

“DIENTES POSTIZOS”: SALAS BARBADILLO Y EL DISCURSO CULINARIO COMO CRÍTICA

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan

I ate in the morning what I would digest in the evening; I swallowed as a boy
what I would ruminate upon as a man. These writings I have so thoroughly
absorbed and fixed, not only in my memory but in my very marrow, these have
become so much a part of myself that even though I should never read them
again they would cling in my spirit, deep-rooted in its inmost recesses.
—Petrarca, *Lettere*, XXII, 2

Que corra el vino hasta volvernós sabios
desde el hondo saber de la alegría
—Carlos Marzal, “Ágape”

Envuelto en un halo de intervenciones críticas, el término *metaficción* ha llegado a convertirse, a tenor de los diversos debates y las puntuales contribuciones de los últimos años —muchas de ellas, evidentemente, centradas en la novela postmoderna—, en un patrón de análisis de múltiples posibilidades. Basta, por ejemplo, con cotejar un *reader* como el editado en 1995 por Mark Currie para comprobar su amplia gama de matices, o simplemente recordar el memorable título del ensayo de Patricia Waugh, “Why are they saying such awful things about it?”, para comprender que, hoy por hoy, no existe un consenso sobre su propia definición. La historia literaria, no obstante, indica que, cada vez más, ficción y metaficción se nutren y complementan de las más diversas maneras, pero también que esta misma fluctuación es tan antigua como la propia genealogía de la novela.¹ Podría afirmarse, entre otras cosas, que estos modernos juegos metafictionales parecen estar postergando ese temido canto del cisne que lleva entonando este género desde hace ya más de ochenta años, y que ya fue comentado en el famoso ensayo de John Barth titulado *La literatura del agotamiento* (*The Literature of Exhaustion*). En cualquier caso, el número de estudios dedicados al tema en tal o cual escritor, en tal o cual tradición literaria, sigue creciendo año tras año y sigue dando a conocer nuevas voces—voces jóvenes—y nuevas formas de imaginar el acto de escritura, tal y como analizaron en su momento los estudios pioneros de Robert Spire y Gonzalo Sobejano, o los más recientes de Carlos Javier García, Fernando G. Orejas y Ana M. Dotras en torno al ámbito de las letras españolas. Poco se ha escrito, sin embargo, sobre la producción novelística pre-moderna, cuyos testimonios más significativos eran todavía muy lejanos, dicho sea de paso, de todo tipo de agotamiento.² Al acercarnos a un período como el inicio del siglo XVII español, cuya no menos excelsa producción narrativa fue, por naturaleza propia y razones de sobra conocidas,

algo menos consciente de sus mecanismos formativos y alcances teóricos, cabe preguntarse: ¿qué elementos de los que hoy asumimos como metaficciones podrían iluminar una lectura más rica de la ya existente? ¿Qué depararía, en otras palabras, el juego de la metaficción en el análisis de la novela áurea y en la formación de su público lector? Bastaría con releer a Cervantes y la abundante crítica en torno a sus innovaciones formales para revisar, *mutatis mutandis*, la creación literaria de sus contemporáneos y de ciertos antecedentes de importancia capital como el *Tirant lo Blanc* (1490) o *La lozana andaluza* (1530).³ Pero sin este contexto estaríamos dejando de lado todo un campo literario que fue copartícipe de muchos de los logros formales y temáticos de su tiempo, en los que ya se anunciaban determinados ingredientes que no hacían sino subrayar lo artificioso —y artificial— de la propia creación estética: una pronunciada auto-conciencia que tocaba frecuentemente dominios biográficos, una apetencia constante por el maridaje de ficción y crítica literaria, o un apego a la cita intertextual a través de continuos préstamos y, como resultado, la exigencia de una suerte de “lector informado” con el que participar del proceso de lectura. Si en las dos últimas décadas las propuestas de Pierre Bourdieu, John Guillory y Barbara Herrnstein Smith han conseguido abrir nuevas avenidas de estudio en torno a las contingencias del canon literario, de sus agentes formativos y del papel de sus consumidores, el juego de la metaficción bien podría considerarse como un atractivo envite crítico al estudio del Monte Parnaso como una manipulación humana más que una creación mítica; textos como *La Vega del Parnaso* o *El Laurel de Apolo* (Lope), *Coronas del Parnaso* y *Platos de las musas* (Salas Barbadillo), *Viaje del Parnaso* (Cervantes) o *Para todos* (Pérez de Montalbán) no son otra cosa, a fin de cuentas, que una reflexión crítica en busca de un capital cultural y social específico.

1. Menús

No pretendo explorar todas y cada una de las posibilidades de esta literatura auto-consciente, pero sí parto, sin embargo, de la definición clásica de Patricia Waugh cuando escribe que lo que entendemos por metaficción “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.” (“What is Metafiction” 40) Animado entonces por un intento de reconsiderar ciertos elementos del canon novelístico del período de Felipe III e inicios de Felipe IV, el presente artículo se centra en la figura de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), fabulador cervantino donde los haya, cuya producción narrativa arroja un saldo crítico tan fértil como poco conocido. Arrinconado hoy en la historiografía local, las últimas tres décadas han deparado, de hecho, un interés mínimo en este genial escritor madrileño en relación con sus contemporáneos más universales como Cervantes, Lope o Castillo Solórzano, quienes le apreciaron y elogiaron en su vida mucho más de lo hecho en los cuatro siglos siguientes.⁴ Ello se debe, en parte, a una circunstancia que precisamente toca el fenómeno que nos ocupa: la deliberada fragmentación de su obra, que resulta en que el lector se

encuentre con uno de los legados literarios más sorprendentemente heterogéneos y más difíciles de clasificar del Siglo de Oro (García Santo-Tomás, “Salas”). Salas se incorpora al canon literario del cambio de siglo con múltiples estilos que van de lo serio a lo jocoso, de lo devoto a lo profano, de lo personal a la ficción más delirante, siempre en busca de algo nuevo que, en ocasiones, se abandona antes de alcanzar su propia maduración.⁵ Es, de hecho, un esteta de fogonazos brillantes, autor de textos muy desiguales, cuyo ritmo de publicación (los años de 1620-1621 ven salir una gran parte de su obra) no hace sino complicar aún más la posibilidad de una glosa coherente por parte del crítico moderno.⁶ Esta disparidad también atañe a sus mecanismos lingüísticos, a sus patrones metafóricos y a la construcción de ambientes y personajes, lo que ha derivado en que, en su posteridad, se le calificase de imitador cervantino, o en que algunas de sus novelas más apicaradas fueran atribuidas por error a la pluma de Quevedo.⁷ Su obra *La hija de Celestina*, como ya he señalado en otra ocasión (García Santo-Tomás, *Espacio urbano* 62-63), ha servido para dar a conocer su faceta más humorística al tiempo que, debido a su gran éxito a lo largo del tiempo, ha eclipsado el resto de su corpus narrativo. Y, sin embargo, su novela *El caballero perfecto* —elegante contrapunto intertextual de *El Cortesano* de Castiglione y, por extensión, de su *bontade* titulada *El caballero puntual*— resulta la excepción al resto de su producción narrativa, más inclinada por lo bajo, lo bufo o lo puramente inverosímil. Otros recursos, sin embargo, sí son constantes: el juego, la ironía y el guiño a los maestros se convierten, como comentaré más adelante, en efectivos ingredientes metaficcionales a lo largo y ancho de su dilatada obra.

La novela de Salas capta los rápidos cambios que tienen lugar al declinar el reinado del tercer Felipe e iniciarse el de Felipe IV, con las ya sabidas convulsiones políticas, reorganizaciones del campo literario, aumento exponencial de escritores-cortesanos y expansión del Madrid capitalino. Sus contactos y relaciones con la Corte lo hacen partícipe de un nuevo panorama cultural en el que no faltan las amistades con grandes figuras como Hortensio Félix Paravicino y José de Valdivieso, o cortesanos como doña Ana de Zuazo, camarista de la reina doña Margarita, con quien mantendrá una extensa correspondencia desde su condición de ujier de saleta de la reina. Las grandes figuras del momento le considerarán como uno de los suyos: Cervantes lo elogiará en su *Viaje del Parnaso* (Salas firma la censura de las *Novelas ejemplares* cervantinas el 31 de julio de 1613) y Lope lo hará en *El peregrino en su patria*; Juan Yagüe de Salas, Juan Cortés de Tolosa y Cristóbal Pérez de Herrera, entre otros, le alabarán en sus composiciones, y su novelita picaresca titulada *La niña de los embustes*, inserta en su miscelánea *Corrección de vicios* (1615), inspirará la pieza homónima de Castillo Solórzano. Además, algunas de sus novelas alcanzarán un extraordinario éxito en su posteridad, como es el caso de *Don Diego de noche* (1623), traducida al francés e inglés, impresa numerosas veces (Barcelona, París, Rouen, Bruselas, Amberes) y atribuida erróneamente a Quevedo. Fiel al momento, Salas será miembro de la Academia Poética de Madrid, en donde se asociará con figuras como Lope, Góngora, Quevedo, Pérez de Montalbán, Sebastián Francisco Medrano, Antonio Hurtado de Mendoza, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Tirso,

Vélez, Castillo Solórzano y Calderón. Pocas plumas del Madrid barroco serán entonces cruce de tantos testimonios, hasta el punto de que se puede afirmar que se nos hallamos ante una de las figuras axiales del campo literario de su tiempo.⁸ Esta circunstancia será fundamental desde el momento en que Salas representará, como bien ha indicado Anthony J. Close, un claro exponente del “prevailing ethos of courtliness, academicism, and exemplariness” (321) que predominó en los años 1610-1630 como respuesta a voces previas como Mateo Alemán y sus sucesores más inmediatos. Dentro de esta “ansiedad de pertenencia”, abundarán en Salas, por tanto, las citas y alabanzas, las acumulaciones intertextuales y referencias continuas que van más allá de Cervantes y Quevedo,⁹ ya sean por alusión directa, por préstamos de otras plumas o por referencias veladas producto de su gran cultura literaria: como resultado, “he scatters his fiction” —comenta Close en lo que supone mi punto de partida— “with theoretical observations, which, though not very far developed, imply matter-of-course acceptance that they need to be observed” (321). Es la novela, empero, el género que más difícil resulta de clasificar en la producción del poeta madrileño, especialmente desde la abrumadora producción volcada en la imprenta a partir de 1621: *El caballero perfecto*, *El sutil cordobés*, *Pedro de Urdemalas*, *La sabia Flora malsabidilla*, *Los triunfos de la beata soror Juana de la Cruz*, *El necio bien afortunado*, *El cortesano descortés* (todos de hacia 1621), a la que siguen después *La fiesta de la boda de la incasable mal casada* (1622) o *Don Diego de noche* (1623). El lector que se asome a cualquiera de estas piezas comprobará cómo la posibilidad de una novela “ejemplar” —con toda la disparidad crítica que ha generado este término entre los cervantistas— queda socavada ya desde la amenaza de sus formas de escritura. En este sentido se puede afirmar que Salas es, a pesar de todas las influencias obvias, un novelista “anti-ejemplar”, un hábil y extraño contrapunto a la “mesa de trucos” de Cervantes.

Sin embargo, su producción novelística convive con una serie de obras mucho más heterogéneas que, por lo general, han pasado completamente desapercibidas por la crítica. Es *La estafeta del Dios Momo* (1627), dedicada a Fray Hortensio Félix Paravicino, con dedicatoria a Góngora y homenajes a Vicente Espinel y Miguel de Cervantes, una de las piezas que presenta más particularidades, y en la cual centraré las páginas que siguen.¹⁰ En ella Salas vuelca algunas de sus más conocidas obsesiones metaficticias en un juego a dos voces que, leído desde su propio contraste, ofrece algunas de las más originales propuestas estéticas de toda su obra. Junto a las sempiternas inquietudes del madrileño —escepticismo en cuanto a la validez estética de su proyecto, acotaciones e intervenciones de la voz narradora o autorial que rompen con la ilusión estética o poética, conciencia de estar en un momento de formación cultural, de cambio y de emergencia de nuevas voces literarias, etc.—, se aprecia en este texto lo que podría considerarse como una intensificación de ciertas estrategias ya cultivadas en toda su narrativa anterior, y entre las que destacan dos en particular: la creación de marcos urbanos anti-realistas que se hermanan a lo artificioso de la escritura misma,¹¹ y el aprecio por las imágenes culinarias en la presentación de “manjares literarios” y en la idea de la degustación y deglución estéticas. Es este último, de hecho, uno de los rasgos más

personales de su producción narrativa, desde el momento en que la comida se presenta como abundancia o como variedad, como peligro contaminante y como “veneno artístico”, reflejando con ello un nuevo mercado precapitalista y una nueva oferta literaria que parecen madurar simultáneamente en el ámbito cortesano. La variedad de formas existentes y la experimentación estética que va creando nuevas formas de escritura no hacen sino ampliar las posibilidades de un menú literario cada vez más rico. Si en su jácara *El ladrón convertido a ventero* —inserta, precisamente, en esta pieza— se nos cuenta que, para comer agradablemente, “es fuerza guisar todos los platos con chistes muy maliciosos, y si no, se os levantarán de la mesa desabridos los convidados” (96), Salas recurre también a lo contrario: contar chistes a través de metáforas culinarias y hablar, por extensión, de la parte más didáctica del producto literario como si fuera una degustación. Partiendo entonces de la convicción de que “los libros, sean los que fueren [...] son una mercadería tan excelente que no puede ser pagada sino consigo misma” (141), el acto de comprar y leer se torna así en forma de consumo que—por influencia de toda una tradición que arranca en el *Symposium* de Platón, pasa por el *Convivio* de Dante y culmina en *Il Ragguagli* de Trajano Boccalini —penetra por los sentidos en un menú de amplias gamas gustativas para el consumidor. El acto de lectura se torna en un festín de múltiples sabores: “tongues are united when feasts are imagined and when the splendors of the kitchen and of fine food are described, and the accompanying words, whatever their status, thereby gain in savor”, ha escrito Michel Jeanneret (111). No sorprende por ello que, de manera muy indicativa, en su *Platos de las musas* el narrador se dirija al “glotonazo lector” (33v.).

La estafeta se compone de una serie de cartas que dan cuenta de la mejor vena satírica de Salas, definido en la propia obra como “el Cid Ruy Díaz de la pluma satírica” (153). El recurso, que ya había tomado forma en *Don Diego de noche* unos años antes —especialmente en los materiales intercalados en la segunda y tercera aventura—, es ahora desarrollado en toda su plenitud: se nos cuenta en su inicio que el dios Momo ha sido expulsado del cielo, con lo que se traslada al reino de Neptuno, del cual también es exiliado; tras pasar por los dominios del Infierno, donde parece correr la misma suerte, acaba viajando a la tierra y tomando residencia en España.¹² Al disfrutar tanto de su estancia allí, decide volver a Apolo y pedirle licencia para establecer una estafeta entre el Parnaso y el territorio español. Lo que a continuación se presenta es una sucesión de cartas —interrumpida por la jácara en prosa ya mencionada, y en la que no entraré hasta más adelante— firmadas por Momo y por el filósofo Montano, trasunto del propio Salas, y en las cuales se pasa revista a tipos y lacras sociales de la época. El contrapunto al tono serio de Montano es, muy en la línea del futuro “Caballero de la tenaza” de Quevedo y en un estilo que seguirá más tarde Juan de Zabaleta, la burla de Momo con base en frases cortas, zeugmas, retruécanos e imágenes audaces: “grande es la ponzoña de una mala lengua —escribe Salas al inicio— pues con haberse derramado tanta por el cielo y el infierno, aún le queda a Momo bastante cantidad para apestar al mundo” (22). Así es que, curiosamente, a pesar de que Momo ha quedado fascinado con las excelencias del país, su relación epistolar es demoledora con los tipos nacionales, invalidando en cierta forma el

marco narrativo con que se abría la pieza y destapando el “puchero humano” —según la feliz invención de Vélez de Guevara— de la urbe barroca. Cercano a otro recurso, el de los *occhiali politici* o anteojos satíricos —que tanto se prodigarán en este siglo XVII¹³—, la epístola satírica se torna en un arma de extraordinario rendimiento en boca del madrileño.

Todo lo contrario representa el discurso de Montano, dotado de una mayor profundidad metaficticia debido a la amplia gala de *poetas*, presentes y pasados, a los que se hace homenaje, así como por la detallada poética literaria contenida en sus epístolas que desmonta una y otra vez. La tarea del filósofo, frente a la de su contrapunto burlón, será entonces la de reorganizar el parnaso literario desde una ruptura con el pasado y un alegato por la libertad del artista partiendo, precisamente, del reconocimiento de un canon previo que debe quedar asumido y superado. Así, en la carta XVI, dirigida por Montano a un caballero noble extremeño, Salas habla ya del “insigne Doctor Juan Pérez de Montalbán” y de “los valientes espíritus don Gabriel Bocángel y don Gabriel del Corral” que “son los tres, por la poca edad, florido ornamento de la patria, y por el maduro juicio y singular prudencia, padres y maestros de la República” (49); a ellos se une Lope de Vega, quien es elogiado en la epístola LIX —que sanciona a un “poeta cómico”— gracias a sus coplas, “tan corrientes y cristalinas como el agua de la fuente del Monte Parnaso” (193). Por su parte, la epístola VII se centra de un hidalgo muy quijotesco llamado Paladio que le sirve a Salas para dar cuenta de su admiración por Cervantes, y en la carta LIII el autor elogia a su admirado Paravicino, “Fénix de la cultura y de la erudición” (182) que ha dignificado la lengua española. Por último, cuando más adelante homenajea a los hermanos cordobeses Beltrán y Juan de Godoy —el primero soldado en Flandes, el segundo “profesor insigne de las buenas letras” en Guadalcanal—, no puede dejar de recordar “la memoria de todos en el clarísimo ingenio de don Luis de Góngora, a quien la poesía española debió mucha parte de la riqueza de su recámara y guardajoyas. Tantas galas la aumentó, tanto resplandor y belleza” (168), y cuyo retiro de la Corte es semejante al vivido por uno de sus destinatarios, don Juan. El texto hermana con ello la claridad de Lope con la innovación y hermosura del léxico gongorino, en una aparente —pero no incompatible— confraternización que será también moneda común en algunos de sus contemporáneos.

La poética que parece defender esta sucesión de epístolas va ligada a un sentido más hedonista de la *poiesis* y menos anclado en los “melancólicos” ecos petrarquistas que, para estos años, han quedado reducidos a un cierto acartonamiento. Los placeres de la mesa le sirven a Salas para entonar entonces un canto a la libertad y la innovación formal, concibiendo la adquisición del libro y su lectura como actos no sólo puramente placenteros sino *combinables* en nuevas recetas —tal y como ocurre con esta miscelánea y, en cierta forma, con el resto de su obra; lo que los clásicos griegos llamaban *poikilia*, es decir, la variedad de la cocina, del menú y del discurso, se convierte ahora en una cualidad deseable en el mapa literario.¹⁴ No dejarán en *La estafeta* de prodigarse, entonces, las imágenes culinarias para expresar no sólo la calidad de tal o cual “plato”, sino también para ajustar su “dulzura” o su maduración como objeto de consumo.

Así, al hablar de Horacio en la epístola LI, se vale de imágenes vinícolas para dar a conocer su criterio de excelencia literaria:

siempre parece que está jarreando, tantos los celebra en sus versos; y así pienso muchas veces que el tal Horacio fue un poeta clarete con mixtura de Apolo y Baco, ya por lo muy vinoso, ya por lo muy elocuente. Crea V.m. que tiene Apolo de todo género de poetas, unos cristalinos y otros bodegueros. Los cristalinos, que son muy pocos y no los mejores, beben de la fuente del Parnaso; los demás, que son muchos y doctos, se bajan a la bodega y se brindan hasta alegrarse. Porque determinan, y tienen razón, que la poesía no ha de ser melancólica, sino festiva y brillante. Maldicen la fuente y dicen: que si el caballo la hizo, que se la beba el caballo, que el agua sólo es buena para las bestias. Según esto, grande bestia ha sido V.m. y como tal se tiene el castigo, pues lo que ha pecado con las fuentes con la fuente lo paga. (176)

El vino es mejor que el agua porque la palabra poética así lo exige, pero es éste el *pharmakon* platónico del vino que no ofusca los sentidos, sino que agiliza la mente. Es por ello que, una vez coronados los maestros de su Parnaso particular, la tarea de Montano será entonces la de romper, en cierta forma, con el peso del archivo literario para poder reinventarlo de nuevo; así, en la epístola XXVII escribe que

armase vuestra merced luego con Garcilaso, como si los demás no le miráramos con respeto y veneración. Garcilaso fue excelente poeta lírico y bucólico, y dio en aquel siglo rudo, como prodigio de la naturaleza, fruto vestido de flores, que hoy admira y suspende; pero por eso, ¿será justo que todos seamos bucólicos y líricos? (124).

La respuesta es, evidentemente, negativa, dado que es la propia naturaleza la que, desde su abundancia y *varietas*, debe ofrecer el modelo al artista: “en las flores variedad vemos” y, por consiguiente, Garcilaso debe ser ahora tan sólo *uno* de los múltiples ingredientes poéticos del canon presente.

La sátira se consagra entonces como un género poético tan necesario como los temas y tonos practicados por el padre de la poesía castellana, sin tener por ello que desterrarlo del canon nacional. De hecho, las generaciones inmediatamente anteriores sí quedan homenajeadas en su particular elenco literario: en la epístola LIII a Fray Juan Bravo de Laguna, Obispo de Urgento, “del Consejo de su Majestad”, Montano elogia a Luis de Granada, Luis de León, Herrera y Figueroa, en lo que parece ser una alabanza ecléctica de la sobriedad salmantina y la exhuberancia andaluza. Abogando entonces por una total libertad artística no sujeta a las imposiciones del legado histórico, la tarea de Salas será entonces la de aferrarse a ese criterio de variedad que, por otra parte, es el que define su propio trayecto literario. Valiéndose ahora de un menú frutal, Montano se pregunta:

¿Dejan los hombres de comer la nuez, la avellana y la almendra porque se resisten armadas de la cáscara? ¿Ni desprecian tampoco la pera, camuesa y manzana por la facilidad con que se conceden? No, porque en aquella hermosa variedad descubren deleite y aun utilidad medicinal. De aquí nace que a cada fruto en su género perfecto alaben y celebran, y si algo culpan es la parte que le falta para llegar a esta perfección. (125)

El destinatario de la carta, el señor Fileno, debe ser entonces sensible a “cuán hermosa es la variedad de estilos, y que sólo es culpable el que en el estilo que elige no guarda las partes que se requieren, para obrarle con la igualdad de los preceptos que ha hecho el arte, fundados en los que ha recibido de la ingeniosa y liberal naturaleza” (126). El tema de la inspiración, entonces, se presenta como un madurar lento que acaba dando sus preciosos frutos. Para Montano, quien es, como vamos viendo, el que ofrece los juicios más interesantes de la pieza, existe ya una noción de mercado literario y un público consumidor muy específico al que se le puede —y debe— acostumbrar a nuevos manjares, a un paladar sofisticado. No extraña, por tanto, que en esta búsqueda de lo nuevo deje caer una muy típica crítica a los escribanos en la epístola XXXIX (153-154), ejemplo de una práctica ética y estéticamente corrompida e infértil.

Se sucede, a continuación, una serie de epístolas salpicada de numerosas metáforas gustativas que no hacen sino confirmar una tendencia desarrollada ya en toda su obra previa. Tal es el caso de las opiniones vertidas en torno a la validez de la comedia y la puesta en escena por parte de las compañías. A Lucino, “famoso representante”, está dedicada la epístola XLV, estandarte de una crítica inmisericorde: “sosiégate y canta en tu muladar, pues eres uno de los que son gallos entre los representantes, y la comedia está hoy tan pobre y caída que en ningún tiempo pudo mejor muladar intitularse” (162). El discurso culinario se intensifica cuando Salas escribe a un *poeta*: “amigo, tan duras son que si como comes de tus coplas comieras de tus coplas, hubiera mucho tiempo que trujeras *dientes postizos*. Andabas preñado de una comedia cuatro meses, con dolor concibes y con mayor ansia te llega el parto; y tal vez sueles parir la criatura muerta, y tanto que mata al autor que la representa y a nosotros que la escuchamos” (194; cursivas mías). Si el Prólogo del *Quijote* (1605) servía para reflexionar sobre la intermitente musa del artista en su bufete, la imaginería de Salas concibe el acto de crear como un “parto de los sentidos” que, al ser fallido, debe ser reintegrado a su origen para poder así mantener un cierto nivel de calidad literaria.

Más adelante, cuando difama a un caballero llamado Julio que tiene sarna, se vale de nuevo de imágenes culinarias para jugar con sus malas dotes de poeta y su apetito enfermizo (y enfermo), explotando la polisemia del verbo “comer”:

para extender esta epístola mucha materia tengo entre las manos, aunque mejor fuera dejarla entre las tuyas, por ser tan peligrosa. En este punto he sentido alguna comezón en ellas, pero yo me las comeré, porque se diga que me como las manos por decirte lo

que de tu comezón siento. Para ser poeta ilustre, y comer todos tan poco, muchos son los que te comen a ti. No sé lo que se come en tu casa; pero lo que se come en tu cuerpo, bien sé que es mucho. Grande tragona debe de ser tu sangre, pues la sarna y los niños que te comen, tu sangre son. [...] La liberalidad de tu persona es mucha, pues eternamente estás haciendo plato a todas horas; y no de la carne ajena, sino de la tuya propia. Dulces deben ser para ti los versos, dulces los hijos, pero la sarna mucho más. [...] ¡Oh, más que todos infelícísimo caballero! Pues no comiendo nada de puro poeta, te comes todo de puro sarnoso. (172)

Situados en la intersección semántica de lo que sería la inspiración, la escritura, la publicación y la lectura (o escenificación), los verbos “tomar” y “comer” asoman una y otra vez su potencial satírico en las páginas de *La estafeta*, ya sea desde la estética grotesca y escatológica de Momo como desde la pluma aleccionadora de Montano. Muy sintomática, por ejemplo, es la carta VII “A doña Fili”, en la cual Momo explota la polisemia del verbo “tomar” —las cuatro estaciones, golosinas, el hierro y el oro...— con base en agudezas y burla, pero también criticando con ello los peligros de este nuevo mercado metropolitano. Es predilecta, sin embargo (y como vamos viendo), la imagen del vino desde sus resonancias báquicas que van desde el Monte Parnaso hasta la calle madrileña. En la jácara intercalada, de grandes semejanzas con *Rinconete y Cortadillo* —hay incluso una Escalanta entre el hampa sevillana que la protagoniza—, Salas interrumpe la narración para desmontar sus mecanismos formativos cuando la voz autorial comenta que “como todos los gustos de esta vida vienen aguados (aguados dije, reconozco que es dura la frase en la narración de una historia tan vinosa. Sisados diré mejor, pues estoy en la venta y el sisares un cierto linaje de hurto solapado), sucedió...” (112). En ella se está revelando lo que ya anunciaba al principio de este ensayo, a saber, la confluencia entre el espacio literario y el espacio urbano con su particular oferta de objetos de consumo.

Sabemos ya que Salas fue, de hecho, vecino y aficionado a ciertos lugares emblemáticos del ocio madrileño como la Mancebía de las Soleras (celebrada por Quevedo en sus romances) o la Red de San Luis, lugar de encuentro de hampones en textos como su obra *El caballero puntual*, y convertida en centro de reunión de la picaresca madrileña en la conjunción del Rastro, la Panadería, la plaza de Santo Domingo y la Puerta del Sol. Así, a tenor de lo leído en muchos de sus textos más apicarados, no sería raro imaginarnos a nuestro autor deambulando por el mismo barrio hacia la calle Montera, refugio de los numerosos “caballeros del milagro”, estudiantes y pícaros que habitaban en la zona. Es por ello que, tal y como he comentado en otra ocasión (García Santo-Tomás, *Espacio urbano* 189-90), estas piezas invitan también a leer la experiencia madrileña y a contemplar el uso literal y metafórico de muchos de los productos locales, informando al mismo tiempo de las realidades socioeconómicas de una ciudad en constante cambio, cuyo menú, aparentemente ilimitado, se selecciona en realidad muy cuidadosamente según el potencial didáctico de su valor médico, religioso o folklórico.

Interesante resulta, en este aspecto, el interludio en verso titulado “El cocinero del amor”, que Salas intercala en su pieza *Fiestas de la boda de la incasable malcasada*, presentando a un cocinero que no prepara menús, sino que adoctrina en gustos, deseos y placeres. Se recogen, en toda esta poética, no sólo las influencias literarias ya mencionadas, sino también el propio ambiente en el que Salas madura como escritor y del cual extrae sus ficciones. *La estafeta* reúne entonces las dos facetas más importantes de su autor: la del lector culto de comienzos del siglo XVII, en contacto con los creadores más importantes de su tiempo, que tiene en Montano su portavoz serio; y la del cortesano seducido por los placeres y sinsabores urbanos, que vuelca sus impresiones particulares a través de la pluma satírica de Momo y reivindica, de paso, un nuevo tipo de imaginación literaria.

2. Bibliotecas

Sin embargo, y a pesar de que las calas que inserta Salas resultan ser muy útiles a la hora de conocer y comprender sus predilecciones, lo cierto es que resulta bastante insignificante lo que se dice de sus contemporáneos más allá de la mera mención; se trata, por ello, de un canon alusivo que tiene más de homenaje que de reflexión estética, salvo quizá las ya manidas —y aquí ya comentadas— referencias a la comedia o a la poesía gongorina. Es éste un Montano muy mesurado que no dará rienda a su poética hasta la epístola XVIII, en la que se dirigirá al lector en lo que podría considerarse como un abierto canto a la libertad absoluta del artista y en las que son, sin duda alguna, las líneas más significativas de toda esta composición epistolar—muy semejantes, por cierto, del inicio del ya citado *Il Ragguagli* de Boccacini:

Tú, siempre compulsando con hombres doctos y libros curiosos, creces cada día más en hombre. Vive y crece, que tú llegarás a ser tan gigante (tú, digo), que igualarás la cabeza con los cielos. Que la estatua de los sabios, como crece por la parte inmortal del entendimiento, no tiene límite como la de los ignorantes, que, siendo todos cuerpo finito, se encierran en breve término. Vive, escribe y da a la estampa, que si los émulo de la patria te acusan, las naciones comarcanas y remotas te aplauden. Escribe, pues, y da a la estampa, que así vendrás a ser natural de todo el mundo. De la patria por el nacimiento, y de las demás ciudades por el ingenio y estudios. Fía la gloria de tu posteridad más a la cultura de la pluma que a la de los mármoles, que éstos sólo sirven de aprisionar en la muerte a los que en la vida los estimaron, y aquella vuela entre los luceros superiores con la fama de virtuosa del que la ejerció. (53)

¿Podría ser ésta una simple reivindicación a su persona, una queja a la injusta falta de laureles, a su poco reconocido prestigio en la Corte? Son, creo, yo, palabras definitorias que resumen ya toda la poética del madrileño en cuando a lo que es la *praxis* de la escritura; en ellas Salas hace un canto a la libertad de palabra, a la autoría como vínculo hacia la inmortalidad literaria, a la lengua como forjadora del Imperio y a la literatura como un espacio de diálogo en donde el que escribe “vendrá a ser natural de todo el

mundo.” Además, reivindica así una cultura cosmopolita al tiempo que aboga por una jerarquía del mérito y no del nacimiento. Son también ideas que engarzan con una obsesión por las coyunturas de la corte que acaba invadiendo toda la obra; así, la epístola XIII, dirigida a Fauno, “hidalgo intruso a caballero” (44), comenta que “en las grandes cortes todo se confunde, y muchas veces se hacen respetar más los hombres por los puestos que ocupan que por la sangre de donde se originan” (45). Al trazar su propia *historia de la literatura española*, este tipo de obras da pie a una reflexión sobre la posibilidad de lo metaficticio como agente creador de cánones locales en el Parnaso literario del siglo XVII, de sus mecanismos de poder y, como resultado, de las configuraciones del campo literario del momento. Mientras que *La estafeta del Dios Momo* es, por un lado, grave sátira a las vanas costumbres del país, por el otro, representa una sincera y generosa reflexión sobre el propio acto de escribir como un acto placentero de inmortalidad.

3. Banquetes

Si el discurso culinario se convierte entonces en crítica literaria, ¿cuáles son los sabores específicos de este Parnaso tan vario? En la primera parte de *El caballero puntual* se celebrará una comida de poetas —incluido Salas bajo el disfraz de Cardenio— en Madrid para ridiculizar al protagonista Don Juan de Toledo, arquetipo del pretendiente social (y al que hoy acuñaríamos como ‘trepa’). No en vano, esta marcada inclinación por el contacto, este apego por el homenaje y una activa participación en el campo literario con dedicatorias múltiples culminarán, al final de su vida, en la construcción de su propio Parnaso en la ya citada *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635), divertidísima utopía en donde se reúnen clásicos y modernos para rendir homenaje al “poeta” Olivares. Son, como ya apuntaba antes, evidentes las influencias de *Il Ragguagli* de Boccalini, que, al tratarse de una abierta sátira de la monarquía española, debió de ser conocido y leído por Salas y sus contemporáneos —igualmente boccaliniano será, por ejemplo, *Fantasías de un susto*, de Juan Martínez de Moya (1630), con su propio tribunal presidido por Apolo y las Musas, y sus apreciaciones satíricas sobre la poesía culta, la música y las comedias.¹⁵

Todas las alusiones antes esparcidas en textos previos quedan ahora ordenadas en un banquete al que acuden las más excelsas plumas de su época. No volveré aquí sobre los rasgos generales de este texto, que he analizado al detalle en páginas previas (García Santo-Tomás, *Espacio urbano* 66-72); pero sí debe comentarse, aunque sea brevemente, cómo su “Discurso octavo” resulta ser uno de los testimonios más originales del momento; en él, los comensales pasan al banquete de las musas, con las mesas bien dispuestas, “sembradas todas las flores poéticas, lucidas y elegantes, de aquellas que no se había atrevido a abrazar el cierzo de la envidia” (33r.). A tenor del aire distendido que presenta el texto, la dinámica establecida en este banquete es un equilibrio perfecto de lo que los clásicos llamaron *garrulitas* —el tipo de charla que monopoliza la atención— y *taciturnitas* —una cierta melancolía entre los comensales que enfriaría el ambiente. Salas escribe ahora cómo el salero estará lleno de los donaires y chistes de Luis

Vélez de Guevara (33r.);¹⁶ o que no hay platos para comenzar, sino romances, décimas, redondillas, “y todo verso español de que Apolo comió con mucho gusto y dijo dos veces que aquel plato tenía grande sazón y gracia” (33v.-r.). Se sirven a la mesa madrigales, canciones y tercetos, aunque Apolo “no se atrevía a comer tanto de él como del primero, porque no era tan fácil a la digestión” (33v.), para dar rienda suelta, algo más tarde, a toda una serie de alabanzas ordenadas por un criterio de género literario: elogios a Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, a las comedias de Antonio Hurtado de Mendoza, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Calderón, Jerónimo de Villazán; a las comedias de capa y espada de Lope de Vega, a las tragedias de Guillén de Castro, a las piezas históricas, y a los autos de José de Valdivieso; alabará igualmente las novelas y fábulas tanto en verso como en prosa de Pérez de Montalbán, tanto como la poesía heroica, de la que selecciona la tripleta Esquilache-Francisco López de Zárate-Miguel de Siruela, para finalizar con un postre de epigramas jocosos y epístolas festivas. Se trata, por tanto, de un banquete intelectual muy típico del momento, cuya *bibliofagia* no será exclusiva ni de este período —ya aparece en Píndaro, Cicerón o Macrobio— ni del canon español, ya que el Renacimiento europeo la prodiga a través de Erasmo, Du Bellay, Ronsard o Montaigne, culminando en los descomunales atracones de Rabelais.

El estudio del paladar urbano resulta tremendamente informativo, como indico, porque la “degustación de Madrid” apunta a que este espacio castizo amplía sus esquemas tradicionales en un momento histórico que comienza a equiparar el concepto de *gusto como sensación* a la noción de *gusto como capital social* o como marca de distinción personal, y que se apreciará también en escritores coetáneos que pronto anunciarán el discurso de lo sublime en el siglo siguiente.¹⁷ Jeanneret ha observado que “table talk returns to the diner ownership and awareness of his pleasure; it gives form to desire, it functions as a regulating force, and just when the appetite was in danger of taking over, it re-establishes man’s unique role as a thinking animal” (93). Estamos, además, ante un caso de lo que los antiguos entendían como *dicteria* —es decir, un alarde verbal de bromas y pullas— que devuelve al lenguaje barroco de Salas toda su carga de hedonismo y ductilidad; de igual forma, el banquete se convierte entonces en un ceremonial académico de primer orden en el que este “thinking animal” recibe la oportunidad de justificar su aportación personal al canon poético ante lo más selecto de sus contemporáneos y lo más excelso de los padres literarios.

Al desenmascarar sus propios mecanismos constructivos, estas novelas “not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh, “What is Metafiction” 40), y lo cierto es que el Parnaso literario que vive Salas es una médula artificial y artificiosa surcada por una veta continua de inteligente sátira, de ese “hondo saber de la alegría” que canta el poema de Carlos Marzal. Por ello, el *convivio* literario de este primer tercio del siglo XVII no puede entonces degustarse sin pasar por el tamiz metaficticio de este

poeta de paladar selecto, sentado en su mesa de trucos culinarios, imaginando a dos manos y escribiendo con la boca llena.

Obras citadas

- Arnaud, Emile. *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Contribution a l'étude du roman en Espagne au début du XVIIe siècle*. 3 vols. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1997.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975.
- Barbadillo de la Fuente, María Teresa. "Madrid en la obra de Salas Barbadillo". *Ex-libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*. Ed. José Romera Castillo et al. Madrid: U.N.E.D., 1993. 239-62.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic Monthly* 220.2 (1967): 29-34.
- Blanco, Mercedes. "Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini". *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* 2 (1998): 155-93.
- Brownstein, Leonard. *Salas Barbadillo and the Novel of Rogues and Courtiers*. Madrid: Playor, 1974.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard UP, 1984.
- Cauz, Francisco A. "Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo." *Anales Cervantinos* 13-14 (1974-1975): 165-68.
- . *La narrativa de Salas Barbadillo*. Buenos Aires: Ediciones Colmegna, 1977.
- Close, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994.
- García, Carlos J. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar, 1994.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Frankfurt y Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2004.
- . "Salas Barbadillo, materia de teatro". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. En prensa.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Guillory, John. *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: U of Chicago P, 1993.
- Jeanneret, Michel. *A Feast of Words. Banquets and Table Talk in the Renaissance*. Trad. Jeremy Whiteley y Emma Hughes. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Kartchner, Eric. "Metafiction in *La ilustre fregona*: The Search for Meaning in a Semiotic Carnival." *RLA: Romance Languages Annual* 10 (1999): 646-52.

- . "Metafiction in *Las dos doncellas*." *RLA: Romance Languages Annual* 7 (1996): 521-26.
- Korsmeyer, Caroline. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca: Cornell UP, 2002.
- LaGrone, Gregory. "Quevedo and Salas Barbadillo". *Hispanic Review* 10 (1942): 223-43.
- . "Some Poetic Favorites of Salas Barbadillo." *Hispanic Review* 12 (1945): 24-44.
- Orejas, Fernando G. *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- Páez Rivadeneira, Iván. "La narrativa de Alonso de Salas Barbadillo: Representación del enfrentamiento estatutario en la corte." Tesis doctoral, University of Iowa, 1996.
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Bibliografía madrileña. Parte tercera*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- Peyton, Myron. *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Nueva York: Twayne, 1973.
- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. . Trad. Carlos Sahún. Madrid: Taurus, 1966.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo. *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*. Madrid: Imprenta del Reino, 1635.
- . *Dos novelas de Don Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El cortesano descortés. El necio bien afortunado*. Ed. Francisco R. de Uhagón. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, Viuda de Tello e hijos, 1894.
- . *La estafeta del Dios Momo*. Ed. Alfredo Rodríguez. Nueva York: Las Américas, 1968.
- . *La sabia Flora malsabidilla*. Ed. Emilio Cotarelo. Madrid: Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1907. 294-440.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: U of Illinois P, 1979.
- Sobejano, Gonzalo. "Novela y metanovela en España". *Ínsula* 512-13 (1989).
- Smith, Barbara Herrnstein. *Contingencies of Value*. Cambridge: Harvard UP, 1988.
- Spires, Robert. *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: U of Kentucky P, 1984.
- Thomas, Richard. *Trajano Boccalini's 'Ragguagli di Parnaso' and Its Influence upon English Literature*. Aberystwyth: Aberystwyth Studies, 1922. Vol. 3, no. 4. 73-102.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Arnold, 1984.
- . "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" *Metafiction*. Ed. Mark Currie. Londres: Longman, 1995. 39-57.
- Williams, Robert H. *Boccalini in Spain: a Study of his Influence on Prose Fiction in the Seventeenth Century*. Menasha, WI: George Banta Publishing Company, 1946.

Notas

¹ Véase Waugh, *Metafiction*; parte seminal de este trabajo fue publicada más tarde en Currie, ed., 39-57; las primeras acuñaciones del término fueron las de Gass y Scholes.

² Véanse, por ejemplo, Kartchner, “Metafiction in *La ilustre fregona*” y “Metafiction in *Las dos doncellas*”; para un panorama más completo, Orejas 64, 182-97.

³ Bastaría con cotejar, para el caso que nos ocupa, los estudios de Riley y Alter.

⁴ De su genealogía crítica moderna destacan los estudios introductorios de Cotarelo, Pérez Pastor, Uhagón y Place; aproximaciones muy generales son las de Peyton, Brownstein y Cauz. El mejor (y único) análisis en profundidad que existe es la tesis doctoral de Arnaud (de hace ya casi treinta años), que puede complementarse con la más reciente de Páez Rivadeneyra; sigue sin existir, por tanto, un estudio actualizado de su obra.

⁵ Tal es el caso, por ejemplo, de su escasa producción poética, que define sus comienzos de escritor con una pieza como *Patrona de Madrid restituída*, pero que luego tan sólo aparece en composiciones menores —para alivio del lector, todo sea dicho— que se intercalan frecuentemente en textos misceláneos.

⁶ Tanto Cotarelo como casi toda la crítica posterior achacan esta circunstancia al “temperamento creativo de su genio” (Rodríguez 17).

⁷ Véanse a este respecto LaGrone, “Quevedo”; Peyton 159-70. Con respecto a los gustos literarios de Salas, véase Uhagón.

⁸ Al igual que el *Fénix*, Salas tuvo al Duque de Sessa entre sus más conocidos benefactores, a quien dedicó su conocida novela *El caballero puntual*. Sobre la sordera y la falta de atenciones monetarias de Salas escribió Lope en *El Laurel de Apolo* los famosos versos que dicen: “Si a Salas Barbadillo se atreviera / Mi indigna voz, que por tu gusto canta,... / Yo te pintara un hombre / Que ha puesto con su nombre / Temor a las estrellas, / A quien quitaron ellas / Que no pudiese oír sus alabanzas: / Tales son de los tiempos las mudanzas: / Porque si las oyera, / No fuera humilde cuando más lo fuera. / ¡Oh, fortuna de ingenios, breve llama! / Pues no le dais Mecenas, dadle fama”.

⁹ Véase LaGrone, “Some Poetic Favorites”; Cauz, *La narrativa* 124-25 y “Ecos” 165-68; Close 243-44, 321-26. La influencia de la picaresca de Salas en otros escritores coetáneos —Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses, Zayas, Zabaleta— ha sido señalada, aunque muy esquemáticamente, por Peyton 169-70.

¹⁰ La cronología de las piezas no es fiable, pues se cree que algunas de ellas llevaban ya años escritas.

¹¹ Para un recuento de parajes madrileños homenajeados en la obra de Salas, véase Barbadillo de la Fuente.

¹² El uso del Dios Momo no es hallazgo exclusivo de Salas; aparecerá también, por ejemplo, en *Deleite y amargura de las dos cortes, celestial y terrena* (1642), de Joseph Micheli y Márquez.

¹³ Véanse, por ejemplo, *Los anteojos de mejor vista*, de Rodrigo Fernández de Ribera; *El hijo de Málaga* (1639), firmado con el seudónimo de Fabio Virgilio Cordato; José Camerino se vale del tópico en el capítulo V de su *La dama beata* cuando habla del “antejo de larga vista”; ya avanzado el siglo, el soldado convertido a escritor Andrés Dávila y Heredia publicará en Valencia su *Tienda de anteojos políticos* (1673).

¹⁴ Comenta este concepto Jeanneret 164.

¹⁵ Para un cotejo sobre el impacto posterior de este texto en España y, en concreto, el caso de Salas, véase Williams 41-49 (se dedican a *La estafeta* las páginas 46-47); la influencia en Quevedo ha sido recientemente tratada por Blanco. Estos estudios no han motivado, por desgracia, una reedición moderna de la obra. La traducción en español de 1653 fue impresa en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, si bien ya había existido una traducción de textos selectos del *Ragguagli* (*Discursos políticos, y avisos del Parnaso*) en 1634; contemporáneo a *La estafeta* será un texto muy semejante, *El curial del Parnaso* (1624) de Matías de los Reyes; en cualquier caso, la cronología indica que Salas debió leer a Boccalini en el original italiano, que penetró en España, de acuerdo a Williams (29), hacia 1614. Su influencia también se hizo notar ampliamente en Inglaterra, como documenta Thomas.

¹⁶ Salas ya había elogiado a Vélez en los ‘Preliminares’ de su *Elogio del ... Juramento del Príncipe Don Felipe... Dirigido a la Señora Doña Catalina de la Cerda* (Madrid: Miguel Serrano, 1608) en un soneto a la misma dama; en él, Salas escribe del poeta andaluz que “ni su espíritu noble busca y ama / el ídolo vulgar de la riqueza”, y de su “alma heroica”.

¹⁷ Véase, a este respecto, Bourdieu. Korsmeyer escribe “the connection between taste and appreciative judgment can be found as early as the fifteenth century, but it was in the seventeenth century that the usage spread. In Spanish, Italian, French, German, the practice spread of using literal taste (gusto, goût, Geschmack) analogically to describe an ability to discern what eventually would be designated aesthetic qualities” (41-42).