹⁵ y el disfrute pleno de su sexualidad está condicionado por los códigos de moralidad imperantes, pareciera que a algunas no les quedase más camino que la prostitución o el desprestigio (tal es el caso de *La Renegá*) o la infelicidad y el desamparo, como es el caso de la *Viejecita* o *Soledad* siempre a la busca de ese amor que dé sentido a su existencia incluso una vez llegada la decadencia física, donde ya no opten a ser presas de los deseos de un hombre. El «¡Quiero vivir! ¡Quiero vivir!» que pronunciara en el primer acto es acallado por el tañido anodino y mortuorio de las campanas en que queda esencializado ese ambiente desvitalizador que como veíamos anteriormente era el protagonista de su obra. En este país de gatos y sardinas, más que de hombres y mujeres, «el tema de la frustración, desde lo sexual a lo social preside esta cruda e impresionante obra» como bien afirmaba Ricard Salvat¹⁶.

De forma semejante, aunque en menor medida, también la mujer es representada por algún término «cárnico» igualmente animalizador. Por ejemplo, durante el segundo acto, el vendedor de periódicos que pretende a Cándida se refiere a ella como «ternerilla fina» cuando minutos antesregonaba el titular de *El caso* sobre el asesinato de una madre a manos de su hija empleando los mismos términos¹⁷. Es otro ejemplo más de la figuración «comible o alimenticia» de lo femenino en el imaginario colectivo a merced de depredadores siempre masculinos¹⁸. Pareciera que, como solía afirmar el pintor Francis Bacon, el ser humano no fuese más que carne comestible.

No cabe duda de que *La pechuga de la sardina* es una obra profundamente transgresora para la mentalidad de la época: cargada de sexualidad y con un componente feminista absolutamente insoslayable. Ahí precisamente radica su militancia y su protesta. Al ser preguntado por esta cuestión en *Primer Acto*, declaraba Olmo:

¹⁵ «Mientras que *La camisa* presenta las apariencias del hombre de quien solo se puede adivinar su dilema personal, *La pechuga de la sardina* destaca, de un modo explícito, los anhelos más íntimos de la mujer. En la primera obra la mujer salva al hombre; en la segunda el hombre hunde a la mujer» R. L. Nicholas «Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo» en D.W. Flitter (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), vol. V, Birmingham, University of Birmingham, 1998.

¹⁶ R. Salvat, *Años difíciles: Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bru-guera, 1977, pág. 39.

¹⁷ En los fragmentos cercenados por la censura que Antonio Fernández Insuela recoge en el estupendo artículo «La censura teatral y *La pechuga de la sardina*», (*Estreno*, 24.1, 1998, págs. 33-38) encontramos otros símiles que ahondan en esa concepción cárnica-animalizadora de la mujer: («¡Menuda jaca!» [pág. 33]) u otros de tipo alimenticio («el pecho como un limón» [pág. 33]; «darán tibia leche tus pechos», [pág. 34],...)

¹⁸ Esta imagen de la mujer-comestible a merced del hombre depredador se encuentra también en la ya mencionada *La casa de Bernarda Alba*, en boca de María Josefa: «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo no, no! ¡Ranas sin lengua! (F. García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2007 pág. 267)

—Alguien ha dicho que *La pechuga de la sardina* es una obra fisiológica y lo ha dicho con intención desvalorizadora, ¿qué opinas tú de esto?

—Acepto la definición, que es bastante sagaz. Luchar por un estado fisiológicamente sano es muy importante, y creo que entra dentro de lo que llamamos teatro social. ¿Recuerdas aquello de “Mens sana in corpore sano”?¹⁹.

La reivindicación de la libertad empieza por el propio cuerpo, especialmente en el caso de las mujeres, lectura que aún hoy merece ser recordada y tenida en cuenta. Cuesta creer, como señaló Antonio Fernández Insuela²⁰, que el símil alimenticio «la pechuga de la sardina» sobre el que bascula toda la obra pasase desprevenido para la censura aún cuando en múltiples escenas el fundamento metafórico queda al descubierto. No obstante, gracias a ellos se amplifican las posibilidades estéticas de la pieza (máxime en un autor tan proclive al simbolismo como Olmo) sin renunciar al costumbrismo que empapa buena parte de su dramaturgia.

2. ...& CHIPS

Algo similar le ocurre a Arnold Wesker, autor profundamente crítico con la Inglaterra de su tiempo. Como otros muchos integrantes de la conocida como *New Wave* del teatro británico (en la que ocupa un puesto de honor), Wesker empleó una poética realista (sobre todo en la primera década de su producción dramática) para llevar a cabo esa denuncia aunque sirviéndose en muchas ocasiones de imágenes que concentraban las ideas-fuerza de sus piezas. Así lo declaraba en 1967: «I do not regard a play as a vehicle for any hostility to specific groups or individuals, but rather as attacks on states of mind... States of mind that men have towards each other in many nations. It's universal. You have it in here. I just presented it in the British way»²¹. En *Chips With Everything*, su tercera obra estrenada y ambientada en el universo masculino de la RAF, la rama aérea de las fuerzas armadas británicas, Arnold Wesker aborda el soterrado enfrentamiento entre clases sociales que parecía superado tras la época de bonanza y consenso por la que había atravesado el país durante la década de los cincuenta. Así pues, entre las filas de reclutas encontramos a Pip Thomson, un renegado de la *upper middle class*, conviviendo con jóvenes proletarios (con unos horizontes culturales y económicos muy reducidos) entre los que pretende integrarse. En una especie de giro irónico, Pip (nombre con ecos claramente dickensianos) pretende llegar

¹⁹ Anónimo, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, pág. 14.

²⁰ «Evidentemente, los censores, acostumbrados a detectar posibles significados ocultos en los textos teatrales, no parece que conociesen el verdadero sentido del título de la obra de Olmo, que también pasó desapercibido para algunos críticos cuando su estreno el 8 de junio de 1963». A. Fernández Insuela, «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963), de Lauro Olmo», en: *Estreno*, 24.1, 1998, pág. 38).

²¹ En W. Wager, *The Playwrights Speak*, London, Longman, 1969, pág. 219.

a ser una suerte de *working class hero* a la inversa de su ilustre tocayo, el protagonista de *Great Expectations*. Si el héroe de Dickens realizaba un viaje ascendente en la estratificada sociedad de la Inglaterra del XIX gracias al mecenazgo de Magwitch, el del personaje de Wesker es descendente. Sin embargo, la sociedad británica, parece decirnos el dramaturgo londinense, sigue siendo, más de un siglo más tarde, la misma. La distinción entre grupos sociales persiste pese al éxito de las llamadas universidades de ladrillo rojo (*red brick universities*) y la proliferación de las universidades de paneles de cristal (*plate glass universities*) y los mecanismos para que ciertas élites sigan dominando a la masa trabajadora parecen quedar al descubierto. Poco a poco, Pip consigue ganarse el respeto de sus compañeros de barracón, a quienes había animado a sentirse orgullosos de sus orígenes, a pensar antes de actuar y a plantar cara a los oficiales. Uno de ellos reconoce en la escena quinta del primer acto: «It's a funny thing. We have always ruled, but I suspect we've never frighten you»²². El cambio de ese estado de cosas, de ese *state of mind* al que Wesker ataca con su teatro, parece llegar a ser posible y así lo manifiesta Andrew, uno de los reclutas, tras su conversación con el Oficial: «Man, I tell you it was him frightened»²³. No obstante, más tarde la rebeldía y la camaradería de Pip se revelan egoístas e infinitamente interesadas tanto es así que, descubierto en su mezquindad, pasa a ocupar el puesto que, desde su nacimiento le estaba reservado. Thompson, al iniciar ese descenso en la escala social, ese «aplebeyamiento» no obra más que en su propio beneficio. El diálogo con el Oficial de Vuelo en la escena VII del acto primero no deja lugar a dudas a este respecto:

There's nothing humble about you, is there? Thomson, you wanted to do more than simply share the joy of imparting knowledge to your friends; no, not modesty. Not that. What then? [...] Shall I say it? [...] Shall I? Power. Power, isn't it? Among your own people there were too many who were powerful, the competition was too great, but here, among lesser men —here among the yobs, among the good-natured yobs, you could be King. KING. Supreme and powerful, eh? Well? Not true? Deny it, deny it then. We know —you and I— we know, Thompson. [...] You're destroyed, Thompson. No man survives whose motive is discovered, no man. Messiah to the masses!²⁴.

El «majismo» modernizado del que hace gala Pip no responde más que a su ambición personal, del mismo modo que el del protagonista de la famosa novela victoriana. Llegados a este punto, cabe preguntarse ¿dónde está la metáfora alimenticia que da título a la obra? Dentro de ese gran símil de la Inglaterra de los años cincuenta que es el centro de instrucción de la RAF, destaca un símbolo de

²² A. Wesker, *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, London, Penguin Books, 1963, págs. 15-72.

²³ *Ibid.*, pág. 30.

²⁴ *Ibid.*, pág. 63.

corte alimenticio: el de las patatas como emblema de la clase popular. En este caso y, a diferencia de Olmo, la metáfora está basada en un fundamento puramente económico en lugar de sexual y, efectivamente, la persistencia de la sociedad de clases muy delimitada y la existencia de un nuevo *establishment* creado en connivencia con el partido laborista tras la II Guerra Mundial es el ítem que vertebra el drama de Wesker. Ni que decir tiene que las patatas han sido la base de la alimentación de las clases trabajadoras desde hace siglos y que conforman, junto con el bacalao (durante muchos años también la proteína más barata a la que el pueblo tenía acceso) el que fue el plato nacional inglés hasta hace apenas diez años: el célebre *fish and chips*. Así pues, la metonimia gastronómica resulta elocuente ya en una de las primeras intervenciones de Pip Thompson durante la segunda escena del primer acto:

One day, when I was driving to my father's office, the car broke down. [...] I walked. The office was in the City, so I had to walk through the East End, strange – I don't know why I should have been surprised. I'd seen strange photographs of this Mecca before. I went into a café and drank a cup of tea from a thick, white, cracked cup and I ate a piece of tasteless currant cake. [...] I can even remember the colour of the walls, a pastel pink on the top half and turquoise blue on the bottom, peeling. Peeling in fifteen different places; actual, I counted them. But what I couldn't understand was why I should have been so suprised. I wasn't as though I had been cradled in my childhood. And then I saw the menú, stained with tea and beautifully written by a foreign hand, and on top it said [...] «Chips with everything». Chips with every damn thing. You breed babies and you eat chips with everything²⁵.

De acuerdo con lo que afirmó John Russell Taylor, Pip es (al menos durante la primera parte de la obra) el portavoz de Wesker: «[Pip] is the person who thinks about the working class situation, as Wesker has thought about it, and comes to much the same conclusions as Wesker has come to: the working class are being exploited and wilfully deprived of the good things in life – good music, good food, even good contraceptives»²⁶. El aroma de la fritanga y la mediocridad parecen seducir al niño rico Pip que, finalmente, se deja llevar por una suerte de fascinación interpretando el olor de la fritanga como el de su propia salvación merced a la cómoda adquisición de un estatus superior en un entorno de privaciones y carencias materiales e intelectuales. La patata o la tarta de pasas insípida son símbolos de esa alimentación básica y, en esencia, de esa cultura pop zafia y de segundo orden a la que las clases trabajadoras tenían acceso. En la tercera escena del primer acto, el Coronel pone en relación estos dos conceptos, clarificando la metáfora: «I want you like Greek gods. You heard of the Greeks? You ignorant troupe of anaemics,

²⁵ *Ibíd.*, pág. 20-21.

²⁶ J. Russell Taylor, *Anger and After*, London, Methuen, 1962, pág. 166.

you were brought up on tinned beans and television sets, weren't you? You haven't had any exercise since you played knock-a-down-ginger, have you?»²⁷.

Pese a la raigambre más bien naturalista de las obras de este autor, resulta sencillo encontrar una simbología similar en otras obras de su autoría como *Chicken Soup with Barley* (*Sopa de pollo con cebada*), la pieza inaugural de la llamada «Trilogía Wesker». Esta abordaba el desmoronamiento del ideal comunista en el marco de una militante familia judía del East End londinense. En este caso, es ese humilde plato el que salva la vida de la hija mayor del matrimonio Kahn. La sopa de pollo con cebada representa la vida y, como podemos advertir dentro del marco de la obra, es la metáfora del idealismo socialista que da sentido a la existencia de la matriarca, Sarah, frente a la indolencia y la indiferencia de gran parte de la población (en concreto del padre de la niña, Harry Kahn, que se cruza de brazos no solo ante la enfermedad de su hija sino también ante la pobreza que rodea a los de su clase). Asimismo en *The Kitchen* (*La cocina*) estrenada en 1960, Wesker utilizaba un microcosmos relacionado con lo culinario para hablar de los anhelos de diferentes trabajadores de distintas procedencias geográficas.

Chips With Everything supone una declaración de la autoconsciencia de clase y la revelación de los mecanismos y resortes alienadores del sistema. Sin embargo y, como ya el propio Russell Taylor²⁸ se apuró en reprocharle a Wesker, cabría pensar realmente les *pommes sautés* son preferibles a las *chips* o si Tchaikovsky es realmente superior a la música de radiogramola. Sea como fuere, la obra puede leerse más allá de su contenido o signo político como la traición de la noción de hermandad y camaradería en aras del beneficio individual y, en el aspecto formal, como uno de esos ejemplos de realismo con toques sinecdóquicos a los que nos hemos venido refiriendo.

CONCLUSIÓN

A propósito de la emisión en 1983 del Estudio 1 *La pechuga de la sardina*, Eduardo Haro Tecglen afirmaba que:

La literatura de realismo social [...] fue desafiada inmediatamente de aparecer; no tanto por la derecha establecida a quien se dirigía la crítica amarga, sino por una izquierda intelectual que buscaba otra estética. Fue también una batalla entre víctimas, una concurrencia entre sistemas literarios que podían convivir entre sí perfectamente. Entre algunas sinrazones de la historia literaria española ocurre que esta forma de escritura y de dramatización fue barrida, aun siendo necesaria (y lo sigue siendo) como forma de

²⁷ A. Wesker, *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, London, Penguin Books, 1963, pág. 27.

²⁸ J. Russell Taylor, *Anger and After*, London, Methuen, 1962, pág. 167.

llegar al público popular. Hoy mismo se la tiene muy poco en cuenta; o se la sigue teniendo miedo²⁹.

Este rechazo estético de la obra de Olmo pudo deberse, también, a una interpretación cartesiana del término «realismo» que, como indicábamos anteriormente, se deja entrever en la literatura secundaria generada por esta generación de dramaturgos. Las más de las veces, al hablar del teatro realista que subía a los escenarios europeos hace sesenta años, olvidamos el símbolo, la metáfora, la sugerencia, el contenido poético o incluso los toques expresionistas o distanciados que albergaban muchas de las piezas deudoras de esa forma de dramatizar. Sin embargo, como hemos comprobado a lo largo de estas páginas, la raíz del contenido social o político de estas obras se esencializa a través de metáforas, algunas de las cuales nacieron directamente del plato de los espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, «Ocho preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43, 1963, págs. 13-14.
- FERNÁNDEZ INSUELA, A. «La censura teatral y *La pechuga de la sardina* (1963), de Lauro Olmo», *Estreno*, 24.1, 1998, págs. 33-38.
- «*La pechuga de la sardina* de Lauro Olmo», en García Ruiz, V. y G. Torres Nebrera (eds.): *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, Madrid, Fundamentos, 2002, págs. 309-316.
- GARCÍA LORCA, F., *La casa de Bernarda Alba*, ed. M.T. Viches de Frutos, Madrid, Cátedra, 2007.
- HALSEY, M. T., «Olmo's *La pechuga de la sardina* and the Oppression of Women in Contemporary Spain», en: *Revista de Estudios Hispánicos*, 13.1 (1979), 3-20.
- «La problemática de la mujer en algunas obras teatrales de Lauro Olmo», en: *Teatro*, 8 (1995), 101-118.
- HARO TECGLÉN, E. «*La Pechuga de la Sardina*, un arranque del realismo social», *El País*, Madrid, 7-8-1986.
- NICHOLAS, R. L., «Texto dramático y contexto social: el dilema de Lauro Olmo», en Flitter, D.W. (coord.) *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995), vol. V, Birmingham, University of Birmingham, 1998.
- O'CONNOR, Patricia y Anthony M. Pasquariello, «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, 22.1, 1976, págs. 8-28.
- OLMO, L., *La pechuga de la sardina. Mare Vostrum. La señorita Elvira.*, Madrid, Plaza y Janés, 1985.
- RUSSELL TAYLOR, R. *Anger and After*, Londres, Methuen, 1962.

²⁹ E. Haro Tecglen «*La Pechuga de la Sardina*, un arranque del realismo social», *El País*, Madrid, 7-8-1986.

- SALVAT, R., *Años difíciles: Tres testimonios del teatro español contemporáneo*, Barcelona, Bruguera, 1977.
- WAGER, W., *The Playwrights Speak*, London, Longman, 1969.
- WESKER, A., *Chips with everything* en Lambert, J.W., *New English Dramatists*, Londres, Penguin Books, 1963, págs. 15-72.

CAPÍTULO 46

Palabras clandestinas: el motivo del café en los *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero

JORGE GONZÁLEZ JURADO
Universidad de Cádiz

INTRODUCCIÓN

Todos hemos estado en una situación que por incómoda se nos escapa de la lengua y nos obliga a mentir para asumir una derrota. Decimos un *sí* con voz débil cuando nos vemos abocados al fracaso y alguien nos hace una pregunta cuya negativa nunca creería. ¿Para qué negar, si la conclusión de la otra persona va a ser distinta? ¿Por qué dar explicaciones cuando las consecuencias de lo ya dicho son irrevocables? Sin remedio, el ser humano se alimenta de la mentira para hacer más misterioso un mundo incomprensible. Así lo descubre el triste protagonista de la novela que vamos a analizar: «acabó por no entender nada sino que el mundo era algo terriblemente misterioso, por más que el hombre lo intentase aliviar enmascarándolo con líneas, números y palabras»¹.

Juegos de la edad tardía constituye todo un hito en la literatura española de finales del siglo xx. Un antes y un después, sin duda, que mereció el Premio Nacional de Narrativa y de la Crítica y que situó a su autor, el extremeño Luis Landero, en la cumbre de las letras. Era su primera novela y llevaba veinte años concebida, aunque su redacción, en una prosa de deliciosa armonía donde caben las imágenes poéticas tanto como el monólogo interno y los diálogos más disparatados, se dilató en el tiempo hasta que el escritor ya había cumplido los

¹ Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2007, pág. 52.

cuarenta. De entonces a esta parte, Landero ha configurado una estética que los críticos llaman *del fracaso*, pues todos sus personajes tienen ese deje melancólico de quien tuvo grandes sueños y nunca los alcanzó. Y lo ha hecho en joyas narrativas como *Caballeros de fortuna*, *El mágico aprendiz* o *Absolución*, su más reciente novela. En parte, todos los personajes posteriores a Gregorio Olías tendrán ese rasgo particular que los hace tristes y adorables.

Gregorio Olías es un oficinista de cuarenta y seis años que ha dejado atrás a un adolescente con ganas de comerse el mundo, de ser poeta, ingeniero, viajero, políglota y seductor. Un día conoce a Gil, un viajante de aceitunas y vinos que trabaja en la misma empresa que él y se dedica a tramitar los pedidos por teléfono, y en mitad de sus conversaciones telefónicas, divagaciones aparte, este hombre misterioso que también quiso ser un triunfador rescata, a base de preguntas indiscretas, a Augusto Faroni, el personaje en quien Gregorio quería haberse convertido. Las mentiras son cada vez mayores y llega un momento en que Gil quiere conocer al poeta Faroni. Pero para entonces todo se habrá complicado hasta tal punto que varias vidas estarán en juego.

En toda esta relación de mentiras y sucesos extraordinarios, tiene una enorme importancia el tema del café. El lugar donde la elite intelectual de la época —la ciudad en los años de la posguerra española— se reúne para discutir sobre los asuntos más trascendentes, se convierte en el hilo conductor de la relación telefónica entre Gregorio y Gil. En todas sus conversaciones surgirá el café, cada vez de una manera, y será este motivo el que, para la estructura de la novela, decida el destino de ambos personajes.

Nuestro propósito con estas palabras es el de desentrañar los mecanismos que guían la arquitectura de la novela, comprender una parte de sus cimientos para estudiar las variantes que presenta a lo largo de las travesuras o embustes del protagonista y encontrar así una explicación al hecho de que el café como lugar de reunión clandestina se convierta en un *leitmotiv* con doble función: por un lado, la construcción del personaje novelesco, y por otro lado, la evolución de la trama.

El café será, pues, objeto de nuestro análisis. Partimos de la división entre dos caras de la misma moneda: el café es en la realidad el Hispano Exprés, donde diferentes tertulianos desarrollan sus pareceres sobre temas trascendentes, y en la ficción de Gregorio, el Café de los Ensayistas cuya tertulia de los sábados está regentada por el mismísimo Faroni. La conversión de un lugar real en uno ficticio es paralela a la resurrección del áter ego de Gregorio Olías. Por tanto, puede afirmarse de entrada que el café como motivo literario sirve al mismo tiempo para definir el carácter de Gregorio Olías-Agusto Faroni y para desarrollar la trama. Es la excusa perfecta para que un falso triunfador ejerza su impostura. La mentira, tema central de la novela, se desenvolverá en este ambiente con la delicadeza de las manos del maestro que con sus dientes de oro ofrece las explicaciones imprescindibles a los problemas de la vida.

1. EL CAFÉ: UN *LEITMOTIV* DE ENGAÑOS Y EXCENTRICIDADES

La novela arranca con un despertar a destiempo: «La mañana del 4 de octubre, Gregorio Olías se levantó más temprano de lo habitual»². Sobre esa fecha, mientras el protagonista se acicala y se mira al espejo, el narrador echa la vista atrás y reconstruye su pasado desde que a edad muy temprana llegó a la gran ciudad, procedente de un pueblo de provincias, para encontrarse con el tío Félix y descubrir un mundo nuevo. Después de esta larga introducción —que constituye completa la primera parte— en la que se ofrece una detallada descripción de los vaivenes a los que el destino lleva al niño que fue Gregorio, al adolescente soñador en que se convirtió gracias al descubrimiento del afán y por último a una madurez agrídulce, ajena al arte y con su esposa y su suegra como única compañía, la primera chispa prende en el capítulo VII, bien entrada la lectura pero recién inaugurada la relación telefónica entre Gregorio y Gil, un comerciante de la empresa en provincias que añora sus años de juventud en la ciudad. Entre pedido y pedido, Gil hace unas preguntas extrañísimas que Gregorio se limita a responder sin inmiscuirse en los problemas de su nuevo amigo, pero poco a poco la información, debido a los desánimos constantes de Gil, se torna en mentiras piadosas que conducen a la reconstrucción ficticia de los recuerdos de Gil.

El primer *leitmotiv* donde empieza a complicarse la trama aparece con una pregunta sencilla: Gil quiere saber si todavía sigue abierto ese café que había en la ciudad, adonde iba la elite intelectual para compartir sus ideas en torno a un maestro. Gregorio recuerda —miente— haber oído hablar de ese café, que tenía un cuadro con un faro de mar y unos sillones rojos que en la actualidad son verdes, y donde tenía lugar una famosa tertulia. Sí, es el mismo café: el Hispano Exprés. Gil evoca, con su voz nasal de siempre, aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el café y se quedaron un rato mirando desde la cristalera: «Era como un club. Y había otros [...] que no se atrevían a entrar ni a espiar. Entrar les parecía demasiado, y espiar muy poco, así que se paseaban por la acera como si todo aquello no fuese con ellos. A los que espíabamos nos miraban con lástima, y a los que entraban con envidia, o por lo menos eso me parecía a mí»³.

La *evocación de una realidad* llamada Hispano Exprés, donde efectivamente se desarrolla una tertulia cada sábado, y las respuestas caritativas de Gregorio hacen a Gil presuponer que su amigo le oculta información, y que esa información no es otra que su participación en la tertulia. Ante la euforia con que Gil imagina tales maravillas, Gregorio no puede sino admitir que sí, que es poeta y que alguna vez ha pasado por ese café, donde lo conocen como Faroni. Empieza la creación de una identidad paralela que es producto de sus sueños de juventud: Augusto Faroni es el seudónimo inventado por un amigo de su infancia para que firmara sus poemas con un nombre más artístico que el suyo, y es la viva imagen de

² Luis Landero, ob. cit. pág. 31.

³ Luis Landero, ob. cit. pág. 138.

quien Gregorio Olías quiso ser desde que descubrió el afán. Fascinado al hablar con un poeta de reconocido prestigio, Gil le pide que a cada llamada lo informe de las novedades de la ciudad, de las noticias del mundo: «Yo lo que quiero, señor Faroni, es, si puede ser, que me cuente cosas de los cafés y de los grandes hombres»⁴. Ninguno de los dos sabe que van a meterse en un buen lío, uno por sacar información falsa, el otro por dejarse llevar por la lástima.

La evocación de esa realidad conduce, a través de las conversaciones telefónicas y las mentiras de Gregorio —inspiradas, desde luego, en su propia realidad—, al desarrollo de este *leitmotiv* en forma de *reinvención*. Gregorio reelabora, con los sueños incumplidos, un boceto de una vida ejemplar, la de un triunfador que asiste a las tertulias y al que siguen multitud de fieles. Todo esto por complacer a su amigo, que se lamenta de no haber sido un gran hombre. Por complacer a Gil, Gregorio reconstruye el Café de los Ensayistas sobre el local del Hispano Exprés, y en su palabra el seno de la tertulia se convierte en un conjunto de debates sobre filosofía, poesía, política y otras cosas dignas de los grandes hombres.

Recordemos que estamos en la posguerra, en una ciudad que probablemente sea Madrid, y que el café bien puede parecerse al que retrata Cela en su novela inmortal: igual que «para doña Rosa, el mundo es su café, y alrededor de su café, todo lo demás»⁵, el café será la excusa de que todas las conversaciones mantenidas a partir de ahora entre Gregorio y Gil desemboquen en una serie de lecciones magistrales sobre poesía dictadas desde la mentira caritativa de un oficinista gris. En resumen, entre la caridad de Gregorio y el ambiente de la época, el café pasa de ser un simple lugar donde se reúne la gente a convertirse en foco emisor de las grandes ideas del hombre.

Es por eso que el Café de los Ensayistas —segunda variante del *leitmotiv*— cobra apariencia, a los ojos del ingenuo Gil, de sede de discusiones políticas. Recuperado de la memoria por uno y actualizado con las mentiras del otro, el café es el lugar donde Augusto Faroni ejerce de maestro, donde expone sus pensamientos y da lectura a sus versos, donde confluyen personajes reales como Marilín (que es la acompañante del verdadero maestro de la tertulia y Faroni convierte en su novia) y personajes ficticios como Santos Merlín (el filósofo del diente de oro) o Mark Spermann (un científico de reconocimiento mundial).

Así pues, mentira tras mentira, Faroni ejerce su magisterio sobre su último discípulo, su compañero de teléfono, a quien da el sobrenombre de Dacio Gil Monroy y a quien anima a exponer sus propios pensamientos. Como ha descubierto que ya no puede volver sobre sus pasos, Gregorio decide seguir adelante con la farsa y anota en una libreta todos aquellos rasgos que han de definir la personalidad de Faroni, como quien esboza las características de un personaje de novela. Anota, por ejemplo, sus ideas políticas, a las que recurre en una de sus conversaciones:

⁴ Luis Landero, ob. cit., pág. 145.

⁵ Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 45.

—¿Es usted un... revolucionario? —susurró.

Gregorio consultó la libreta. Por allí debían de andar esbozadas sus ideas políticas.

—Digamos, para ser discretos, que creo en la fraternidad universal —leyó⁶.

Al mismo tiempo, ya no solo para Gil, sino para su propia estima, Gregorio ha desenterrado sus sueños de juventud, ha comprado una indumentaria apropiada para el poeta e ingeniero en quien se convierte cada lunes y jueves, ha osado asistir como espectador a la tertulia del sábado y ha rescatado del armario una caja de zapatos donde una vez guardó todos sus poemas de adolescente, descubriendo las grandes aspiraciones del joven soñador que fue y que había olvidado como un pasado del que avergonzarse. Y entonces tiene lugar el arrepentimiento más doloroso: «“Dios mío”, se dijo, pensando en el adolescente, “¿qué ha sido de ti?, ¿qué he hecho contigo?”»⁷. Por tanto, la resurrección de Faroni implica una bocanada de aire fresco para Gregorio, que retoma su carrera de escritor veinticinco años después. Dos motivos, el de Faroni y el del café, que despiertan el interés de Gil y que forman parte a su vez de una pantomima.

Pero llega un momento en que dicha pantomima se tambalea por un acontecimiento inesperado: Gil decide volver a la ciudad. Es en este momento cuando comprendemos, al abrirse la tercera parte de la novela, que Gregorio Olías ha madrugado el 4 de octubre para emprender la huida porque está a punto de ser descubierto. Instalado en una pensión, estudia la manera de hacer que, por un lado, Angelina confíe en su escondrijo porque le ha confesado pertenecer al Partido Comunista, y por otro lado, Gil abandone la ciudad sin visitar el café. Mentira sobre mentira, el plan de Gregorio es la creación de una farsa que renueva otra e implica cada vez a más personas inocentes. Lo hago por caridad, se había dicho en más de una ocasión, y sin embargo la caridad lo llevó a cometer las mayores atrocidades que proyectan las palabras. La chispa ha prendido demasiado y echa a arder bajo sus pies.

Así llegamos a la tercera variante del *leitmotiv* del café: la *enmienda de la realidad inventada*. Es el punto culminante de la narración, el clímax preparado con enorme ingenio por Landero capítulo a capítulo, engaño a engaño, hasta límites ridículamente estremecedores. En esta trama urdida por su falta de confianza en sí mismo, Gregorio mete a su esposa Angelina, que le lleva ropa limpia y dinero a un parque en el que cambian novedades sobre el caso (pues ella está avisada de la visita próxima de un policía que se hará llamar Dacio Gil Monroy, que irá en busca de Faroni y que vestirá como él). Mete también a Antón Requejo, un caballero al que conoce en una taberna y al que hace pasarse por miembro de la policía secreta para dar un escarmiento a Gil en la puerta del café. Mete a un camarero del Hispano Exprés para que salga a advertir al recién llegado Gil de que debe abandonar la ciudad porque la policía ha descubierto las intenciones del

⁶ Luis Landero, ob. cit., pág. 177.

⁷ Luis Landero, ob. cit., pág. 190.

Partido y ha cambiado el nombre del establecimiento. Y mete, sin merecerlo, a los miembros de la tertulia, que en su mentira forman parte del Partido y habrán de disolverse, unos muertos, otros presos y otros exiliados por algún lugar del mundo. El plan consiste en desmontar el tinglado y hacer ver a Gil que por su culpa, por haber venido a la ciudad, el Partido ha tenido que disolverse en el aire.

Esta enmienda de la realidad inventada tiene lugar a toda prisa para evitar, por todos los medios, que Gil descubra la verdad. El lugar idílico que soñó de pequeño se ha convertido en un peligro que puede conducirlo a la muerte o a la cárcel. Y aunque Gil ha dejado de ser un cobarde y pretende dar la vida por la causa del Partido, todo se vuelve contra él gracias al empeño de Gregorio. Sin embargo, cabe decir que, acelerando los acontecimientos desde que se abrió la tercera parte de la novela, el *leitmotiv* del café funciona como motor de una trama que, pese a todas las mentiras, resulta completamente verosímil. La mentira hecha verdad mediante la palabra y la inocencia. Gregorio es, en el fondo, un excelente narrador y Gil un narratario que acepta, bajo palabra de honor, sus confesiones como quien oye la historia más extraordinaria jamás contada.

Conseguido su objetivo principal, que era el de impedir que su amigo descubriera el pastel, Gregorio decide regresar a su vida real. Pero un accidente inesperado lo obliga a huir definitivamente de la ciudad. El motivo del café ya es historia: ahora hay que sobrevivir de verdad. O eso ha pensado Gregorio al ver precipitarse los acontecimientos.

En síntesis, hemos visto que la palabra crea lo mismo que puede destruir. Gregorio inicia una serie de embustes con el único objetivo de satisfacer las expectativas de Gil, y sin embargo se ve envuelto cada vez en mentiras más graves, hasta el punto de crearlas él mismo y vivir como si fuese el doble inventado, el triunfador Augusto Faroni. La evocación de una realidad, el café Hispano Exprés, en mitad de la gestación de una mentira, provoca la reinención de esa misma realidad en forma de Café de los Ensayistas y, llegado el momento crítico, la enmienda de esa realidad creada. Con todas sus consecuencias y desastres.

2. CONCLUSIÓN: LA MENTIRA CREADORA

A modo de conclusión, podemos advertir que el motivo del café, lugar de encuentro clandestino donde se discute acerca de las verdades del hombre, la filosofía, la literatura, las artes y la política, no es solo el germen de un personaje de ficción, ni tampoco únicamente el reflejo de una realidad —la de los cafés clandestinos de la posguerra española—, sino que es, además, el núcleo de una verdad creada mediante la mentira. Su rastro se deja ver en casi todos los capítulos de una u otra manera, bien mencionado en las conversaciones telefónicas o en la cena con Angelina, bien descrito en las visitas, cada vez más frecuentes, de Gregorio-Faroni a la tertulia. Aunque el hilo argumental esté gobernado por los sueños de juventud que el oficinista gris Gregorio Olías desentierra a raíz de las preguntas de su interlocutor telefónico, nadie podrá negar que el café

subyace a todas sus mentiras, porque es el punto a partir del cual emergen todas las variantes de la farsa.

Con este *leitmotiv*, Luis Landero construye una excelente novela donde hay espacio para todo, desde la risa y el llanto hasta las mayores excentricidades que imaginarse pueda, y que configuran el imaginario de un personaje quijotesco transmutado en su propia imaginación como un triunfador. Una trepidante historia de amor a los engaños y de odio por la excesiva sinceridad que las circunstancias, o el azar, ponen en nuestro camino.

BIBLIOGRAFÍA

CELA, C. J., *La colmena*, Madrid, Cátedra, 1995.

LANDERO, L., *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2007.

CAPÍTULO 47

Comer y contar con hambre atrasada: un homenaje a Rafael Azcona

MANUELA PARTEARROYO

Universidad Complutense de Madrid

*Hubo una vez que le dije a Ferreri:
Mira, Marco, Extremadura es la región más grande de España.
¿Por qué no vamos y nos la comemos?*

RAFAEL AZCONA

INTRODUCCIÓN

A Rafael Azcona le horrorizaría saber que es objeto de estudio, principalmente porque odiaba los panegíricos, pero tal vez le hubiera hecho gracia que sus historias hubieran ido a parar a un congreso sobre comida, nada menos que en su Logroño natal. Hay que reconocer que su alergia a la vanidad pasaba de pasmosa a casi insultante. Durante muchos años, su anonimía fue casi completa, no fue a ninguna de las trece galas de los Goya en las que estuvo nominado y se llegó a pensar que era cierto lo que contaba Berlanga, que en realidad era un pseudónimo con el que firmaba sus guiones. Dicen sus amigos que cuando a Azcona le llamaban para hacerle una entrevista, él amigablemente se citaba con el susodicho, lo invitaba a comer y trataba de disuadirlo de hacerla, y claro, el entrevistador salía de allí encantado, pero sin entrevista. Ya en sus últimos años se dejó caer por algún plató para darnos lecciones de vida sobre el mundo en retratos perfilados con tierna y descarnada sonrisa, con lápices Alpino de trazo

grueso, levemente distorsionados como le enseñó don Ramón, para iluminar los pómulos de las señoritas que comían poco en la Posguerra y rellenar con sorna sus traseros fellinianos.

Azcona comparte mesa en el Olimpo de nuestro cine con su maestro Buñuel, con su compadre Berlanga, con su Marqués de Bradomín Fernán-Gómez, con su impío párroco Agustín González o con su “hombre corriente” José Luis López Vázquez. Me atrevo a añadir que debe estar también en el Olimpo de nuestras letras, así en general, pues su obra es completa: novelas, cuentos, guiones, viñetas... ideas esperpénticamente cómicas y también dolorosas... un espejo. Un Azcona cíclico como el carnaval, siempre literario aunque siempre visual (siempre la caricatura), un autor que es más joven de viejo porque se relee y con ello nos obliga a revisarnos. En el Olimpo estará, aunque seguramente cambiaría la vida eterna por una comilona con amigos. Así que, a tu salud, don Rafael, repelente anacoreta, he aquí este homenaje.

El acto de comer es sagrado e indecoroso a la vez, es el espacio de la vida, de la plaza del pueblo. En este espacio extraño brilla, deslucido por los instintos, el personaje colectivo alrededor de una mesa, y está en Azcona a través de Goya, de Brueghel, de Gutiérrez Solana y de El Bosco. En la mesa de comedor azconiana el protagonismo se relega al escenario. Dice Vicente José Benet, en relación a *El Verdugo* pero universalizable a todo lo azconiano, que: «los personajes pertenecen a una tradición sainetesca. Su función es arquetípica y el trayecto que define la trama se basa en la continua negación del deseo»¹. Héroes quijotescos, títeres patizambos y señoritos autrohúngaros cuyo deseo ha sido pasado por la carestía de las cartillas de racionamiento. Todo un catálogo de la sociedad española entre las postrimerías de la República y los años del desarrollismo contado con gula, y con mucha hambre atrasada. A nosotros, invitados al banquete, nos será fácil identificar tanto lo que nos hace distintos, nuestros puestos en la mascarada social, como también, y de manera mágica, todo lo que nos hace iguales: la carnalidad, el hambre, la emoción, la pura animalidad que esconden los disfraces de la sociedad.

Dice George Steiner que *La Última Cena* y *El Banquete* de Platón son los modelos a través de los cuales continuamos celebrando navidades, aniversarios y festividades varias, siempre alrededor de una mesa, compartiendo conversación y afecto con la sagrada ingesta de alimento. De hecho, podríamos atribuirles la paternidad del carnaval, la revolución de la carne por excelencia. Los griegos y romanos² nos enseñaron a embriagarnos *de vino, de poesía y de virtud*, que diría Baudelaire, para celebrar la vida en todos sus sentidos, una revolución de carnali-

¹ Benet, en A. Brussière-Perrin V. Sánchez Broca (eds.), *El verdugo/Le borreau de Luis García Berlanga (En hommage à Ricardo Muñoz Suay)*, Montpellier, *Co-textes*, nº 36, 1997, pág. 47.

² Las saturnales abrían la temporada festiva entre el 23 y el 27 de diciembre, fechas recicladas por la Cristiandad para celebrar la Natividad de Cristo. Les seguían las lupercales, celebradas el ante diem XV Kalendas Martias, equivalente al 15 de febrero, y pedían fertilidad y protección contra la muerte. Como colofón estaban las orgías y ceremonias de las bacanales, propias del 16 y 17 de marzo. Entre diciembre y marzo se extiende por Occidente el amplio abanico de cele-

dad, de comida y de alegría que la tradición cristiana admitió, aunque a su manera, de modo efímero y controlado, opuesto simbólicamente a la frugalidad de la Cuaresma. Cosa muy cristiana esta de asumir que, por el hecho de pasarlo bien, habrá que terminar sufriendo. Así lo recuerda el propio Azcona: «Cuando en mi casa lo pasábamos bien, [...] esas cosas que pasan en las familias; de repente, en medio de aquella alegría, mi madre suspiraba y decía: *ya lo pagaremos*»³. Todo caos vuelve, así, a su sitio dentro del orden, la alegría de la fiesta tiene sentido porque es efímera, porque se entierra la sardina y volvemos a casa.

1. LA CARESTÍA DEL DESEO

Durante el carnaval también ocurre otro milagro impío, el de la magia de las apariencias. Todos somos *otros* en nuestra identidad alternativa, se difuminan las diferenciaciones sociales, y nace entonces lo que Bajtin llamó la ceremonia del *descoronamiento*⁴, el príncipe puede ser mendigo, y el mendigo, príncipe. Hemos dejado atrás el traje de nosotros mismos y podemos soñar. Pero claro, Azcona lo sabe bien, *ya lo pagaremos*. Ni Plácido consigue pagar su motocarro, ni José Luis Rodríguez evita ejercer el garrote vil, ni don Anselmo se escapa con el cochecito, ni Jaume Canivell vende sus porteros automáticos. Justo cuando parece que sus personajes conseguirán su objetivo, disfrazados de lo que no son y dispuestos a cambiar su suerte, se enterrará la sardina, se les caerán las máscaras y *más dura será la caída*. La carestía del deseo, la carestía de un buen bocata de calamares, de chicas en minifalda, de repelencias educativas o de ilusas pretensiones literarias, tal vez se resume en el rostro de José Luis López Vázquez, primer antihéroe azconiano y tal vez único arquetipo de su obra. López Vázquez es la encarnación incuestionable del españolito medio, es en quien pensaba Azcona al escribir a sus personajes, independientemente de que luego fuera o no el actor elegido por la producción, y me imagino sin dudar a López Vázquez también en sus novelas, en el Miguel de *Los Europeos*, en el Paco de *Los Ilusos* o en el desmemoriado Julianito de sus *Memorias de un señor bajito*, por no hablar de cualquiera de los funcionarios pacatos y galanes de baja estofa que se pasean por las páginas de *La Codorniz*.

Pero claro, antes de hablar de *La Codorniz*, es fundamental hacer un parón histórico por los desastres de la guerra. La carestía del deseo tiene, como no podía ser de otra manera, una razón de ser: una victoria y una dictadura. Azcona vivió la guerra y la inmediata posguerra aún en Logroño, que en seguida apoyó la sublevación de Franco. Su padre, un sastre republicano de la cuadrilla de los

braciones carnavalescas, para mayor profundidad, acúdase al célebre texto de Julio Caro Baroja, *El Carnaval*.

³ F. Piñuela, «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española*, homenaje a Rafael Azcona (2007), TVE.

⁴ Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza, 1987.

cojos de Logroño, fue protegido por la familia, lo cual obligó a que el niño Rafael dejase la escuela pública y se matriculase en los Escolapios. Tiempos grises de escasez, contados por los ojos de fotógrafos como Ramon Masats, Nicolás Muller o Ricard Terré, donde la estrechez ideológica, cultural y económica eran manifiestas. El hambre no se haría esperar, el hambre física, claro, pero también el hambre de mundos, de otros lugares. Azcona se refugió en los libros, que leía bajo la manta y con linterna tras las órdenes maternas de irse a la cama, y, cuando tuvo ocasión, se montó en el *haiga* de su tío, y apareció en el Kilómetro 0. Entonces tenía veintipocos años y soñaba con vivir de las letras, con no tener que ejercer de contable, que era su oficio en La Rioja: «Logroño se me quedó pequeño: me di cuenta de que a pesar de haber escrito mil veces la palabra “triste”, ni me ponían una corona de laureles ni nada»⁵.

Azcona tenía hambre de mundo. Luego pasaría hambre de la otra, sin duda, debido a las supervivencias de posguerra a las que obligó su decadente vida bohemia. Así lo refleja *Los ilusos*, obra plagada de picarescas artimañas para hacerse con algo que llevarse al estómago: «El café con leche se deslizaba sublime —sublime, sí, no cambiaba el adjetivo— por el esófago de Paco. Lástima que Martín, en su limitada generosidad, no le hubiera ofrecido también una tostada con mantequilla y mermelada, o mejor aún, unos huevos con chorizo...»⁶.

Era el Madrid de 1951, el de las tertulias de café, los capotes de Dominguín y las medias de cristal. Azcona alimentaba su (tierna) mala leche con los vasos de agua que le daban gratis por alquilar una máquina de escribir en el Café Varela, que pronto se convirtió en el Macondo de los bohemios de Posguerra, y deambulaba por los castizos callejones del Gato acompañado de su Virgilio particular, el dibujante Antonio Mingote: «amigo, guía, espejo, mentor, maestro, ascendente, comilitón del Varela... un «hermano mayor». Mingote le lleva siete años, le invita a su casa, le presta libros de Kafka [...], le consigue pequeños empleos y le ayuda a perfeccionar el dibujo» », explicaba Bernardo Sánchez⁷. Fue en el Varela donde se atrevió a leer sus primeros escritos, en las veladas de «Versos a Medianoche» donde los ilusos bohemios, hermosos muertos de hambre, se reunían los viernes en busca del éxito, con hambre atrasada. Los medianocheros del Varela emulaban a la cuadrilla de Dorio de Gádex en *Luces de Bohemia*, y se convertirían, más de medio siglo después, en los actores en paro de *Los Ilusos* de Jonás Trueba, homenaje que no por lejano en tiempo y estilo deja de ser profundamente azconiano. Los ilusos de todos los tiempos, con sus versos hambrientos a medianoche, escribiendo, pintando... tratando de sobrevivir (mal)comiéndose el mundo. Cuando Azcona queda «encarrilado en el Varela» —Mingote lo recuerda bien⁸—, su talento no pasa desapercibido. Bien pronto surge la oportunidad de arrancar unos duros

⁵ R. Azcona, «Mi vidorra como escritor (Autobiografía pequeña)», prólogo a *Cuando el toro se llama Felipe*, Tetuán, edición Cremades, 1956, pág. 18.

⁶ R. Azcona, *Los ilusos*, La Coruña, Ediciones del Viento, 2008, pág. 57.

⁷ R. Azcona, *¿Por qué nos gustan las guapas?*, Prólogo de Bernardo Sánchez. Logroño, Pepitas de calabaza, 2012, pág. 30.

⁸ F. Olmeda, *Rafael Azcona* (2010), NotroTV para TVE.

escribiendo las populares novelas de quiosco, con el pseudónimo de *Jack O'Relly*, y, en el otoño del 51, llega la llamada de *La Codorniz*, “la revista más audaz para el lector inteligente”. El logroñés entra entonces en un selectísimo club, en otra gran pandilla de atorrantes ilusos, entre ellos, el maestro Mihura (que por entonces ya había dejado la dirección de la revista), el entonces jefe Álvaro de Laiglesia, el insigne Tono y el propio Mingote. En esos tiempos de censura, pan y toros, *La Codorniz* era un oasis en el desierto: «una revista de humor que, con ironía dentro de un orden, desafiaba todo lo que se consideraba serio y digno de respeto en la dictadura de Franco»⁹. Azcona firmaba viñetas sobre funcionarios pequeñitos, pelotas sin remedio, viejos desdentados y comilonas para hambrientos, sus temas de siempre, su perfil de siempre. Desde bien pronto, Azcona transformaría su pluma en puñal con el que rasgar las rebecas de la censura franquista, esbozando el mundo de entonces y sus traumas de patata cocida, superando el conformismo silencioso de otros compañeros de generación y se adentra, a paso firme, por los caminos de la mala uva y el esperpento. «Azcona recuperó la vieja tradición [...] que venía de Quevedo, de la literatura picaresca, de Goya y de Valle-Inclán, pero también de la caricatura, de la prensa popular durante la República, y la actualizó, acomodándola a la sociedad conformista de la pequeña burguesía y de las clases medias urbanas»¹⁰. Historias centradas en la incapacidad de crecimiento del hombre corriente, del señor bajito. Azcona muestra especial atención a esto de no crecer, otra carestía del deseo. Así lo cuenta el pobre Julianito:

Mis padres, de modesta condición económica, carecían de muchas cosas, incluso de criterio, y puestos a hacer engordar a su cría, atendiendo a los consejos de las personas bien informadas, y especialmente de las que reservaban para ellas mismas el caviar del Caspio, el jamón de Trévez y los langostinos de Sanlúcar de Barrameda, se decidieron a empapuzarme de patata cocida¹¹.

Perfila todo su mundo a través de los traumas de patata cocida, aliñados con unos chorritos de estraperlo y rehogados con la ausencia de sueños anacoretas que imponía una victoria. Entre Julianito y Carpanta está escrita (o aviñetada) toda una posguerra de hambrientos y goyescos títeres, como lo son, de modo similar, Alberto Sordi y Totò en la comedia italiana que tanto ama Azcona (los ha leído en el *Marc'Aurelio*, revista prima hermana de *La Codorniz*), y que están hasta en la sopa que tanto odia Mafalda. Porque en la España de los cincuenta las personas eran seres atrapados por la vida, víctimas por su propio yugo (o garrote vil) existencial. Mucho jugo le sacó Azcona a las novelas de Kafka que le prestó Mingote, pero es que el franquismo de aquellos tiempos tenía mucho de kafkiano. Azcona jura que llegó a Madrid siendo *un existencialista tremendo*,

⁹ Ídem.

¹⁰ R. Gubern, «Rafael Azcona» en *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pág. 58.

¹¹ R. Azcona, *Memorias de un señor bajito*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2007, pág. 11.

pero que gracias a Mingote se quitó de *poeta* para meterse a *humorista*¹². Ahora bien, la sombra del ciprés es alargada, y entre las lentes grotescas de Valle y los insecticidas de Gregorio Samsa se pasean esos señoritos bajitos, plácidos, pícaros y verdugos de su propia mala (Max) estrella. Claro, de ahí la tendencia de los críticos a decir que lo suyo es humor negro, pero para Azcona eso es una cosa muy inglesa, de Swift y compañía, y muy intelectual, por eso también en seguida se apuntan los franceses¹³. Y es que Rafael nos lo decía, tan certero como el garrote del verdugo: «Yo no creo que el humor sea negro, yo lo que creo es que lo que es negra es la vida. Yo me niego a pensar, a admitir al mismo tiempo que la vida es siempre negra. Eso no se podría sostener. De lo negro deriva... la farsa, el esperpento, la risa... No hay más que ver un velatorio»¹⁴. Porque, nene, aunque los muertos no se toquen, sí nos hacen llorar de risa, o reír de llanto.

El hambre del hombre kafkiano, se quedará en eso, en carestía de deseo atrasado y grotesco:

¿Qué se esconde detrás de lo azconiano? Veamos. Lo azconiano surge ahí donde un individuo sucumbe a las garras de la sociedad: el matrimonio, la iglesia, el trabajo... son trampas que llevan al hombre a [...] perder para siempre su libertad. Es el lugar donde el humor está muy presente pero causa una carcajada amarga, es el espacio donde el sainete se desenaja hasta convertirse en un esperpento tan real como la vida misma¹⁵.

Porque nadie logra escapar al yugo del sistema, que nos engulle en nuestro fracaso como individuo dueño de sí mismo. De nuevo a la luz de *El Verdugo*, y una vez más extrapolable a todos los antihéroes del imaginario azconiano, Carlos Losilla demuestra cómo la comida refleja la trágica insatisfacción del deseo que inunda al españolito medio:

La comida y la muerte, así, se asocian también con la interrupción, con la frustración del deseo [...]. Al plano del verdugo y el reo tragados por la boca inmensa del sistema, del relato, le sigue aquel [...] en el que se muestra, en una saturación simbólica desvergonzada e impúdica, la comida que constituye el alimento del hijo de José Luis. El círculo se cierra, pero el ciclo vital continúa: al igual que el bebé engulle impasible el producto de la muerte¹⁶.

Así, estamos los ilusos y los descreídos, vendidos a la negrura de la vida, aunque eso sí, mucha risa. El deseo tiene muchas caras, el cochecito de don Anselmo,

¹² B. Sánchez, ob. cit., pág. 30.

¹³ D. Trueba, *Rafael Azcona, oficio de guionista* (2007), Canal +.

¹⁴ Piñuela, Félix. «Rafael Azcona en sus palabras» en Versión española, homenaje a Rafael Azcona (2007), TVE.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Losilla, en en A. Brussière-Perrin V. Sánchez Broca (eds.), *El verdugo/Le borreau de Luis García Berlanga (En hommage à Ricardo Muñoz Suay)*, Montpellier, *Co-textes*, núm. 36, 1997, págs. 53-54.

el negociete del empresario catalán, la juventud de *La Prima Angélica*, el pisito de la vieja... pero tal vez sea el deseo femenino la más suculenta de las apetenencias. Ahí está el Fernando Tobajas de *El Anacoreta*, un Don Quijote más iluso que el que luego firmaría junto a Maurizio Scaparro, que vive en el baño de su casa mandando mensajes en tubos de aspirina por su retrete. Este relato original de Azcona, *Evitad esas orillas*, se sumerge cual Ulises en los mares de la soledad elegida, del que le hace un desplante al destino. También el anacoreta fracasa, pero es un fracaso valiente, que Azcona admira. Tal vez por eso este Tobajas se parezca a los viejos ilusos apartados de la vida mundana como el Don Emilio de *El Año de las Luces*, el Señor Manolo de *Belle Époque*, y el Don Gregorio de *La Lengua de las Mariposas*. Sabios profesores de la vida sin repelencias que algo tienen, Bernardo Sánchez nos lo recuerda, de su mentor logroñés, anacoreta iluso sin profesión conocida, don Godofredo Bergasa. Pero volvamos a la comida, pues en esto del erotismo también se masca una sabrosa tragedia. Ese oscuro objeto del deseo no era más que otra jaula, otra trampa para el iluso. ¿O acaso Dulcinea no era, al fin y al cabo, Aldonza Lorenzo?

«En lo azconiano más que amor hay enamoramiento, ese estado ilusorio donde se mezcla la ingenuidad con la atracción sexual. El sexo es el mito inalcanzable que se vive desde la represión [...]. [Las mujeres] representan el erotismo, pero también algo tan poco erótico como el sentido práctico de la vida. [...]. En fin, la familia no es exactamente el amor»¹⁷. Ahí reside la otra cara de la moneda, el doctor Jeckyll del anacoreta, el sentido práctico de la vida que nos condena a dejar nuestra piel de José Luis Rodríguez y ponernos el traje de verdugo. Así, incluso al final del verano de *Belle Époque*, el anacoreta Fernán-Gómez gana un yerno pero pierde un amigo, porque la materialidad del mundo real siempre llega a las orillas de los anacoretas. Él decía que «la familia se ha inventado porque es la solución más económica para llevar adelante al mundo»¹⁸. Anacoretas contra verdugos. Apolo y Dionisio se cambian de camisa... o de menú. Evitad esas orillas, o seréis fagocitados.

2. SIENTE A UN POBRE EN SU MESA

Como guarnición, en el menú de Azcona siempre están los productos de la tierra, la mejor literatura hispánica perfilada en tonos de picaresca para un tiempo tan gris como el falso desarrollismo franquista. En el ya mítico «siente a un pobre en su mesa», los pícaros, los mangantes y los coleccionistas tratan de hacerse con el pastel. Nochebuenas, cacerías, vacaciones en Mallorca, velatorios... Tal vez la mesa de la abundancia sea el principio fundamental de toda concordia política. Aunque ya sabemos lo que decía la madre de Azcona, *ya lo pagaremos*. La posgue-

¹⁷ Piñuela, Félix. «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española, homenaje a Rafael Azcona* (2007), TVE.

¹⁸ Ídem.

rra ha generado un mundo desigual, donde el único dios verdadero, por mucho nacional catolicismo que se precie, no es otro que el dinero. Todos los invitados se jactan de su posición, se comprometen a hacer «favorcillos de amigo» a quien así lo precise y la mesa se convierte en una batalla campal que tiene mucho de lucha por la vida, de arribismo picaresco, aunque jamás se consigue prosperar pues, como ocurría en la picaresca del Siglo de Oro, el determinismo es implacable.

El humor que surge en tiempos de ruina, miseria e infamia no perdona, y se enuncia desde un cierto estado de anonadamiento que refleja el desmembramiento profundo por el que rampa la sociedad, refleja su inanición. [...] La irreverencia —incluso la aparente crueldad— en el trato cómico y comedio-gráfico a las clases menestrosas [...] no ha de ser tomado literalmente, sino más bien como un indicio monstruoso del cinismo estructural¹⁹.

La miseria no perdona. Solo nos queda la risa. Entre los plácidos desaguisados que enredan las tramas de Azcona hay mucho de caos carnavalesco, de lío de clases, de ruido de gentes. Ahí están los sueños de Plácido por pagar la letra del motocarro, y las delicias del jardín de Saura. Y por supuesto, entre nuestros desaguisados más políticos están los intentos por cambiar la historia de los funambulistas, ya sean Carmela y Paulino, y sus varietés «a lo fino» haciéndoles frente a los frentes del Ebro en *Ay Carmela*, o La Niña de los ojos de Goebbels dando de comer a los extras judíos que, por supuesto, han sacado de un campo de exterminio para hacer el último éxito de la UFA. Mención aparte merece, creo, la paella de los jefes de *La Corte de Faraón*, desternillante astracanada en la que se ajustan cuentas con la censura franquista:

A la vez que resuelven su apaño el *capocómico*, el *capo* de policía y la esposa de aquel con este —mientras los egipcios de pega no pueden meter la cuchara— se va desgranando el relato [...]. *La Corte de Faraón*, película, dura [...] lo que dura comerse una paella. Pero esa paella es, como el país, una paella de jefes [...], que es —como suele decir García Sánchez—, lo que seguimos siendo los españoles en España: figurantes²⁰.

Cabe a este punto preguntarse, ¿comer es vivir? También el espacio de comer puede ser un espacio para morir, o si no que se lo pregunten a los invitados al velatorio de *Los muertos no se tocan, nene*, o a don Anselmo y su cocido envenenado para matar a su familia y así hacerse con el ansiado cochecito. Vida y muerte, efímero carnaval, que encuentra en la inaugural *Plácido* una ritualización hasta ahora no mejorada de cómo el pobre Pascual muere de empacho por los langostinos, y lo casan *in articulo mortis* —amancebado como estaba, porque solo los pobres viven en pecado, nos recuerda Bernardo Sánchez—, claro, como Lázaro

¹⁹ B. Sánchez, *Hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006, págs. 157-158.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 305.

de Tormes: «de pronto, el salón comedor —atestado de gente y de dulces de Navidad— se convierte en un tanatorio. En las historias con Azcona, la comida es el reverso de lo cuaresmal»²¹.

Inimaginable pues, que alguien al que le guste comer decida suicidarse. Este es el caso del siempre ensotariado Agustín González, que le cogió gusto a eso de dar collejas de censor y confesor en las historias de Azcona, desde su mítico «lo que yo he unido en la tierra no lo separa ni Dios» de *La Escopeta Nacional*, al catequista de *La Corte de Faraón*. En ninguna de estas faltan las opíparas viandas, pero quizá sea aún más memorable como el cura de pueblo de *Belle Époque* quien, agarrado al *Del sentimiento trágico de la vida* unamuniano, acaba colgándose en el altar. «¿Y por qué se habrá ahorcado, con lo que le gustaba comer?». No por simple —que lo es el gili de Juanito, y mucho— es un interrogante “sinsustancia”. El cocktail de contraindicaciones Unamuno + Sotana + Mundo ha desbordado al trabucaire de Don Luis, quien será recordado, sobre todo, por su afición a la olla, por la inferencia: comer es vivir»²².

No debe ser ajeno, tampoco, en la memoria colectiva de un Azcona que escribe *Belle Époque*, que el tándem Agustín González-Gabino Diego había dejado una tierna melancolía de posguerra en la olla de lentejas que menguan de *Las bicicletas son para el verano*, del común amigo Fernán-Gómez. Otro relato de amor a la vida, a pesar del hambre atrasada. Ahora bien, la inferencia del *comer es vivir* queda negada, sin duda, a la postre de nuestro succulento menú, en los abismos de *La grande bouffe* (1973). La Bacanal se convierte en una píldora de soledad colectiva, una fiesta de un cinismo desesperado. Seguro que el *matrimonio alla italiana* entre Azcona y Ferreri tuvo en cuenta el banquete del *Satiricón* pintado por Fellini del rojo de Otto Dix; las lúgubres mesitas del *Cabaret* de Bob Fosse, o los engalanados bufetes de *La Caída de los Dioses* de Visconti. Es martes de Carnaval, pero esta vez no hay entierro de la sardina: el banquete es una fiesta indigesta, paralizada en su propia letanía. Comer, amar y festejar eran los frutos de un banquete de la alegría, pero detrás de su abundancia se escondía la llamada de la muerte. Y también al contrario: cenas de tragedia como la de *Plácido* eran, a pesar de todo, cenas de vida. Debe ser que el banquete muere para volver a nacer, como el carnaval: «el mundo originario es un fin de mundo y, quizás, un comienzo de mundo»²³.

3. COMER Y CONTAR

Contar una historia tiene mucho que ver para Azcona con el acto mismo de comer, pero también escribirla: la mesa compartida es el útero de la película. «Eso

²¹ Ídem.

²² B. Sánchez, «Sin retórica que valga. El discurso según Rafael Azcona», en Berceo, 143, 2.º semestre de 2002, pág. 108.

²³ D. Oubiña, *Filmología. Ensayos con el cine*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pág. 119.

es, sí, de aquí tiene que salir algo, ha de notarse que estamos reunidos aquí unos cuantos, personas de calidad, preocupados por la convivencia y los problemas sociales y no solo por las merluzas...»²⁴.

Pues lo mismo. Todos los colaboradores de Azcona recuerdan su método de ese modo: reír hasta la carcajada, y como por aburrimiento, inventar una historia en torno a la mesa.

Rafael Azcona es un conversador nato y un maestro en este género dialéctico [...]. Lo que sucede es que para él, el ámbito en que las palabras se validan —sin instrumentalización externa [...] ni retórica que valga— es el territorio mínimo, a escala humana, de una mesa o de una sobremesa. En ese espacio conquistado para un ejercicio fáctico de libertad, las palabras circulan desinteresadamente y fructifican²⁵.

El espacio de la mesa es el campo de ideas, el círculo de espontaneidad preciso para afianzar la mejor experiencia, la de unos y otros, que se comparten, se entretejen y se diversifican. «Se ha ido dibujando un mapa *bouffeur* que asocia un establecimiento con una historia y un compañero, [...]. Hoteles, cafeterías, pubs: este es el ágora de Azcona y compañía»²⁶. En la mesa nada está cerrado hasta que lo está. Un buen día, casi como por casualidad, Azcona se va a su casa a escribir. Pero solo escribe lo que recuerda, cree que todo lo que se olvida es que no vale. El guión se guisa como un *bouffeur* pero se revisa como un sastre, como lo haría su padre, y entonces hay que ser más fino que nunca, *el traje* tiene que escribirse a medida.

Esa mesa de trabajo, abierta y delimitada por la libertad y la comida, resume el corazón de las preocupaciones de Azcona. La lengua contrapone el ruido al lenguaje, expresando la falta de comunicación: «Lo azconiano siempre está poblado de mucha gente y todos hablan a la vez. Amigos, parientes, vecinos, pelmas... Todos viven en una permanente conversación coral, o si se prefiere en un constante diálogo de sordos»²⁷. Y por otro lado, la mesa es el espacio de la comida, que contrapone el cuerpo a la máscara, al traje de verdugo. El caos del ruido agota la sensualidad e impide que el cuerpo, pacato y reprimido, hable en libertad. Así, sin ínfulas ni parafernalias, Azcona nos pone sobre la mesa (nunca mejor dicho) los dos vacíos fundamentales de la modernidad: el vacío de lengua y la incomunicación, y el vacío de cuerpo y la máscara. Puro esperpento contemporáneo: «La gastronomía produce la ilusión de plenitud pero lo que realmente *bufa* (sopla, crece, se sobra y

²⁴ A. Zamora Vicente, *Mesa, sobremesa*, Madrid, Magisterio español, 1980, pág. 52.

²⁵ B. Sánchez, «Sin retórica que valga. El discurso según Rafael Azcona», en Berceo, 143, 2.º semestre de 2002, pág. 116.

²⁶ B. Sánchez, *Hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 319.

²⁷ Piñuela, Félix, «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española, homenaje a Rafael Azcona* (2007), TVE.

se mofa) es el hueco del vacío, que se desborda adoptando la forma de una deflagración escatológica»²⁸.

Y sin embargo, en ese reino de lo azconiano, a pesar del vacío, a pesar de que, efectivamente, *ya lo pagaremos*, el éxito es la vida, hablar con la boca llena de un mundo que no queda en absoluto lejos de nuestra realidad más actual. Para tipos como Azcona, *escribir es un acto de amor*, decía Jorge Sanz²⁹. Su ética se cuenta en lo que tarda en prepararse un bacalao al pil pil como el de *Belle Époque*, así que habrá que dedicarle a los alimentos todos los éxitos que sus historias produzcan, tal vez por eso dos de los muchos premios Goya que consiguió la cinta se quedaron, precisamente, en el restaurante donde fue concebida. Así, el éxito es la vida, evitar el hambre atrasada con una buena digestión de alegría.

En una de sus últimas entrevistas, Luis Alegre le preguntó si lo que más le gustaba en el mundo era desayunar. Esto respondió Azcona: «Claro, sí, desde hace mucho tiempo, sí, sí. Pero es que, claro, eso viene precedido del alegrón que me pego cuando abro los ojos y veo que estoy vivo [...]. Entonces, me levanto rápidamente y me voy a desayunar»³⁰. Así pues, con la venia de Azcona, vayámonos a comer algo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE, Luis, «El mejor guionista de nuestra vida» en *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- *El Reservado con... Rafael Azcona* (2007), Aragón Televisión.
- AZCONA, Rafael, «Mi vidorra como escritor (Autobiografía pequeña)», prólogo a *Cuando el toro se llama Felipe*. Tetuán, edición Cremades, 1956.
- *Memorias de un señor bajito*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2007.
- *Los Ilusos*. La Coruña, Ediciones del Viento, 2008.
- *¿Por qué nos gustan las guapas?* Prólogo de Bernardo Sánchez. Logroño, Pepitas de calabaza, 2012.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1987.
- ANNIE BUSSIÈRE-PERRIN, Anne y SÁNCHEZ BIOSCA Vicente (eds.), *El verdugo / Le burreau, de Luis García Berlanga (En hommage à Ricardo Muñoz Suay)*. Montpellier, Co-textes, nº 36, 1997.
- CARETTA, Roberto y VIOLA, Renato, *Tavole d'autore. Storie d'arte e di cucina*, Torin, Il Leone Verde edizioni, 2011.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*, Madrid: Taurus, 1979.
- CARPIO, Maite, *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri & Rafael Azcona*. Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 2008.

²⁸ B. Sánchez, *Hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 302.

²⁹ F. Olmeda, *Rafael Azcona* (2010), NotroTV para TVÉ.

³⁰ L. Alegre, *El Reservado con... Rafael Azcona* (2007), Aragón Televisión.

- GUBERN, Roman, «Rafael Azcona» en *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- OLMEDA, Fernando, *Rafael Azcona* (2010), NotroTV para TVE.
- OUBIÑA, David, *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- PIÑUELA, Félix, «Rafael Azcona en sus palabras» en *Versión española*, homenaje a Rafael Azcona (2007), TVE.
- RIAMBAU, Esteve, *Comer, amar, morir. Rafael Azcona y Marco Ferreri*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *La Obra Literaria de Rafael Azcona*. Alicante, Univ. de Alicante, 2009.
- SÁNCHEZ, Bernardo, «Sin retórica que valga. El discurso según Rafael Azcona» en *Berceo*, 143. 2.º semestre de 2002 (105-116).
- *Hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006.
- STEINER, George, “Dos Cenas” en *Vuelta*, núm. 241, vol. 20. Diciembre de 1996.
- TRUEBA, David, *Rafael Azcona, oficio de guionista* (2007), Canal +.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Mesa, sobremesa*, Madrid, Magisterio español, 1980.

CAPÍTULO 48

Whisky, canutillos y panqueques: de excesos zarzueleros en *Romanticismo*, de Manuel Longares

EMILIO PERAL VEGA

Universidad Complutense de Madrid

Si entendemos que el cronotopo carnavalesco —teorizado por el ruso Mi-jail Batjin— se soporta en las actividades antiheroicas del hombre, a saber la coyunda, la escatología, la comida y la bebida, percibidas en sus expresiones literarias desde una perspectiva farsesca, podemos dictaminar, como ya apunté en un trabajo anterior desde una perspectiva más genérica [Peral Vega, 2011]¹, que en la novela española de los últimos lustros, a partir de *La fuente de la edad*, de Luis Mateo Díez (1986), asistimos a una reivindicación del imaginario grotesco —expresionista, según la denominación de Santos Alonso²—. Sin querer hacer un repaso exhaustivo de la estética carnavalizada en la narrativa española de los últimos años, pretendo simplemente indagar sobre la recurrencia que a este imaginario certifican tres de nuestros narradores más destacados, a saber Manuel Talens, Fernando Royuela y Manuel Longares, con especial atención, sobre todo hacia el final de mi artículo, a *Romanticismo*, novela de este último que mereció el Premio Nacional de la Crítica en su edición de 2001. Y eso a pesar de que dicha novela esté lejos de alcanzar la repercusión crítica y de público que, en rigor, merece. A restañar esa injusticia ha contribuido la edición que Juan Carlos Peinado realizó para la colección Letras Hispánicas de la editorial

¹ A dicho artículo remito en esta primera parte de mi trabajo, puesto que de él es una reelaboración tamizada por el tiempo.

² S. Alonso, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003.

Cátedra. Seguimos, con todo, faltos de estudios que perfilen los múltiples niveles de lectura que encierra. Con este objetivo, apenas esbozado, nos proponemos describir un jugoso abanico de desmesura y risotada de brocha gorda a partir de un reducido *corpus* de textos.

Manuel Talens, quien cabe ser definido como un digno heredero, en nuestro días, de la prosa valleinclanesca, es un novelista de profunda impronta teatral —no de otro modo cabe entenderse la relación de *dramatis personæ* que principia sus dos más acabadas novelas: *La parábola de Carmen la Reina* (1992; reeditada en 1999)³ e *Hijas de Eva* (1997)— que soporta su estilo en grandes dosis de irreverencia, heterodoxia y parodia hilarante. La primera de ellas convence, sobre todo, por la sabia conjunción de cultura popular y libresca. Junto a la recuperación de «tipos» que forman parte de nuestro más enraizado folclore, sobre todo en su dimensión barroca —clérigos libertinos, militares fanfarrones, matasanos, mujeres de la vida...—, el granadino asume el concepto de la imitación en el sentido clásico del término, de forma tal que el ejercicio de lectura se convierte, también, en un acto de reconocimiento y de reconciliación de y con sus fuentes. Más que de «parábola» cabría hablar de «parodia» como hilo vertebrador de la novela. Y de forma más específica la que se realiza respecto de la *Biblia*. Todos los valores trascendentes de los libros sagrados son travestidos en una especie de orgía verbal cuyos lemas prioritarios son la escatología, el fornicio y lo grotesco, amable o cruel, según los casos. No en otro sentido podemos entender la relectura del diluvio universal, pues no es precisamente agua lo que cae del cielo. El cruel dictado de Dios es aquí sustituido por una cagada interminable de los habitantes de Artefa, aquejados de una dolencia intestinal prolongada durante cuarenta días y cuarenta noches:

Pero los ruegos no dieron buen resultado, pues parecía mismamente como si en el plazo previsto se hubieran roto todas las fuentes del grande abismo intestinal para dejar abiertas las cataratas del culo, y al pasar la epidemia, que estuvo azotando las Alpujarras cuarenta días y cuarenta noches, Artefa quedó en un estado de penitencia del que no se recuperaría durante bastante años⁴.

Pero entre la *Biblia* y Talens existe una fuente intermedia: Rabelais. Su Gargantúa, como los habitantes de Artefa, desata su inconveniencia —en este caso urinaria— sobre los vecinos de la muy antigua y venerable París, provocando una mortandad de dimensiones hiperbólicas que se computa con un escrúpulo no exento de humor negro.

A la plantilla de Rabelais habría que añadir la de *Cien años de soledad*, de García Márquez, novela de la que toma Talens, en primer lugar, el relato de las andanzas acaecidas a toda una saga y, en segundo término, los continuos detalles adscribibles a lo que la crítica hispanoamericanista llamó «realismo mágico». Si

³ E. Peral Vega, «Del valor de la risa», *Revista de libros*, 39 (2000).

⁴ M. Talens, *La parábola de Carmen la Reina*, Barcelona, Tusquets, 1999, pág. 134.

en el caso del texto colombiano respondían al intento de reflejar los particularismos de una civilización y hasta de crearla desde la palabra, en el de la española son resultado de la desinhibición libérrima que acarrea la burla. No cabe aquí un concepto de verosimilitud, pues todo es válido con la única condición de que suponga una nueva interpretación, por muy descabellada que sea, de un legado tradicional, popular o culto. En definitiva, todo es posible si ha de servir para el solaz del lector. No debe, pues, extrañarnos que, por ejemplo, un referente libresco como la Torre de Babel se haya convertido, por obra y gracia del espejo deformante de la parodia, en un pozo destinado a albergar excrementos, ni que, pongo por caso, se intente dar explicación congruente a dicho tan popular como «el coño de la Bernarda», dando carta de naturaleza a la susodicha y situándola en un contexto pseudomítico capaz de conferirle poderes curativos y, en consecuencia, entidad suficiente para ser protagonista de tan utilizado proverbio:

[...] La celebridad le provenía desde una vez en que el tercer duque de Artefa, que era bastante devoto y se llamaba Hernando Villarreal, le pidió que lo ayudara a interpretar el sueño que había tenido la noche anterior, en que veía siete vacas flacas y de mal aspecto junto a siete espigas secas y quemadas por el viento del solano, y la Bernarda respondió que justamente yo he soñado lo mismo, pero más, porque en seguida se me apareció san Isidro Labrador y empezó a tocarme la raja por debajo de la saya, y menudo gusto me dio, y aluego las vacas se pusieron a engordar y las espigas reverdecieron y se llenaron de grano que daba gloria mirarlas, y en después san Isidro que Dios te lo conserve, Bernarda, porque será fuente de vida y de fertilidad⁵.

La experiencia adquiere matices de sacrilegio cuando Tomás el Bocazas, digno sucesor del santo bíblico, muestra su incredulidad respecto de la capacidad redentora de la vulva, y no puede por menos que pedir comprobación empírica, dudas ante las cuales Bernarda, segura de sus bajos, sentencia con rotundidad: «Tomás, alarga acá tu mano y métela en mi raja, y no seas incrédulo, sino fiel». Tanta fertilidad cosechó el chumino bernardesco que se instauró, de forma espontánea, el «Camino del Coño de la Bernarda», cuyo tránsito vio multiplicarse los feligreses luego del episodio milagrero que acaeció el día del séptimo aniversario de su defunción:

Y sucedió ni más ni menos que el nicho apareció abierto por la mañana, sin señal ninguna de violencia, y cuando destaparon la caja observaron con sorpresa que el cuerpo de la Bernarda se había consumido, pasto de los gusanos, pero el coño permanecía bello y fragante como una rosa de abril, lo cual de revuelo fue interpretado como un signo de Dios. [...] Y el duque [...] inició las diligencias necesarias para que Artefa contara un día con su primera santa, santa Bernarda la del Coño, pero el arzobispo de Granada le contestó con una fuerte reprimenda,

⁵ *Ibíd.*, págs. 137-138.

porque, según le razonaba en su misiva, todos los coños fueron instrumentos de pecado y objetos de condenación⁶.

Un lugar privilegiado en este universo narrativo de desmesura carnavalesca es ocupado por Manuel Longares, autor de un ya destacable *corpus* novelesco, todo él devoto de una tradición carnavalesca bien hermanada con su gusto indeleble por la zarzuela, ya desde su primeriza *Soldaditos de Pavía* (1984). Se trata, quizás, del homenaje más explícito —e inteligente, por qué no decirlo— que la narrativa española reciente ha rendido al *modus* valleincliniano.

El baile de máscaras creado por Longares debe mucho al minué satírico que el inmortal gallego levantó en *La marquesa Rosalinda* y, también, a la España de corruptelas y panderetas que gestara en *La corte de los milagros*. Realidad y ficción zarzuelera se mezclan en un marco incongruente y atemporal, forjado a instancias de Venancio, un aprendiz de músico que busca, desconcertado, cobijo como becario en una fundación cuyos mecenas son unos esperpénticos marqueses. El adjetivo cobra pleno sentido tanto para ella, ninfómana empedernida emparentada con aquella reina castiza, como para él, papanatas enamorado que, una vez tras otra, es pillado, corrido y burlado, en correrías nocturnas sin cuento. A ellos se suman extensa nómina de segundones, integrantes todos ellos de una comparsa alocada y desinhibida con fortísimas dosis de teatralidad. No de otro modo cabe interpretar a Amós, sodomita incontinente que, tras perder en la plaza a su gran amor, Higinio, el torero de postín, decide consagrarse a los servicios religiosos, aun cuando ello no le exima de otras prácticas devotas, para las que máscara y oscuridad son buenos aliados.

La imaginería carnavalesca se nutre, además, de una defensa, incluso desde coordenadas escatológicas, de la vida frente a una muerte desacralizada de continuo. Así, el término de los días de Venancio está desprovisto de cualquier sentido trágico, como así lo prueba el ejercicio masturbatorio que Benavides ejecuta ante su cuerpo yacente, momentos antes de que pase a mejor vida:

Sonó el teléfono y Dora introdujo al empresario en la habitación del enfermo mientras atendía la llamada. A ciegas avanzó Benavides y, como no tuvo eco su salutación, prefirió no importunar al durmiente. Excitado por el contacto con la mujer y la expectativa de gozarla, se masturbó oyendo su voz. Ya descargado, la deliciosa fatiga y la atmósfera de sosiego le invitaron a sestar⁷.

No son pocos los elementos escatológicos que impregnan, aquí y allá, *Soldaditos de Pavía*. Y es que, no en vano, Venancio toma contacto con el mundo a través de una mierda de burro que, de forma fortuita, pringa su precario calzado. A partir de aquí, las referencias al «bajo corporal» colorean esta farsa de patriotismo caduco, con colores burlescos que, reconocidos por el lector, dibujan un

⁶ *Ibíd.*, pág. 139.

⁷ M. Longares, *Soldaditos de Pavía*, Madrid, Viamonte, 1999a, pág. 206.

mapa de sugestivas referencias paródicas. Así es el caso de la escena de reconocimiento entre el salido marqués y la bailarina Dora, propia de folletín tanto por sus intérpretes como por su resolución. El aristócrata, fiándose de su pituitaria, le sigue los pasos hasta un establo de su propiedad. La sorpresa es mayúscula —y grotesca en desmesura— cuando comprobamos que los efluvios que le guiaban resultaban primarios, por no decir bestiales, y que su olfato más bien respondía a estímulos zoofílicos que a espíritus «sotiles»:

Agarrado a Cosme, presidió la búsqueda de Dora guiándose del olfato como un perdiguero, denunciando huellas de facinerosos donde había boñigas y llamando por su nombre a la bailarina raptada.

—Ahí la tenéis —concretó equivocadamente alguien, señalando un establo.

Ante la expectación general, la cancela se abrió. Subiéndose los pantalones como si terminara de evacuar apareció el palafrenero Celestino cubierto de broza hasta las cejas.

—¡Qué belfos! —ponderó extasiado—. ¡Qué ancas!

No prosiguió, porque en tropel ofuscado surgieron tras él los corceles de la comitiva que, orientados hacia el establo por su instinto sexual, se retiraban con la frustración de haberse presentado tarde. Ufano de su anticipación, el palafrenero Celestino resumió su peculiar experiencia erótica:

—¡Vaya potra que tiene la marquesa!⁸

La distorsión sigue siendo marca de la prosa de Longares en la colección de relatos *Extravíos*, en cuyo prólogo deja claro el espíritu lúdico que guía su poética personal: «Estos relatos discurren por un terreno sinuoso en el que ficciones y certezas intercambian sus papeles y donde nadie está en posesión de la verdad porque lo único que importa es el juego»⁹. Así es el caso de «Porque fue sensible», breve divertimento en el que se relata la obsesión enfermiza de Makamoto, un joven japonés, por viajar a España y casarse con una de las hijas del «país del sol perenne». Convencido, pese a las recriminaciones de sus progenitores, de la necesidad de aclimatarse a las costumbres peninsulares, el nipón va experimentando cada uno de los tópicos señeros de nuestra cultura, gazpacho incluido, y no sin diezmo de sus facultades, pues que Makamoto va perdiendo en cada una de sus tentativas uno de sus cinco sentidos, hasta convertirse en un trozo de carne sin capacidad de relacionarse con el mundo. La irreverencia grotesca del relato alcanza su momento álgido cuando su padre, definitivamente exhausto por la locura española del vástago, decide pasar a mejor vida practicándose el *harakiri*, único medio de mantener la dignidad de una estirpe hasta entonces inmaculada. La solemnidad del instante queda empañada por la aparición de Makamoto, quien, subido en una plataforma, pretende naturalizar la pasión torera que, en sus escasas entendederas, caracterizan nuestro país. Es entonces cuando la muerte

⁸ *Ibíd.*, págs. 85-86.

⁹ M. Longares, *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999b, pág. 9.

del patriarca se tiñe de símiles taurinos, en lo que constituye, una vez más, manifestación de la capacidad distorsionadora de la prosa longariana:

Y fue la visión del infiel vestido de torero y balando bulerías sobre una plataforma movediza la que alteró sensiblemente el pulso del anciano patriarca, que al intentar horadarse el estómago en corto y por derecho marró con el estoque y en vez de hundir la tizona en el hoyo de las agujas se cercenó las pelotas.

—¡Vaya bajonazo! —aseveró Makamoto como un maestrante trianero.

Aquel propecto eslabón de una estirpe gloriosa [...] no era inmolado en el altar de la Patria sino apuntillado de mala manera. Fue tan bochornoso su mutis como el funeral que le organizó Makamoto con el flamenco más puro de las Marismas, interpretado al karaoke por su garganta lijada por el Gaspatxo¹⁰.

A este desfile de Carnaval están invitados, como no podía ser de otra forma, personajes de nuestra tradición más heterodoxa, cuales son Calisto y Melibea —siempre bien acompañados por la puta vieja Celestina— en un relato titulado con sus propios nombres. Longares prepara para la ocasión un sustancioso puchero de parodia, en el que los ingredientes carnosos incrementan su grasa con condimentos procaces, servidos, por vía de la distorsión, en plato grueso. Y es que nuestro autor somete la vieja fábula medieval al escalpelo de la desmesura y la incongruencia máximas; no de otro modo podemos entender la unión sodomítica que place a los jóvenes amantes, al punto de permanecer unidos por tan pudendas partes durante días, sin que la intervención de los familiares pueda apartarlos de la coyunda. Sin embargo, Longares se empeña, una vez más, en dinamitar los límites de ficción y realidad, pues la fiesta de la distorsión convoca en torno a sí a seres de uno y otro lado del espejo; y es así cómo se forja el guiño final al devoto lector, rendido ya a esta atmósfera de cachondeo y bajas pasiones: «Por la felicidad de los recién casados alza su copa el bachiller De Rojas. Mas no logra levantarse para consumir el brindis porque esa vieja alcahueta de Celestina, enaltecida con su labia, ha descendido rauda de la silla al suelo y, emboscada en los manteles, le calienta los bajos»¹¹.

Pero vayámonos centrando en la comida y la bebida, pues al fin son los ámbitos que convocan nuestra reflexión, y materia nutricia constante del que es el último narrador en el trío que proponíamos al principio. Se trata de Fernando Royuela y, de forma más específica, del conjunto de *nouvelles* que integran *La mala muerte* (2000). Y si de alimentos sutiles hablamos nada mejor que el manjar que se describe en el relato homónimo que abre el volumen. En él Royuela, remedando la estructura de la novela picaresca, sustituye a Lázaro y Guzmán de Alfarache por un narrador cuyo físico —es un enano— le condena, de modo cruel, a frecuentar ambientes de condición marginal y arrabalera. Si en el inmortal relato del de Tormes, su iniciación sexual nos era transmitida en forma de

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 28.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 64.

una no poco crítica metáfora «zapatera»¹², en *La mala muerte* se nos ofrece de manera nítida, sin tapujos, aun cuando lo que encierre no sea sino una práctica onanista, y además de carácter pasivo, pues no otra cosa hace nuestro enano que contemplar el meneo de minga ajena; eso sí, en un marco de insuperables connotaciones sexuales —el molino del panadero— y con resultado fetén para la salud de los parroquianos, por no hablar, claro está, de la irreverencia religiosa que encierra el episodio, pues que treinta y tres años lleva el molinero sin trato carnal con sexo ajeno —como treinta y tres fueron los años de Cristo— y alimento divino es lo que da a sus devotos clientes:

«Tú, si tienes ganas y no te las puedes aguantar, lo que has de hacer es meneártela, continuó. Hazme caso. Tú menéatela y no le rindas cuentas a nadie. Treinta y tres años llevo aquí viviendo solo. Treinta y tres, los de Cristo. Treinta y tres años meneándomela y sigo tan entero. [...] Tú ya tienes edad para meneártela. ¿Te ha enseñado alguien a hacerlo?», y el Chirlo del Molino tras desabrocharse los pantalones y mostrarme la avellana inmensa de su escroto comenzó ante mis ojos a masturbarse con parsimonia, gustándose despacio en la caricia, cada vez con más ritmo, con más fuerza, nublado el entendimiento por la ricura del placer hasta que una tormenta de esperma nevió sobre el montón de harina en el que yo andaba tendido.

Durante las siguientes semanas pudo catarse en el pueblo un pan tierno, sabroso y muy fructificado de fisiologías¹³.

La comida y la bebida es asunto central en *Romanticismo*, de Manuel Longares, novela galardonada con el Premio Nacional de Crítica y finalista del Premio Nacional de Narrativa en 2001. Esta extensa ficción pretende ser un fresco, de fortísimos ramalazos clarinianos, en torno a la más rancia burguesía madrileña residente en el Barrio de Salamanca, a la que el proteico narrador se refiere como el *cogollito*, a partir de tres momentos históricos que perfilan las tres partes de la novela, a saber: las últimas semanas de vida del Caudillo, Francisco Franco, desde finales de octubre hasta su muerte el 20 de noviembre de 1975, y el consiguiente estado de turbación que el anunciado evento provoca en el privilegiado barrio; los primeros escauceos de la Democracia y el nacimiento de Madrid al «pecado mortal», tal como afirmará, sin sonrojarse, la pacata Pía Matesanz, gran

¹² «Tractado Cuarto. Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced, y de lo que acaesció con él. Hube de buscar el cuarto [amo], y este fue un fraile de la Merced, que las mujercillas que digo me encaminaron, al cual ellas le llamaban pariente. Gran enemigo del coro y de comer en el convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios seglares y visitar: tanto, que pienso que rompía él más zapatos que todo el convento. Este me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días, ni yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél.» [*Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, reed. 1997, págs. 110-111. Para este asunto, remito al excelente artículo de José Manuel Pedrosa, «Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*», *Analecta Malacitana*, 36/1-2 (2013), págs. 71-100.

¹³ F. Royuela, *La mala muerte*, Madrid, Alfaguara, 2000, pág. 89.

protagonista del relato; y, por último, la llegada al poder del Partido Socialista Obrero Español en 1982 y la disolución en torrente de un mundo periclitado que los habitantes del *cogollito* creen renacer precisamente cuando el PP alcanza el gobierno en 1996, límite cronológico de la narración.

Si, de acuerdo a estas coordenadas generales, entendemos *Romanticismo* como la crónica de un ocaso, el padecido por la burguesía rentista del más adinerado barrio de nuestro país, no me equivoco al señalar que dicha bajada a los infiernos se metaforiza a partir de la relación que sus protagonistas establecen con la comida —a mejor decir con los dulces— y las bebidas alcohólicas, de acuerdo a una ecuación que emparenta los primeros —las delicias azucaradas de las pastelerías sinnúmero que respuntean las señoriales avenidas del barrio— a las mujeres y los curas, y las segundas a los excesos patrióticos de los aguerridos varones. Y todo ello con el matrimonio integrado por Pía Matesanz y José Luis Arce como centro en torno al cual pivota la fábula de esta nueva Vetusta inserta en el no menos añejo Madrid de los setenta.

Pía, y su granado conjunto de amigas, desarrollan su anodina existencia en apenas cuatro calles —a saber, Serrano, Velázquez, Claudio Coello y Ayala— que, junto a sus lujosos pisos heredados, configuran su horizonte de expectativas. No es de extrañar que la prolongación de la línea 4 del metro sea percibida no como un signo de renovación sino, antes al contrario, como un síntoma de degeneración, pues jamás se hubiera pasado por la cabeza de estos privilegiados insertarse en la aventura proletaria de recorrer vagones y pasillos de ese *infierno* de la modernidad.

Así las cosas, Manuel Longares da una vuelta de tuerca más al paródico comienzo de *La Regenta*. Y es que los habitantes de la «heroica» Vetusta, como recordará el atento lector, «dormían la siesta» y «hacía[n] la digestión del cocido y de la olla podrida»¹⁴. Encarnaban así la antítesis de lo heroico, pues nada más lejos de tal condición el sueño improductivo del burgués que, autosatisfecho de su vida y condición, roba horas al día con un primer descanso vespertino no merecido. A su favor, sin embargo, juega haber ingerido una vianda rotunda, en el tiempo y la hora a ella destinados. Por el contrario, Longares no concede a sus personajes el beneficio de la comida o la cena —entendiendo que estas se configuran necesarias para la subsistencia— sino de otras actividades aún más prosaicas como la merienda. Las señoras del *cogollito* duermen, por supuesto, una siesta antiheroica, pero, además, complacidas de una existencia en las antípodas de las privaciones del Franquismo, ven pasar los días en cafeterías de postín cuyos dulces contribuyen al desarrollo desmedido de sus también complacientes caderas.

Es el caso de la ya mencionada Pía Matesanz quien, siempre bien acompañada por su amiga Fela del Monte —de nombre «alto, sonoro y significativo», como quisiera Don Quijote al bautizar a su caballo, y que remite, obviamente, a la *felación* (asunto bien unido a su escandalosa biografía erótica)—, meriendan,

¹⁴ L. A. Clarín, *Regenta*, ed. Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1994, 2 volúmenes, págs. 135-136.

un día sí y el otro también, «el café con leche o la infusión de hierbas que desatasca el vientre»¹⁵, bien acompañados de «pasta[s] de guindas»¹⁶ en la Cafetería Gregory's —aún existente y sita en la intersención de la calle Velázquez con Goya—. Para las ocasiones especiales, el Embassy —local de rancio abolengo cuyas elevadas cuentas por apenas café con leche siguen siendo míticas entre los madrileños, que perpetúa aún la clientela de la especie en la intersección entre la calle Ayala y el Paseo de la Castellana—.

Los postres llenan, sí, la vida de estas *pititas* —pues así las denominaríamos en la actualidad— tanto en su vida social como en la cotidianidad doméstica. Educadas para ser *perfectas señoras de su casa*, traspasan con determinación a sus criadas, como si se tratara de un legado intelectual digno de ser conservado, la necesidad de adquirir cada dulce en un comercio diferente, de acuerdo a un saber aprendido de generación en generación que, como sus privilegios, debía perpetuarse:

El escrúpulo se extremaba en el ramo de la confitería ya que cada dulce tenía un expendedor indiscutido para una golosa como Hortensia. Cuando Pía era chiquilla, es decir en los años 40, el suizo de la merienda se compraba en Alcobeda y no en la panadería de Ilumi, los soldaditos de azúcar en Filigrana y el paloduz o las chokolatinas de premio por las buenas notas donde El Rey de la Casa y nunca en Hijos de Deogracias V. Santidrián porque en este se intercambiaban novelas de quiosco y podía contraerse el tifus exantemático, como seguía diciendo Hortensia a la mitad del siglo xx. [...] Y es que era voluntad de Hortensia, por ejemplo, que la reinas de nata se compraran en Hontanares y los rusos en Niza, y aunque un día Hontanares tuviese unos rusos buenísimos y Nizas unas reinas riquísimas no debía caerse en la tentación de alterar lo que se llevaba probando tanto tiempo sin discrepancia: a cada uno lo suyo y nada más que lo suyo, y ya podía ofrecer Formentor roscones de Reyes o unas bambas sublimes que de ahí solo se traían ensaimadas, y así un largo etcétera que la memoria de Domi retenía con trabajo: el soufflé de Lhardy, las pastas de té de Embassy, y los bizcochos borrachos donde servían el postre al Caudillo, en El Riojano de la calle Mayor y solo en él, porque como recalcaba Hortensia paladeando las sílabas con el mismo deleite que las natillas caseras de Domi, si los dulces no procedían de su especialista acreditado más valía tirarlos por la taza del retrete o dárselos al primer mendigo que llamara al timbre¹⁷. [2008: 171-172]

Los postres ostentosos testimonian, parece claro, el exceso hiperbólico de una casta con conciencia de tal que, ajena por completo a la precariedad en que vive la clase obrera, reivindica sus usos y costumbres como marca de distinción. Unos usos y costumbres, por cierto, en virtud de los cuales el sexo no cabe sino

¹⁵ M. Longares, *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2001, pág. 132

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 133.

¹⁷ *Ibíd.*, págs. 171-172.

como medio de perpetuación de la casta, y para los que el azúcar excesiva de estos dulces de perdición no es más que una sublimación —o un sustitutivo— de los deseos frustrados, confinados a las catacumbas del tabú. En este sentido cabe explicar, por ejemplo, que en la segunda parte de la novela, la titulada «Desajustes», cuando la llegada de la Democracia comience a descomponer este paraíso irreal, la ingesta desmedida de gollerías reposteras sea sustituida por prácticas más radicales. Así es el caso de Coto de Cienfuegos, a la que su marido abre un *sex shop*, de nombre Satiriasis —síndrome que despierta en el varón un desmedido apetito sexual—, «para que entretenida en vender cueros y vicuñas y algún látigo jugueteón dejara de frecuentar Embassy, donde Fela apuntaba que le salía las trufas por el pompis¹⁸».

Curiosamente es también un dulce —media docena de biscoletas— el medio que utiliza Pía para expiar el sentimiento de culpabilidad que la embarga cuando conoce, por vía indirecta, el pasado *rogelio* —tanto vale decir «rojo»— de su padre, el peor de los males que, para sus cortas entendederas, podría adscribirse al origen de sus días.

Al comienzo de mi reflexión sobre *Romanticismo* apuntaba que los postres, en sus más variadas formas, eran devorados por mujeres y por curas. Detengámonos ahora en estos últimos, estableciendo como principio apriorístico el trato familiar que, al modo *regentiano* y como si no hubiera pasado un siglo, siguen compartiendo la alta burguesía madrileña con los diletantes miembros del clero. Y entre todos ellos sobresale el padre Altuna, de nombre irónicamente parlante, puesto que atestigua más que elevación de miras una querencia significativa a los placeres frívolos, en especial los referidos a la mesa. De la misma forma que Clarín nos regala en su mítica narración las opíparas viandas que la Marquesa de Vegallana ofrece a sus invitados, así Longares se recrea en presentar al lector el menú que la madre de Pía, Hortensia, brinda a nuestro clérigo: entremeses de embutidos, como entrante, y pechuga Villaroy con guarnición de coles de Bruselas, como plato principal. Sin embargo, la catarsis llegaba a los postres. Y es que, sabedora de su querencia por los bartolillos —a saber, un pastel pequeño en forma triangular, relleno de crema—, Hortensia regala el paladar de su invitado con una buena muestra de estas exquisiteces que, en su forma, recuerdan la más prototípica representación de Dios. El nacionalcatolicismo de Franco, representado metonímicamente por el padre Altuna, interpreta un acto de comunión sacrílega en el que el cuerpo de Cristo es sustituido por un bartolillo rebosante de crema, a través del cual el sacerdote alcanza un éxtasis que poco o nada tiene que envidiar a los interpretados por Santa Teresa. El «apéndice musculoso» del oficiante, o sea, su lengua, recuerda en el acercamiento a la tentación aquel otro, bífido, que en forma de serpiente tentó a Adán en el Paraíso. Con todo, la cota máxima de irreverencia se alcanza con la comparación subyacente entre el bartolillo de forma triangular y la representación icónica de Dios, primero, y entre el dulce pringoso y el jardín de Venus —valga aquí el sacrilegio pagano

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 277.

femenino—, como delata el verbo «hocicar», definido por el *Diccionario de Autoridades*, en su tomo IV (1734), como «levantar o mover la tierra o otra cosa en el hocico, de cuya palabra se forma»:

Porque ese recinto formado por dientes, paladar y lengua donde se hospedaba a diario la sagrada hostia —salvo en las grandes liturgias, en que el padre Altuna binaba y con ello doblaba la ración de Eucaristía— era un hontanar jugoso en cuanto presentía la posibilidad de deleitar sus papilas con el triángulo embarazado de crema hacia el que enardecidamente avanzaban sus castos labios que ya en el límite de la exasperación terminaban abriéndose; y de la caverna de sus fauces resucitaba entonces —igual que Nuestro Señor al tercer día de estar sepulto— el apéndice musculoso que proyectaba su sensibilidad sobre el lecho azucarado para sorberlo. [...] Y ya podían Hortensia y Máxima enredarlo en controversias teológicas o profanas que el padre Altuna guardaba silencio, como si reservara su boca para el exclusivo cometido de hocicar en el dulce¹⁹.

Incluso el principio de la relación entre Arce y Pía es rememorado en clave culinaria. La fémína, pacata en demasía, que había aprendido a hacer «huevos mol» y a rellenar panqueques en su adolescencia, se enfrenta a la madurez con una mente virgen, preñada de ensoñaciones ideales sobre los noviazgos y los matrimonios. Tras un reencuentro fortuito en la calle Goya, en el tramo entre Serrano y Castelló, el principio de su maridaje con Arce se sella con unas patatas bravas, alimento en que se prefigura, en clave paradójica, todo aquello de lo que carecerá la relación, esto es picante y sabor intenso. Porque, a decir verdad, el lector es testigo privilegiado de una unión insípida en la que, incluso en los primeros instantes, el sexo es relegado a un segundo plano, y siempre consumado «a oscuras», de acuerdo a los cánones morales que se presumían adscritos a la clase social de sus beneficiarios. Tan solo en una ocasión la pasión se desbarata, precisamente cuando, espoleado por una buena dosis de whisky, Arce tiende a su mujer sobre la mesa del despacho, «como en un quirófano», «desnudo [...], erecto»²⁰ y dispuesto a protagonizar lo que Pía llamaba «porquerías». En contra de sus previsiones, el festín sexual —y el paciente lector entenderá enseguida por qué lo denomino como tal— adquiere para nuestra timorata protagonista dimensiones nunca exploradas: «Y para perdurar en la memoria de su esposo después de tan larga castidad matrimonial mancilló su pureza porque entre sus hábitos de perfecta casada no figuraba inclinarse delante del corazón de oro de su cónyuge y retirarse al rato de la horquilla de sus muslos mascando el unguento con el que se fabrican los niños²¹».

A los ojos de Pía, de quien este narrador jugueteón toma los eufemismos que utiliza en el pasaje reseñado —«corazón de oro» por pene, «ungüento» por

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 225-226.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 203.

²¹ *Ídem.*

*semen*²²—, se trata de una práctica pecaminosa —y, por tanto, excepcional—, cuyo grado de heterodoxia se multiplica exponencialmente si tenemos en cuenta que precede, casi sin solución de continuidad, al acercamiento del padre Altuna a los irresistibles bartolillos y a la comunión sacrílega que interpreta con la crema que cobijan en su interior. Desde esta perspectiva, no parece exagerado pensar en Pía como la depositaria de un líquido redentor que se emparenta, incluso en su textura, con la crema bendecida por el escasamente santo padre.

La otra sustancia que restaña los resecos paladares de los habitantes del *cogollito* es, como apuntábamos anteriormente, el whisky, casi prioritariamente exclusiva para los hombres y, de modo más específico, para aquellos defensores del régimen franquista que, inflamados de ira ante la desaparición de su guía, debaten salidas honrosas a esta encrucijada del destino mientras consumen litros de dicha sustancia, cobijados bajo las paredes del mítico Balmoral, bar de gusto inglés que permaneció abierto en Madrid hasta el 2006. Desde allí, cuando octubre de 1975 llega a su fin, hacen excursiones nocturnas a los barrios obreros del extrarradio para sanear la ciudad de proletarios marxistas.

Pero la ingesta desmesurada de la bebida escocesa también explica las prácticas homosexuales en las que una vez tras otras reincide Javo Chicheri, el más radical y sanguinario entre los falangistas del Balmoral. Así, y para descrédito de las máximas del movimiento nacional, hace que uno de sus adeptos, Lalo Pipaón —recuérdese que *pipe*, en francés, significa felación— purgue el asesinato de un «rojo» haciendo efectiva la práctica sexual que indica su nombre. Siempre, sin embargo, ha de prevalecer el espíritu heterodoxo y festivo, por muy negras que sean las circunstancias que lo rodean; no de otra forma hemos de entender la postración de rodillas de Javo y las palabras que equiparan su doblez con el acto de la confesión devota: «Purgo mi pecado»²³.

Ingredientes todos ellos que quedan condensados en la escena central de *Romanticismo*, especie de rondalla carnavalesca en la que los elementos de distorsión se van sobreponiendo uno sobre otro, en un ejercicio alocado del que participan la gula, la escatología, la sodomía y, sobre todo, la burla respecto de la muerte, pues que este tabanque farsesco viene propiciado por la defunción de Máxima mientras impartía clases de guitarra a la hija de Pía Matesanz. La llegada a la residencia de diferentes personajes remeda la estructura del entremés de desfile, ya que cada uno ellos va mostrando su infinita ridiculez alrededor de una figura central, en este caso la muerta, que para más *inri* había padecido durante toda su vida un deseo lésbico callado. Así, y mientras uno de los representantes de las fuerzas vivas del Régimen, el padre Nicomedes, sacia su irrefrenable gula en la cocina —«mojaba biscoletas de California en un café con mucha leche»²⁴—, se realiza el transporte grotesco de la muerta, que culmina con la evidencia de su

²² Ídem.

²³ M. Longares, *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2001, pág. 246.

²⁴ *Ibíd.* págs. 252-253.

humanidad, ahora reducida a la nada —«Se cagó la muerta»²⁵, sentencia Javo Chicherri oliéndose la mano—, y todo ello bajo los acordes de *Agua, azucarillos y aguardiente*. Sin embargo, el momento de culminación carnavalesca llega con la sodomización del conserje —de nombre Boj— en un acto de honra a la bandera franquista y, por extensión, a la España que estaba a punto de desaparecer. No olvidemos la adaptación que el vicioso de Javo —espoileado por las copas de whisky que corren por sus venas— realiza de los lemas patrios —con utilización expresa de un vocabulario culinario y sexual a un tiempo— a mayor honra de su pinga y deshonor del trasero de Boj, burlado al fin tras buscar con insistencia al destinatario de una vaselina ahora utilizada para operar en sus bajos:

Boj quedó sujeto a la mesa barnizada y de espaldas al mundo con los pantalones bajados.

—Te vamos a dar por culo, Rogelio —anunció Javo Chicheri—. Para que honres a tu bandera.

Boj trataba de morder la mano de Lalo Pipaón, que le tapaba la boca.

—La vaselina— murmuraba Boj recordando el recado incumplido.

Arce llamó al cristal esmerilado de la puerta. Le abrieron y, al ver la escena, protestó:

—¿Esto qué es?

—Esto es España —y Javo Chicheri manipuló en su bragueta—. Una, grande y libre.

—Menos humos, liliput —se burló Luismi Fonseca, que agarraba las piernas de Boj—.

El coro zarzuelero de niñeras, que retumbaba en la casa, sofocaba los gritos del conserje.

—¿Vas a decir lo que yo te diga, cochinote? —amagaba Javo Chicheri—. Te voy a meter un puro.

—Puro.

—Vara, flauta, tizona, jabalina, zanahoria.

—Jabalina, flauta, zanahoria —repetía el conserje.

—Suelta a este hombre y no me comprometas con mi mujer —intervino Arce—. La tienes contenta.

—No la distraigas que se me encoge —advirtió Javo Chicheri.

—Coge —recalcó el conserje.

—¿Ocurre algo, Joselín? —gritó a la puerta Tomín Peñalosa con más curiosidad que angustia.

—Nada, primo, ahora te veo.

—La decadencia del Imperio —comentó Luismi Fonseca de Javo Chicheri; y a empujones trataba de descabargar de su posición a su jefe de comando.

—Flecha, dardo, espárrago, estoque —recitó Javo Chicheri sin dejarse destronar—. ¿Entro por uvas?

²⁵ *Ibíd.* pág. 254.

El conserje negaba con la cabeza.
 —¿Cómo que no quieres, mariconazo?
 —Discreción, caballeros —susurró Tomín Peñalosa junto al cristal esmerilado de la puerta del despacho—.
 —Garrote, bastón, estocada —suspiró Boj mientras Lalo Pipaón le pinchaba con la plegadera toledana.
 —Cuidado, no vayas a cargarte a otro —recomendó Luismi Fonseca. [...] —Esperma, lefa, zumo, ungüento, simiente —salmodiaba Javo Chicheri—. —Simiente, zumo— jadeaba el conserje.
 —Epidídimo.
 —Zumo²⁶.

Lo anunciaba al principio de mi artículo: risotada de brocha gruesa, a partir de buenas dosis de escatología, alimentos de un dulzor amargo y bebidas de alta graduación. Basten estos apuntes para terminar, sin marcha zarzuelera de por medio, pero convencido de haber proporcionado solaz y divertimento al sufrido lector, aunque sea sin bartolillos ni panqueques.

BIBLIOGRAFÍA

- CLARÍN, Leopoldo Alas, *La Regenta*, ed. Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1994, 2 volúmenes.
 LONGARES, Manuel, *Soldaditos de Pavía*, Madrid, Viamonte, 1999a.
 — *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999b.
 — *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2001.
 — *Nuestra epopeya*, Madrid, Alfaguara, 2006.
 MATEO DÍEZ, Luis, *La fuente de la edad*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2002.
 RABELAIS, François, *Gargantúa*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1999.
 ROMERO ESTEO, Miguel, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, ed. Óscar Cornago Bernal, Madrid, Fundamentos, Biblioteca Romero Esteo, vol. I, 2005.
 ROYUELA, Fernando, *El prado de los monstruos*, Madrid, Lengua de Trapo, 1996.
 — *La mala muerte*, Madrid, Alfaguara, 2000.
 — *Violeta en el cielo con diamantes*, Madrid, Alfaguara, 2005.
 TALENS, Manuel, *Venganzas*, Barcelona, Tusquets, 1994.
 — *Hijas de Eva*, Barcelona, Tusquets, 1997.
 — *La parábola de Carmen la Reina*, Barcelona, Tusquets, 1999.
 — *Rueda del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 2001.
 ALONSO, Santos, PEINADO, Juan Carlos y PERAL VEGA Emilio, «Tiempo de saldo en la narrativa española», *Reseña*, 300 (1998), págs. 7-10.
 ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenstrum, 2003.

²⁶ *Ibid.*, págs. 257-258.

- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos / RESAD, 2003.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- MORILLA TRUJILLO, Manuel, «Esperpento y degradación en “La fuente de la edad”», *Analecta Malacitana*, 2 (1995), págs. 447-457.
- ORTEGA, Julio, «Gabriel García Márquez: “Cien años de soledad”», *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Lima, Editorial Universitaria, 1968, págs. 44-58.
- PERAL VEGA, Emilio, «Del valor de la risa», *Revista de libros*, 39 (2000), p. 46.
- «Palabra y memoria», *Revista de libros*, 119 (2006), p. 50..
- «Imágenes del Realismo Grotesco en la narrativa española actual. Manuel Talens, Manuel Longares y Fernando Royuela», *Castilla. Estudios de Literatura*, 1 (2010), págs. 365-391.
- POZUELO YVANCOS, José María, «La narrativa de Manuel Talens», *El escritorio de Manuel Talens* –<http://www.manueltalens.com/ensayos/narrativatalnes.htm>-, 2000.
- ZAVALA, Iris M., *La musa funambulesca de Valle-Inclán: (poética de carnavales)*, Madrid, Orígenes, 1990.

