

Un poema de Hurtado de Mendoza («Media cena era por filo») y ciertas logomaquias de la crítica moderna

A Poem by Hurtado de Mendoza («Media cena era por filo») and Certain Logomachies in Modern Criticism

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra - GRISO
arellano@unav.es

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3386-3668>

RESUMEN

Análisis e interpretación del romance de Hurtado de Mendoza «Media cena era por filo», con consideraciones textuales y solución de pasajes oscuros.

Palabras Clave: poesía barroca; Hurtado de Mendoza; crítica textual.

ABSTRACT

Analysis and interpretation of Hurtado de Mendoza's romance «Media cena era por filo», with textual considerations and solution of obscure passages.

Key words: Baroque Poetry; Hurtado de Mendoza; Textual Criticism.

ENFOQUES SUBJETIVOS (INFUNDADOS) DE LA CRÍTICA POÉTICA

Entre la presión para publicar y la obsesión por la «novedad» que se han instalado en los ámbitos académicos desde hace años, se ha producido en los estudios literarios y humanísticos una frecuente deriva hacia derroteros de vagas afirmaciones estupendas, desligadas de los referentes históricos y los mismos textos a los que supuestamente comentan. Muchos estudiosos buscan desesperadamente asombrar al burgués, romper con la filología «clásica» a la que declaran muerta, y adoptar una jerga 'moderna' como lenguaje de la tribu, entusiasmados con las propuestas «innovadoras», «sofisticadas», «originales», «rompedoras» o «heterodoxas», para acabar legalizando «el caos y la incohe-

rencia, ya que solo acumulan categorizaciones heterogéneas cuya única lógica reside en la sintaxis abstracta, en la metafísica de las palabras» (González Maestro 2006, 75).

En esta coyuntura de especiosas audacias quizá merezca la pena proponer lecturas hoy realmente «heterodoxas», es decir, lecturas que mantengan el respeto al texto y a los lectores interesados en la literatura.

Ya advertía Robert Jammes (1978, 54) que toda crítica que rompe los lazos entre la obra y su tiempo para llevarla a los limbos abstractos de los universales, es una crítica fundamentalmente errónea y reaccionaria, como es esencialmente reaccionaria toda tentativa de ignorar el significado sustituyéndolo por divagaciones sobre un significante despojado de toda coherencia. En último extremo se produce una pseudocrítica subjetiva que evidencia más que los aspectos del texto los ambiguos objetivos de los críticos.

Un ejemplo significativo¹ de semejantes perspectivas –entre innumerables posibles– es el artículo «Alimento y mujer en un poema de Antonio Hurtado de Mendoza», que Olympia B. González dedica a un romance de dicho poeta («A una señora que estorbaba a un galán, que estaba con una dama, llamándole a cenar», y que empieza «Media cena era por filo»).

La estudiosa, preocupada por mantener cierta dimensión de «estudios culturales» con alguna pátina antropológica, incurre en un cúmulo de malas comprensiones, por un lado, con lecturas erradas y marginación de las convenciones genéricas que definen el tipo de poema analizado. Por otro, la misma redacción del trabajo hace estériles los esfuerzos por comprender lo que se quiere decir. Si se procura entender este romance de Hurtado conviene revisar su texto y su exégesis.

PROBLEMAS DE ECDÓTICA. TESTIMONIOS DE UN TEXTO DETURPADO QUE DETURPA SU COMENTARIO

Pero antes de glosar el poema y de su comentario, se deben plantear las condiciones en que el mismo texto nos ha llegado. El caso es que el análisis de González opera sobre una composición sin duda deturpada y que ofrece una serie de lugares problemáticos. La citada marginación del texto mismo permite saltar por encima de dichos lugares sin abordarlos, pero un comentario fundamentado debería al menos reconocer las dificultades. La versión que maneja González es la representada en *Obras poéticas* de Hurtado, ed. Rafael Benítez Claros (283-287), que procede de *El Fénix castellano*, apare-

¹ Doblemente significativo en cuanto ni el poema ni el artículo que refuto aquí son especialmente relevantes, por lo que su valor representativo es bastante elevado. No me interesa descalificar el trabajo de González sino denunciar una metodología. Hay muchos otros ejemplos entre los que elegir, y que dejo para otras oportunidades.

cido en Lisboa en 1690 (54-55), y que es la misma que se incluye en las *Obras líricas y cómicas divinas y humanas*, de 1728 (54-55), edición que reproduce a plana y renglón la de 1690; y es también el mismo texto del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia, *Palacio de las musas y musas de palacio en las poesías de D. Antonio Hurtado de Mendoza, comendador de Surita de la orden de Calatrava...* (441-446)². Todos estos testimonios, con ligeras variantes no significativas, ofrecen un texto con problemas que no se llegaron a resolver en la reciente edición de 2019³, donde se señalaban, no obstante, los puntos dudosos.

Es mejor el texto de la colección *Varias hermosas flores* (1680), de la que hablaré enseguida.

Reproduzco el romance de Hurtado según la citada edición de 2019, que ofrece sustancialmente un texto igual al que maneja González, indicando los puntos oscuros y añadiendo otras notas. Para mis objetivos pedagógicos dejo por el momento el texto con la mayoría de las deturpaciones que figuran en los mencionados testimonios:

«A UNA SEÑORA QUE ESTORBABA A UN GALÁN QUE ESTABA CON
UNA DAMA, LLAMÁNDOLE A CENAR»

Media cena era por filo,⁴
las once daba el reloj
cenar de prisa en Madrid⁵
a los Ponces de León

cuando entraba por la sala⁶ 5
un tremendo embajador,
con semblante de ensalada,
sonando platos la voz.

² Este ms. corrige ocasionalmente algunas malas lecturas; por ejemplo, lee más satisfactoriamente «no me dais ningún temor» en v. 46, y «Ceñora, que no señora» en v. 97. Ver lo que comento más adelante.

³ Ver Arellano, 2019. La edición de este romance forma parte de una antología de varios autores no estrictamente crítica, de modo que no se abordaba desde perspectivas ecdóticas críticas el poema, limitándose a señalar algunos problemas del texto base (*El Fénix castellano*). En esta oportunidad reviso el texto con la ayuda de la edición de *Varias hermosas flores*.

⁴ 1-2 Parodia del comienzo de varios romances «Medio día era por filo», «Media noche era por filo» (comienzo del romance de Conde Claros). Como se refiere a una cena y no a la noche puede dar «por filo» ‘equilibrio’, el reloj las once y no las doce, que sería la medianoche por filo.

⁵ 3-4 No apuro la sintaxis ni la alusión en esta versión. Ver infra el texto de *Varias hermosas flores*.

⁶ 5-6 Este tremendo embajador que interrumpe la reunión amorosa es una criada que llama a cenar; la tal criada, a juzgar por lo que sigue, se llama Francisca.

Bizarretón a Francisca ⁷ perdona, que aun el mayor serafín con mala nueva aun no merece perdón.	10
Cuando yace un pobre amante ⁸ en gloriosa suspensión arrebatao a más cielo y encendido a mejor sol,	15
cuando un cuervecito tierno ⁹ en la gloriosa, y mejor carne pura, aún más que el pico, cebando está el corazón	20
llega la estupenda nueva ¹⁰ de la cena y el rumor a mis oídos tan recio del filósofo Platón. ¹¹	
¡Oh, vigiliyas y cuaresmas, qué cortesanas que sois, si como no tenéis cenas, no tuvierais colación! ¹²	25
¿Qué trompeta de Juicio ¹³ hará tan horrendo son,	30

⁷ 9-10 Tal como imprime Benítez Claros (como yo imprimí también) y lee González estos versos son ininteligibles, lo mismo que el término ‘bizarretón’. La versión que comento infra, de *Varias hermosas flores* permite ofrecer una solución.

⁸ 13 y ss. Evoca el placer de la conversación amorosa interrumpida por la importuna llamada a cenar.

⁹ 17-20 El amante (cuervo) está cebando no el pico sino el corazón, en la dama. Esta cuarteta del romance no parece muy fidedigna. La imagen de un corazón que se bebe en la carne de la dama no resulta muy coherente, ya que el lector piensa en el pico del cuervo que se ceba en la carne (y en el corazón) de la presa amada... El adjetivo de «tierno» para el cuervecito tampoco resulta muy afortunado. La cuarteta no aparece en *Varias hermosas flores*.

¹⁰ 21 estupenda: que provoca estupefacción; no tiene sentido positivo.

¹¹ 24 Platón: chiste con ‘plato grande’; es tópico. Empieza una serie de maldiciones a las cenas y motivos que se pueden relacionar con el ‘cenar’ a través de una serie de juegos de palabras y alusiones ingeniosas.

¹² 28 colación: comida ligera que se tomaba en días de vigiliyas y en la cuaresma.

¹³ 29 En la iconografía del Juicio Final un ángel toca una trompeta para convocar a todos al juicio. Recuérdense algunos pasajes bíblicos como la 1.^a Corintios, 15, 52: «En un momento [...] al son de la última trompeta; porque sonará la trompeta y los muertos resucitarán». No se ve muy bien el sentido de esta mención de la cuñada y sobrino (vv. 31-32).

como una cuñada hambrienta,
y un sobrino gruñidor?

Aquel español de Orán,¹⁴
¿para qué vivos dejó
a los vencidos cenetes? 35
¡Mala Pascua les dé Dios!

El fuego que metió en Troya¹⁵
aquel caballo traidor,
ya quiero que me le llamen
todos el griego Zenón. 40

¡Ah, Cenobia, mala hembra!¹⁶
¿quién celebra tu valor?,
¿quién tu nombre no aborrece,
pues empieza por cenó?¹⁷

Señorcitos de Madrid,¹⁸ 45
no me deis ningún tenor,
aunque vengan de Guinea
centinelas de Aragón.

Duques, condes y marqueses¹⁹
fugite; más, ¡ay!, Antón,²⁰ 50

¹⁴ 33-35 Cita del romance de Góngora: «Entre los sueltos caballos / de los vencidos cenetes, / que por el campo buscaban, / entre lo rojo lo verde, / aquel español de Orán / un suelto caballo prende»; cenetes: ‘grupo de pueblos bereberes’, pero como otras muchas palabras que siguen juega con la alusión a la cena, que ha interrumpido sus empresas amorosas.

¹⁵ 41-44 El caballo de Troya causó la ruina de la ciudad cuando los guerreros griegos ocultos en su interior la asaltaron por la noche, y la incendiaron. La cuarteta está deturpada: ver infra versión de *Varias hermosas flores*.

¹⁶ 41 Cenobia: fue famosa la reina Cenobia de Palmira, a la que Calderón dedica la comedia *La gran Cenobia*. Recuerda también a la *cena*.

¹⁷ 44 En *Fénix*, y *Obras líricas* «por Zenón», pero parece repetición descuidada de la anterior ocurrencia; Cenobia o Zenobia no empieza por Zenón. González mantiene esta mala lectura (p. 243), como todas las demás deturpaciones.

¹⁸ 45-48 No entiendo esta lectura de la copla del romance. El ms. parisino lee mejor «no me dais ningún temor». La copla no figura en *Varias hermosas flores*. Por la sintaxis parece mejor la lectura de París (el v. 46 no parece admitir un subjuntivo, y el tenor no tiene aquí sentido), pero sigue sin entenderse la copla aun admitiendo la versión del *Palacio de las Musas*.

¹⁹ 49-52 La copla no figura en *Varias hermosas flores*.

²⁰ 50 *fugite*: ‘huid’; la expresión entraba en exorcismos contra el diablo: comp. Castañega: «Ecce crucem domini, fugite, partes adversae, / mujer con lío de panza, / con dos bacías por tetas / y una asadura por cara» (CORDE). Pero en el contexto la acepción del verbo latino es más bien ‘evitad, eludid’: «evitad estos títulos,

de tanto tierno inocente
de Venecia y de Estremoz.

Hermosa Casa de Campo,²⁷
cáigate mi maldición, 70
florido alquitrán te abrase,²⁸
si tuvieres cenador.

¡Oh jardín de Juan Fernández!,²⁹
verde campaña de amor,
y encarnado desafío 75
de una a una, y otra a dos,

derriba tus cenadores,
destiéralos, que si no
de tu presunción romana
seré segundo Nerón. 80

Huerta bizarra del Duque³⁰
de aquel destrozo feroz
en que el tiempo y la Fortuna
se armaron de sinrazón,

de tanto estrago me pesa; 85
solo folgándome estoy
de ver a tus cenadores³¹
hechos cadáver de flor,

trajeron una copa de vidrio de Venecia de corta cavidad llena de agua»; Duque de Estrada: «una caja de platos y vasos de cristal de Venecia, admirable cosa» (CORDE).

²⁷ 69-80 Faltan en la versión de *Varias hermosas flores*.

²⁸ 71 «te abrace» en *Fénix y Obras líricas*. González mantiene esta lectura e imprime «abrace» (p. 245), que no tiene sentido. El alquitrán incendiario se usaba para atacar a los barcos en batallas navales. En la Casa de Campo, lugar de plantas y flores, el alquitrán invocado en esta maldición sería florido. Viene a decir ‘te abrase mal fuego florido (como corresponde a una huerta) si tienes un sitio preparado para cenas’.

²⁹ 73 Alude a la famosa Huerta de Juan Fernández, lugar de recreo al que dedicó Tirso de Molina su comedia *La huerta de Juan Fernández*.

³⁰ 81 Alude a otro famoso lugar, la Huerta del duque de Lerma, muy mencionada en los textos de la época (Lope de Vega, Quevedo, León Pinelo...) y visitada por los reyes. A su caída la huerta perdió el concurso de los reyes y de los otros visitantes: ejemplo de la caída de los poderosos. Ver el soneto de Quevedo *A la huerta del duque de Lerma, favorecida y ocupada muchas veces del señor rey don Filipe III, y olvidada hoy de igual concurso* que comienza «Yo vi la grande y alta jerarquía». El poeta lamenta la decadencia de la huerta pero se alegra de que los cenadores que tenía estén derruidos e invadidos por las plantas y flores.

³¹ 87 En *Fénix, Obras líricas*, Benítez Claros, González, «cerradores», lectura errada. El manuscrito de París y *Varias hermosas flores* traen buena lectura, «cenadores».

y tú, celestial en todo ³² angélico merendón, que aun la humanidad cenante no te desmiente lo dios,	90
¿con qué alma al otro entregas la bien lograda atención, y a un alma dejas rumiando soledad, pena y dolor?	95
Ceñora, que no señora, ³³ de tanto olvido y rigor, como a la quejosa Urraca, ³⁴ me desagравie un rincón.	100
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.	105

En el texto que acabo de transcribir, salvo en algunos detalles puntuales, he mantenido los errores de transmisión porque son relevantes para calibrar la precisión de las interpretaciones que comentaré enseguida. Parece evidente, ante todo, que un comentario que afecta a un texto mal fijado pierde gran parte de su fiabilidad. La tarea ecdótica y la edición crítica de textos –labor a menudo minusvalorada cuando no despreciada por muchos– se manifiesta como cimiento indispensable para la crítica de cualquier enfoque que sea.

³² 89-96 La dama se va a cenar y lo deja solo. El angélico merendón pudiera ser metáfora de la propia dama cuya dimensión humana, manifestada en el hecho de comer (cenar) no desmiente la dimensión divina de su hermosura, etc.

³³ 97 «Señora, que no señora» en *Fénix y Obras líricas*, como se trasladó en la edición de 2019 y como lee González, todos mal, porque no tiene sentido. La buena lectura es «Ceñora, que no señora», porque juega con «cena» (y quizá mejor «Cenora, que no señora»). Esta buena lectura se halla en *Varias hermosas flores*. Introduzco esta enmienda menor, como alguna otra, para no obstaculizar en demasía la lectura del poema.

³⁴ 99-100 Doña Urraca se queja de las disposiciones del rey don Fernando y él le deja entonces a Zamora, «rincón de Castilla»: ver el romance «Morir vos queredes, padre»: «Allá en Castilla la Vieja / un rincón se me olvidaba, / Zamora había por nombre, / Zamora la bien cercada». El galán se va a un rincón también, para asimilar la frustración del momento.

PASAJES CORROMPIDOS O PROBLEMÁTICOS. ENMIENDAS Y LECTURAS MÁS FIABLES

Si –dejando aparte los casos menos relevantes³⁵– resumimos los principales lugares afectados por una transmisión problemática hallamos sobre todo dificultades en los versos siguientes, la mayoría de las cuales pueden solventarse con la ayuda de la edición del poema que se incluye en un volumen no manejado por editores del romance ni por Olympia González, el de *Varias hermosas flores del Parnaso que en cuatro floridos vistosos cuadros plantaron junto a su cristalina fuente* D. Antonio Hurtado de Mendoza, D. Antonio de Solís, D. Francisco de la Torre y Sevil, D. Rodrigo Artes y Muñoz, Martín Juan Barceló, Juan Bautista Aguilar, y otros, Valencia, en casa de Francisco Mestre, 1680, 190-192.

vv. 1-4

Media cena era por filo,
las once daba el reloj
cenar de prisa en Madrid
a los Ponces de León.

Los versos 3-4 de esta copla presentan una sintaxis confusa y un significado enigmático en la referencia a los Ponces de León, que no se ve el papel que puedan desempeñar aquí. La versión de *Varias hermosas flores* lee, en cambio:

Media cena era por filo,
las once daba el reloj
sin más hambre en un amante
que de lograr su afición.

El texto es satisfactorio: el poema tratará de un galán que a la hora de cenar solo tiene hambre de lograr su afición amorosa, y que prefiere mejor que cenar estar galanteando a la dama entablando sus pretensiones.

vv. 9-12

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

Esta copla debe leerse, con apoyo en *Varias hermosas flores*:

(Bizarretona Francisca,
perdona, que aun el mayor
serafín con mala nueva
aun no merece perdón).

³⁵ Como vv. 44, 53, 55, 87, 97...

No existe en el texto el sustantivo «bizarretón», sino el adjetivo «bizarretona», derivado de «bizarra» (‘gallarda, lozana, vistosa’), aplicado a la tal Francisca en tono jocoso. Se le pide perdón por haberla tratado mal a causa de su papel de mensajera de malas nuevas: se refiere el locutor a que la ha calificado de «tremendo embajador» con «semblante de ensalada» y voz «sonando platos», y se excusa porque alguien que trae malas noticias, aunque sea tan bello como un serafín, no merece ser perdonado y se gana justificados improperios. En suma, Francisca es el nombre de la criada que llega para dar el aviso de que la cena está servida, interrumpiendo así el coloquio amoroso del locutor. La copla es un a modo de paréntesis en el relato; se dirige a esta Francisca como un aparte.

– vv. 17-20: Estos versos no figuran en *Varias hermosas flores*. En otros lugares las ediciones posteriores insertan versos que no están en esta primera edición de 1680. Es posible que hubiera dos versiones del texto, una más amplia que la otra, pero es significativo que todos los pasajes ampliados planteen problemas de lectura. No se puede asegurar que todos estos pasajes sean apócrifos, pero en todo caso resultan sospechosos. En lo que se refiere a esta cuarteta la imagen es poco satisfactoria. El galán aparece metafóricamente como un cuervecito «tierno» que ceba en la carne pura de la dama no el pico, sino el corazón. El sentido general es claro, pero la selección de las metáforas es poco convincente: el adjetivo de «tierno» para el cuervo es poco feliz (aunque sea adjetivo propio para un amante no va bien con la metáfora del cuervo), y cualquier lector que halla la imagen de un cuervo que se ceba en la carne tierna y ve en el mismo pasaje que se menciona una víscera como el corazón, tiende a pensar que el cuervo se ceba en el corazón de su presa: pero es el corazón del cuervo (metonimia por el ave misma) el que se ceba en la carne pura de la dama. Todo el pasaje resulta cuando menos poco coherente y adolece de cierta confusión.

– vv. 29-32: Faltan en *Varias hermosas flores*. La cuarteta tiene poco sentido. La mención de una cuñada hambrienta y un sobrino gruñidor no tienen mayor fundamento: se supone que están ansiosos de cenar y protestan de los retrasos, pero semejante actitud –ni la presencia de estos personajes– no se justifica en el texto. Tienen aspecto de ser versos espurios.

vv. 37-40

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

La copla está sin duda corrompida en todas las ediciones, excepto en la de *Varias hermosas flores*, donde se imprime:

Al que metió fuego en Troya
con el caballo traidor,

ya quiero que me le llamen
 todos el griego Zenón.

En la mala versión propone llamar «griego Zenón» al fuego, lo que no se entiende bien; en la de *Varias hermosas flores*, con sintaxis plenamente satisfactoria, el calificado de «griego Zenón» es el que metió el fuego en Troya con el ardid de caballo: es decir, jugando con la paronomasia, el griego Sinón³⁶—que fue el autor de la añagaza— debería mejor llamarse «Zenón», término que permite asociarlo con «cena», cena que repudia el galán interrumpido.

– vv. 45-52: Faltan en *Varias hermosas flores*. Tienen varios problemas, empezando por el sentido, que no puedo descifrar, de la cuarteta vv. 45-48, en la que el verso 46 se corrige en el manuscrito parisino, pero sin solucionar el pasaje en su conjunto. La copla 49-52 es igualmente incoherente: si recomienda evitar a duques, condes y marqueses, ya se incluye en esa serie el marqués de Caracena, que es el único que interesa para los chistes por el juego disociativo cara/cena, alusivo a la cena³⁷.

– vv. 57-64: Faltan en *Varias hermosas flores*. No parecen tener mucho sentido en el contexto del poema. El texto no viene refiriéndose a lo que debe comer otro, sino que trata de la interposición de la cena a la que el mismo locutor está obviamente invitado, en sus objetivos amorosos. En la segunda de estas cuartetos, más acorde con el tema de la composición, «doña Catalina» (un nombre favorito del refranero, con connotaciones jocosas) parece referirse a la dueña de la casa donde se celebra la cena, que estorba a los amantes porque requiere su presencia a la mesa. El pasaje es poco confiable.

– vv. 69-80: Faltan en *Varias hermosas flores*. Incluye la referencia a la Casa de Campo y la Huerta de Juan Fernández, dos lugares de recreo donde se celebraban meriendas y cenas. En la colección de *Varias hermosas flores* solo se menciona la huerta del duque de Lerma. No sería extraña la ampliación de los lugares de recreo citados, pero la misma facilidad del añadido posibilita inserciones apócrifas.

– v. 97: Las ediciones defectuosas traen una lectura sin sentido: «Señora, que no señora», con una negación que no niega la denominación que se supone rechaza. Debe leerse, con neologismo jocosos, como *Varias hermosas flores*: «Ceñora [por alusión a la cena] que no señora»³⁸.

³⁶ Comp. Quevedo: «Lo que en Troya pudieron las traiciones, / Sinón y Ulises y el caballo duro, / pudo de Ostende en el soberbio muro / tu espada, acaudillando tus legiones» (CORDE).

³⁷ Solo funciona el segundo fragmento de la disociación (*cena*). No parece admisible la propuesta de González (p. 242) de leer ‘cena cara, costosa’ («Caracena, probablemente porque el amante tuvo que pagar la cena que no quiere comer»). Es obvio que el amante no paga la cena, y que es un invitado más en la casa donde se celebra el convite.

³⁸ Quizá fuera aún mejor enmendar levemente «Cenora, que no señora», pero es detalle menor.

EL COMENTARIO DE OLYMPIA B. GONZÁLEZ

En resumen, el romance de Hurtado de Mendoza presenta a un galán que corteja a una dama en ocasión de una cena en la que ambos están invitados. La pareja se halla algo apartada de los demás, aplicada a su coloquio amoroso, cuando la criada Francisca avisa que la cena está servida y los requiere para que acudan a la mesa. El galán entonces despotrica jocosamente contra las cenas por haber interrumpido sus avances amorosos, hilando una sucesión de chistes en los que maldice y rechaza una serie de personajes y objetos relacionados con la cena, bien por juegos fónicos y onomásticos (Platón, Zenón, Cenobia...) o alusiones a lugares como la huerta del duque de Lerma.

Es un poema como hay cientos, si no miles, en la poesía áurea, y que no tiene mayores implicaciones que la exhibición de ingenio, bastante discreto en este caso, todo sea dicho. No hay mucho más.

Sin embargo, el asedio de Olympia González a esta composición, sobrepone a los motivos señalados todo un aparato de valoraciones ontológicas, epistemológicas y antropológicas, producto de la fantasía crítica subjetiva, imaginando situaciones imposibles en el contexto y escenas prohibidas por los códigos poéticos y culturales de la época. No se percata, además, de ninguna de las malas lecturas que ofrece la edición que maneja, por las que pasa sin reparos, y que acepta en alguna ocasión extrayendo conclusiones inadmisibles sobre textos corrompidos.

Insisto que no me interesa tanto desmontar este artículo en concreto como refutar una metodología que considero desafortunada y sumamente peligrosa para los estudios humanísticos en general.

La estrategia del comentario empieza con una especie de introducción que incluye generalidades de distinta categoría, desde la tautológica («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»³⁹) a la arbitraria sin relación con el texto comentado, por ejemplo: «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» (237). Nada hay en el romance que apunte a un ambiente de desenfreno culpabilizado, que es invención de la comentarista. Semejantes quimeras acuden a menudo a juicios de valor arbitrarios, como el aplicado en general a «la mujer», según el cual la mujer se sentiría

³⁹ No se comprende por qué se atribuye la importancia de tales asuntos a la «subjetividad de los coetáneos» de Mendoza: más bien son elementos que afectan a todos los seres humanos y en general a todos los seres vivos: alimento y relación sexual/reproductiva. No son aspectos cimentados en la «subjetividad» de los españoles del XVII, sino objetivamente cruciales para todos. Por lo demás la relación de comida y sexo es tópica. Baste recordar el adagio terenciano *Sine Cerere et Baccho friget Venus*.

más a gusto comiendo que haciendo el amor, sugerencia enigmática, en apoyo de la cual se cita nada menos que ¡a la teología de San Agustín! [*sic*]:

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 [...] 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 (240)⁴⁰.

No menos enigmáticas son otras afirmaciones como la de que «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» (247), formulación en la que el lector queda intrigado por las «materias extrañas» eróticas —se supone— que entran por el orificio bucal (de las mujeres, no de los hombres, según el contexto de la glosa)... y no acaba de estar seguro de si comer sería un acto erótico si las materias ingeridas fueran menos «extrañas»⁴¹.

Al lado de este tipo de aseveraciones o sugerencias que no tienen fundamento en el texto ni en el contexto, se hacen otras que ignoran las convenciones de la especie genérica. De ahí que en repetidas ocasiones se conceda una trascendencia «seria» y hasta casi trágica a un poema que pertenece al territorio jocoso y que se interpreta abusivamente como manifestación de «angustia vital del amante que se encuentra literalmente fuera de sí» (p. 238), «lucha del cuerpo físico, adolorido y anhelante, por incorporar el exterior y resistirlo» (239), «sensación de soledad del frustrado amante» (240), etc. Nada de eso halla el lector en el poema.

Al asumir el análisis más concreto del romance se evidencian dos clases de fallas:

⁴⁰ La secuencia argumentativa es a-lógica: no se ve por qué, si la mujer se identifica con el alimento, esta cualidad habría de causar en ella preferencia de comer antes que ayuntarse. La identificación de la mujer/alimento podría en todo caso cargar de connotaciones eróticas la ingesta masculina, o justificar retóricamente (cosa bien conocida) las metáforas de comida para las relaciones sexuales, pero no esa especie de «autofagia» en la cual la mujer/alimento prefiere comer (¿comerse a sí misma?) a copular. Estas mujeres asimiladas a alimento y aficionadas a comer resultan tan raras como el animal del juglar ambulante Mátreas de Alejandría, una bestia «que se devoraba a sí misma», según comenta Ateneo de Náucratis en el libro I de *Deipnosophistae*, añadiendo que «incluso hoy en día se intenta averiguar qué clase de bestia era la de Mátreas».

⁴¹ Es difícil saber en qué materias «extrañas» está pensando la estudiosa en este pasaje. Parece que en ninguna especial, y que es un ejemplo más de la inercia del lenguaje jergal.

1) La mencionada tendencia a la divagación separada del texto y olvidada de los contextos poéticos, históricos y culturales, y

2) La defectuosa comprensión del texto en sí, que se suma a la anterior: cuando el comentario intenta ceñirse al texto se acumulan malas interpretaciones de vocablos motivos y expresiones, que conducen a la confusión global.

Por ejemplo, sobre una lectura corrupta de la copla en que se menciona el fuego de Troya, se establece la idea de un enfrentamiento bélico, apoyado luego en la metáfora de los «cadáveres de flor» de la huerta del Duque, lo que deriva inexplicablemente a la sugerencia de una escena de masturbación ¡en la sala de una casa donde le han invitado a cenar! Los textos concernidos son:

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

y

de tanto estrago me pesa;
solo folgándome estoy
de ver a tus cenadores⁴²
hechos cadáver de flor

que reciben estos comentarios:

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 (246).

Nada de eso. La cuarteta primeramente aludida (la de Troya) está deturpada, como ya se ha indicado, pero en cualquier caso solo ofrece el chiste onomástico

⁴² Recuerdo que González imprime «tus cerradores», lectura falsa que procede de la edición que maneja la comentarista y que es una errata ya en *Fénix*. El mantenimiento de la errata impide a González entender de qué habla el poema.

de Zenón/Sinón. La segunda es aún más clara: lamenta la decadencia de la huerta del duque de Lerma tras la caída del valido cuando sube al trono Felipe IV. Este es un motivo muy conocido en la poesía de la época. Ya he mencionado un poema de Quevedo⁴³ que puede servir de contexto. Lo que dice el locutor de Hurtado es exactamente esto: ‘lamento el estrago que el tiempo y la fortuna han hecho en una huerta tan espléndida; únicamente me alegro de que tus cenadores [no cerradores] estén derribados invadidos por las flores y plantas’; y se entiende que se huelgue por la burlesca enemistad que muestra contra todo lo que se refiera a las cenas. El vocablo *solo* (adverbio que va con el verbo *folgar*) significa ‘únicamente’, y no califica adjetivamente al locutor (no significa: ‘yo, solo, solitario, en soledad, estoy folgándome’; y desde luego folgarse no significa aquí autocomplacerse en un acto onanista, como se propone extravagantemente). Los cadáveres de flor son los cenadores abandonados, no los cuerpos muertos (¿de quién?); no hay grito de ninguna invasora (¿la criada que anunciaba la cena?) ni desengaño alguno en el pasaje ni cuerpo atrapado en sus propias pasiones.

La idea de un enfrentamiento casi bélico, alborotado, ruidoso y caótico (que no desempeña ninguna función, dicho sea de paso, en el poema) estriba en este tipo de malas lecturas. Otro motivo, en este terreno, incorrectamente leído es el supuesto caos «musical»:

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 (240)⁴⁴.

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 (242)⁴⁵.

⁴³ Felipe III era muy aficionado a visitar la huerta del duque. Para el soneto de Quevedo, interesante en relación con la huerta, su esplendor y decadencia, ver Profeti, 2003. Cita Profeti (p. 711) un fragmento de la *Relación de la jornada, y casamientos y entregas de España y Francia*, referido a la huerta en sus mejores tiempos: «A veinte y uno de diciembre llevó su majestad a su alteza y príncipe y personas reales a la huerta del duque, donde estaba todo aderezado, colgado y prevenido, como en casa del duque de Lerma, y si en los jardines faltaron flores, hubo bien que ver en los cuadros romanos y labores que en ellos estaban, y en las fuentes, estanques, peces, y en la casa de la volatería, donde había infinidad de pájaros, con apartados distintos de otros géneros de aves; y habiendo comido allí su Majestad y Altezas, a la tarde les sirvió Madrid y su Ayuntamiento con una fiesta muy grande».

⁴⁴ No hay música ni gritos ni vendedores gritones en ningún pasaje del romance. Por otra parte mal se compadecen los lugares escondidos con la proliferación de vendedores que gritan ofreciendo sus manjares a los paseantes escondidos.

⁴⁵ Nada se dice en el poema de estos supuestos gritos de la «gritona», ni el ruido de los platos en una comida parece ser capaz de evocar un ambiente de fiesta mantenido frágilmente al borde del caos [?]. Lo más que se puede temer es que se rompa algún plato.

por culpa también de los ruidos de la música; así se habla del «tenor» o acompañamiento musical al que canta –al igual que las vigili­as, cuaresmas y otras celebraciones religiosas que obligaban a los enamorados a quedarse en casa (246-47)⁴⁶.

Para subrayar este caos musical añade González una coda dedicada al comentario de la rima:

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 las 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 (248).

Resulta difícil refutar estas afirmaciones, dada la impalpabilidad del aura de los sonidos sordos y monótonos que hacen los apetitos, agentes vibrátiles que comunican a los cuerpos –al parecer– el baile de San Vito. Pero baste señalar que la asonancia en ó no es de por sí ni sorda, ni monótona, no recuerda el tambor de guerra ni las pulsaciones cardíacas. Y desde luego no representa un sonido caótico de cuerpos y objetos que tropiezan no se sabe dónde (no hay cuerpos ni objetos que tropiecen en la oscuridad de los jardines ni de ningún sitio en el romance de Hurtado). Es la misma asonancia de un romance nada guerrero ni caótico, sino delicadamente lírico como el famoso del prisionero, «Que por mayo era, por mayo / cuando hace la calor», y de otros muchos... Si a González la asonancia en o aguda le parece caótica, aguerrida, o evocadora de ridículas anatomías [*sic*] es una cuestión personal en la que no entraré. *Suum cuique tribuere*...

En el proceso del artículo, las divagaciones independientes del texto desembocan en construcciones laberínticas de palabras sin sentido, una especie de verbigeración que se proclama con desenvoltura:

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. [...] 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

⁴⁶ El «tenor» que sirve a González para estas disquisiciones es otra errata; todo el pasaje es sospechoso, pero desde luego la lectura (auténtica o apócrifa) debe ser «temor». Por lo demás un tenor es una determinada voz o el cantante que la posee; no es un acompañamiento musical «al que canta», y la mención de las vigili­as y cuaresmas no hace al caso. Naturalmente que los enamorados no estaban obligados a quedarse en casa en cuaresma ni en «otras celebraciones religiosas». No sé dónde ha podido extraer González semejantes informaciones. La sintaxis anacolútica no ayuda a entender las ideas expresadas.

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 (238)⁴⁷.

El acto de comer emplea una sustancia y una palabra para llevar a cabo un rito que expresa gusto o repulsión (239)⁴⁸.

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 [...] 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 [...] 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 repliegamiento 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 (239)⁴⁹.

En suma, González no concibe la escena, ni comprende el texto, al imaginarse un espectáculo grotesco en el que una llamada a cenar en un salón cortesano del Madrid barroco interrumpe, según la citada comentarista, un «pleno regodeo» (239) carnal, un coito que al ser frustrado por una «gritona» provoca una especie de angustia vital en el amante, cuya energía (sexual, entendemos)

⁴⁷ Basten unas pocas observaciones: los comensales no se empeñan en separarlo de la mujer, porque los comensales ni siquiera aparecen en el poema. Lo separa de la dama cortejada el aviso de que la cena está servida, y por tanto debe responder a un deber social, que enoja burlescamente al galán interrumpido en sus devaneos amorosos. No hay ninguna referencia a una inestabilidad ontológica o político-social que impida ningún orden razonable, ni el cuerpo en la cultura barroca es parte de ningún proceso de convergencia de lo exterior e interior, ni su materialidad depende del poder del sujeto para dominar el exterior resistiendo la invasión de otro cuerpo, motivo que parece corresponder más bien al género de ciencia ficción (Jack Finney, *The Body Snatchers*; Fredric Brown, *The mind thing...*).

⁴⁸ El acto de comer no emplea ni «una sustancia» ni «una palabra», que la estudiosa no especifica, porque son expresiones sin sentido preciso y sin referentes. Tampoco se sabe qué significa «incorporar el exterior y resistirlo», y otras formulaciones de semejante categoría.

⁴⁹ En este lugar no consigo entender nada. En lo que se me alcanza el cuerpo del enamorado no está fuera de control, no intenta incorporar el cuerpo femenino, no pierde energía, no se desintegra, no sé de qué brecha o falla emerge la voz convergente (¿brecha o falla en dónde?, ¿convergente con qué o con quién?), ni qué significa que el yo se revela en el apetito. Lo de la falla subjetiva abierta al otro es uno de los mayores misterios...

se difumina, provocando en el dicho amante una reacción con «gritos y quejas [...] que indican que ya este no puede echarse atrás para recuperar la energía que lo sostenía en el requerimiento amoroso» (241), y como no puede «echarse atrás» sigue adelante como puede, ejecutando «un acto cometido sin acompañante» (246), mientras el resto de los comensales se dirigen a sus puestos en la mesa. Escena, en el contexto del romance, imposible, inverosímil e inexistente en el poema, claro está.

FINAL

Trabajos de esta índole –que ignoran ya el mismo significado de las palabras usadas por el poeta– atraviesan cada día con más facilidad los filtros de los dictámenes de revistas «indexadas». El caos de los comentaristas se presenta como caos de los textos deconstruidos. No importa el sentido de las palabras, ni las convenciones poéticas y sociales que rigen en la época que determina los horizontes de emisión y de recepción. Las teorías modernas no sirven de instrumentos, sino de sendas anacrónicas por las que desviarse. Las formulaciones imprecisas, faltas de referente, sin preocupaciones por la correcta fijación textual, generan discursos autónomos, desligados de los textos que se supone estudian. No parece haber afición a la lectura y los rasgos propiamente literarios se marginan para dar pie injustificado a sofismas endogámicos.

Estoy seguro de que Olympia González podía haber redactado un artículo más valioso, con más sosiego, más indagación en el entorno cultural del poema, mejor conocimiento de la poesía jocosa y sus convenciones, más atento análisis del lenguaje y sobre todo con menos preocupación por la ‘modernidad’ y ‘originalidad’ de un discurso crítico que se anula a sí mismo en su inoperancia y trivialidad.

La comunidad de lo que se llamaba humanistas debe plantearse, llegados a cierto punto, si abandona toda exigencia de rigor basada en el manejo de una serie de herramientas y conocimientos históricos y filológicos, o denuncia claramente las imposturas –conscientes o inconscientes– de las modas basadas en la banalización y desintegración gaseosa de los textos clásicos, sometidos a comentarios metafóricos y vagos sin relación alguna con los referentes ni con los sistemas expresivos de las poéticas concernidas. En otras palabras, debe decidir entre civilización o barbarie.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arellano, Ignacio, ed. 2019. *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 2. Poesía de los segundones*. Colección BIADIG, 53. Publicaciones Digitales del GRISO. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

- CORDE, *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- Correas, Gonzalo. 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Editado por Rafael Zafra. Kassel: Reichenberger [edición digital].
- González Maestro, Jesús. 2006. *La Academia contra Babel*. Vigo: Mirabel.
- González, Olympia B. 2000. «Alimento y Mujer en un Poema de Antonio Hurtado de Mendoza». *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 6, 1-2: 237-250.
- Hurtado de Mendoza, Antonio. 1690. *El Fénix castellano*. Lisboa: Miguel Manescal.
- Hurtado de Mendoza, Antonio. 1947. *Obras poéticas*. Editado por Rafael Benítez Claros. Madrid: Ultra.
- Hurtado de Mendoza, Antonio. *Palacio de las musas y musas de palacio en las poesías de D. Antonio Hurtado de Mendoza, comendador de Surita de la orden de Calatrava...*, s. d, ms. Espagnol 418, Biblioteca Nacional de Francia. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10037446v>
- Hurtado de Mendoza, Antonio. 1728. *Obras líricas y cómicas divinas y humanas*. Madrid: Juan de Zúñiga.
- Jammes, Robert. 1978. «Retrogongorisme». *Criticón* 1: 1-82.
- Profeti, Maria Grazia. 2003. «“Yo vi la grande y alta jerarquía”. El tema de las ruinas en Quevedo». *Criticón* 87-89: 709-718.
- Varias hermosas flores del Parnaso que en cuatro floridos vistosos cuadros plantaron junto a su cristalina fuente D. Antonio Hurtado de Mendoza, D. Antonio de Solís, D. Francisco de la Torre y Sevil, D. Rodrigo Artes y Muñoz, Martín Juan Barceló, Juan Bautista Aguilar, y otros*. 1680. Valencia: en casa de Francisco Mestre.

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2020.

Fecha de aceptación: 17 de diciembre de 2020.

