

## ALIMENTO Y MUJER EN UN POEMA DE ANTONIO HURTADO DE MENDOZA

---

Olympia B. González  
Loyola University of Chicago

---

**A**ntonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) fue poeta, dramaturgo y personaje de palacio. Hay pocos autores de su época que estuvieran tan metidos en el ambiente cortesano de Madrid, ya que en su papel de secretario del Rey, posición que alcanzó en la madurez, estaba a cargo de la selección y presentación de visitantes en las audiencias reales. Así, pudo observar las interioridades de palacio y mezclarse al mismo tiempo, como participante y comentador, en la frenética vida social que caracterizaba la capital del reino. Gareth Davies, entre otros, ha comentado ya sobre el conocimiento que tenía este poeta de las prácticas sociales que se daban a través del contacto entre Corte y ciudad, las cuales se integraban a través de una compleja relación de poder donde la celebración y la fiesta hacían un papel esencial. Por otra parte, de la poesía de Antonio Hurtado de Mendoza uno de sus editores ha dicho que "son valiosísimos estos versos por los que van a desfilar tantos cuidados amorosos, rencillas pequeñas, aficiones, dichos y hechos sin trascendencia, pero que constituyen, sin embargo, la sustancia más viva de una época" (Benítez Claros, *Obras* 1: xxi). Esa "sustancia viva" mencionada equivale al sustrato elemental que constituye la vida social y del que el poeta se sirvió para revelar las pasiones e intereses que influían en el imaginario de sus contemporáneos.

Dos asuntos que, según estos poemas, profundamente afectaban la subjetividad de los coetáneos de Mendoza eran la comida, como elemento de la vida social, y la relación amorosa carnal. En su lectura se nos muestra cómo el impulso vital relacionado con el apetito y la sensualidad se manifestaba en un ambiente de desenfreno culpabilizado y de ambiente festivo donde se ofrecían oportunidades en abundancia para que el poeta se divirtiera y regalara con su humor los oídos de una audiencia que comprendía y compartía las locuras de una vida en común de la cual muy pocos podían excluirse. Así, un gran número de los poemas de Hurtado de Mendoza exaltan la vida cortesana, las fiestas y celebraciones en los palacios y las preferencias e inclinaciones de nobles y pueblo. La burla aparece en ellos matizada por un especial gusto por los placeres diarios de la vida y el goce de los sentidos, sin dejar a un lado también el conceptismo más alambicado para explorar las paradojas del tema

amoroso.

Por otra parte, el gusto por satirizar las estrechas limitaciones petrarquistas a partir de su conocimiento de los cancioneros permitió a Mendoza adentrarse en las paradojas del amor físico, con sus consecuentes limitaciones, al par que ridiculizar las posturas irracionales a las que llevaba esta poesía del deseo, siempre amarrado en la vida corporal a los apetitos, desde el hambre hasta la lujuria. En muchos de sus poemas se celebraban simultáneamente los espasmos de la experiencia sensual del cuerpo vivo y pleno de goce del amante y las consecuencias humillantes de la obsesión. Al explorar estos temas con su aparato conceptista, la habilidad estilística del poeta para jugar con los varios matices psicológicos del amor se extendió a todos los niveles de la experiencia amorosa, especialmente cuando se realizaba en la vivencia del apetito sexual con las delicias y frustraciones inevitables a sus víctimas. El modo burlesco será una vía adecuada para representar la angustia vital del amante que se encuentra literalmente fuera de sí. Con un estilo ínfimo y bajo, el cuerpo puede representarse en sus dimensiones más fieles al instinto. Al mismo tiempo, Mendoza insiste en incorporar a sus poemas el contexto social en el que los apetitos adquieren un significado que encaja en el marco de las costumbres del momento.

En el poema que vamos a estudiar, el romance burlesco "A una señora que estorbaba a un galán que estaba con su dama, llamándole a cenar", nos encontramos con un sujeto poseído por un frenesí sensual cuyos límites chocan con las urgencias del hambre, otro aspecto de la corporalidad también sujeto a los más incontrolables impulsos (*Obras poéticas* 3: 283-86). Este romance contrapone la ofuscación del galán o aspirante a seductor al efecto del apetito irreprimible de unos comensales quienes se empeñan en separarlo de la mujer con la que ha hecho un aparte. Lo erótico se manifiesta como uno de los aspectos de la concupiscencia, origen tanto del apetito sexual como del hambre, pero también en lo erótico se hace posible la comunión de los cuerpos en la fiesta, situación que haría viable la seducción. Aunque la anécdota del enamorado hambriento se basa en el poder imparable de los apetitos, también problematiza esta convergencia o comunión de los cuerpos cuando apunta a la irremediable inestabilidad que impide la imposición de un orden razonable que logre satisfacer las apetencias. El poema representa un cuerpo, que en la cultura barroca es parte de un proceso donde convergen interior y exterior, apetito y entorno social. Este cuerpo se reconoce a través de una materialidad, experimentada en los sentidos, cuya existencia depende del poder del sujeto para dominar el exterior, resistiendo al mismo tiempo la invasión del otro cuerpo. En su centro está la fuerza de los apetitos que se expanden e incorporan lo que hay afuera, olores, sabores, texturas, colores, sonidos, para conservar una

interioridad frágil y cambiante. El poema se propone "visibilizar" el cuerpo del enamorado, fuera de control en el momento en que pierde su carga de energía sexual por el esfuerzo de "incorporación" del cuerpo femenino; se convierte al seductor en un espectáculo de risa (Barker 20). En el texto se recrea la protesta de ese cuerpo que, en su momento de más fuerza y plenitud, siente que su voz converge desde una brecha o falla a través de la cual también experimenta su propia desintegración, rechazado en este caso por una mujer que lo abandona por la comida. Ese movimiento inestable de acercarse para ser rechazado o invadido por otro, como en la sacudida provocada por el grito que llama a la cena, fuerza al yo a revelarse en su naturaleza de apetito que no podrá encontrar satisfacción. El enamorado ha oído ese llamado de la vieja al mismo tiempo que la mujer que lo acompañaba, y su energía interior, que se hace perceptible en la falla subjetiva abierta al otro, se despliega en la doble acción de los apetitos: energía manifestada y después replegamiento a un ámbito interior definido por la voz encolerizada del hombre que da un tono exasperado a la composición, tono que provoca el ridículo porque se asemeja a una contorsión y un paroxismo.

Pero esta lucha del cuerpo físico, adolorido y anhelante, por incorporar el exterior y resistirlo no tiene lugar en un vacío. La antropología ha descrito el acto de consumir como un ejercicio en el que se gesta un universo de valores en conjunto con los consumidores que forman la sociedad. El acto de comer emplea una sustancia y una palabra para llevar a cabo un rito que expresa gusto o repulsión. Este proceso determina la posición de las personas en el grupo y también sirve para definir aquellos elementos que marcan eventos importantes en la vida en común. En el mundo social, todo acto tiene sentido, sobre todo aquéllos que están relacionados con el comer. Mary Douglas y Baron Isherwood insisten en la proximidad de hambre y apetito sexual en todo lo que encarna la idea de lo social, de la inclusión. Según ellos, ser recibido a la mesa y a la cama son los actos primarios de inclusión. Por lo tanto, consumir, reunirse a la mesa y cohabitar son formas de compartir que muchas veces se describen comparablemente, siendo una analogía de la otra (61). El poema de Mendoza juega con esta simetría y la invierte al presentarnos una incómoda situación donde el acto de comer y la unión corporal se muestran incompatibles al interrumpirse a los amantes en pleno regodeo amoroso. Y, en vez de confirmar la inevitable y ventajosa coincidencia de estos apetitos, el poema señala la discrepancia inescapable entre las dos fuentes de placer, haciendo aparecer al sujeto del poema como un individuo incapaz de encajar en ese rejuego del sistema social delicadamente regulado para permitir la práctica del amor y del banquete. La identidad cerrada que buscaba el amante al unirse con la mujer, sólo se hace realidad por paradoja, cuando ella se aparta y se dirige al espacio

de la merienda, obligándolo a él a replegarse en sí mismo. Además, hay que hacer notar que en la convergencia de la mujer y el alimento se enfatiza la similitud entre ambos. Esta perspectiva se apoya en la premisa de que existe más atracción e identificación entre la mujer y el alimento, o que la mujer preferirá la comida a cualquier otro placer. Maggie Kilgour concluye que estos paralelos se manifiestan ya en los principios de la teología agustiniana, que volvieron a la palestra en el siglo XV. Este paradigma emplea una metáfora de asimilación entre el cuerpo femenino y el alimento (90). Y, en efecto, si mujer y alimento son representados por imágenes intercambiables, esto reafirmaría una expectativa que sugiere que la mujer se siente más a gusto comiendo que haciendo el amor.<sup>1</sup>

En su desenfreno burlesco, el poema despliega la riqueza inarmónica de un mundo saturado de música, donde abundan lugares escondidos en huertas y jardines, con vendedores que gritan ofreciendo manjares y bebidas para los paseantes. En este ambiente abarrotado de estímulos, remedo del Madrid de su tiempo, el placer amoroso en su expresión más intensa está condenado a ser una experiencia del instante, lo cual intensifica la sensación de soledad del frustrado amante. La inclusión hecha posible por los ritos del amor y el banquete se transforma instantáneamente en una trampa de soledad porque el amante no puede llegar a la satisfacción completa de sus deseos.

En las veintisiete cuartetas, el ambiente festivo y de diversión comunitaria que se detalla en el poema al referirse a nociones del tipo "humanidad cenante", "casa de campo" y "huerta bizarra" también contribuye a la impresión de relajo y confusión en la que el caos de los apetitos encuentra su mejor "caldo de cultivo". Sueltas las inhibiciones y sumergiéndose el sujeto en el goce al que le llevan sus inclinaciones eróticas, la violenta vuelta a la realidad producida por los gritos de una mujer que llama a compartir el alimento crea en el sujeto una reacción que perversamente se asemeja al paradigma petrarquista del amante insatisfecho. Pero, invirtiendo los parámetros de la adoración de la amante lejana, donde la visión de la amada, silenciosa o ausente, estimula el placer de la promesa de contemplación de la belleza, el amante del poema de Mendoza pierde la concentración por la interferencia de unos gritos que expulsan a la pareja de su frágil soledad. El paralelo con el jardín del Edén y el apetito de Eva por la manzana, junto con la aparición del ángel vengador, personificado por la señora, alude al origen pecaminoso de este encuentro. Desde la misma perspectiva, se nos recuerda la relación entre la sensualidad de la mujer y su apetito exagerado.

Para el análisis, hemos dividido el poema en cuatro secciones que son: interrupción, juego conceptista de maldiciones, enumeración de las huertas o jardines de Madrid, y un final que termina en una especie de desafío que se apoya en el tema de la poesía. La primera sección coloca el

evento en un tiempo y lugar determinados, medianoche en Madrid. Hay elementos de batalla burlesca, en la que el amante sale derrotado después de su intento de vencer la resistencia femenina. Se señala la coincidencia entre los apetitos al mencionar "carne pura" y "cebar". Este marco se extiende a todo el contexto, pues la voz de la señora que interrumpe se compara con el ruido de los platos y su cara, sin armonía, remeda una ensalada o mezcla.

Media noche era por filo,  
las once daba el reloj,  
cenar de prisa Madrid  
a los Ponce de León.

Cuando entraba por la sala  
un tremendo embajador,  
con semblante de ensalada,  
sonando platos la voz.

Bizarretón a Francisca  
perdona, que aun el mayor  
serafín con mala nueva  
aun no merece perdón.

Cuando yace un pobre amante  
en gloriosa suspensión  
arrebatao a más cielo,  
y encendido a mejor sol.

Cuando un cuervecito tierno  
en la gloriosa, y mejor  
carne pura, aun más que el pico,  
cebando está el corazón.

Llega la estupenda nueva  
de la cena, y el rumor  
a mis oídos tan recio  
del filósofo Platón. (1-24)

Esta primera sección se abre haciendo énfasis en el estado incompleto de la seducción y se continuará con los gritos y quejas del amante que indican que ya éste no puede echarse atrás para recuperar la energía que lo sostenía en el requerimiento amoroso. La energía se malgastará o, aún peor, será desviada hacia espacios corporales donde hará daño por no poder ser asimilada o volcada en el exterior. El mal humor y los lamentos que salpican el poema son prueba de que la interrupción inesperada del ansiado goce ha llevado al sujeto a un estado de irritabilidad y mal genio que le causa gran daño, revolviéndole los humores. En esta sección también se nos describe un momento suspendido en el tiempo, fuera del tiempo más bien, que sólo puede ser conjurado por un gesto ritual, una frase o palabra de la amada quizás, que convierta al adorador en amante

y permita llevar a cabo la unión carnal. Cebar es dar comida a los animales para atraerlos o alimentarlos. El amante ceba su propio corazón, lo alimenta para prepararlo a un supuesto sacrificio donde será consumido. Por otra parte, el instante en que se interrumpe el prelude amoroso coincide con el grito a comer de la desconocida señora. Sólo que, en este caso, el rito de la llamada lleva a la interrupción y consecuente fracaso de la deseada unión. Hay que notar también que se le llama a la gritona "embajador", recordándonos la parodia de una ceremonia cortesana. Los aspectos mundanos y materiales de la ceremonia, representados por el ruido de los platos, semejan una especie de música discordante que acompaña el anuncio. Sin duda, tanto ruido y alboroto evocan un ambiente de fiesta que se mantiene frágilmente al borde del caos. El verbo "yacer" tal como aparece en el poema indica incapacidad para moverse, como ocurre al herido después de una batalla, y se refiere a la batalla amorosa, en su sentido burlesco; el tono de la voz poética, expresado en "pobre amante", deja entrever una actitud de burla dirigida a la poesía amorosa, lo cual parece confirmarse con la expresión "arrebataada a más cielo", que da la impresión de falta de control y también de furia en la batalla y hasta de muerte (sexual). Esta primera parte del poema enfatiza el caos y el desorden, antitéticos al ideal de la cosmovisión barroca y también enemigos de la vida social cuyo ideal era la integración en el grupo. "En la práctica social, sin embargo, el mantenimiento del orden no se conforma con artificios conceptuales que, como éstos, bien están para la teoría, sino que, por el contrario, la no comunión con el orden se traduce en una exclusión física, muy real y nada imaginaria" (Bouza 223). Así, el efecto del caos que se expresa en el poema creaba la incomodidad o el rechazo en el que leía o escuchaba, predisponiéndolo a la risa al igual que a sentir desprecio por este personaje sujeto a pasiones sin control.

El pasaje siguiente elabora el juego conceptista, con la elaboración de secuencias de palabras que se hacen eco del vocablo "cenar" y se refieren a este término de manera obsesiva. Bajo el marco alimentario y erótico también se establece una conexión con la poesía y los juegos de palabras, reducidos a combinatorias en el que el sentido original se deshace en sonidos que se hacen mutuo eco. Todo el fragmento gira alrededor de la acción de cenar, muestra de la obsesión con el apetito. Se menciona al filósofo Platón por el banquete y el caballo de Troya aparece como un "Zenón", que en este caso es una alusión a la mujer que se ha librado de los requerimientos del obcecado personaje. También aparecen cenete (soldados), Zenobia (cena y novia) y Caracena (probablemente porque el amante tuvo que pagar la cena que no quiere comer), aunque los dos últimos sean nombres y apellidos de personas también. Los versos insisten en el aspecto negativo del vocablo donde "cenar" se mezcla con muerte y con indigestión (ahíte). El hablante no quiere participar del convite y le

grita a todos que se marchen -¡fugite!- e insiste en despreciar la invitación a compartir la mesa con los demás. Así, al no poder unirse con la mujer, se resigna a la soledad total, como un ermitaño. El pasaje se cierra con una alusión a la vida religiosa en la que los monjes durante la época de ayuno recibían algo de alimento durante la noche en la llamada "colación", una porción pequeña de comida destinada a mantener el cuerpo pero no a dar satisfacción.

¡Oh vigiliyas y cuaresmas,  
qué cortesanas que sois,  
si como no tenéis cenas,  
no tuvierais colación!

¿Qué trompeta de Juicio  
hará tan horrendo son,  
como una cuñada hambrienta,  
y un sobrino gruñidor?

Aquel español de Orán,  
¿para qué vivos dejó  
a los vecinos cenetes?,  
mala Pascua les dé Dios.

El fuego que metió en Troya  
aquel caballo traidor,  
ya quiero que me le llamen  
todos el griego Zenón.

¡Ah, Zenobia, mala hembra!,  
¿quién celebra tu valor?,  
¿quién tu nombre no aborrece,  
pues empieza por Zenón?

Señorcitos de Madrid,  
no me deis ningún tenor,  
aunque vengan de Guinea  
centinelas de Aragón.

Duques, Condes y Marqueses  
fugite; más ¡ay! Antón,  
del Marqués de Caracena  
te libre nuestro Señor.

Si penas, y soles matan,  
maten; mas ¿por qué razón  
de la cena, que otra cena,  
he de quedar muerto yo?

Que lo que otro ha de comer  
me ahite a mí, no lo halló  
el hierro más envainado  
en la ciencia de un doctor.

Las que estorban los amantes,  
en vez de penas, desde hoy

serán Doñas Catalinas  
 en desmaña y condición.  
 Derribar toda la cena  
 pienso, ya que Herodes soy  
 de tanto tierno inocente  
 de Venecia y de Estremós. (25-68)

Al final del pasaje aparece una referencia directa a las bubas, las Doñas Catalinas, aunque otras fuentes (*DRAE 1: 438*), las identifiquen con excrementos, productos desechables del proceso alimenticio. Se ha pasado de la ingestión a la contaminación, en un ciclo en que lo ingerido se sale hacia la piel, el exterior del cuerpo en forma de ampollas y secreciones. Bubas o excrementos, éstos muestran una condición de la materia como algo repulsivo y maloliente. Este aspecto material y desagradable, producto de la transformación del alimento, sirve para hacer hincapié en la dimensión corporal del hambre, contrastándolo con el ejercicio de sublimación de la pasión amorosa. La voz del poema se traiciona en su fingida postura amorosa por su talante ofensivo, al insultar de tal manera a quien le interrumpe a la vez que a otras personas de Madrid, señorcitos, duques, condes y marqueses. No se trata de amor, sino de venganza, y el amante se convierte en un Herodes que castigará a “tan tierno inocente / de Venecia y de Estremós”, lugar éste último donde se perdió la batalla contra los portugueses. Esta alusión incluye a los nobles madrileños que preferían participar en batallas escabrosas en los jardines de la ciudad antes de ir a defender los intereses políticos de España.

A partir de aquí, la tercera sección del poema proporciona al lector una lista de los más famosos lugares solitarios y ajardinados de Madrid donde aconstumbraban citarse las parejas y donde acudían hombres y mujeres en busca de aventuras, sin duda, espacios que incluían una intimidad precaria que no facilitaba la contemplación. El poema introduce aquellos escenarios donde ocurrían estos desencuentros de los que se burla Mendoza. De esta época nos quedan testimonios de Juan de Zabaleta, el cual describe varias escenas de meriendas y conversación entre grupos formados por hombres y mujeres, refiriéndose también a un banquete donde las riendas de los apetitos se aflojan por el efecto de la comida y la bebida. Según este autor, los jardines de Madrid eran el lugar ideal para observar a las parejas en sus juegos, y la comida y bebida no podían faltar (370-83). Zabaleta da detalles sobre la secuencia de platos y sabores diferentes, donde las ensaladas despertaban el apetito y el vino enardecía la sensualidad. La comida se llevaba a cabo en un ambiente de libertad que invitaba a los convidados a exhibir un comportamiento que recordaba el de los animales: “No parecían sino animales de la piara de Epicuro” (380). Y, más adelante, cuando llegaba la hora de comer, también da detalles acerca del estado de exaltación de los comensales que se



encaminaban a la mesa pasando por unas fuentes. "Salían por entre las flores," dice, "a que las flores les sirviesen de copas, fiel retrato de aquellos sentidos derramados en deleites" (380). Este disfrute y regodeo acompañados de la alegoría pictórica de la fuentes que derramaban el agua corresponde al abandono a los goces corporales que en el poema de Mendoza llevan a la frustración dolorosa. En el poema, la lista comienza con el jardín de la Casa de Campo a la que amenaza con cubrir con "un florido alquitrán", quizás un camino pavimentado entre flores y frutas o la lava de un volcán que destruya la suave yerba donde se tiran a reposar y complacerse los paseantes. Después aparece el jardín de Juan Fernández, que Deleito y Piñuela ha señalado como un lugar de recreo que desempeñó un papel preferentísimo en la Corte caballeresca de Felipe IV.<sup>2</sup> Para intensificar el ruido, en esta huerta o jardín tenían lugar desafíos y peleas entre mujeres quienes perturbaban la paz de los paseantes ("encarnado desafío, / de una a una, y otra a dos"). Por último, pero tan importante como las otras, aparece la Huerta del Duque, cerca de los terrenos que ocuparía el palacio del Retiro, terreno de batallas —destrozo feroz— sujetas al tiempo y la fortuna. Las amenazas del frustrado amante manifiestan un temperamento fanfarrón y ridículo que no se resigna a quedarse sin su "alimento".

Hermosa casa de campo  
cáigate mi maldición,  
florido alquitrán te abrace,  
si tuvieres cenador.

¡Oh jardín de Juan Fernández!,  
verde campaña de amor,  
y encarnado desafío  
de una a una, y otra a dos.

Derriba a tus cenadores,  
destiéralos, que si no  
de tu presunción romana  
seré segundo Nerón.

Huerta bizarra del Duque  
de aquel destrozo feroz,  
en que el tiempo y la fortuna  
se armaron de sinrazón.

De tanto estrago me pesa,  
solo folgándome estoy  
de ver a tus cerradores  
hechos cadáver de flor.

Y tú, celestial en todo,  
angélico merendón,  
que aun la humanidad cenante  
no te desmiente lo dios.

¿Con qué alma al otro entregas  
la bien lograda atención,  
y a un alma dejas rumiando  
soledad, pena y dolor?

Señora, que no señora  
de tanto olvido y rigor,  
como a la quejosa Urraca,  
me desagравie un rincón. (70-100)

El pasaje mantiene el ambiente de guerra y alboroto invocado al principio con la guerra de Troya y se ofrece una parodia del combate amoroso donde el amante, especie de héroe cómico, describe el campo de batalla y los cuerpos hechos "cadáver de flor". "¡Solo folgándome estoy!" grita el cómico héroe y su queja nos da una idea de la frustración que lo embarga al sufrir un verdadero desengaño y descubrir que lo han dejado solo por culpa del grito de la invasora. Está condenado al placer solitario y a esto se reduce su intimidad. Se trata de un cuerpo atrapado en sus propias pasiones. De nuevo, "folgar" puede significar ayuntamiento carnal pero también yacer, aunque sea solo. Este juego entre los significados ofrece la posibilidad de referirnos al estado de cansancio y también al de excitación y abandono, como si el lenguaje dudara entre los opuestos sentidos a que esta expresión puede dar lugar. Y, si se añade la palabra "solo", como está en el poema, esto puede significar también un acto cometido sin acompañante, producto de la fantasía insatisfecha.

La última parte de esta sección vuelve a insistir en la relación entre alimento y mujer al reprochársele a la mujer —el merendón— el haber abandonado al amante por un plato de comida. "¿Con qué alma al otro entregas . . .?" La oposición hombre/mujer se redefine con la mujer —dios merendón— aceptando la ofrenda de comida de los otros, opuestos a la voz insistente del adorador, quien se queda "rumiando", es decir, regurgitando y mascando la comida o las penas con las que alimenta su pasión amorosa; rumiar y pensar en el amor aparecen mezclados, como experiencias intercambiables. El amante frustrado se entretiene en "reparar" su obsesión amorosa escondido en un rincón y esto también parodia el acto de escribir poesía.

El poema explora desde un principio el caos que la idealización poética se empeña en ignorar al evocar la vida amorosa sólo en un contexto abstracto, aislado de la vida cotidiana y los ambientes, como los jardines ya mencionados, donde tienen lugar los verdaderos encuentros de las parejas. Se describe un aparte de los amantes que termina a destiempo gracias a la interrupción de los parientes o amigos impacientes, "una cuñada hambrienta y un sobrino gruñidor", y por culpa también de los ruidos de la música; así se habla del "tenor" o acompañamiento musical al que canta —al igual que las viglias, cuaresmas y otras celebraciones

religiosas que obligaban a los enamorados a quedarse en casa. Todo esto sin contar el apetito de la enamorada misma, la cual estaba muchas veces dispuesta a abandonar a su adorador para sentarse a la mesa con los otros. En este mundo de caos y acción constante, sin meta ni propósito, sólo en el espíritu de la fiesta, donde predomina lo discordante, se revela la poesía como un acto atemporal cuyas referencias al dolor y al rigor contrastan de manera cómica con la búsqueda del placer y la distracción que tiene lugar en los jardines de Madrid.

Los últimos versos concluyen en una especie de diálogo, donde la voz del malhumorado amante se dirige a un tal Rinconete, su alter ego, para hacerle una íntima promesa de invocar otra Musa, "más sazónada", para que despierte el apetito de la amada. La imagen de la mujer lasciva se ha asimilado en este poema burlesco a la de la mujer de gran apetito. En el caso de Quevedo, por ejemplo, Antonia Morel D'Arleux señala que en varios de sus poemas "la boca de las mujeres lascivas bebe, chupa, come, masca y traga" (181-94). El acto de comer y el de beber son identificados con la actividad sexual a través del orificio bucal, por donde entran las materias extrañas, y el comer se vuelve erótico. Desde la misma postura, Mendoza concluye también en otro de sus poemas que "las damas que yo búscare, un estómago de pita / han de tener sólo y sólo / han de hartarse de sí mismas" (2: 216). La insistencia en la relación entre mujer y comida no ofrece duda alguna; más sazónada significa más madura y también con mejor sabor o más dispuesta a la entrega en el negocio del amor. Al mismo tiempo, se ridiculiza el intento del hombre de satisfacerse con la "ingestión" del otro, la mujer, ya que el apetito de ella será siempre mayor, impidiendo que éste se la pueda "tragar".

Y vos, Rinconete mío,  
que al Palacio en esplendor,  
a la misma Majestad  
la podéis llamar de vos.  
Esperad más sazónada  
musa que palabra os doy,  
que el alma os sirva de pluma  
y la sazón de sazón. (101-108)

Además de percibir un contexto y una realidad física de los ambientes donde los madrileños buscaban estimular o saciar sus apetitos amorosos, el público al que se dirigía este poema podía comprender entonces el contraste entre el producto de la idealización poética y las realidades de una experiencia donde la unión amorosa tenía más en común con la ingestión de alimentos, unas veces en banquetes, rodeados de gente y diversión, y otras como parte del ejercicio de la escritura en la soledad o el "rincón" donde se veía forzado a apartarse el poeta, o donde lo

abandonaban los otros y otras porque tenían hambre. La voz del poema hace hincapié en aquellos aspectos relacionados con los sonidos y el canto, de los que huye el presunto seductor. Hay también un fuerte ritmo en las terminaciones agudas asonantes en "o" que se alternan, y dan la impresión de un sonido de tambor, como el tambor de guerra por el que marcaban el paso las tropas, aunque aquí también se refieren a la pulsaciones de los amantes agitados. Estas terminaciones de los versos corresponden al sonido caótico de los cuerpos y objetos que tropiezan y se encuentran en la oscuridad de los jardines, y también reproducen el aura de los sonidos sordos y monótonos de los apetitos que hacen vibrar los cuerpos como ridículas anatomías. Este ritmo del romance burlesco contrastaría con la expresión dulce y armoniosa de la poesía petrarquista.

Las últimas líneas descubren al poeta transformado en bufón. Las referencias o imitación de ciertos ritos —la llamada a comer, la reunión de los comensales alrededor de la comida, tal como ocurría en la corte— lo han convertido en un bufón que imita al enamorado para demostrar la debilidad física ejemplificada en su apetito sexual malgastado y exacerbado. El mundo ordenado de la poesía amorosa, con sus tópicos de sufrimiento y sacrificio que se abrazan a la falta y la pérdida, se invierte en esta figura para revelarnos el lenguaje del insulto, la grosería y la frustración. El papel de este bufón/poeta consiste en hacernos reír al descubrimos la incongruencia existente entre estos dos mundos, el de la poesía amorosa y el de la realidad de los encuentros. Al mismo tiempo, nos vemos obligados a reconocer la íntima relación entre esos dos mundos porque el amor, después de todo, nunca podría ser una función solitaria, como pretendía el amante idílico, sino un acto temporal y social, que sólo tiene lugar dentro del caos de la ciudad. Que los jardines aspiraran a ser escenarios de una vida pastoril inspirada en los mitos y valores cortesanos, no impedía, como nos muestra Antonio Hurtado de Mendoza, que los pobladores de Madrid fueran allí a buscar esparcimiento y aventura más propios del comercio de la ciudad que de la naturaleza solitaria del campo.<sup>3</sup> Se ha dicho que el bufón cumplía la función de mantener la relación entre el mundo ordenado de las ideas, donde los conceptos más elevados definían el sentido de las acciones humanas, y el caos inevitable que tratamos de excluir o mantener fuera de nuestra conciencia.<sup>4</sup> El humor, los excrementos, la obsesión amorosa, la erotomanía, los gritos y el escándalo son la manifestación de ese caos incontrolable al que debe responder la poesía. Con su efecto cómico y su ritmo sordo, el poema de Hurtado de Mendoza nos permite percibir la forma en que estos dos mundos se conectan y, de alguna manera, reflejan una misma realidad que tiene muchas facetas contradictorias.

Abandonado en el espacio limitado del rincón, consciente de las paredes que se le echan encima y que antes eran muros protectores de la

unión amorosa, el quejoso amante habla a solas con su "Rinconete", un bufón que es su propia persona, "que a la misma Majestad la podéis llamar de vos", a quien consuela con la promesa de un futuro mejor cuando se encuentre una mujer que esté lista y preparada para comer. Vemos aquí la proyección de una armonía utópica donde los deseos masculinos se declaran incapaces de plegarse a las interrupciones, ya sea las de abstinencia en Cuaresma, las de la familia, o las de cualquier otro compromiso social. El final del poema también recalca el consuelo de la escritura: "que el alma os sirva de pluma, / y la sazón de sazón." El alma será la pluma mojada en la sazón del alimento, una imagen donde se confunden materia y espíritu. Hay una especie de sublimación en estos últimos versos, como si el poema quisiera negar las limitaciones de la carne, la irresistible pérdida de energía masculina y la presencia incómoda pero necesaria de los apetitos que no siempre van a ser satisfechos. De hecho, la inspiración poética, como uno de los grados de la locura, parece ser el único antídoto para este mal. Recordemos que Huarte de San Juan decía que "la diferencia de imaginativa a la que pertenece la poesía es la que pide tres grados de calor, y esta calidad tan intensa, hemos dicho atrás que echa a perder totalmente el entendimiento" (Checa 547). La imaginación del hablante lo lleva a poner sus esperanzas en una mujer "con mejor sabor", sazónada, lista para el escarceo amoroso, la antítesis de la idealización petrarquista. Su imaginación ardiente contrasta con la frustración que le ha producido el abandono de la amada hambrienta. La Musa Sazonada es una combinación de inspiración poética y comida, en perfecto balance. El poema también nos descubre la duda expresada por este sujeto impetuoso y torpe acerca de su talento para conquistar a una mujer y hacerla olvidar el hambre cuando llega la hora de comer. La evocación de la sagrada musa al final aconseja escribir como consuelo, aunque sea para quejarse infinitamente de la frialdad femenina. Así, aunque el quejoso poeta se viera invitado a la cena comunal en vez del merendón con la mujer, termina quedándose solo y esperando a que le llegue la inspiración para escribir, de la que sin duda es fruto el poema que acabamos de estudiar. La paradoja que amar y comer se parezcan tanto pero sean incompatibles se resuelve sin amor y sin comida, sólo escribiendo.

## Notas

<sup>1</sup>La cita de Kilgour, tomada de la conclusión del libro, no deja duda de la pertinencia de estas ideas a la perspectiva de Mendoza: "Orality, though the model for the formation of identity, becomes implicitly identified with regression to an earlier stage of development that threatens both individual identity, with its normal genital sexuality, and civilization itself" (231).

<sup>2</sup>A los propósitos amorosos de estas huertas se refirió Deleito y Piñuela al comentar que aquellos "que deseaban merendar raso, pero con más recogimiento y reserva de los que el campo ofrecía —y sobre todos quienes iban dulcemente acompañados—, preferían refugiarse en jardines públicos convenientemente dispuestos para tales menesteres, donde se servían meriendas suculentas sazonadas con vino de lo añejo" (242).

<sup>3</sup>Francisco Márquez Villanueva enumera los diferentes usos del tema del loco o bufón en la literatura e incluye una serie de "locos de corte" que hacían reír burlándose de las costumbres de los cortesanos, y de donde surgió el bufón, relacionado con el hombre de placer, de lenguaje chocarrero, que pudo haber sido un modelo para Hurtado de Mendoza (504).

<sup>4</sup>Según Thelma Niklaus, éste cómico grotesco hace posible que esos dos mundos, el del orden y el del caos, se separen completamente, aunque se trata de un proceso de gran complejidad (14).

## Obras citadas

- Barker, Francis. *The Tremulous Private Body*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Bouza, Fernando. "La cosmovisión del Siglo de Oro: Ideas y Supersticiones". *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Coord. José Alcalá Zamora. Madrid: Temas de Hoy, 1989.
- Davies, Gareth. *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza, 1586-1644*. Oxford: Dolphin, 1971.
- Deleito y Piñuela, José. *Sólo Madrid es corte*. Madrid: Espasa Calpe, 1953.
- Douglas, Mary y Baron Isherwood. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. 2<sup>nd</sup> Ed. London: Routledge, 1996.
- Diccionario de la Real Academia Española I, II, 1992*.
- Huarte de San Juan. *Examen de ingenios para las ciencias* (selección). *Barroco esencial*. Ed. Jorge Checa. Madrid: Taurus, 1992. 530-55.
- Hurtado de Mendoza, Antonio. *Obras poéticas de Antonio Hurtado de Mendoza*. Pról. y ed. de Rafael Benítez Claros. 3 vols. Madrid: Gráficas Ultra, 1947.
- Kilgour, Maggie. *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Literatura bufonesca o del loco". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985-86): 501-28.
- Morel D'Arleux. "La obscenidad en la poesía de Quevedo". *Edad de Oro* 9 (1990): 181-94.
- Niklaus, Thelma. *Harlequin*. London: Bodley Head, 1956.
- Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Madrid: Clásicos Castellanos, 1983.