

# COMICIDAD Y EROTISMO DE BALTASAR DE ALCÁZAR EN SUS POEMAS A INÉS: "TRES COSAS ME TIENEN PRESO"

---

Eloy R. González  
Washington State University

---

**B**altasar del Alcázar (1530-1606) provino de una familia hidalga y poderosa. Su abuelo paterno, Pedro del Alcázar, —como después su tío Francisco— fue veinticuatro de Sevilla, y arrendador y recaudador mayor de las rentas del arzobispado, aunque el padre de Baltasar, Luis del Alcázar, como segundón, no fue el mayor beneficiario de la herencia. Se sabe, mediante el *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, escrito por su coetáneo y amigo Francisco de Pacheco, que "fue muy estudioso i aventajado en las lenguas vulgares, i particularmente en la latina, i obras de los Poetas Clasicos, con pura aficion a Marcial, cuyo imitador fue en las gracias" (xvi)<sup>1</sup>. Como Garcilaso, como Gutierre de Cetina, otro gran amigo suyo con quien mantuvo una relación epistolar, Alcázar fue primero soldado, por varios años. Casado hacia 1565 con Doña María de Aguilera, el poeta poco después (1569) recibe del Duque de Alcalá el nombramiento de alcalde de la villa de los Molares, villa que según el *Censo de la población de las provincias y partidos de la corona de Castilla* en el siglo XVI, constaba de 120 vecinos y 512 personas, y según Rodríguez Marín, era "un lindo y alegre pueblo de cien casitas encaladas, blancas como la nieve, con un comercio activo" (xxxvi).

Alcázar refleja varios aspectos de la vida campestre cotidiana en sus poemas, como en "A la fiesta de toros de los Molares", dedicado a la Duquesa de Alcalá. En los Molares permanecería por casi veinte años. Allí le sobrevino la muerte de su esposa y el quedarse solo en el plano sentimental; su única hija, Leonor, desde niña había residido con sus tías, monjas en el convento de San Leandro, y allí profesó al llegar a la edad requerida. A los años del poeta en los Molares regresaremos más adelante. Hacia 1583, Alcázar regresa a Sevilla. Su muy querido hermano Melchor, depositario general de Sevilla, muere en 1590. El pesar ocasionado por su muerte, y sus propias dolencias físicas del mal de piedra y la gota le convierten en un recluso. En los últimos años de su larga vida, el poeta es testigo de la muerte de muchos de sus mejores amigos. Aun así, Rodríguez Marín observa que aunque "a ratos se entristecía, retornaba pronto a su buen humor, que nunca le abandonó enteramente" (xl). Ya tan avanzada la gota que Alcázar no pudo firmar su último testamento, el poeta muere,

de acuerdo con Pacheco, "con admirable disposición", dejando una pensión vitalicia a su hija monja y nombrando heredera a su sobrina, Doña Leonor Ana del Alcázar. En un poema ya tardío, dedicado al propio Francisco Pacheco, Alcázar preconizaba la importancia de

Ejercitar la paciencia,  
 Que es padecer y sufrir,  
 Y aprender a bien morir,  
 Que es la verdadera ciencia. (248)

En torno a la procedencia de la familia del poeta se encuentra la clásica controversia sobre si eran los Alcázares de "sangre limpia" o no. En la opinión de Rodríguez Marín no lo eran, y una investigación más reciente llevada a cabo por Ruth Pike presenta argumentos contundentes a favor de la hipótesis de que la familia tuviese sangre de conversos. Ciertamente las preferencias matrimoniales de los Alcázares parecen darle la razón, y Francisco Márquez Villanueva decididamente apoya la opinión de Pike<sup>2</sup>.

J. Valentín Núñez Rivera, de la Universidad de Sevilla, ha alterado substancialmente el perfil literario de Alcázar. Núñez Rivera ha hallado, en el manuscrito 17524 de la Biblioteca Nacional, intitulado *El rosal / Epigramas Castellanas / de Rodrigo Fernández de Rivera*, 33 epigramas que se atribuyen a Alcázar, que se añaden a otros nueve que con anterioridad hallase José Larra Garrido en un cancionero intitulado *Chistes de contrabando y descaminos de viento* (Núñez Rivera 58)<sup>3</sup>. Adicionalmente, Núñez Rivera alega que tampoco queda resuelta la paternidad de otros 16 epigramas atribuidos a Alcázar<sup>4</sup>.

En todos estos casos falta la prueba irrefutable con respecto a la paternidad de los epigramas en cuestión, por lo cual los investigadores se curan en salud: Lara Garrido indica, tocante a su hallazgo, que "parece de buen sentido plantear una incógnita sobre aquellos epigramas de Alcázar conocidos a través del manuscrito de Maldonado" (59), y Núñez Rivera señala, desapasionadamente, que los hallados por él "no pueden engrosar el *corpus* totalmente fiable de sus [de Alcázar] composiciones" (63). Cuatro de los poemas que pueden ser de Ribera hacen referencia a Inés (El poema XLIX, en la pág. 59, XCII, en la 75, XCIV, también 75, "A Inés", en la 95), como también lo hacen las últimas dos estrofas del poema XIV (47-48), que figura en la continuación del *Rosal*, la *Centuria de epigramas según Marzial*, y otro de dudosa paternidad, el LXXXIX (73-74). Aceptando las observaciones de Núñez Rivera, por lo general se han evitado aquí los poemas puestos en duda. Sólo se utiliza uno, y éste se ha marcado con un asterisco, \*.

Lo más importante del hallazgo de Núñez Rivera es que si todos esos epigramas verdaderamente son obra de Fernández de Ribera, esto no sólo afecta la producción de Alcázar cuantitativamente, sino que

impone una "alteración cualitativa" (66), ya que con la reducción de epigramas, su poesía sería —amoroso-petrarquista, religiosa, moral y de otro tipo— "casi dobla" (66) en número a lo festivo-burlesco. La producción sería de Alcázar no es de baja calidad; reciénente, sus odas horacianas han recibido la atención crítica de Soledad Pérez-Abadín Barro, y Antonio Piedra ha trazado la influencia de su poesía amatoria en la obra de Miguel Hernández. Además, aunque nadie hasta ahora le ha disputado a Alcázar el haber sido el más gallardo explorador en el Renacimiento español de la forma y el humor peculiares al epigrama, y por lo tanto su derecho al apodo del "Marcial hispalense", si la reducción de epigramas que propone Núñez de Rivera es tan válida como parece serlo, habría que situar a Alcázar más dentro del ámbito de lo propiamente burlesco que de lo satírico. A la distinción entre ambas formas de escritura regresaremos en lo que sigue.

Ahora conviene regresar momentáneamente a su juventud y a aquellos veinte años en Molares, sobre todo después de la viudez del poeta. En su mocedad, nos dice Rodríguez Marín, Alcázar "cantó . . . casi a cuantas mujeres hermosas halló en su camino" (xxv), entre las cuales figura una previa doña Inés, antes de casarse con Doña María. Ya desde este entonces, tal parece que para Alcázar el nombre Inés era antitético de la monogamia y/o la honestidad en el amor:

Quiero, al fin decir quién es,  
Si no me lo estorba el miedo:  
Soy de Inés ... ¡Perdido quedo!  
¡Señores, no soy de Inés!  
Burlando estaba en el cuyo . . . (4)

En los Molares el poeta da señales de turbulencia en algunas de sus obras, como el soneto que comienza "Cercada está mi alma de contrarios", y especialmente en la epístola a su hermano "A Melchor del Alcázar" a quien le pide ayuda: "Libertad mi cerviz, tan agravada / Del durísimo yugo que la oprime" (189). Este yugo es el

. . . Imperio [que]  
Tiene ahora el demonio en mi ventura.  
Yo conozco quién es y qué procura;  
Mas háseme en el cuerpo revestido  
Con su valor, grandeza y hermosura,  
Y así estoy tan estrecho y oprimido,  
Que no veo cosa en mí que libre sea (187)

Acoplada a este malestar se encuentra en Alcázar la crítica del tema de la alabanza de aldea, en el que su antidiscurso será consonante con su

obra general jocosa. En una composición dedicada a Gutierre de Cetina, escribe el famoso verso "Aldeana, señor es mi librea", aunque también añade que "Y así os he de contar muy francamente / la vida miserable del aldea" (175), y se queja de esta forma:

Mirad, pues á qué extremo me ha traído  
 Este fiero destino, que me tiene  
 Sujeto a las mudanzas que he sufrido.  
 ¿Cuál alma hay tan paciente, que no pene  
 Con tan grandes bajezas, vanidades,  
 Y que pasar gustándolas conviene:  
 Ignorancias, malicias, necedades,  
 Simplezas, pesadumbres, villanías,  
 Molestias, groserías, torpedades? (178)

En un terceto cargado de intención y que lo resume todo, el poeta le dice a Cetina que "Al fin, sin hacer nada, voy pisando / El enojoso surco del arado, / Que es causa de ir un hombre tropezando" (178).

De sus últimos años, si algo se sabe a ciencia cierta, es que Alcázar padecía de gota ("Cuando el mal de gota se ensaña, / Lo que más es menester / Es la templanza en comer / Porque todo exceso daña", 133), y que pese a este padecimiento no había perdido su sentido del humor: todo el poema es una comparación cómica entre el mal de gota y el amor. A través de toda su vida, tanto en los placeres carnales de la aldea como en su misma enfermedad, Alcázar parece haberse complacido en interpretar artísticamente una comicidad muy al alcance de todos.

Por razones de espacio no se podrá llevar a cabo aquí un análisis detenido de los poemas cómicos de Alcázar, ni siquiera de todos los que tratan a Inés. La consideración que merece, por ejemplo, la "Cena jocosa", poema que por sí solo basta para dar renombre a este poeta, quedará para otro día. Las referencias a éste y otros poemas, tanto como la evocación que aquí se hará del ámbito tabernario que parece ser el espíritu animador de la producción festiva de Alcázar, tendrán en este ensayo el limitado propósito de formar un marco en el que se interpretará el poema "Tres cosas me tienen preso".

Alcázar dedicó una buena parte de su energía a cultivar lo satírico-burlesco. Núñez de Rivera se apoya en el estudio de Robert Jammes sobre Góngora para distinguir entre estos dos aspectos de la comicidad: en lo satírico "el autor se emplaza dentro un sistema de valores y ataca todo aquello que lo contradice" (67). A su vez, el enfoque burlesco de la realidad, que para Núñez Rivera, es "mucho más difícil de delimitar" (67) que lo satírico, constituye, según Jammes,

todo lo que se apoya en un sistema de valores más o menos directamente opuesto a la ideología dominante: en el Siglo de Oro, el elogio del vino, de la pereza, del sueño, del amor físico, de todo lo carnal y material, o de todo lo feo (esencialmente escatológico) pertenecen a la literatura burlesca; toda reacción contra el idealismo dominante (en materia de amor, por ejemplo) es automáticamente burlesca. (67)

O sea que, en tanto que lo satírico ata la voz poética a una valoración ética, la licencia peculiar de lo burlesco, como en el caso de las permisibles infracciones carnavalescas, libera esta forma de expresión de muchas de las restricciones del "buen gusto".

La irreverencia es el acto más definidor de todo lo burlesco, según lo ejemplifica este poema de Alcázar:

Este nombre *Pedro* es bueno,  
 Por la memoria estimado  
 Del pontífice nombrado  
 Sucesor del Nazareno.  
 Pero si queréis quitalle  
 La cuarta letra, y dejalle,  
 Se resuelve en tal suspiro,  
 Que ninguno habrá que a tiro  
 De arcabuz ose esperalle. (44)

El recurso burlesco clásico de la yuxtaposición de opuestos agrupa aquí un humor vulgar con una dicción elegante, un juego de palabras infantil que permite la asociación de nada menos que el primer Papa con el nombre Pedro menos la cuarta letra, y el juego adicional contenido en el eufemístico "suspiro", pero esto no es nada sorprendente; lo que más respeto merece es precisamente el mejor tiro al blanco de la actitud burlesca, que es esencialmente iconoclasta y esmeradamente chabacana.

En el centro del mundo burlesco de Alcázar se encuentra la taberna. Las antiguas tabernas, según W. C. Firebaugh, eran centros donde los concurrentes podían "forget themselves in the maze of the dance" (69). En un estudio sociológico titulado *Liquor License*, Sherri Cavan explica que desde siempre "The public drinking place is . . . a setting where a variety of self-indulgent and otherwise improper acts can be engaged in" (67). Julian B. Roebuck y Wolfgang Frese encuentran que las seis características asociadas con el impulso lúdico descrito por Johan Huizinga, a saber, el deseo de libertad, el salirse de la realidad circundante, el entrar en un tiempo y espacio especiales, la adherencia a reglas que forman un sentido de orden del juego, la permanencia que se crea en la "play community" (45), y el secreto que a veces debe guardarse, son elementos constitutivos de la "festividad" del "drinking establishment"

(41-48).

El mesón, la taberna, el bodegón, tradicionalmente han reunido en sí lágrimas y risa, el exorcismo de la tristeza y la preocupación, la búsqueda del desahogo, con su efecto catártico, y a la vez la oportunidad de abordar temas prohibidos, y sobre todo contar y oír chistes que no son para el mundo de afuera, chistes en que abunda lo excretorio y lo sexual sin ambages, al mismo tiempo que se come, se bebe, se participa en la búsqueda edénica del placer, según lo ha trazado a través de la historia Michel Foucault.

Rodríguez Marín nos informa que el poeta había “invertido los humildes ahorros de su empleo en dos mesones y doce aranzadas de tierra” (xxxv) en los Molares, dato de interés, pero que de ningún modo debe verse como el motivo de la atmósfera tabernaria que Alcázar quiere captar en su obra jocosa; esto es algo que se debe claramente a sus intenciones artísticas. La atmósfera tabernaria es el aire que se respira en la “Cena jocosa”, donde también aparece Inés. En este poema Alcázar<sup>5</sup> se pregunta de dónde habría venido un “vinillo haloque”: “¿De qué taberna habrá venido / Mas ya: la del cantillo” (78), y luego exclama:

Por Nuestro Señor, que es mina  
 La taberna de Alcocer;  
 Grande consuelo es tener  
 La taberna por vecina.  
 Si es ó no invención moderna,  
 Vive Dios, que no lo sé;  
 Pero delicada fué  
 La invención de la taberna.  
 Pido vino de lo nuevo,  
 Mídenlo, dánmelo, bebo,  
 Págolo y voime contento. (79)

“Vive Dios”, cuasi-blasfemia común en la época, usada como interjección para denotar furor o simplemente como refuerzo de lo dicho, es una vulgaridad sin duda típica del discurso consuetudinario de la comunidad lingüística de la taberna. Una comunidad lingüística, según John Gumperz, se define como el grupo social que comparte normas y reglas que permiten la comprensión del código comunicativo empleado (16). Sin embargo, por tratarse de poesía, tal vez aquí, en vez de pensar en una comunidad lingüística específica, sea más adecuado adoptar y adaptar el término de Mary Louise Pratt, el de la “utopía lingüística”, entelequia cuyo participante sería todo el que sabe o se imagina cómo es el universo verbal de la taberna, burlesco por excelencia. La taberna de Alcázar es todas las tabernas, es la taberna donde podemos caber todos, es una actitud, es el mundo en que reina la licencia, y su lector imaginario, que

debe otorgarle esta licencia, participa con él. El "Vive Dios" de Alcázar, que da el tono perfecto al poema, nos pone a su lado, en un ámbito verbal que nos permite disfrutar de un momento de emancipación de las normas sociales. Según dice en un epigrama, "No es delito contra el Papa / Reiros, señor Centeno" (58). En un soneto donde discute diferentes estilos de vida, Alcázar describe así su paraíso: "Bebiendo estoy sin tasa ni medida / Un cuatroañejo fino de Cazalla / Decidme si hay estado igual al mío" (137). Cuando la gota ya le prohíbe excederse en el beber, en un soneto dirige su queja a Baco:

Dime, hermoso Baco, ¿Quién me aparta  
Contra mi voluntad, de tu servicio  
Y de aquel gustosísimo ejercicio  
Que alegre, hinche, traba, mas no harta?" (137)

El otro placer de Alcázar en su poesía es el sexo opuesto. En su vejez, también se queja el poeta en varias ocasiones del "hí de puta" (136) Cupido: "Conténtate ya, rapaz / De las travesuras hechas: / Depón el arco y las flechas; / Tengamos la fiesta en paz" (125). Estas palabras nos conducen al mundo de los infaustos personajes femeninos del Alcázar burlesco.

La poesía burlesca de Alcázar da muy a las claras la sensación de una promiscuidad desenfadada, y esto no es nada exclusivo de él; otros poetas poco antes y después también aluden a largas listas de mujeres en su poesía, tanto plebeyas como nobles<sup>6</sup>. Se pueden contar no menos de 21 nombres de mujeres en la obra festiva de Alcázar, quien en otra queja del Amor le dice: "Así te sane Dios de tu ceguera, / Que acabemos, Amor, cuenta tan larga; / Lanzaré de mis hombros una carga / Que no la llevará una recua entera" (142). Pero el nombre que sin duda ocupa el centro de este harén poético es el de Inés, a quien menciona, sin contar los cuatro poemas que Núñez Rivera pone en duda, en 26 ocasiones, y es la dama que figura en los dos poemas cómicos más largos, la "Cena jocosa" (78) y el "Discurso de unos cuernos averiguados por la hermosa Eco" (98). Tal es su obsesión con Inés que a veces asoma en poemas que en su comienzo parecen ser dedicados a otras, como en "Revelóme ayer Luisa" (59); "Sobre los consonantes" (110-114); y, especialmente, "A Isabel" (128-29). Aunque la Inés de Alcázar es sin duda un compendio de experiencias, vividas o leídas, aparentemente hubo una contrapartida en la vida real. Rodríguez Marín nos informa que Alcázar tenía en su casa criadas con los nombres que abundan en los epigramas de su senectud, y entre ellas menciona a una Inés (xli). Pero su identidad ficticia no deja lugar a dudas: es Inés "la más gentil fregona / Que hay bodegón en España" (109). Además, aunque Inés no sea otra cosa que un nombre "genérico", una fantasía sexual solipsista, las alusiones a este nombre guardan entre sí cierta coherencia. Una vez más, en la creación de una belleza proletaria Alcázar no está

haciendo nada revolucionario: conectándose con la temática de la literatura del blasón y el antiblasón hay una tradición renacentista muy extensa de la alabanza de la mujer de clase baja, en contraposición a la mujer aristocrática del canon petrarquista. Del aspecto físico de Inés, sabemos que era de ojos “hermosos” (134) y rubia (57, 134), aunque no rubia como la belleza de Petrarca, ya que en un momento furioso la acusa de teñirse el pelo: “Tus cabellos, estimados / Por oro contra razón / Ya se sabe, Inés, que son / De plata sobredorados” (50). En dos poemas destaca que su boca era excesivamente grande (50, 107) —en contraste con la pequeña boca de la mujer de la nobleza— pero esto no impide que en otro se refiera a su “linda boca” (64); sus pies eran “bellos” (59), como lo era Inés misma, “en extremo bella” (59); bella, pero, según otro poema en que el poeta dice que le “fuerzan los consonantes” (111) escribe: “Ejemplo: Inés me provoca / A decir mil bienes della; / Si en verso la llamo bella, / Dice el consonante loca” (111). En un epigrama en que habla la propia Inés, nos la pinta casada:

~  
 Aconsejándole a Inés  
 Se quite de su marido,  
 Que anda entre putas perdido,  
 Respondió como quien es:  
 — Aunque veo por extenso  
 Lo mal que hace en dejarme,  
 Yo no pienso de él quitarme;  
 Mas desquitarme sí pienso. (44)

El quiasmo que contiene un juego de palabras “quitarme” / “desquitarme” expone bien a las claras la personalidad desenfadada de esta Inés poética: no piensa “quitarse” de su marido, esto es, separarse de él, pero sí piensa en causarle un mal mayor al hacerlo cornudo, “desquitándose”, o sea, pagándole con la misma moneda.

Lo promiscuo y díscolo del personaje son sus características más salientes. Alcázar dice que la había conocido cuando él era joven. Una estrofa de su poema “Sextina” nos presenta la mejor imagen de su atractivo hacia Inés y lo poco que esta beldad renacentista estaba bajo su control:

Traté en mi mocedad, por fatal orden,  
 Una fregona de hermosos ojos,  
 De un mezclado color de grana y nieve  
 Y de un cabello de madejas de oro,

Un mes al justo; porque en este tiempo  
 Me puso de propósito los cuernos. (134)

Según vemos en otros poemas, es muy natural que Inés sea infiel, ya que es, al menos ocasionalmente, una prostituta que vende sus favores. Alcázar se queja de sus otros postores, a quienes ridiculiza: uno de ellos, un tal Vega, parece que era un ladrón (99); en "Sextina" quien le pone los cuernos es un sastre "cojo y turbio de los ojos" (134); de otro nos dice:

Llamas como un oro, Inés,  
A tu galán, poco sabia;  
Mas si es oro, es de Arabia;  
Que cristiano, no lo es. (75) \*

Y de otro, en que aprovecha para hacer la broma arquetípica sobre los gallegos:

Inés, vos queréis que Andrés  
Os dé, y que por vos se muera,  
Y será de la manera  
Que vos lo queréis, Inés.  
Pues habiéndolo hecho Dios  
Gallego, como sabéis,  
Si os quiere y os da, veréis  
Cómo se muere por vos. (47)

El chiste tiene doble filo: por una parte, se alude a la tacañería que la *vox populis* atribuye a los gallegos; si éste tiene que pagar, podría costarle la vida. Además, si el gallego le "da", o sea, si tiene ayuntamiento carnal con Inés, podría morir de sífilis o alguna otra enfermedad venérea.

En la sociedad que conoció Alcázar, se había ido operando un traslado de la sede del poder, que radicaba ahora más en la riqueza personal que en el abolengo (recuérdese la penuria del escudero del *Lazarillo*). El ascenso del poder del dinero como factor de cambio social queda constatado cuando el poeta lamenta el afán de lucro de su deseada Inés,

¿Cómo Inés, de mi dinero  
Has dado ya cabo, di?  
Pues yo me doy desde aquí  
Por pobre y por majadero. (121)

y en un momento de furor cómico le dice que:

Bien entiendo, Inés amiga,  
Aunque callo y disimulo,  
Que argén os fuerza y obliga  
Hasta dar con vos de culo,  
Y a las veces de barriga.

Y si esto, Inés, es verdad,  
 Podéis, por curiosidad,  
 Con un palico de esparto  
 Contar hasta el verso cuarto,  
 Y al cabo dél me besad. (55)

Con Inés no es posible un arranque lírico puro y elevado, y cuando el autor trata de tenerlo, su esfuerzo parece convertirse en una burla de una égloga de Garcilaso:

Donde el sacro Betis baña  
 Con manso curso la tierra  
 Que entre sus muros encierra  
 Toda la gloria de España,  
 Reside Inés la graciosa,  
 La del dorado cabello;  
 Pero a mí, ¿qué me va en ello?  
 Maldita de Dios la cosa. (57)

Aquí se encierra lo que podría verse como una reducción lírica: la parodia de Garcilaso es una reacción tradicionalista o "conservadora" contra la influencia italiana que Garcilaso representa, y que se burla tanto de las imágenes evocadas como del mundo idílico que éstas contribuyen a crear. El poeta permite que aparezca Inés en toda su gracia, con su dorado cabello (aunque ya sabemos por otras composiciones que es falso), como una ninfa en el Tajo, a las "orillas del sacro Betis" (antiguo nombre del Guadalquivir), para precipitarnos inmediatamente en el soez humor tabernario, que se ríe a boca abierta de toda elevación de lo femenino.

Mucha es la frustración y muchas son las quejas sobre Inés, pero aun así, Alcázar no oculta cuán a menudo ella ocupa sus pensamientos: además de celebrar la belleza de su amiga, frecuentemente alaba su ingenio (109) y la aconseja en repetidas ocasiones (44, 51, 52, 61-62, 134). Lo que es aún más importante, Alcázar se siente plenamente libre al dirigirse a ella, libre de las ataduras de su cargo y posición, incluso de su refinada preparación intelectual. Así, el efecto que en él tiene la atractiva Inés se celebra sin circunloquios:

Quísose Inés sacudir  
 Las faldas, y descubrió  
 Más que la ley permitió  
 Que pudiese descubrir.  
 Y hubo un milagro que admira;  
 Y es que al tiempo que la vi  
 Yo era tuerto, y me volví  
 Derecho como una viga. (56)

Está claro que el “milagro” que opera Inés no le hace recobrar la vista del ojo perdido al hablante tuerto del poema, que seguramente tampoco era jorobado, pero sí le hace sentirse muy entusiasmado por ver lo que vio. Lo que es mucho más curioso ocurre cuando este enamorado de Inés no puede funcionar como desea, y el resultado es un poema que acusa su impotencia pasajera:

Vive dios, que á par de muerte  
Siento Inés, ver que no puedo  
Quererte con más denuedo  
Que fuera razón quererte.  
Flojuelo estoy; no te pene;  
Deja pasar esta luna:  
Podrá ser que la fortuna  
Haga mejor la que viene. (45)

Lo interesante aquí es observar el grado de franqueza de que es capaz Alcázar en compañía de su Inés: puede explicarle lo que pasa, no la culpa, le pide que espere a mejor ocasión. Libre del deber impuesto por la noción machista de la inalterable virilidad, la voz del poeta que pide comprensión del estado en que se encuentra se hace más afectuosa, y este es el poema de mayor ternura hacia su divino tormento.

El tercer elemento de la troika tabernaria, junto a la bebida y la promiscuidad, es la comida. La relación entre comida y sexualidad, como entre ciertas comidas sacras y mitos religiosos, se origina en el comienzo de la civilización. Soledad de Montalvo lo ha remontado a los sumerios, quienes erigieron templos dedicados a festines y a la prostitución sagrada, que también existió entre los antiguos hebreos (v. Edwardes). En un poema a una Beatriz, Alcázar le dice a la joven que:

Hame dado voluntad,  
Hermosísima Beatriz.  
De averiguar con verdad  
Lo que sabe una perdiz  
Comida por Navidad. (118)

Dejando a un lado todas las cómicas “averiguaciones”, la obra concluye:

Porque de vuestra beldad  
Se averigua un caso extraño;  
Y es que en esa bella edad  
Y en cualquier mes del año  
Sois perdiz por Navidad. (119)<sup>8</sup>

Pero mucho más que cualquier Beatriz (no dantesca), Inés siempre será para Alcázar su reina del mesón y del jolgorio. En una de sus composiciones más eufónicas, Alcázar se vengá de ella. Este poema, que es el que nos interesa aquí, pone en juego la relación entre comida y sexualidad de esta forma:

Tres cosas me tienen preso  
De amores el corazón:  
La bella Inés, y jamón,  
Y berengenas con queso.

Una Inés, amantes, es  
Quien tuvo en mí tal poder,  
Que me hizo aborrecer  
Todo lo que no era Inés.  
Trájome un año sin seso,  
Hasta que en una ocasión  
Me dio á merendar jamón  
Y berengenas con queso.

Fue de Inés la primer palma;  
Pero ya juzgarse ha mal  
Entre todos ellos cuál  
Tiene más parte en mi alma.  
En gusto, medida y peso  
No les hallo distinción:  
Ya quiero Inés, ya jamón,  
Ya berengenas con queso.

Alega Inés su beldad;  
El jamón, que es de Aracena;  
El queso y la berengena,  
Su andaluz antigüedad.  
Y está tan en fiel el peso,  
Que, juzgado sin pasión,  
Todo es uno: Inés, jamón  
Y berengenas con queso.

Servirá este nuevo trato  
Destos mis nuevos amores  
Para que Inés sus favores  
Nos los venda más barato.  
Pues tendrá por contrapeso  
Si no hiciere razón,  
Una lonja de jamón  
Y berengenas con queso. (119-20)

El tono y sentido cómicos del poema quedarán marcados desde la primera estrofa. El contenido semántico tiene el efecto de elevar a un grado superlativo la "rigidez" de la víctima de la broma, según las nociones de

Henri Bergson (97); las comidas mencionadas proporcionan placer, Inés también: ergo, se equiparan las tres. La broma cruel de poner a Inés en el mismo plano que el jamón y las berenjenas con queso se manifestará en el “españolísimo” octosílabo y la inmediatamente reconocible redondilla<sup>9</sup>. Carlos Reis se hace eco de la posición de Roman Ingarden al indicar que la *forma* elegida por todo autor para su composición “condiciona, *hasta cierto punto*, el acto receptivo: la primera y más importante función de la obra literaria consiste en poder aparecer los objetos presentados de una forma *predeterminada* por la obra” (71, énfasis mío). De ser esto cierto, la redondilla, por ser una forma eminentemente popular, de por sí pide que su lector vea la composición como una obra de “arte menor” en todo sentido, como algo al alcance de todos. Así, la primera estrofa nos sitúa ya en el universo poético de la taberna, sitio en que el *philia*, el amor entre compañeros, siempre triunfará sobre el *eros*, el *nomos* y el *ágape* (Hagstrum 1-23). El *philia*, que es la forma menos elevada y más ordinaria del amor, funciona en la taberna como una *sine qua non* para la camaradería que se impone y previene las manifestaciones de las otras formas de amor. La taberna será el antídoto de las penas de amor no sólo porque el alcohol mata las memorias, sino porque se abandonan las otras formas de amor, sobre todo el *eros*, para encontrar alivio en el limbo creado por una inebriante dosis de compañerismo momentáneo. Así, en el poema, el corazón “preso de amores” se pone en ridículo al comprobarse quiénes son sus carceleros: Inés es uno de ellos, pero los otros dos son digeribles, lo cual ridiculiza la prisión; muy lejos está la cárcel de Alcázar de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

En la segunda estrofa, se ampliará más el horizonte cómico con el primer verso que contiene, además de una juguetona rima interior, la repetición: el tríptico “Inés, jamón y berenjenas con queso” se establece como otro elemento de la poesía vernácula, el estribillo, con su redundancia fónica y semántica, otra vez apoyándose en la tradición, en el gusto popular. El tono irónico establecido en “preso el corazón” se mantiene en el sustantivo “amantes”. Ya sabemos a qué tipo de amantes se refiere Alcázar, y por si quedaran dudas, “Inés” no es “Inés”, sino “Una Inés”, una de tantas “Ineses”. Esta Inés de entre tantas queda transmutada ahora en una Eva de pacotilla, portando para una simple merienda, como una empleada cualquiera de la taberna, los manjares de la discordia.

La redondilla siguiente hace intervenir la cronología. En mala hora para ella le dio su Eva/Inés a Alcázar la manzana de la merienda; según discurre el poema, aunque en un tiempo fue ella su única pasión, ya el poeta no puede distinguir cuál de sus tres manjares le proporciona mayor placer. En el imaginario debate entre Inés, el jamón y las berenjenas, que como de paso ridiculiza los antiguos debates entre alma y cuerpo, ya que aquí todo es cuerpo, Inés, pese a su “beldad”, lleva todas las de perder: el

jamón es nada menos que de Aracena, ciudad de la andalucísima provincia de Huelva; ¿no basta con esto para ser un jamón como no los hay? Igualmente, el comestible que era a la vez más asequible a todos en lo tocante a su precio, las berenjenas<sup>10</sup>, y a la vez el menos reputable en lo tocante a su origen (a esto regresaremos más adelante) queda galardonado con el estribillo, y se entiende por qué: es por “su andaluza antigüedad”. ¿No es esto suficiente para que fuese un placer indescriptible? La apelación a la *philiias* otra vez, a través de la referencia explícita al amor de la patria chica, justifica, en la mentalidad tabernaria, el que una mujer quede reducida a ser otro manjar. Además, la última estrofa deja bien a las claras quién es la Eva de Alcázar: es una Eva que “vende sus favores”, y todo el poema en realidad está destinado a hacerla venderlos “más barato”, semema que opera tanto en el ámbito cómico como en el erótico. Alcázar quiere tratarla aquí como simplemente otro de los objetos que la taberna proporciona, y recuérdese el elogio alcazariano al vino de la taberna: “Pido vino de lo nuevo, / Mídenlo, dánmelo, bebo, / Págolo y voime contento” (79). Alcázar aparentemente veía el dinero que destinaba a sus placeres como algo que equiparaba a Inés con sus predilecciones epicúreas; en uno de los poemas en que se queja de lo mucho que ella le cuesta, nos dice que

Suspenseo estoy, hecho un cesto,  
De sólo considerar en qué pudiste gastar  
Tanto dinero, y tan presto.  
No fué el tiempo mes entéro;  
Pues yo no me lo comí.  
En fin, Inés, que caí  
Como fino majadero. (121)

Regresando al poema de las berenjenas, cabe preguntarse si contiene esta obrita otras intenciones. Al estudiar la función de los banquetes ficticios en la novela francesa del siglo pasado, James W. Brown ha escrito que: “the meal sign operates simultaneously in the literary text and in the larger cultural context; indeed, it is the cultural context which determines the semantic boundaries of the fictional meal” (11). En este contexto, es digno de notar que la prosodia de “Inés, jamón, berenjenas, queso” trae a la mente el sonsonete de “Padre, Hijo, Espíritu Santo” por tener no sólo el mismo número de palabras, sino de sílabas. E indiscutiblemente, en la sacrílega trinidad del poema, “todo es uno / Inés, jamón y berenjenas con queso”. El complejo de factores culturales a que apunta ese verso agrupa infracciones como la sexualidad oral (condenada por no estar encaminada a la reproducción) y la antropofagia con el más sublime de los sacramentos católicos, la teofagia de la eucaristía. Al filosofar sobre la psicología cultural, Norman O. Brown combina estos factores cuando

indica que la comida constituye la base oral del ego, y toda comunión es una cópula oral (165, 167), a lo cual añade: "Eating is the form of the fall. The woman gave me and I did eat. Eating is the form of sex. Copulation is oral copulation; when the Aranda ask each other, "Have you eaten?", they mean, "Have you had intercourse?" (167). Pero recuérdese dónde estamos: si hay aquí una blasfemia oculta, ésta queda marinada en la salsa de la taberna, compuesta de vino, irreverencia y risotada fácil: de tener la taberna un tabernáculo, su hostia contendría el divino cuerpo de Dionisios. Y por estar donde estamos, como en el caso de la burla de san Pedro, todo debe quedar perdonado, porque al fin de cuentas, el "local" se impone, con su ansia de libertad de todo canon cultural y con el secreto que, como indicase Huizinga, debe mantenerse en ciertos casos.

En el plano de lo erótico, está muy claro que no se trata aquí de una comunión espiritual, sino simplemente del acto de comer. Cómicamente, dos de los carceleros del corazón de Alcázar son comestibles; por asociación Inés lo será también, y esto tiene el efecto de despertar inmediatamente el factor erótico, el comer a Inés, o sea, la sexualidad oral. Está claro que el *eros* será aquí puramente ferino, el grado cero del neoplatonismo. "*Appetitus vero*—según Marsilio Ficino—*quae reliquos sequitur sensus, non amor sed libido rabiesque vocatur*" (Vinge 71) (El apetito propiamente dicho, que emana de los sentidos, no es amor, sino lujuria o locura). Por otra parte, lo cómico, nos dice Henri Bergson, requiere una anestesia momentánea del corazón (64), noción que se traduce en el poema de Alcázar en el verso "Que juzgado sin pasión". Como dijese Alan Bold, "in erotic poetry, as in tennis, the proclamation of love can stand for nothing" (20). Aquí se nota una vez más que el *eros* del poema ha sido infectado por el *phillias* corrosivo de la taberna, por eso que los estadounidenses llaman *peer pressure*. Del *eros* sólo ha quedado el deseo.

De entre los comestibles que se asocian con Inés, dos, el jamón y el queso, figuran entre los afrodisíacos tradicionales, (Walton 109, 168), e incluso es posible que las berenjenas encierrén un secreto: según el *Diccionario de Autoridades*, la berenjena es "el fruto de cierta mata, que algunos pretenden sea especie de Mandrágora. . . . Los Arabes, dice Covarr., que lo llaman *Melongena*, y Diego de Urréa le dá el origen Árabe de la voz *Bedengianum*, que significa Cuerpo malo" (595). La mandrágora, llamada "manzanas del amor" por los griegos y "manzanas del diablo" por los árabes (Thompson 31), como es sabido, tiene una vetusta reputación como filtro mágico y uno de los más poderosos afrodisíacos<sup>11</sup>. Al discutir la berenjena en su análisis de los nombres del *Quijote*, Dominique Reyre señala que "A l'époque de Cervantes, l'aubergine était considéré comme mauvais, malsain car il incitait à la luxure, à la mélancolie, donnant le teint verdâtre et livide", y añade una cita de Covarrubias explicando que "los latinos llamaron a las berengenas malas,

insanas, porque alteran al hombre, provocándole a luxuria" (49). Según ha señalado Thomas Benedek, ya en la Edad Media Constantinus Africanus había ampliado la definición al decir que el afrodisíaco ideal "is nutritious, warm, moist, and generates windiness" (107). ¿Habrá percibido la taberna una propiedad estimulante desde la perspectiva sexual en los platos del menú de Alcázar? Aunque esto no sea algo central a la intelección del poema, es probable que sí.

Recuérdese, además, el abolengo converso del poeta. De rememorar Alcázar sus raíces judías, el comer jamón sería una "marranada", aunque a Alcázar la transgresión—si la ve como tal—parece divertirle. En otra ocasión el poeta alecciona así a una dama imaginaria, al aconsejarle que no se responda a los amores de un sujeto apellidado Vaca:

¿Quién, señora, os aconseja  
Comer *vaca*, pues Amor  
Nos lo prohíbe en rigor,  
Como el puerco la Ley Vieja? (85)

Las berenjenas preparadas en diferentes formas eran un manjar semítico, popularizado por árabes y judíos. El reciente estudio de David Gitlitz presenta evidencia a este respecto. Tan populares llegaron a ser las berenjenas que Covarrubias señala (cito de Reyre) que a los toledanos se les solía llamar "berengenos" (49) por su afición a este alimento, lo cual ayuda a entender el error de Sancho en el *Quijote* cuando llama a Cide Hamete "Cide Hamete Berenjena" (557); después de todo, el manuscrito del "autor" se ha encontrado en Toledo.

La transgresión implicada en "Inés" es algo que ambas culturas religiosas condenarían por igual. La agrupación de los dos alimentos con Inés sugiere, entonces, una amalgama de gustos, implicando la abolición temporal de las diferencias entre árabes, judíos y cristianos. Con aparente inocencia, y bajo la tolerancia inclusivista, brumosa y jocosa de la enofilia, el poema aboga a su manera por una especie de indiscernibilidad ético-social.

Quizá sea inevitable que la lista de manjares sugiera una interpretación simbólica de los mismos. Sin que necesariamente haya que pensar que Alcázar se hubiese apoyado en las posibles connotaciones de los alimentos del poema<sup>12</sup>, la agrupación de los manjares de su menú puede tener cierta apelación al subconsciente, "Todo es uno: Inés jamón/ y berenjenas con queso". En primer lugar, Inés aquí representa, como siempre en Alcázar, lo eternamente femenino, el deseo plasmado en un nombre, y según Reyre, la berenjena "désigne, encore aujord'hui, dans la langage populaire, un abus de boisson, 'coger una berenjena'", y también, "le sexe masculin; la berengena étent une métaphore formelle comme 'la

mazorca' ou 'la porra'" (49). Además, el verso revela un especie de flujo de la carnalidad, las tres etapas de una vía unitiva sensual y tabernaria, apoyada en las diversas características de lo material. Con relación a la pasión sexual, Elizabeth Grosz cita las palabras del filósofo del erotismo Alphonse Hingis, quien apunta: "to become passionate is to become an anonymous conductor of a circulation of libidinous effects, a dismembered body over which intensifications undergo their metamorphoses" (Grosz 290). Inés, la mujer con nombre y por lo tanto identidad propia, la Inés vestida, nombrada —como dicta la cultura— que piensa y (c)obra, sería aquí el objeto material preliminar; el jamón, en su consistencia rosada y jugosa, la excitación, la sensualidad anónima de los cuerpos desnudos; las berenjenas y el queso, en su constitución menos sólida, y en la fusión de lo disímil, la cópula misma, el deleite creado a través de una disolución del ser racional mediante su inmersión total en el id. Regresando a Hingis, "Lust is the dissolute ecstasy by which the body's ligneous, ferric, coral state casts itself into a gelatinous, curdling, dissolving, liquefying . . . state. *Extase matérielle, transubstantiation*" (Grosz 291).

Pero dejando aparte las especulaciones, el factor erótico queda reafirmado explícitamente en las dos últimas estrofas: todo el poema, en el fondo, está dirigido a proponer un nuevo "trato", muy unilateral, por cierto, entre el poeta y su Inés, para que ella "sus favores / Nos los venda más barato" (120). De tipo de amor que se busca aquí, Alcázar pudo decir lo mismo que del vino que le servían: "Mídenlo, dánmelo, bébolo / Págolo y voime contento" (79). La delectación en los "favores" de Inés y con ella la ostensible transgresión a la moralidad se filtra en el cuerpo con la misma facilidad que otro sorbo de lo trasañejo.

El erotismo de Alcázar, en su expresión sin rodeos y su preferencia por lo pedestre, se hizo manifiesto en un mundo poético que tenía como marco la taberna, edén de espíritus desolados y alegrías artificiales. En ella reinaba Inés, quien, incluso si no fuese otra cosa que una invención, era un nombre que para Alcázar constituyó un oasis en que podía explayarse, una mantra de lo sensual y lo sexual, del gusto de vivir. Como Louise Vinge ha notado entre algunos poetas del rococó francés, Alcázar halla refugio en la concurrencia hedonística de los sentidos<sup>13</sup> porque en ella encuentra el desahogo de la satisfacción momentánea, flor del loto que nos hace olvidar las penas de hoy y de antaño, los verdaderos amores. Al hacerlo, su poesía se convierte en otra taberna, transportable y permanente, otro centro de alegría fácil y picante para todo transeúnte, y en un canto a la sinestesia de los placeres, o tal vez más sencillamente dicho, al placer de los placeres.

## Notas

<sup>1</sup>Todas las citas de la poesía de Alcázar provienen de la edición de Rodríguez Marín.

<sup>2</sup>En una conversación sostenida con él en la Fourth Biennial Conference of the Society for Renaissance and Baroque Poetry, Davis, California, Octubre 28-30, 1999. Por esta advertencia y por algunas sugerencias tocante a las "berenjenas" en un poema de Alcázar que se mencionará más adelante, quedo muy agradecido al profesor Márquez Villanueva.

<sup>3</sup>Núñez Rivera cuenta 36, pero luego aclara que tres de los epigramas hallados por él en el *Rosal* también habían aparecido en *Chistes*, 60.

<sup>4</sup>Lamentablemente, Núñez de Rivera indica en el texto de su estudio que son 16, pero en la cita 35, en que los menciona por título, sólo incluye 15 (62-63).

<sup>5</sup>Por simplificar, en toda alusión a los poemas nos referiremos a la "voz poética" o "autorial" con el nombre del autor histórico, "Alcázar".

<sup>6</sup>Véase, por citar un ejemplo, la obra amorosa de Cristóbal de Castillejo.

<sup>7</sup>No sólo poetas masculinos del siglo de Oro, sino incluso Sor Juana Inés de la Cruz compone poemas jocosos en que figura "Inés". De hecho, uno de ellos bien pudo haber sido escrito por el mismo Alcázar. Véase tan sólo los tercetos: "Cuando estás enojada no resuello, / cuando me das picones me refino, / cuando sales de casa no reposo; / y espero, Inés, que entre esto y entre aquéllo, / tu amor, acompañado de mi vino, / dé conmigo en la cama o en el coso" (397).

<sup>8</sup>Es inevitable recordar al poeta argentino Oliverio Girondo, para quien, al final de su poema, "Ella" es "uña despótica materia / el paraíso hecho carne / una perdiz a la crema" (26). No pretendemos indicar una influencia de Alcázar sobre Girondo (aunque quién sabe), sino la comunidad de temas y tratamientos de los mismos. Tomamos la cita de la brevísima antología de Mosca Azul, *Poemas del amor erótico*.

<sup>9</sup>Que Alcázar fuese un maestro de la popularísima redondilla lo atestigua el que Navarro Tomás aludiese a su "Cena jocosa" como ejemplo de una forma poética "manejada con incomparable destreza"(247).

<sup>10</sup>Teresa de Castro indica que la berenjena, de procedencia árabe, se utilizaba en la panificación en épocas de escasez de trigo.

<sup>11</sup>Es también citada como afrodisíaco por Walton (24).

<sup>12</sup>Véase la explicación de Marchese y Forradellas: "Será preciso distinguir . . . entre el sentido simbólico de una obra y su interpretación simbólica . . . se puede dar a la obra un valor o valores simbólicos que acaso no estuviesen en la conciencia del autor en el momento de la creación, pero que no por eso dejan de ser reales, aunque pertenezcan al lector y sean posteriores al instante de la escritura" (381-82, énfasis mío).

<sup>13</sup>En palabras del poeta Julien Offray de La Mettrie, "tout les sens concourent à nos plaisirs" (151).

## Obras citadas

- Alcázar, Baltasar del. *Poesías*. Ed. F. Rodríguez Marín. Madrid: RAE, 1910.
- Aldridge, J.W. "From Vietnam to Obscenity". *Harpers* 236: 91-97.
- Benedek, Thomas G. "Beliefs about Human Sexual Function in the Middle Ages and the Renaissance." *Human Sexuality in the Middle Ages and Renaissance*. Ed. Douglas Radcliff-Umstead. Pittsburgh: Center for Medieval and Renaissance Studies, U of Pittsburgh P, 1978. 97-119.
- Bergson, Henri. "Laughter". *Comedy: An Essay on Comedy*. Trad. Wylie Sypher. Garden City, New York: Doubleday, 1956. 60-190.
- Brown, James W. *Fictional Meals and Their Function in the French Novel, 1789-1848*. Toronto, Buffalo, London: U of Toronto P, 1984.
- Brown, Norman O. *Love's Body*. New York: Random, 1966.
- Castillejo, Cristóbal de. *Obras*. 4 vols. Madrid: Ediciones de 'La Lectura', 1926.
- Castro, Teresa de. *La alimentación en las crónicas bajomedievales*. Granada: Universidad de Granada, 1996 (Agotada): Online. Internet.<http://www.geocities.com/CollegePark/Field/4664/> Sept. 11. 1999
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Martín de Riquer. 2 vols. Barcelona: Juventud, 1995.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. México: Porrúa, 1997.
- Cavan, Sherri. *Liquor License: An Ethnography of Bar Behavior*. Chicago: Aldine, 1966.
- Edwardes, Allen. *Erotica Judaica. A Sexual History of the Jews*. New York: Julian Press, 1972.
- Ellis, Helen B. "Food, Sex, Death and the Feminine Principle in Keats's Poetry". *English Studies in Canada* 6 (1980): 56-74.
- Firebaugh, W. C. *The Inns of the Middle Ages*. Chicago: Pascal Covici, 1924.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. 3 vols. Editions Gallimard. Vol. 1, 1976; Vols. 2 y 3, 1984.
- Gitlitz, David. *A Drizzle of Honey. The Lives and Recipes of Spain's Secret Jews*. Saint Martin's Press, 1999.
- Grosz, Elizabeth. "Animal Sex: Libido as Desire and Death". *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Eds. Elizabeth Grosz y Elspeth Probyn. London y New York: Routledge, 1995. 278-99.
- Gumperz, John J. "Introduction". *Directions in Sociolinguistics*. Eds. John J. Gumperz y Dell Hymes. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1-25.
- Hagstrum, Jean. *Sex and Sensibility*. Chicago y Londres: U of Chicago P, 1980.
- LeBlanc, Ronald. "Levin Visits Anna: The Iconography of Harlotry." *Tolstoy Studies Journal* 3 (1990): 1-20.
- \_\_\_\_\_. "Unpalatable Pleasures: Tolstoy, Food, and Sex." *Tolstoy Studies Journal* 6 (1993): 1-32.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Editorial Ariel. 4ª ed., 1994.
- Mass-Observation. *The Pub and the People*. London: Redwood Press Ltd., 1970.
- Montalvo, Soledad de. *Women, Food and Sex in History*. 4 vols. Austin, TX: American Atheist Press, 1988.
- Navarro, Tomás. *Métrica española*. New York: Las Américas Publishing Company, 1956.
- Núñez Rivera, J. Valentín. "Rodrigo Fernández de Ribera epigramático y Baltasar

- del Alcázar; problemas de atribución. Descripción del manuscrito 17524 de la Biblioteca Nacional". *Criticón* 55 (1992): 53-98.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. "Las odas de Baltasar del Alcázar: elementos clásicos y configuración retórica". *Neophilologus* 80.1 (1996): 61-74.
- Piedra Antonio. "Baltasar del Alcázar y Miguel Hernández: tan sólo una lectura". *Estudios sobre Miguel Hernández*. Eds. Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco. Murcia: U. de Murcia, Cajamurcia, 1992.
- Pike, Ruth. "The Converso Family of Baltasar del Alcázar." *Kentucky Romance Quarterly* 14.1 (1967): 349-365.
- Poemas del amor erótico*. Lima: Mosca Azul Editores, 1972.
- Pratt, Marie Louise. "Linguistic Utopias". *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*. Eds. Nigel Fabb, Derek Attridge, Alan Durant and Colin MacCabe. Manchester, UK: Manchester UP, 58-66.
- Reis, Carlos. *Comentario de textos*. Trad. Angel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Reyre, Dominique. *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantes*. Paris: Editions Hispaniques, 1980.
- Rivers, Elías. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. Prospect Heights, IL: Waveland, 1966.
- Roebuck, Julian B. y Frese, Wolfgang. *The Rendezvous: A Case Study of an After-Hours Club*. London: The Free Press (A division of Macmillan Publishing Company), 1976.
- Thompson, C.J.S. *The Mystic Mandrake*. New York: University Books, 1968.
- Vinge, Louise. *The Five Senses: Studies in a Literary Tradition*. Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet, Lund: Beerlingska Boktryckeriet, Lund, 1975.
- Walton, Alan Hull. *Aphrodisiacs: From Legend to Prescription*. Westport, CT: Associated Booksellers, 1958.