



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e Letterature
Europee, Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

«ROER CON PERLAS EL MEMENTO HOMO»:

LA BUCAROFAGIA EN QUEVEDO Y LOPE

Relatore

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Ch. Prof. Antonio Sánchez Jiménez

Laureanda

Priscilla Zampieri

Matricola

852360

Anno Accademico

2020/2021

ÍNDICE

Palabras terrizas: introducción	4
1. El mundo de la cerámica: teoría y contexto	7
1.1. Entre techné y arte: desarrollo de un concepto	7
1.2. <i>Keramós</i> : ¿lo útil puede ser bello?	11
1.3. Alfarería: más que cerámica para el uso	12
1.4. Llegando al punto: las cerámicas bucarinas	15
1.4.1. Exhibiciones de cultura material	19
1.4.1.1. Los búcaros de la condesa Oñate y María Luisa de Toledo: dos acumuladoras compulsivas	20
1.4.1.2. Magalotti y los búcaros olorosos: una obsesión varonil también	22
1.4.2. El arte en el arte: los búcaros en el universo pictórico	25
1.4.2.1. Los bodegones: espejos de la realidad de la época	26
1.4.2.2. Más allá de los bodegones: las pinturas de corte y las pinturas de castas	30
2. Una moda viciosa: la bucarofagia	34
2.1. La madre tierra: orígenes y difusión de la bucarofagia	34
2.1.1. Los orígenes: la geofagia	35
2.1.2. El descubrimiento del fuego: de la arcilla al barro cocido	38
2.2. «La sepultura en barro disfrazada»: el prospecto de la bucarofagia	40
2.3. Razones de una sinrazón aparente	43
2.3.1. «Rostro de blanca nieve»: la faceta estética	44
2.3.1.1. El modelo de Laura: el canon de belleza áureo	44
2.3.1.2. Artimañas para alcanzar el canon: bucarofagia <i>vs</i> afeites	46
2.3.2. El barro fue remedio: la faceta terapéutica	55
2.3.2.1. El mal como cura para otros males: la infanta Margarita de Austria	55
2.3.2.2. Opiladas de deseos: el jarabe de acero y el del mancebo	58

2.3.2.3. Búcaros para engendrar hijos: María Luisa de Orleans	61
2.3.3. Barro-adictas: un vicio divino	63
3. «Comían aquellas doncellas barro»: bucarofagia literaria	66
3.1. Quevedo opilado: bucarofagia poética	67
3.1.1. La sensualidad de los búcaros: bucarofagia amorosa de Quevedo	69
3.1.2. Afición de pedigüeñas y ramera: bucarofagia satírica y burlesca de Quevedo	72
«La morena que yo adoro»: una posible interpretación erótica	75
3.2. Las «falsa opiladas» de Lope de Vega: bucarofagia teatral	80
3.2.1 Entre dobles sentidos e ingenios de una dama: bucarofagia en <i>El acero de Madrid</i>	81
3.2.2. Un paseo cada día, el pretendiente te ahorraría: el pretexto de tomar acero en <i>Mujeres y criados</i>	93
«¡Linda golosina!»: conclusiones	96
Bibliografía	101

PALABRAS TERRIZAS: INTRODUCCIÓN

Tierra y agua, dos elementos que la naturaleza ha generosamente ofrecido al hombre, el cual, sirviéndose de su ingenio y movido también por necesidad, supo crear a partir de estos elementos tan básicos algo totalmente nuevo y original: el barro, con todo un mundo de posibilidades. Barro que está presente en la vida del hombre desde los albores de la humanidad y desde allí ha ido acompañándolo durante toda la historia. La palabra albores ha de leerse exactamente en su sentido literal, en cuanto es consabido que Dios se sirvió del barro para dar forma a los hombres mismos (*Génesis*, II, 7). A pesar de que los seres humanos no fueron tan prodigiosos como él, en el sentido de que nunca supieron dar vida a un ser viviente a partir del barro, hay igualmente que reconocerles una pizca de mérito. También ellos, moldeando esta materia tan humilde, lograron dar origen a «cuerpos» de singular unicidad y originalidad: las piezas de cerámica. Objetos que, a diferencia de la creación divina, resisten cualquier intemperie, sobreviven durante siglos y siglos e incluso después de tanto tiempo, siguen teniendo un mensaje para la posteridad. Que lleguen enteros, rotos, a pedazos o desmenuzados siempre tendrá algo que contar, convirtiéndose en «calendarios de la historia» (Sánchez Pacheco, 1997: 35).

Pero incluso estos artefactos tan duraderos y resistentes tuvieron su talón de Aquiles: la boca de las damas. Damas que tuvieron la costumbre —que se transformó en vicio— de comer pedacitos de algunas tipologías de vasijas. Llenaban egoístamente sus barrigas, haciendo desaparecer fragmentos de historia y dejando los futuros arqueólogos con la miel (ya que el barro ya se lo habían comido ellas) en los labios. Esta curiosa y extraña manía, que a partir de ahora se denominará bucarofagia¹ tuvo mucha repercusión entre las damas del Siglo de Oro. Y, como todo el mundo tiene sus propios gustos, ellas también los tenían; de hecho, no solían ingerir indistintamente trozos de cualquier recipiente de barro, sino los seleccionaban, en cambio, muy atentamente, en cuanto debían poseer unas precisas características que favoreciesen su digestión. Así que la presente tesis focalizará su interés exclusivamente en aquellos artefactos cerámicos que las damas preferían y que, como se averiguará, fueron los mismos que se destinaron al almacenamiento y consumo del agua.

Por lo tanto, se empezará estudiando el contexto de la cerámica para trazar el escenario que reside detrás de todo. Después de unas primeras consideraciones sobre este inmenso universo, tanto en sí, como puesto en comparación con las demás artes, y unas reflexiones sobre la coexistencia en algunos objetos cerámicos de la faceta funcional y de la estética, se emprenderá una subida hacia el periodo y el lugar seleccionados: el Siglo de Oro español. Lugar y tiempo en los que, por lo que se refiere al mundo cerámico, se aprecia una marcada presencia de particulares artefactos, denominados búcaros. Se tratará de explicar este protagonismo, ayudándose con el soporte de escritos de extranjeros que viajaron a la

¹ Término acuñado por la historiadora Natacha Seseña.

Península, catálogos de inventarios de bienes de personajes particulares y lienzos como bodegones, retratos de corte y otras tipologías de pinturas. Todo eso ayudará a definir y determinar qué hacían estos extraños artilugios en los ajuares de los adinerados del siglo XVII, que, como se comprobará tenían un uso tanto funcional como estético. A esta altura se introducirá un tercer uso, menos conocido y más extraño, que consistía en la ingesta de estos búcaros.

A partir del segundo capítulo se entrará más en el detalle, intentando dar una forma a esta práctica que en el siglo XXI es bastante desconocida y sorprende por sus características insólitas. Para ello se empezará con sus orígenes para buscar en las páginas del pasado los porqués que llevaron los hombres, en sus sanos juicios, a ansiar ingerir arcilla; se pasará por la implantación en la sociedad y su desarrollo, para llegar, finalmente a entender sus razones. ¿Qué había de esperarse de unas coquetas del siglo XVII? La razón principal para la que ingerían el barro era alcanzar una espléndida tez lunar para así estar a la altura del canon. Se dedicarán, por lo tanto, unas páginas al repaso del canon vigente en la época, para poder considerar qué era lo que hacían las doncellas que no poseían mejillas de azucenas, rostros de blanca nieve, cabellos dorados, etc. El primer recurso es el mismo al que muchas recurren todavía hoy en día: el uso de los afeites, el cual, desafortunadamente se convertía a menudo en abuso que permitía el engendramiento de las más feroces sátiras y burlas contra las que se afeitaban. Otra manera para hacer frente a estas faltas de hermosura fue la bucarofagia, la cual era una práctica aun más peligrosa, en cuanto no hacía falta un abuso de ella para que tuviese repercusiones en la salud de las comedoras de barro. Efectivamente, los supuestos beneficios que traía al rostro de las damas no era que la manifestación de un síntoma que causaba. Por esta razón la tez no tardaba en convertirse en amarillenta y enfermiza, tanto que «nadie juzgara que salía del coche para la visita, sino para la sepultura» (Zabaleta, 1885: 182). Con esto llega el otro gran eje alrededor del que gira la bucarofagia: el largo listado de efectos dañinos que causaba en el organismo humano. Así que se estudiarán todos los síntomas que la bucarofagia causaba, no solo para hacer pasar las damas por masoquistas y demostrar cuanto allá podían empujarse para lograr sus propósitos tanto estéticos como médicos, sino también para evidenciar ese lado escondido que residía detrás de la costumbre que, poco a poco, se estaba apoderando de las damas. Además, será importante hacer patente esta nocividad para poder luego averiguar la manera en la que se repercutió en los escritos literarios e históricos de la época.

Por último, se buscará entre las páginas de la literatura y del teatro del Siglo de Oro para encontrar rastros de este interés, preocupación o curiosidad hacia la bucarofagia. Se focalizará la atención en algunos textos de Quevedo y de Lope, el primero porque, además de haber sido el escritor que me permitió conocer esta curiosa manía, ofrece, a lo largo de su *Parnaso Español* (1648) múltiples ejemplos poéticos en lo que trata de la bucarofagia, desde los enfoques más distintos y creando variopintos retratos de mujeres, que a veces son damas y a veces son ramerías, de todo un poco. Por lo que concierne Lope se ha focalizado la atención en dos comedias. La elección de *El acero de Madrid* (1618, *Parte XI*) se debe al gran protagonismo

que se dedica a la bucarofagia. Como se comprobará, el pilar que sustenta la comedia y el motor que permite el desarrollo de la acción será exactamente una temática estrechamente ligada a la costumbre. *Mujeres y criados* (1612-1613) en cambio, ha sido una elección más debida al azar, gracias al precioso consejo y disponibilidad de Alejandro Reidy-García, el cual me ha alumbrado revelándome la existencia de la presente comedia, cuyo manuscrito fue descubierto, hace pocos años por él mismo. Tal y como se verá en este tercer y último capítulo, los textos que se relacionan o tratan del argumento bucarofágico están envuelto por cierto erotismo y sensualidad que se origina o se transmite con el propio acto de ingerir el barro. Será en esta faceta erótica donde querrá hacer hincapié, para evidenciar su presencia latente y velada en el acto bucarofágico, hecho que la diferenciará de los afeites, a pesar de ser ambas unas prácticas dañinas. A la bucarofagia se le reservó una mejor consideración, tanto que la vista de una doncella que está a punto de comerse unos pedazos de barro es capaz de hacer agua a la gula a un mancebo que la mira.

Quiero concluir dando mis más sinceras gracias en primer lugar al profesor Adrián J. Sáez y a su curso de literatura española durante el cual, entre las miles de páginas del *Parnaso español*, pude descubrir esta extraña y curiosa manía que, en seguida captó mi interés y –al mismo tiempo– tanto asombro. En segundo lugar, mis agradecimientos van a todas aquellas personas, entes, bibliotecas, fundaciones que me han ayudado en la búsqueda de materiales, libros, ensayos y manuscritos. Por último, quiero agradecer a mi familia, amigos y a mi mancebito que me han apoyado y aguantado en momentos de locuras que no puedo negar haber tenido a lo largo de estos últimos meses. Probablemente la «linda golosina» que tanto gustaba a sor Estefanía de la Encarnación me habría ayudado.

1. EL MUNDO DE LA CERÁMICA: TEORÍA Y CONTEXTO

El presente capítulo quiere ser la base de la tesis: los fundamentos necesarios para el desarrollo de la investigación y el soporte que ayude a entender la complejidad del concepto de cerámica que, la mayoría de las veces, se menosprecia. A modo de introducción, estas primeras páginas buscan acercar el lector al mundo de la cerámica en su sentido más amplio; se volverá por lo tanto al principio para entender el papel que tuvo la cerámica dentro del mundo del arte, un mundo de categorizaciones en continua evolución en el que, como se comprobará, los encasillamientos hechos en el pasado no siempre se corresponden con los más recientes. Con este discurso, al mismo tiempo que se irán descubriendo los orígenes de estas categorizaciones, se averiguará ese lazo innato que hubo entre arte y artesanía. Para estos propósitos se han revelado de inmensa utilidad, además de proporcionar una copiosa materia de reflexión, las obras de Álvaro Zamora (1980), Tatarkiewicz (2001), Jiménez (2002) y Shiner (2004). Una vez determinado el concepto de cerámica en su contexto, se pasará al estudio de los diferentes ámbitos en los que se divide, para focalizar la atención en el campo de la fabricación de piezas cerámicas destinadas a usos concretos. Se abarcará así al campo de la denominada alfarería para el agua para averiguar como algunas de estas piezas ganaron en belleza, es decir que empezaron a ser consideradas más por su lado estético que por su función primaria y utilitaria. Entre esta determinada tipología de piezas cerámicas se focalizará la atención en los denominados barro o búcaros, al tratarse de una clase de vasijas estimada en particular modo por las clases adineradas, quienes empezaron a coleccionarlas al lado de objetos de más elevado valor. Prevalentemente gracias a los trabajos de Morel-Fatio (1896), Garulo Muñoz (1987) y Seseña (2009) se irán descubriendo las páginas de la historia de estos artefactos desde de sus inciertos orígenes hasta los testimonios de sus prodigiosas acciones en los líquidos que contenían. Una vez establecida la esencia de los búcaros se intentará constatar el rol de protagonismo que tuvo en la cultura material del Siglo de Oro mediante el análisis de su presencia en inventarios de bienes y colecciones privadas, así como en obras artísticas como bodegones, *in primis*, pinturas de corte y en un ejemplo de pintura de casta.

1.1. ENTRE TECHÉ Y ARTE: DESARROLLO DE UN CONCEPTO

Al reflexionar sobre el concepto de cerámica el primer enigma que se presenta es relativo a su categorización. Cerámica es la técnica de crear objetos hechos de barro, objetos que al mismo tiempo se consideran creaciones artísticas, hecho que convierte la técnica en arte. Resulta, por lo tanto, un concepto que se mueve entre el universo artesanal y el artístico. En las siguientes páginas se reflexionará exactamente sobre esta ambigüedad categórica de la cerámica a partir de su origen entre arte y técnica. Es consabido que desde siempre el hombre ha buscado clasificar todo concepto bajo una etiqueta bien

precisa; dichos encasillamientos acaban por influenciar los juicios de los hombres más de lo que se podría pensar. Empero, a la hora de categorizar el concepto de cerámica se presentan una serie de dificultades que complican la tarea. Con todo, resolver el enigma de su clasificación resulta un ejercicio de primaria relevancia, cuya resolución permite entender la consideración que se ha tenido del concepto época tras época. En concreto, servirá a la presente tesis para entender y comprender el aprecio y el consiguiente rol y aprecio social que la cerámica tuvo en el Siglo de Oro.

Más allá de estas premisas, hay también que tener en cuenta que aproximarse al mundo de la cerámica podría revelarse una hazaña arriesgada en cuanto se trata de un argumento tan amplio que se corre el riesgo de perderse. En primer lugar, desde el punto de vista temporal, se está haciendo frente a una práctica que cuenta con miles de años de Historia, años durante los que la cerámica ha ido evolucionando y desarrollando técnicas nuevas y diferentes. En segundo lugar, pensando en los frutos de este arte existen un caudal de piezas que van desde los azulejos hasta los cántaros, es decir productos artísticos de índole y funciones enormemente diferentes². Para entender mejor estas formas de la diferencia en la cerámica se han empleado los estudios de Clarke (1984) y de Mata Parreño y Bonet Rosado (1992). Se trata de trabajos muy detallados que además de ofrecer explicaciones sobre las posibles diferenciaciones tipológicas en el mundo cerámico, hacen unas propuestas concretas presentando todas las clases cerámicas posibles. Las clasificaciones que llevan a cabo se basan en cuatro tipos de atributos: 1) los tecnológicos, mediante los que se distinguen las piezas cerámicas en finas y gruesas/toscas, 2) los atributos funcionales, es decir tanto el tamaño como el uso al que se destinan –tareas domésticas, artesanales, servicio de mesa, etc. 3) atributos métricos y 4) morfológicos, ese conjunto de datos numéricos que definen el cuerpo de un objeto: medidas de altura, diámetro de la boca, cuello, base, cuerpo, asa, etc. Como se puede intuir los resultados de las combinaciones de estos datos son piezas cerámicas de índole diferente, ánforas, tinajas, jarro, copa, taza, plato, ungüentario, etc. Las posibilidades son tantas que se necesitaría de variadas páginas para acabar el listado.

Para comenzar con buen pie y aclarar las ideas conviene empezar con una definición del concepto de cerámica. La definición de cerámica que ofrece el *Diccionario de la lengua española* manifiesta una multiplicidad de significados relativos al vocablo: es la maestría de fabricar toda clase de objeto de barro, es, al mismo tiempo el conjunto de estas piezas y es también el conocimiento científico de los objetos de cerámica desde el punto de vista arqueológico³. Como se desprende, hablar de cerámica significa abrir un inmenso abanico de conceptos, ideas y nociones tan antigua como el hombre mismo. No obstante, una cosa es cierta: el eje alrededor del que gira todo, la materia prima omnipresente es solo una. Para descubrirla solo hay que buscar en la misma etimología del término cerámica: la palabra procede del

² Tan diferentes que se podría hacer una primera distinción en dos categorías bien distintas: la cerámica arquitectónica y la de uso; a esto se volverá más adelante.

³ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea].

griego *keramikós* «hecho de arcilla», derivación de *kéramos* que equivale al castellano «arcilla» (Corominas, 1987: 145). He aquí la estrella protagonista, el origen de todo. Nuestros antepasados supieron explotar este dúctil material y así satisfacer sus necesidades y sacar sus beneficios. Desde luego la cerámica nació, en un primer principio, como un ejercicio estrictamente utilitario⁴, característica por la que vendría a considerarse parte de las llamadas artes menores, quedando lógica y consiguientemente excluida del grupo de las alabadas Bellas Artes. Solo con escuchar el calificativo *menor* queda clara la condición de inferioridad con la que se identifica esta categoría de artes. ¿Por qué un jarrón de terracota debería considerarse artísticamente inferior a una escultura en mármol? ¿Quizás el carácter utilitario descarta la belleza? Establecer que un producto artístico ha de ser bajado de categoría, o hasta excluido del Arte, únicamente porque su función es *in primis* utilitaria, sería un error y una enorme simplificación del concepto de arte. De hecho, este concepto es quizás uno de los más difíciles de definir y el que más controversias lleva. Esto es así hoy en día como lo ha sido en el pasado más o menos reciente (y no se duda de que será así incluso en los tiempos futuros). Eso porque se trata de un concepto que va cambiando según las exigencias, los gustos y los pensamientos de la época en cuestión; en fin, es un concepto en continua evolución y susceptible a los más variados cambios.

El arte, y todas sus clasificaciones, no son sino una convención y construcción cultural, creada por los hombres, para los hombres; como se irá averiguando, estos conceptos nunca han sido universales, al contrario, han ido transformándose según las épocas, razón por la que resulta forzoso hacer un viaje en el tiempo. Regresar al pasado para repensar al primigenio concepto de arte y atestiguar las variaciones de significado que ha vivido con el pase del tiempo, hasta llegar, en cierto sentido, a perder su significado originario. En las siguientes páginas se volverá al principio para descubrir los orígenes de estas categorizaciones y averiguar el lazo innato que hubo entre arte y artesanía. El recorrido empieza por el término mismo. La palabra *arte* deriva del latín *ars*, que, por su parte, es la traducción de la griega *téchnē*. De inmediato nosotros, hombres del siglo XXI, percibimos que el significado del término ha sido en cierto sentido distorsionado, conllevando una reducción de sentido (Jiménez, 2002: 54). Este cambio no es una casualidad ni la consecuencia de un error de traducción⁵; sopesar este raro desarrollo conceptual ayudará a comprender algo más acerca del original concepto de *arte* y de su evolución. Tanto el término latino como el griego incluían dentro de sí un significado mucho más amplio que el de la actual palabra *arte*; ambos se empleaban para designar cualquier actividad humana que, para ser cumplida, necesitaba de cierta destreza, habilidad, maestría⁶ (Tatarkiewicz, 2001: 39; Jiménez, 2002: 54). Pero existía una pequeña cláusula: para que un determinado ejercicio fuese considerado *ars/techné* debía estar reglamentado por

⁴ Acerca del carácter utilitario de las primeras cerámicas hay unanimidad en los estudios (Alcantara Gómez, 1966: 7).

⁵ A pesar de que, en realidad, podría serlo. Como subraya Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, (2001: 80): «nuestro término técnica se ajusta más a la idea que antiguamente se tenía del arte de lo que hace nuestro término “arte”, utilizado actualmente como abreviatura de “bellas artes».

⁶ Eso significa que designaba pericias o habilidades tanto manuales como mentales, abarcando actividades tan diversas que iban de la artesanía, a la navegación, a la medicina (Jiménez, *Teoría del Arte*, 2002, p. 54).

unos preceptos específicos. De tal manera cualquier producción del hombre cuyo proceso de creación no estuviese sometido a un preciso sistema de reglas, venía excluida de la categoría *arte*. Por consiguiente, el conocimiento de las pautas era un rasgo intrínseco y definitorio del concepto de arte: no reglas *no party*. Se entiende que lo que definía el arte no era el resultado final, la obra, sino los procesos de los que el hombre se había servido para engendrar su creación. Ya desde estas primeras reflexiones se entiende que el carácter utilitario de un objeto no tenía ningún tipo de influencia a la hora de decretar la inclusión o exclusión de este de la categoría «obra artística». Al contrario, las cerámicas, en la época se consideraban más Arte que un soneto de Petrarca⁷. Con todo, se entiende que el antiguo concepto de arte se ubica muy distante del actual o, mejor dicho, lo que consideraban arte en la época hoy encajaría mejor bajo las denominaciones de artesanías, técnicas, oficios. Sin embargo, si hoy existe una distinción entre las artes, de algún lado debe haber nacido. Por cierto, ya en la Antigüedad empezaron a diferenciarlas, considerando algunas categorías superiores a otras. A partir de los tiempos de los antiguos griegos y romanos se ha documentado una copiosa cantidad de proyectos nacidos con el objetivo de clasificar el Arte en dos precisas y diferentes categorías, pero siempre sin excluir los trabajos manuales y las ciencias⁸. A pesar de esto, desde entonces empezó a forjarse una idea de separación jerarquizada entre arte y arte. Como se ha podido averiguar los antiguos nunca separaron las que hoy se conocen como Bellas Artes de las demás. Y hay más: la repartición de estas ha sido tan variable que, de vez en cuando, las que actualmente se denominan mayores, acabaron por ser consideradas incluso inferiores a otras⁹. Por lo tanto, el asilamiento de las Bellas Artes no procede de los Antiguos. Es necesario recorrer varios años para que este concepto solo aparezca en la mente de alguien y otros tantos para llegar a la idea de Arte imperante hoy en día. Fue durante el Renacimiento y el Barroco, cuando las ideas acerca de la clasificación del Arte empezaron a tomar otro rumbo; empezó a desarrollarse la creencia de que algunas artes se caracterizaban por una naturaleza totalmente diferente de las demás, razón por la que surgió la necesidad de llevar a cabo una separación definitiva. A lo largo de estos siglos los intentos fueron numerosos¹⁰, pero hubo que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para que estas ideas se ganaran una forma concreta y bien definida. El artífice fue el ilustrado Charles Bateux quien en su libro *Les beaux arts réduits a un seul principe* (1747), explicitó la separación de las Bellas Artes de las demás. Las cinco afortunadas fueron música, poesía, pintura, escultura y arte del movimiento; la naturaleza de estas artes era el producir placer, deleitar, rasgo característico que las distinguía de las demás y le otorgaba una posición de superioridad

⁷ Para todo lo que tiene que ver con la exclusión de la Poesía del Arte en la antigüedad habría que abrir un paréntesis demasiado grande. Solo se recuerda que los antiguos griegos la excluyeron de las Artes en cuanto la consideraban un fruto de la inspiración que, por lo tanto, carecía de reglas. Véase Tatarkiewicz, 2002: 113.

⁸ Tatarkiewicz presenta un listado de las varias clasificaciones que se produjeron a lo largo de la Historia, dando muestra de la ubicuidad de las artesanías: en una o en otra categoría, pero siempre incluidas en el concepto de Arte.

⁹ Según la clasificación de los sofistas la arquitectura se consideraba un arte utilitario; la clasificación que dividía las artes entre “*liberales*” y “*vulgares*” fue la que más éxito y aprobación tuvo en la Antigüedad. Según dicha categorización la arquitectura y la pintura quedaban excluidas de las liberales, el grupo que se consideraba superior (Tatarkiewicz, 2002: 82-85).

¹⁰ Véase por ejemplo Francis Bacon (excluye ciencias e historia, basa su clasificación en la imaginación, pero entra a formar parte de estas Bellas Artes solo la poesía, siglo XVI Francesco da Hollanda utiliza el término Bellas Artes por primera vez.

con respecto a las demás. Sus «opuestas» eran exactamente esas artes que se distinguían por su fuerte carácter utilitario. Se ve como, a partir de este momento, la utilidad de un objeto artístico resultó decisiva a la hora de clasificarlo.

1.2. KERAMÓS: ¿LO ÚTIL PUEDE SER BELLO?

Este breve *excursus* en la historia de la clasificación de las artes sirve de punto de partida para el desarrollo de la tesis. Recorrer las varias etapas que han llevado a la decisiva ruptura del siglo XVIII ayuda a entender el dinamismo del concepto de *arte*. La cerámica ha nacido como un *ars* eminentemente utilitario. Nuestros antepasados empezaron a crear piezas cerámicas para satisfacer sus necesidades: que fuera para almacenar, contener agua, (u otros líquidos) o cocinar, los fines de estas manufacturas eran, en primer lugar, utilitarios. Hablar de cerámica significó y sigue significando adentrarse en el universo de las susodichas artes menores. El calificativo menor es quizás el más generalizado, pero no el único. A lo largo de las décadas esta clase de artes ha recibido los más variados apelativos: decorativas, utilitarias, funcionales, aplicadas, auxiliares, artesanías, oficios artísticos, manuales (Álvaro Zamora, 1980: 187-291). Todos estos adjetivos tienen una característica en común: quieren subrayar la inferioridad de las artes que designan con respecto a las mayores, coloreándose, por lo tanto, de un matiz despectivo. Como se ha mencionado anteriormente, dicha inferioridad deriva de la evidente faceta funcional que caracteriza esta categoría de arte. Pero ¿por qué la utilidad debería excluir la belleza? Tanto hoy como en las épocas pasadas los hombres hemos llenado nuestros hogares con objetos de las más variadas naturalezas. Entre ellos aparecen sin duda algunos que “solo” sirven para cumplir su función, pero no hace falta indagar mucho para darse cuenta de que hay algunos que, además de ser aptos para un uso, se consideran también bellos y, por esta característica, se llegan incluso exponer y/o coleccionar, olvidando su función utilitaria. Tanto en la actualidad como en las épocas pasadas, los hombres se han rodeado de objetos con el propósito de simplificarse las vidas y que, al mismo tiempo, agradan la vista otorgando a lo cotidiano la belleza característica del Arte. Es decir que la naturaleza de dichas piezas cuenta con una componente utilitaria al lado de que cohabita una estética.

A partir de esta concomitancia de lo bello y de lo útil, Álvaro Zamora (1980: 292-293) divide las artes decorativas en dos grupos. El primero consta de todas esas artes que crearon obras que al principio solo tenían un fin práctico al que, sucesivamente se incorporó un «deseo de embellecimiento»; mientras que el segundo grupo está formado por todas esas artes «que no pasaron por esta primera fase útil, sino que desde sus comienzos se proyectaron con un fin estético, de decorar o de ser bellas en sí mismas». El ámbito cerámico puede ser un buen ejemplo para comprobar la veracidad de estas aseveraciones, ya que se trata de una disciplina que creó objetos que atendían tanto a los valores utilitarios como a los estéticos de determinada época. Para poner un ejemplo concreto, basta pensar en el repertorio de producción de

Talavera de la Reina en los siglos XVI y XVII. En este aparecen tanto las renombradas y prestigiosas lozas –suntuosas y espléndidas– como botijas y cántaros más bastos, que antes que ser considerados bellos, se apreciaban por su utilidad¹¹. Prueba de que la cerámica ha de considerarse un ejercicio capaz de producir tanto lo bello como lo útil. Utilizar la cerámica como ejemplo para explicar este proceso podría sorprender en cuanto, ganar en belleza significa, en cierto sentido, ganar en valor y alcanzar la atención y consideración también de los más acomodados. Algo bastante raro en cuanto no se trata de la majestuosa plata o de brillante oro, sino de humilde barro. Con este *upgrade* se puede apreciar mejor cierta duplicidad que caracteriza su esencia. Por un lado, el barro es una materia floja, barata y algo banal, pero por otro es un material estimado en cuanto es representación de la misma Tierra y ejemplo de la creación divina: el hombre, cada uno moldeado con atención por Dios y creado a partir de este material. Este tópico bíblico, además de aumentar el valor y la consideración del barro será utilizado varias veces por los literatos del Siglo de Oro, pero no exactamente con referencia a la creación del hombre, sino con un propósito algo más malicioso –argumento que se enfrentará en el último capítulo. Volviendo al dualismo entre belleza y funcionalidad, un ejemplo que quizás lo evidencia aun más explícitamente procede de las categorizaciones internas a la producción cerámica. Como se ha citado anteriormente, se pueden al instante reconocer dos formas básicas de creación: la cerámica arquitectónica y la de la vajilla, apelativo que reúne todas esas piezas destinadas al uso¹². Ambas se solían engalanar con algún tipo de decoración a pesar de la sustancial diferencia en las finalidades, de hecho, la finalidad de la primera era alcanzar la belleza mientras que la de la segunda era la utilidad. Sin embargo, algunas de las vasijas de humilde barro conquistaron el interés y el aprecio de las clases sociales más acomodadas. De tal manera perdieron su función primordial y se convirtieron en objetos decorativos, dignos de ser coleccionados y expuestos en los escaparates incluso de la nobleza. Se entiende pues que un objeto que nace como utilitario no queda *a priori* excluido de la categoría de lo bello.

1.3. ALFARERÍA: MÁS QUE CERÁMICA PARA EL USO

Vistas estas premisas se procede con el estudio de esa clase de cerámica que mejor da prueba de la potencial coexistencia de bello y útil (o incluso el predominio de lo bello en los objetos funcionales): la llamada alfarería o cerámica para el uso. Como se entiende a partir del propio término, se trata de un subgrupo formado por objetos destinados a usos determinados. Alfarería proviene del término árabe *fabar*, que equivale a la palabra castellana *barro*. Así como para la cerámica, en la alfarería todo empieza de

¹¹ Para saber más acerca de esta “dualidad” de la producción de Talavera, la cual se mueve entre una vertiente culta y una más popular se remite a las siguientes investigaciones de Natacha Seseña que resultan ser las que más ahondan en el tema: *Cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editora Nacional, Madrid, 1975 y *Barros y lozas de España*, Prensa Española y Magisterio Español, Madrid, 1976.

¹² Álvaro Zamora, M^a. Isabel, *La emblemática en la cerámica*, 2005, pp. 349-406.

y con esta materia humilde; los dos términos no suelen ser empleados como sinónimos, sin embargo, la diferencia existente es algo ambigua, razón por la que se han desarrollado opiniones y definiciones diferentes. Se recogen unas cuantas para intentar aclarar los rasgos que las diferencian.

En *Autoridades* no aparece el término, sin embargo aparece «alfaherero», en definición: «el que fabrica cosas de barro» y «alcaller»: «el que hace cantaros, cantarillas, pucheros, y otros vasos de barro». En el diccionario de la Real Academia, «alfarería» es: arte u oficio de hacer vasijas u otros objetos de barro cocido» y «taller, tienda o puesto de objetos de barro cocido». Claudio Guillem y María Carmen Guillem Villar diferencian el significado del término según su acepción general y específica. Por lo que se refiere a la primera aclaran que «alfarería comprende los objetos cocidos hecho a base de pastas arcillosas», mientras que siguiendo el sentido más específico «alfarería se refiere a un producto poroso coloreado, cocido a temperatura relativamente baja» y añaden que «vulgarmente suele decirse cacharrería o también tierra cocida»¹³. Natacha Seseña (1997: 26-27) añade informaciones adicionales. Después de confirmar que «es el arte de fabricar todo tipo de objetos que tienen al barro, a la arcilla, como soporte básico. Es el oficio gracias al cual el hombre ha creado artilugios de todo tipo durante un larguísimo periodo de la historia», dice que tales piezas se dividen en dos tipologías, identificando la alfarería de agua y la alfarería de fuego.

A partir de estas definiciones se pueden sacar unas primeras consideraciones: 1) alfarería es el arte o técnica que prevé el trabajo del barro y su cocción para crear objetos prevalentemente destinados al uso doméstico y 2) dentro de este conjunto de utensilios se distinguen dos categorías distintas según el empleo final al que serán destinados los productos: alfarería para el agua, que comprende recipientes para contener líquidos, y alfarería para el fuego, utensilios que verán empleados para cocinar. Esta última clasificación es relevante en cuanto el diferente uso al que se destinaban las piezas determinaba, a su vez, las características de los objetos. Por ejemplo, las vasijas pertenecientes al grupo de la alfarería para el agua poseen determinadas características que, además de diferenciarlas de las para el fuego, explican y permiten sus usos en cuanto recipientes para refrescar el agua, aromatizarla, aromatizar el ambiente e, incluso, como recipientes para ser ingeridos. Lo cierto es que cada producto de alfarería, sea esta de agua o de fuego, es pensado y creado para un determinado y concreto uso. De ello se desprende que la alfarería se diferencia de la cerámica en cuanto constituye un grupo más limitado tanto de técnicas como de productos y que en estos objetos será más marcada y aparentemente única, la faceta funcional; hecho que hace evidente que, fuera por una o por otra función, estas piezas se destinaban preferentemente a un uso bien determinado.

Siguiendo los intereses de la investigación se focalizará la atención en el subgrupo de la alfarería para el agua, cuyos productos estaban en auge en los registros de la cultura material de la época, algunos para sus utilidades estrictamente funcionales, otros para un fin meramente estéticos y otros para ambas

¹³ En Guillen, C. y Guillen, M^a. C., *Terminología cerámica*, 1988, pp. 89-92.

cosas. Sin embargo, está constatado que el uso principal que se hacía de ellos era el de recipiente para contener el agua, debido en parte al gusto de los españoles por beber agua. Costumbre muy extendida en toda la Península, que los estudiosos relacionan con 1) las elevadas temperaturas climáticas, 2) determinadas costumbres alimenticias –como la abundancia de pitanzas picantes y el elevado consumo de chocolate– y 3) razones propias de la cultura (Moratinos, 2013: 163). Debido a estas razones el consumo de agua era muy cuantioso y, por consiguiente, se fabricó una copiosa cantidad de vasijas de barro destinada a amanecerla. Pleguezuelo (2000: 128-136) distingue cuatro tipologías de contenedores para el agua: tinajas, cántaros, búcaros y alcarrazas¹⁴. Entre ellos identifica la categoría de los búcaros, en cuanto las vasijas que más se relacionaron con el consumo de agua en la Península. El éxito que tuvieron se debió a su funcionamiento como pequeños frigoríficos, de hecho, las solas características intrínsecas de las materias de las que se componían tales piezas lograban bajar la temperatura del agua en ellas contenida. Pleguezuelo (2000: 129) explica que «las paredes porosas permiten que el agua en su interior, por presión, se filtre al exterior donde el ambiente cálido produce una evaporación superficial que tiene como efecto inmediato un enfriamiento de las paredes del objeto, lo cual hace bajar la temperatura del agua que aun queda en el interior del cacharro». He aquí como las humildes vasijas de barro lograban dar alivio a las bocas secas de los españoles incluso en las estaciones más calurosas del año. Esta capacidad por refrescar el agua fue notada con asombro por los forasteros que viajaron a España, cuyas palabras, además, constituyen otra fuente de documentación de la pasión por beber el agua fresca contenida en estas particulares vasijas de barro. En las palabras de Madame D’Aulony se percibe gran asombro y aprecio: «parece como si [el agua] hirviese en su interior [del búcaro]; por lo menos se la ve agitada y que tiembla (no sé si eso puede decirse así); pero cuando se la deja allí un poco de tiempo, la taza se vacía sola, tan porosa es esa tierra, y huele muy bien»¹⁵. Las anteriores palabras de Pleguezuelo hubieran servido a los viajeros para explicar la “magia” de la evaporación y del enfriamiento del agua. Con todo, estos testimonios se revelan útiles en cuanto añaden otro talento de los búcaros: el buen olor que desprendían. Y es aquí donde se encuentra otro uso de tales vasijas, uso al que Lorenzo Magalotti dedicó una obra entera. Debido a las arcillas de las que se constituían, los búcaros se convertían en objetos que agradaban dos sentidos, el gusto y el olfato. Además de refrescar el agua, se empleaban para dar sabor, aromatizar el agua, manía que se estaba difundiendo entre las elites (Burdick, 2015: 237) y para producir perfumes agradables, pues como los actuales difusores para el ambiente. Magalotti de los búcaros se recuerda de «quella fragranza e quel saporetto di terra che ne riceve l’acqua»¹⁶. Cual era el olor que producían no se

¹⁴ En el ensayo *Cerámicas para agua en el barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura*, Alfonso Pleguezuelo se dedica extensamente a la clasificación de tales piezas cerámicas, marcando, además, la importancia que a estas se dedicó tanto en la literatura como en la pintura.

edica un extenso trabajo en la clasificación de tales piezas cerámicas, marcando, además, la importancia que a estas se dedicó tanto en la literatura como en la pintura. (mediante representaciones y descripciones).

¹⁵ Marie Catherine D’Aulony, *Relación del viaje de España*, 1986, p. 244.

¹⁶ Magalotti, *op.cit.*, p. 35.

sabe por cierto, pero debía ser algo muy particular que, a pesar de los elogios que le reservaba Magalotti¹⁷, no siempre gustaba¹⁸. Lo cierto es que ese olor, se supone a tierra mojada, impregnó las vidas de muchos moradores de la Península. Así que las paredes porosas de las que constituían estos artefactos permitían tanto el enfriamiento del agua como su adquisición del aroma y su consiguiente emanación en el aire. Dicha porosidad dependía de la cocción a la que se sometían las vasijas, de hecho «estaban apenas cocido y se disolvían en agua con cierta facilidad»¹⁹. Y no solo en agua, porque se disolvían rápidamente también en boca de las damas, una de las razones por las que los búcaros se convirtieron en comida para las damas. Por los argumentos enumerados, en particular modo por esta último, los búcaros ganaron la estima, el deseo y el aprecio incluso, y en particular modo, de los personajes de la corte; logrando superar sus límites utilitarios.

1.4. LLEGANDO AL PUNTO: LAS CERÁMICAS BUCARINAS

No todos los búcaros tenían como destino final el estómago de las damas; la temperatura y los tiempos de cocción resultan de primaria importancia a la hora de distinguir aquellos que solo se utilizaron para refrescar el agua de los que las damas ingerían²⁰. Desafortunadamente no se conocen estos datos, pero si se sabe que las cerámicas predilectas por las damas estaban a medio cocer, (Pleguezuelo, 2000: 130) cerámicas que, a partir de este momento se denominarán con los términos genéricos *barro* o *búcaro* y con los que se llega al quid de la cuestión. Los estudios focalizados en los búcaros son variados y han crecido de manera desmesurada en los últimos decenios; pioneras y bien documentadas fueron las investigaciones de Natacha Seseña, las cuales se han revelado un soporte imprescindible para la presente tesis. ¿Qué son exactamente estos curiosos objetos que tanto interesaron a las damas del siglo XVII? Para contestar a esta pregunta se enumerará, a continuación, un desfile de definiciones extrapoladas de diccionarios (desde el siglo XVII hasta la actualidad). Este recurso resulta ser muy útil en cuanto la presencia de dicho vocablo en un vehículo de información tan influyente, explica lo difundido que era el conocimiento tanto de los búcaros, como de los usos que de estos se hacían.

En el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Covarrubias bajo la voz «búcaro» se encuentra la siguiente explicación:

¹⁷ Quien escribió palabras que rozan el más digno de los encomios: «l'odore de' Buccheri è il più antico di tutti gli altri odori, non solamente degli artificiali, ma de' naturali ancora, non escluse quelli dell'erbe e de' fiori stessi, essendo così antico come la terra, secondo che la terra medesima è un gran Bucchero essa ancora» (*Ibidem.*, p. 12).

¹⁸ Gautier, *Viaje por España* (1845: 107-108) describió el aroma como «una cueva húmeda» y el sabor del agua como una «cisterna bastante repugnante».

¹⁹ Pleguezuelo, *op.cit.*, p. 130.

²⁰ El conocimiento de estos datos podría revelarse útil a la hora de determinar quien efectivamente practicó la bucarofagia.

género de vaso, de cierta tierra **colorada** que traen de **Portugal**, y porque en la forma era ventriculoso y hinchado le llamaron búcaro o *bucca* [...] destos barros dicen que **comen las damas, para amortiguar la color o por golosina viciosa**, y es ocasión de que el barro, y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad.

Procediendo en orden cronológico, el término aparece también en el *Diccionario de Autoridades* (1726), el cual lo define como «vaso de barro fino, y oloroso, en que se hecha el **agua para beber**, y cobra un **sabor agradable y fragante**. Los hay de diferentes hechuras y tamaños. Vienen de **Indias**, y son mui estimados y preciosos». En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas se reitera el olor característico que emana y la procedencia portuguesa: «h.1530, vasija para beber, por lo común de barro, arcilla olorosa de que se hacían estos vasos. Del dialecto mozárabe, y este del latín *puculum* ‘copa’; es posible que en castellano se tomara de Portugal, donde es forma de dialectos, equivalente al portugués *púcaro* íd., h.1380»²¹. Y, finalmente, en tiempos más recientes la voz búcaro sigue apareciendo en los diccionarios, el Diccionario de la Real Academia ofrece una explicación detallada búcaro es: «tierra **roja** arcillosa, que se traía primitivamente de **Portugal**, y se usaba para hacer vasijas que se estimaban por su **olor** característico, especialmente como **jarras para servir el agua**»²².

Estas definiciones cuentan algo sobre las peculiaridades, origen y usos de los búcaros. Así que a partir de ellas se pueden esbozar algunos de los rasgos definitorios y fundamentales de estos particulares recipientes; a saber, la arcilla de que se componían era coloreada (roja, bruñida), se empleaban para servir y beber el agua, emanaban un olor agradable y dicha fragancia impregnaba a los líquidos en ellos contenido y, por último, las damas los comían como si fueran «lindas golosinas». El punto en lo que parece no haber concordancia unánime tiene que ver con la procedencia: unos los consideran nativos de Portugal y otros de Indias. ¿Dónde se encuentra la verdad? Aquí se abre un enigma que parece no haber encontrado aun una solución. Pero sí hay cierto acuerdo.

El análisis de diversas investigaciones²³ ha permitido constatar la existencia de una hipótesis bastante generalizada y aceptada que considera cuatro localidades del Nuevo Mundo –a saber, México, Guadalajara, Natá y Chile–, Estremoz (Portugal) y Extremadura (España) como lugares de procedencia en donde se fabricaban estas cerámicas olorosas y comestibles. Se entiende, por lo tanto, que no existió un único y solo centro de producción. Preguntarse cuál fue el originario, sería como preguntarse si fue primero el huevo o la gallina, hazaña ardua y que, además, desborda los intereses de la investigación. Sin embargo, reflexionar sobre el asunto de la procedencia puede revelarse un ejercicio capaz desvelar algunos de los rasgos más ocultos de la esencia de los búcaros, como, por ejemplo, la razón por la que

²¹ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 1987, p.109.

²² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea].

²³ Se han encontrado particularmente fructíferas las investigaciones de M^a Luisa Franquelo, José Luis Pérez-Rodríguez y Natacha Seseña, *Caracterización de materias primas y muestras cocidas de utilidad como búcaros*, 2001; María del Pilar García Rodríguez y Beatriz Álvarez García, *Origen y distribución de las arcillas utilizadas en la fabricación de búcaros: bucarofagia en la Edad Moderna*, 2019 y las ejemplares obras de Natacha Seseña, *Cacharrería popular* 1997: 199-204 y *El vicio del barro*, 2009: 49-53.

llegaron a tener tanto éxito en el ambiente cortesano de la España del siglo XVII. Por lo que concierne dicho argumento existen diferentes opiniones y teorías, la totalidad de ellas basadas en fuentes bien documentadas. Empezando por los búcaros americanos, indiscutible fue la fama de que gozaron²⁴; se consideraban artefactos cerámicos de una calidad tan excelente que se difundió la idea de que aquellos que se producían en la Península no eran que imitaciones o importaciones de los búcaros de las Indias (Poggi Salani y Perujo, 1972: 322). Esta fue la teoría imperante hasta principios del siglo XX y se constata que muchos estudiosos la apoyaron. Seseña, afirma que «muchos de los búcaros utilizados en España en el siglo XVII proceden de México»²⁵ confirmando la idea de que los búcaros de las Indias gozaban de un prestigio talmente amplio que se empezaron a enviar e España en grandes cantidades. Las aseveraciones de Théophile Gautier dan prueba de cómo, bien entrado el siglo XIX, la creencia de la procedencia americana de los búcaros aun estaba bien arraigada en el sentido común. Afirma que «los búcaros son una especie de jarros de barro rojo de América, muy parecido al de que están hechos los tubos de las pipas turcas; los hay de todas las formas y tamaños [...]»²⁶. Sigue describiendo el aroma que emanan cuando llenos de agua y concluye afirmando el particular placer que las mujeres sentían hacia ellos: «no contentas con beber agua y aspirar su perfume, algunas personas mascan pedacitos de búcaros, los reducen a polvo y acaban tragándose», confirmando, con estas palabras, que a la altura de la primera mitad de 1800 aun estaba vigente, o por lo menos se conocía, esta rara costumbre. Con todo, los búcaros fabricados en el Nuevo Mundo no eran los únicos que gozaban de tanto prestigio. Como se ha mencionado antes, otra localidad que se consideró «patria» de los búcaros fue Portugal²⁷. Varios autores hablan del gran aprecio de reyes, reinas y nobles de España por esta tipología de barro (Galán, 2018: 150-151). Efectivamente, es consabida la existencia de centros alfareros lusitanos que gozaban de una gran fama, tanto que sus producciones eran incluso demandadas por la realeza (Seseña, 1991a: 42 y 44). Manuel Moratinos García y Olatz Villanueva Zubizarreta (2013: 165) afirman que fue gracias a la llegada de los búcaros portugueses que nació en América esta clase de producción alfarera, manifestando por lo tanto cierta anterioridad de los búcaros portugueses con respeto a los americanos:

se trató de producciones [las portuguesas] que tuvieron gran éxito en la Península, desde donde se extendieron por toda Europa, convirtiéndose en unos exquisitos y exóticos regalos al más alto nivel.

²⁴ Testimonio de esta enorme fama son las palabras del historiador Matías de la Mota Padilla: «Tiene Tonalá minas de un barro tan especial, en todo el mundo no lo hay semejante, y por eso en todo el mundo son muy estimados sus búcaros, tinajas, cántaros, alcarrazas, tibores, picheles y diversas figuras de animales, grandes y pequeños, tan pulidos y perfectos, [...] y si se les echa agua a las tinajas y mas en tiempo de verano, despiden tal olor que incita a las mujeres a comer tierra» en *Historia de la conquista de la provincia de la Nueva Galicia escrita por el lic. D. Matías de la Mota Padilla en 1742*; publicada por la sociedad mexicana de geografía y estadística, México, imprenta del gobierno, en palacio, a cargo de José María Sandoval, 1870, p.44.

²⁵ Seseña, *Los barroes y lozas que pintó Velázquez*, 1991, pp. 171-180.

²⁶ Théophile Gautier, *Viaje por España*, 1840-1845, Madrid, pp. 107-108.

²⁷ De significativa relevancia para el apoyo de la tesis que otorga la paternidad de los búcaros a Portugal resulta ser la mención al origen portugués en el ya citado *Tesoro de la lengua castellana*.

Llegaron incluso hasta América, en donde, se desplegó una floreciente industria en centros alfareros como Tonalá o Natá, que incluso consiguió a partir del siglo XVIII eclipsar las producciones peninsulares.

Sin embargo, la oposición más feroz y detallada a las teorías que sostenían la primacía de la producción americana vino de la portuguesa Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1905)²⁸. Vasconcellos defiende sus ideas documentándolas con numerosas fuentes pasadas, creando un ensayo tan persuasivo que resulta capaz de convencer los lectores del hecho de que la tradición de las cerámicas bucarinas en Portugal tiene una historia a parte. Es importante precisar que aceptar dichas ideas no significa negar la presencia de tradiciones bucarinas en España²⁹ y en las Indias. De hecho existen algunas teorías que relacionan las producciones y el consumo de los búcaros de las tres localidades; interrelación que crea una especie de red de conexión, de coexistencia y, en cierto sentido, de cooperación. Dichas teorías confirman la independencia de las diferentes producciones, al mismo tiempo que consideran que el éxito de los búcaros de la Península fue una consecuencia de la importación de los americanos. Explicándolo mejor: se corrobora la producción portuguesa de cerámicas bucarinas, al mismo tiempo que se opina que su fama en Europa fue deudora del éxito y del prestigio de las americanas y, justamente mediante estos intercambios, se incrementó el uso y la consiguiente producción de dichos artefactos entre los ibéricos³⁰. Todo ello es prueba de que el encuentro de 1492 con la nueva cultura americana trajo consigo una serie de objetos, que despertaron o reactivaron el interés y curiosidad de los europeos en cuanto concebidos extraños y exóticos. A favor de estas aseveraciones se expresó también Hermenegildo Giner de los Ríos (1890: 119): «importada de América es la fabricación de búcaros, por más que, según hemos visto con los de Talavera, hubiese ya tradición en España antes del descubrimiento del Nuevo Mundo; pero el envío de los de México, principalmente, desarrolló otra vez el trabajo de estos barros porosos en la península». A partir de la documentación hasta ahora mencionada se pueden sacar algunas conclusiones sobre el panorama primordial de los búcaros. En cuanto a fechas se considera que los primeros fueron aquellos portugueses, hipótesis que se sustenta con los testimonios añejos citados por Vasconcellos que documentan que los *púcaros* remontan a fechas muy tempranas, posiblemente más tempranas que las de las demás localidades. Se puede afirmar que los portugueses eran también muy apreciados, pero alcanzaron la cumbre de su prestigio gracias y después del inicio de la circulación de aquellos del Nuevo Mundo. Por lo que concierne la calidad, se infiere que la arcilla de Tonalá era una de las más apreciadas,

²⁸ *Algunas palavras a respeito de púcaros de Portugal*. Este ensayo fue publicado por primera vez en el sexto volumen del *Bulletin Hispanique* en 1905 como apéndice del estudio de Alfred Morel-Fatio sobre la costumbre tan difundida en la España del siglo XVII de comer barro.

²⁹ No hay que olvidar la producción española de esta tipología de barros. Hay testimonios que atestiguan su elaboración desde una fecha muy temprana (primer inventario en donde se mencionan barros españoles data del año 1540 (Moratinos, Zubizarreta, 2013: 165).

³⁰ Franquelo, Pérez-Rodríguez, Seseña, *ob. cit.*, 2001, p.316.

tanto que logró translimitar los confines de México, navegar un océano entero, llegar a la Península ibérica y desde allí difundirse tanto en las cortes de España como en las de Europa.

Estos pocos párrafos han servido para crear un cuadro más claro del argumento. Se advierte que no hay certidumbre por lo que se refiere al primer centro de producción de estos barros rojos y comestibles y aromáticos; existen en cambio muchas teorías que, a veces, llegan incluso a contraponerse la una a la otra, demostrando la densa bruma que aún envuelve este argumento. Lo que importa ahora es proceder con el conocimiento de que México, Portugal y algunas localidades de España han sido los centros principales donde se fabricaron esos búcaros tan apreciados y que, además, había relaciones de intercambio entre ellas. Ahora, tras haber entendido que se consideró una tipología de cerámica particular, se pasa a evidenciar el protagonismo que tuvieron durante el Siglo de Oro. El protagonismo fue tanto que se puede hablar de un fenómeno explosivo, a tal punto que los búcaros lograron adueñarse de las vidas de la nobleza de la época, en particular modo de la femenina. Para dichos propósitos, dos recursos se han revelado de fundamental importancia: el estudio de los inventarios *post mortem*, de colecciones privadas y la inmersión en la pintura española del siglo XVII, en particular modo en la de los bodegones; género que ha ofrecido un sinnúmero de representaciones de cerámicas bucarinas, presencia que subraya el fuerte aprecio que los ibéricos otorgaron a estas piezas y que nos ayuda a entender el rol que estas vasijas tuvieron en la época considerada. Además, se utilizarán algunas crónicas de extranjeros que trajeron como *souvenir* de sus viajes a la Península y al Nuevo Mundo minuciosos relatos llenos de curiosas anécdotas acerca la vida, los usos y las costumbres de las cortes que los acogieron. Testimonios que permitirán ver con los ojos de los forasteros y sentir la curiosidad y el estupor que los búcaros y sus relativos usos despertaron en ellos³¹.

1.4.1. EXHIBICIONES DE CULTURA MATERIAL

Las actas oficiales del pasado son una herramienta muy eficaz que permite profundizar el conocimiento de ese conjunto de usos, costumbres y elementos que formaban parte de la vida cotidiana y social de determinada época; se trata de documentos que proporcionan largas enumeraciones de bienes materiales que permiten descubrir las modas vigentes en la sociedad de la época. Por lo que concierne los intereses de la investigación se ha constatado una considerable presencia de cerámicas bucarinas en los archivos –concretamente en los inventarios de bienes– de los siglos XVI y XVII. Se ha averiguado que los búcaros aparecieron prevalentemente en los inventarios de personas pertenecientes a clases sociales más adineradas, hecho que corrobora la clasificación de estas manufacturas entre los objetos de lujo.

³¹ En este capítulo solo se citarán algunas de estas fuentes, las cuales se profundizarán mejor en el sucesivo en cuanto los testimonios de viajeros proporcionaron numerosas informaciones sobre todo acerca de la bucarofagia. Ahora en cambio se quiere focalizar la atención solo en la fuerte presencia de estos objetos.

Fueron sobre todo las damas quienes se deleitaron con el coleccionismo de los búcaros, a pesar de que, como se evidenciará, tampoco faltaron casos de coleccionistas varones. Esta presencia corrobora la existencia de una moda relacionada con estos barros.

1.4.1.1. LOS BÚCAROS DE LA CONDESA DE OÑATE Y MARÍA LUISA DE TOLEDO: DOS ACUMULADORAS COMPULSIVAS

En el mundo del coleccionismo español, el conjunto cerámico quizás más representativo que ha llegado hasta el día de hoy –*grosso modo* intacto³²– se halla expuesto en el Museo de América de Madrid y perteneció a la condesa de Oñate³³. Los bienes de la condesa fueron catalogados en 1685, un año después de su muerte y las piezas cerámicas inventariadas rozaban las cinco mil (García Sáiz, Albert de León, 1991: 44). Las más numerosas –casi tres mil piezas– eran las procedentes de Portugal; el restante se dividía entre vasijas procedentes del Nuevo Mundo y aquellas de procedencia desconocida. Entre las vasijas oriundas de Ultramar el conjunto más extenso procedía de México³⁴, seguido por los de Guadalajara y los de Chile: «dos jarras, tres jarrones y casi trescientos barros de Guadalaxara de las Yndias y unos doscientos cincuenta de Chile, además de otros veinte también de Chile»³⁵.

La mayoría de los estudios que se han llevado a cabo acerca de la presente colección se centra en particular modo en los barros procedentes del Nuevo Mundo, a pesar de que los portugueses constituían la parte más considerable de la colección. Un suceso relevante inherente a este “ocultamiento” de los búcaros portugueses es el hecho de que «cuando ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional parte de los ejemplares fueron registrados con el rótulo de ‘recipientes mejicanos, de barro bucaril y color rojo’»³⁶. Efectivamente, cuando se incorporaron al susodicho museo fue unos doscientos años después de la realización del inventario por lo que podría ser que algunas piezas no aparezcán (perdidas, destruidas, regaladas), al mismo tiempo que podrían aparecer otras que, a la altura temporal del inventario, aun no estaban entre las manos de la familia Oñate. Además, entre las piezas de la colección Oñate, figuran búcaros mexicanos de pequeñas dimensiones, muy similares a los pintados por Velázquez y Coello, lo que podría corroborar la procedencia colonial de las vasijas pintadas, como, efectivamente afirma Natacha Seseña (1991a: 47; 1991b: 177). Mexicanas, portuguesas o españolas, la colección de Oñate es

³² Cuando fueron trasladados al Museo de América «la colección sufrió grandes desperfectos por efecto de un accidente» García Sáiz, Barrio Moya, *Presencia de cerámica colonial mexicana en España*, 1987, p. 103.

³³ La dama en cuestión es Catalina Vélez de Guevara, V condesa de Oñate, cuya colección fue cedida en 1884 al Museo Arqueológico Nacional por su última poseedora, la condesa viuda de Oñate, María Josefa de la Cerda y Palafox. Desde el Museo Arqueológico Nacional fue trasladada, en 1941, al Museo de América de Madrid, donde sigue hallándose.

³⁴ García Sáiz y Albert de León (1991: 44) afirman que el conjunto mexicano tocaba las cuatrocientas piezas.

³⁵ María Paz Aguiló Alonso, *El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII*, 1990, p. 129.

³⁶ García Sáiz y Albert de León, *ob. cit.*, p. 45

un argumento importante para la constatación de la existencia e importancia de las piezas olorosas y comestibles.

La colección de doña María Luisa de Toledo compite con la de la condesa de Oñate; los documentos *post mortem* –inventario y valoraciones de sus bienes redactados en 1707– resultan ser cofres pululantes de preciosos guiños a esas piezas que caben dentro de la categoría de las cerámicas bucarinas-comestibles. Al poner en relación este conjunto con el de la condesa de Oñate se nota que en cuanto a calidad y cantidad hay un empate, mientras que, por lo que se refiere a la variedad de las piezas gana de lejos la colección de María Luisa de Toledo. Se trata de una colección opulenta sobre todo por lo que se refiere a la vastedad y diversidad de los lugares de origen de los barros, ya que presencian grandes cantidades de las tres procedencias principales: España, Portugal y Nuevo Mundo³⁷. Como se ha averiguado mediante el estudio de las piezas de la colección Oñate –y como se constatará incluso en las siguientes– no era un hecho insólito que las damas coleccionases cerámicas procedentes de las tres localidades³⁸, sin embargo, lo singular y sobresaliente del conjunto cerámico de María Luisa de Toledo reside en la copiosa cantidad y variedad de esta tipología de barros. El largo listado descrito por Galán (2018), ayuda a formar una idea acerca de la grandeza de la citada colección; el de María Luisa de Toledo fue un conjunto de cerámica sorprendentemente único para la época porque si bien se había documentado la presencia de barros americanos en la Península, nunca se habían registrado números tan elevados. Como recuerda Galán (2018: 140), más allá de la ingente colección arriba mencionada, se han inventariado otros conjuntos cerámicos que cuentan también con la presencia de estas manufacturas procedentes de Ultramar³⁹; sin embargo, los números y la variedad son mucho más inferiores y limitados. La razón de dichas limitaciones derivaba del hecho de que en la Península esas piezas eran difíciles de obtener en cuanto se trataba de objetos con precios muy elevados, por consiguiente, la presencia en las colecciones se reducía drásticamente. Volviendo al caso de María Luisa de Toledo, se puede suponer que pudo crear una colección de tantos ejemplares de barros del Nuevo Mundo, con ese toque de exotismo que tanto fascinaba la nobleza española del siglo XVII gracias a su estancia en ese territorio tan lejano y a las sucesivas relaciones que mantuvo con este⁴⁰.

³⁷ Se tiene conciencia de la procedencia en cuanto es explicitada en algunos documentos; sin embargo, en el testamento dichas puntualizaciones geográficas fueron suprimidas (Rocío Galán, *ob. cit.*, p. 134).

³⁸ Como comentan García Sáiz y Albert de León (1991: 39) «parece un hecho bastante habitual que quienes se interesaban por este tipo de recipientes gustaban de tener piezas de las tres procedencias».

³⁹ Rocío Galán (2018: 140) cita dos ejemplos más de colecciones cerámicas, más reducidas con respecto a las de Oñate y de María Luisa de Toledo; la de doña Melchora Vélez Ladrón de Guevara, marquesa de Quintana, y de Doña Mariana Váraz y Moliner. A pesar del inferior número de piezas se puede apreciar un modesto número de piezas coloniales.

⁴⁰ Su estancia en México (1664-1673) corresponde al cargo de virrey de Nueva España de su padre, Don Antonio Sebastián de Toledo y Molina (Barrio Moya, 1990: 630).

1.4.1.2. MAGALOTTI Y LOS BÚCAROS OLOROSOS: UNA OBSESIÓN VARONIL TAMBIÉN

Los ejemplos de las colecciones cerámicas que se han puesto hasta este punto están estrechamente relacionados con personajes femeninos; si bien es cierto que la mayoría de las aficionadas a los búcaros fueron doncellas, tampoco se trató de las únicas. Es preciso recordar que no faltaron casos de simpatizantes varones. Un testimonio que brinda preciosas informaciones sobre el gran aprecio que tuvieron esos extraños y lujosos barros entre el género masculino –además de ser uno de los más detallados escritos que cuentan del universo bucaril– vino de la pluma de Lorenzo Magalotti, personaje florentino muy peculiar que peregrinó por las más ilustres cortes de Europa de la época. Hijas de estas experiencias fueron ocho cartas dirigidas a la marquesa Ottavia Strozzi, luego recogidas en el libro titulado *Lettere sopra le terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente bucheri*⁴¹. A través de estas epístolas, cuya prosa roza lo poético, llena de inefables divagaciones y léxico rebuscado, Magalotti engendra un escrito epistolar que ofrece minuciosos detalles sobre la vida de estas cerámicas en la Europa del siglo XVII, además de dar a conocer los gustos y pasiones de sus dueños. Pero no se limita a eso, sus palabras transmiten la gran importancia que estos artefactos jugaron en su vida, de tal manera se empuja más allá de la simple descripción científico-histórica, para transmitir la verdadera esencia de los búcaros, sobre todo gracias a la inserción de sentimientos, pensamientos y experiencias personales⁴².

Su propósito está bien explicado y determinado ya desde la primera carta, en la que afirma que por petición de la marquesa⁴³ «bisognerà dunque che io scriva tutto quello che io so de' Buccheri»⁴⁴ especificando más adelante querer escribir «la vita de' Buccheri per via di lettere»; *dictum factum* a lo largo de ocho largas cartas lo cuenta todo: el origen, quien los fabrica, las varias formas y tamaños que pueden haber, el comercio que les interesa, el aprecio, el inefable olor que desprenden las materias primas de las que están compuestos. Ofrece pues un retrato completo de dichos objetos. Muy relevante, incluso porque podría ser una aclaración acerca del lugar de origen de estos artefactos es la categorización que de ellos hace: «Io crederei che si potesse fare la prima divisione generale de' Buccheri, propriamente detti o almeno considerati universalmente per Buccheri, in due classi: d'Europa e d'America», para más adelante, limitar aun más el campo localizando áreas más concretas. Para los centros de producción europeos cita Portugal, concretamente Lisboa, Montemor y Estremoz⁴⁵; y para las *tierras olorosas* de América (conocidas en Europa) menciona Chile, Guadalajara y Natá o Natán⁴⁶. A pesar de todo, variadas veces reitera el gran aprecio y estima de los búcaros occidentales, concordando con Teresa Poggi Salani y Francisca Perujo

⁴¹ Escritas entre julio y septiembre de 1695, pero publicadas póstumamente en 1825.

⁴² Este lado introspectivo y personal se nota en particular modo en las líneas de digresiones a la marquesa.

⁴³ En las primeras líneas de la carta I explicita que, además de ser la destinataria, la marquesa fue también quien le encargó la producción de un escrito que hablase de los búcaros: «Ella vuole che io scriva de' Buccari» (Magalotti, 2007: 4)

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 4

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 27. Aclara que se basa en las fuentes escritas por Padre Vasconcellos.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 48.

(1972) en el hecho de que fue gracias a estos que se difundió la moda de los barros entre las Cortes europeas:

Mandate via via da quei primi viceré dell'Indie, fecero la loro prima comparsa in Occidente su quella famosa sella, delle cui reliquie ambiscono ancora al dì di oggi di potersi ornare tutte le donne reali d'Europa. Del resto mi si diano condotti una volta questi vasi alla Corte di Portogallo, s'intende poi subito come vi siano naturalizzati. La grande stima, in che s'ebbero quelli venuti dall'Indie, fece diventare subito la moda l'odore della terra⁴⁷.

La estructura de las cartas sigue, en cierto sentido, esta distinción en cuanto en las primeras Magalotti focaliza la atención en los *púcaros*, para pasar luego a la caracterización de los de las Indias Occidentales. Volviendo a la cuestión de los dueños de estos barros, Magalotti ofrece una copiosa cantidad de personajes que se deleitaron en coleccionarlos. Su listado empieza por sí mismo al declarar muy poéticamente de todos esos búcaros «che ho avuto l'onore d'aver sotto il mio comando»⁴⁸ para pasar luego a enumerar todos los demás dueños-amigos de los que tiene memoria. Entre ellos, *in primis* se distingue la misma destinataria de las cartas del florentino: la marquesa Ottavia Strozzi, cuya pasión por los búcaros se traduce en la posesión de una inmensa colección cerámica. De hecho, uno de los propósitos de las *cartas olorosas* era celebrar los centenares de *prigioneros* reclusos en el gabinete de la marquesa. La colección debía de ser verdaderamente abrumadora; prueba de ello son las mismas palabras del florentino, quien, pensando a algo que pudiera ser digno de ser el frontispicio de su obra, trae a colación la imagen del gabinete de la marquesa: «non dovrebbe essere altro che una veduta del suo gabinetto con la prospettiva di tutti quei beati scarabattoli, che, di sotto i loro immensi cristalli, espongono alla pubblica venerazione quel superbo, prezioso, venerabile americano vasellamento»⁴⁹. Tan grande que los búcaros aparecen «a reggimenti e battaglioni interi, non più a compagnie». A los ojos de Magalotti esta colección es tan vasta que hasta se atreve a afirmar que en toda la Europa no bárbara no había visto una colección a esta semejante. ¿Conocía Magalotti la de la condesa de Oñate? A pesar de eso no hay dudas de que la marquesa Strozzi se puede clasificar como una asidua coleccionista, quizás a la altura de la condesa de Oñate y de María Luisa de Toledo⁵⁰.

El escrito epistolar de Magalotti es testimonio de otro gran coleccionador: el Gran Duque de Toscana, Cosme III. Su relación se fortaleció cuando, por petición del gran duque Ferdinando II (padre de Cosme), Magalotti acompañó el Cosme en un viaje de formación por Europa (viaje que duró un año

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 8.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 20.

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 4.

⁵⁰ En su colección tampoco faltaban piezas bucarinas procedentes del Nuevo Mundo, ya que varias veces Magalotti cuando se refiere a su colección las cita, incluyendo incluso las procedencias concretas: «vermiglio di Cile, il cangiante di Guadalacara, il negro di Natan» (Magalotti, *ob.cit.*, p. 4).

–1668-1669– y la mitad del tiempo se dedicó a las tierras ibéricas –España y Portugal–⁵¹. Cada suceso digno de nota no fue perdido ya que algunos de los miembros de la comitiva, entre los que destacan Filippo Corsini, Giovan Battista Gornia y el mismo Lorenzo Magalotti, tomaron nota de ellos para luego publicar verdaderas y oficiales crónicas del viaje⁵². Estos ‘diarios de viaje’ permiten «seguire giorno per giorno il viaggio di Cosimo e, nello stesso tempo avere un’idea immediata e precisa delle regioni attraversate, delle città, popolazioni e cose notevoli vedute, dei personaggi incontrati e di quanto altro accadde di volta in volta»⁵³. Por lo que se refiere al tiempo pasado en España, las páginas, sobre todo las de Magalotti, se focalizan en los aspectos de la cultura material, en particular modo la centrada en la cocina: alimentos, bebidas, gustos, aromas, sabores. A los búcaros que, por supuesto destacaron entre los demás objetos, fueron dedicadas particulares atenciones, tanto por parte de Cosme quien se convirtió en un asiduo coleccionista, así como por parte de Magalotti quien se convirtió en el «máximo experto»⁵⁴.

Las obras de Magalotti son un documento de conspicua importancia para el conocimiento tanto de los objetos como de la moda que se impuso, además de representar un fiel retrato de los aficionados a los búcaros. Unas líneas de las tan mencionadas cartas explican a la perfección ese lugar de prestigio que alcanzaron en la sociedad española de la época:

Passati a una Corte [España] la più delicata del mondo, e conosciuti per quello che sono, diventati subito la moda, la curiosità, la delizia dei grandi e dell’istesse persone reali, o arrivi un forestiere di qualità, o s’ammali un cavaliere, o si cavi sangue una dama, eccoli subito correr Madrid su le guantiere in qualità del maggiore di tutti i regali; nelle gallerie, sopra gli studioli per lusso, ne’ gabinetti, su per le tavole per rarità, ne’ quarti *de las señoras, en los escaparates para adorno de los estrados*. [...] in Spagna ognuno ne vuole, di Messico ognun ne manda, l’uomo, la donna, lo Spagnuolo, l’Indiano, chi per vecchio, chi per ragazzo, chi per acciaccoso, chi per infingardo, chi per dappoco e chi per miserabile, incapaci di fare ogn’altro mestiero, ognuno ci traffica, ognuno ci vive. [...] Alla Corte, il nunzio, l’imbasciatore, l’inviato, il residente, l’agente, ognuno impara a conoscerli; tutti se ne fanno incetta per delicatezza di genio, un altro ossequio della moda, ognuno ci si affeziona, ognuno ne manda, ognuno ne porta al parente, all’amico, alla dama, al padrone [...]⁵⁵.

⁵¹ Cristina Marchisio, *Seguendo la senda de los búcaros. Cosme III de Toscana en España y Portugal*, 2004, p. 289.

⁵² De la pluma de Magalotti salieron: *Relazione ufficiale del viaggio di Cosimo III dei Medici, Relazione del viaggio di Spagna y Viaggio dell’A.R. del Ser.mo Cosimo III Gran duca di Toscana, fatto in tempo ch’era G. Principe*. Giovanni Battista Gornia escribió *Viaggio fatto dal Serenissimo Principe Cosimo Terzo di Toscana per la Spagna, Inghilterra, Francia ed altri luoghi negli anni 1668 e 1669, scritto dal Dottor Giov. Batt. Gornia Bolognese, quale in qualità di Medico viaggiò con S.A.R. y Filippo Corsini: Viaggi d’Alemagna, Paesi Bassi del 1667 e di Spagna, Francia, Inghilterra e Olanda dal 1668 e 1669, fatti dal Ser.mo Principe Cosimo di Toscana e poi Gran Duca Terzo di quel nome, scritti dal Marchese Filippo Corsini coppiere di S.A.R. e figliuolo del Marchese Bortolomeo Corsini* y una copia del documento ahora citado: *Memorie del Viaggio fatto in Ispagna dal Serenissimo Principe Cosimo di Toscana raccolte dal Marchese Filippo Corsini*; Xosé Antonio Neira Cruz recoge en *Las crónicas del viaje por la Península Ibérica de Cosimo III de’ Medici: clasificación de fuentes y autores* (2018) la enteridad de las fuentes conocidas dedicadas al viaje de Cosme III.

⁵³ Roberto Wis, *Lorenzo Magalotti e la relazione del grande viaggio di Cosimo de’ Medici*, 1970, p. 452.

⁵⁴ Claudia Marchisio, *op.cit.* 289.

⁵⁵ Magalotti, *op.cit.*, p. 60.

Tanta fama, tanto goce, tanto prestigio, tanto aprecio, tan queridos. Así se consideraban los búcaros en la España de finales del siglo XVII. Similar consideración recibió en el país del lado, en Portugal, tierra natia de los *púcaros*, en donde se cuenta con otros tantos casos de amantes de estos extraños y lujosos barros rojos. Magalotti afirma que se podían encontrar en las mesas de la nobleza portuguesa como recipientes para beber agua desde los tiempos del rey Don Sebastián (rey desde 1557). Al mismo modo Carolina Michaëlis de Vasconcellos refiere el testimonio de Venturini quien asombrado, comenta que en la mesa del mismo rey, había notado la omnipresencia de una vasija de barro, asombro que derivaba de la presencia de un vaso tan popular entre la argentería lujosa. Los búcaros en Portugal gozaron de buena fortuna y, así como para España, se conocen varios coleccionadores de búcaros. La mayoría de las fuentes que lo atestiguan son mencionadas por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, quien asegura que la Emperatriz ya en 1526 poseía una colección de búcaros procedentes de Portugal muy estimados. Su pasión por esta tipología de barros fue transmitida a sus hijos, Doña Juana y Felipe II. Se sabe que Juana llevó a Castilla varias vasijas portuguesas, tanto que en su inventario (1573) aparece una gran cantidad de estas –procedentes de Montemor-o Novo, Estremoz y Lisboa–. Por lo que se refiere a Felipe II, su estima por los búcaros se traduce en algunos de los regalos que hizo a sus hijas. En la correspondencia de Felipe II con sus hijas dos veces se nombran los búcaros como objetos de regalos destinados a las infantas: «al Calabrés⁵⁶ he enviado a Estremoz a hacer búcaros» y «al Calabrés ha vuelto ya de Estremoz, aunque él deja haciéndose allí los búcaros»⁵⁷.

1.4.2. EL ARTE EN EL ARTE: LOS BÚCAROS EN EL UNIVERSO PICTÓRICO

La presencia de los búcaros no acaba con la “simple” aparición en colecciones o servicios de mesa, o sea no se relaciona con el único fin ornamental de ostentación de poder y riqueza. Aparecieron con frecuencia representados en obras artísticas, resultando este un elemento ejemplar meta-artístico de representación del arte dentro del arte. Así que el estudio de la pintura española del Siglo de Oro se revela un instrumento provechoso para reiterar la gran consideración de la que disfrutaron estas piezas cerámicas. Que fuera para referirse, implícitamente, al curioso uso que las damas hacían de ellas (bucarofagia) o para representar objetos que formaban parte de la cultura material de la época, estas cerámicas rojas bruñidas ocuparon un lugar privilegiado dentro del mundo pictórico. De hecho, fueron escogidas como modelos por parte de numerosos pintores⁵⁸, originando una copiosa cantidad de pinturas tienen estos barros como sujetos (a veces incluso protagonistas); esta presencia por un lado revela el gran

⁵⁶ Fernando Bouza (ed.) *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Turner, Madrid, 1988. Cita a Agustín Profit, el Calabrés hombre de confianza de Felipe II, su nombre verdadero era Luis Tristán.

⁵⁷ Relativamente fechadas veinticinco de octubre de 1582 y ocho de noviembre de 1582.

⁵⁸ Que quizás quisieron jugar fácil, ¿quién mejor de ellos era capaz de posar tan inmóvil durante horas y horas, permitiendo que los pintores representasen el lienzo la totalidad de su belleza?

prestigio que las cerámicas, formadas a partir de una materia tan humilde, habían llegado a tener y, por otro, constituye una ulterior herramienta para el conocimiento del mundo material de la época. Así pues, el estudio de los lienzos pasados resulta ser uno de los ejercicios más productivos a la hora de entender el rol y la consideración social que un determinado objeto tuvo en su época. Sin embargo, fiarse ciegamente de las manifestaciones pictóricas, considerándolas un preciso reflejo del pasado, podría conducir a deducciones erróneas y distorsionadas. Hay que ir con cautela cuando se quieren sacar conclusiones a partir del análisis de un cuadro en cuanto el arte, o mejor dicho los objetos artísticos, nunca es universal; cambia conforme los cambios de los códigos de cada época. De todos modos, si se procede con prudencia, los lienzos pueden incluso ayudar a entender más de lo que se podría pensar, en cuanto cada representación se convierte en un elemento cultural capaz de enviar determinados mensajes.

1.4.2.1. LOS BODEGONES: ESPEJOS DE LA REALIDAD DE LA ÉPOCA



Francisco de Zurbarán, Bodegón con cacharros, c.1650. © Museo del Prado, Madrid

Dentro del universo pictórico de la España del Siglo de Oro hubo un género que supo y quiso otorgar gran protagonismo a las cerámicas: el bodegón⁵⁹. Con referencia a todo lo que se ha venido diciendo, el bodegón es un género en que se puede confiar, pues, según Portús Pérez (2009: 171) esta tipología de lienzos es capaz de crear un «discurso coherente en el que los objetos son por lo general muy fieles a los usos y valores que tenían en la vida cotidiana». De tal manera que mediante el análisis se logra entender el rol, las funciones, los valores y las connotaciones sociales que esos precisos objetos desempeñaban, en pocas palabras la relación que se establecía entre el objeto en cuestión y su entorno.

⁵⁹ Aunque, como se constatará más adelante, no se trató del único género que albergó las piezas cerámicas en sus lienzos.

El bodegón fue un género que tuvo un desarrollo lento, pero constante. Fue creciendo durante miles⁶⁰ de años hasta tomar una forma bastante definida hacia finales del siglo XVI y llegar al siglo XVII para hacer su solemne entrada como género independiente y reconocido⁶¹. La producción de los bodegones interesó las páginas de la historia de la pintura de todas las escuelas artísticas europeas (Antonio Sáenz, 1995: 9; Calero Carretero y Carmona Barrero, 2014: 249). En España al principio se consideró una manifestación pictórica menor⁶², a pesar de eso, eran muy solicitados y lograron ganar el interés de nobles, cortesanos y burgueses quienes les reservaban un lugar especial en sus ajuares domésticos (Antonio Sáenz, 1995: 14; Portús Pérez, 2009: 172; Sánchez Jiménez, 2011: 248). Lo que solía aparecer en los bodegones no era que la representación y la expresión de objetos inanimados corrientes, es decir todo ese conjunto de elementos que formaba parte de la cotidianidad de las gentes. Sin embargo, los propósitos de tales representaciones no se limitaban a la simple voluntad de exteriorizar lo que había o no había en un ajuar de la época, había algo más; las vajillas, así como determinados tipos de frutas, hortalizas o carnes, se convertían en «arquetipos»⁶³, translimitando sus condiciones de simples objetos para el uso y comunicando algo más. Los bodegones por lo tanto ponen en marcha una dignificación de la cotidianidad haciendo de ella un objeto y obra artística. El número de piezas de cerámica que aparece en este género pictórico es muy elevado; éxito que quizás se debe a las características intrínsecas del género mismo, el cual es capaz y tiene la voluntad de otorgar a estos barros un relevante papel de protagonismo, reconociendo de tal manera su «papel de documento y testigo de la vida cotidiana»⁶⁴. Las vasijas reproducidas no solo se convierten en vívidos reflejos de varios aspectos de la «vida quieta cotidiana, sino también la lectura simbólica que descubre, en mucho de ellos, mensajes de rico contenido moral o intelectual»⁶⁵.

A lo largo de los últimos años se han llevado a cabo diversos estudios sobre la aparición de la alfarería en pintura, para citar algunos: Fuentes Guerra (1965), Gutiérrez Alonso (1983), Natacha Seseña (1991a, 1991b, 2000), Pleguezuelo (2000), Portús Pérez (2009), etc. Utilizando estas investigaciones como soporte se propondrá un desfile de bodegones en los que las cerámicas bucarinas aparecen con cierto

⁶⁰ Se descubrieron frescos murales similares a los que durante el Barroco se denominaron bodegones ya en la Antigüedad clásica (Sánchez Jiménez, 2011: 148).

⁶¹ Se suele fechar la aparición del bodegón en Europa hacia finales del siglo XVI, concretamente en 1596 fecha en la que vio la luz *Cesta de fruta*, la creación de Caravaggio que se considera el punto de partida del género pictórico.

⁶² Incluso en los diccionarios de la época está relegado a un bajo nivel social: *Covarrubias* (1611): «El sotano, o portal bajo, dentro del cual está la bodega, adonde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada, y juntamente la bebida: de manera que se dijo bodega». *Autoridades*: «el sótano, o soportal en que se hace y guisa de comer a la gente pobre y ordinaria: y porque se ponen comúnmente estos puestos a las puertas de las tabernas y bodegas de cosecheros, para que los que entran a beber tomen alguna cosa que les sirva de materia, pudo tomar el nombre de la palabra Bodega; aunque Covarrubias dice puede venir del Italiano *budella*, que son los intestinos del animal por la semejanza de la voz, y ser lo que allí se vende más regularmente estos despojos para los pobres»; aparece también la voz bodegón en referencia a la pintura: «en la pintura se llaman los lienzos en que están pintados trozos de carnes y de pescados, y comidas de gente baja»; como se desprende también en esta última acepción se subraya el bajo nivel social que representa el bodegón.

⁶³ Natacha Seseña, *Rango de la cerámica en el bodegón*, 2000, p. 132.

⁶⁴ José Ángel Calero Carretero y Juan Diego Carmona Barrero, *El bodegón y la alfarería tradicional*, 2014, p. 247.

⁶⁵ Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya*, 1983, p. 5.

protagonismo. El todo con el propósito de dar prueba del valor que alcanzaron en la España barroca, en cuanto objetos que se convirtieron en obras artísticas, al mismo tiempo que atestiguan la difusión que tuvieron entre todas las clases de gentes. Sánchez Jiménez (2011) reflexiona sobre los que pueden haber sido los porqués de tanto éxito, formulando tres hipótesis válidas y coexistentes⁶⁶. El estudioso se focaliza en particular modo en el significado que desempeñaban los alimentos –frutas, verduras, carnes, pescados, etc.– en el caso de la presente investigación estos elementos pasan en segundo plano para dejar protagonismo y la totalidad de la atención a las vasijas de barro rojo. La mayoría de las veces los búcaros aparecen al lado de otros recipientes; a veces aparecen juntos con algún tipo de comidas, pero casi nunca con la común –frutas, verduras, carnes– sino con comida más peculiar, como por ejemplo, chocolate y dulces varios, alimentos que se relacionan con el mundo acomodado y tienen un toque de exotismo. Quizás mediante estas combinaciones se quiere subrayar la naturaleza lujosa y exótica de los búcaros y su consiguiente pertenencia a las clases sociales más adineradas. Esta suposición confirmaría la segunda hipótesis propuesta por Sánchez Jiménez; o sea la que piensa en el bodegón como representación de los intereses, necesidades y preferencias del público al que se destinaban (Sánchez Jiménez: 2011: 253).



Francisco de Zurbarán, Desayuno con chocolate, c.1640.
© Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon

⁶⁶ Véase Sánchez Jiménez, 2011, pp. 251-263.



Juan van der Hamen, Bodegón con cajita de dulces, c.1621.
© Museo de Bellas Artes de Granada, Granada



Juan van der Hamen, Bodegón con lozas y dulces, c.1627. © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

A partir de la observación de estos bodegones se puede notar que el color rojizo del búcaro se distingue en la general y característica oscuridad de los lienzos. Casi siempre resulta ser el punto luminoso

y la veces que no lo es, la mirada cae irrevocable e igualmente en él. Si una persona no sabe de que se trata, la observación del lienzo despertará cierta curiosidad hacia este objeto que parece constantemente ser envuelto por cierto aire de incertidumbre. Resulta por lo tanto que el protagonismo de tales artefactos es indiscutible, así como es indiscutible el hecho de que dicho protagonismo quiso dárselo, en primer lugar, el pintor que pintó el lienzo; posición de relieve que tal vez depende de la posición y del contexto en el que se encuentran. Como se puede apreciar, aparecen pintados al lado de elementos prestigiosos y el entorno en el que se ubican comunica que se trata del ajuar de personas acomodadas, conjunto de factores que, indirectamente, dan a entender que los búcaros se consideraban también objetos de lujo. Con todo se entiende que el bodegón fue el género pictórico por excelencia para la representación y la consiguiente proliferación de informaciones acerca de la cultura de esas curiosas vasijas rojas tan característicos. De todos modos, como se ha citado anteriormente, el universo del bodegón no fue el único que les otorgó espacio y protagonismo.

1.4.2.2. MÁS ALLÁ DE LOS BODEGONES: LAS PINTURAS DE CORTE Y LAS PINTURAS DE CASTAS

Si se sube de nivel y se abarca al mundo de la pintura de corte, se pueden encontrar algunos rastros de la presencia de dichos objetos. Queda claro que la aparición en cuadros de semejante relieve otorga a las vasijas un papel de primacía entre todas las vasijas, casi alcanzando el prestigio que tenían las joyas, plata y otros metales más prestigiosos. El caso que más brilla entre todos es precisamente una de las pinturas más famosas de la España barroca, una pintura de colosal importancia, una pintura de y para la Corte. En el lienzo, rodeado de personajes de reales, ante la cándida mano de una infanta, en el foco central del lienzo –centro de la atención tanto de los representados como de los espectadores– aparece un pequeño búcaro rojo. ¿Qué es lo que hace en la gran obra maestra de Velázquez, *Las Meninas*? Se trata de cuadro intrigante, que hace surgir un interrogativo tras otro, interrogativos para los que no siempre hay respuestas; un cuadro que acaba por arrastra el espectador en su órbita de incertidumbre, dejándolo algo despistado y confundido. Las preguntas que surgen son muchas: ¿qué está haciendo ese grupo de personas? ¿Por qué se ha reunido? ¿Qué es lo que concretamente está sucediendo dentro del cuadro? Las páginas de crítica que se han escrito son copiosas y al leer las más minuciosas explicaciones de cada detalle el lector «empieza a sospechar que se le ofrezcan con la esperanza de que algún detalle nuevo pueda provocar la comprensión total del cuadro»⁶⁷. Ahora bien, el pequeño detalle del búcaro, que casi pasa por desapercibido en la inmensidad del cuadro, podría representar ese detalle que da una pista más para comprender, no la totalidad, pero algo más del cuadro. ¿Por qué Velázquez decidió representarlo? Se podría pensar que solo se le estuviera ofreciendo agua fresca a la infanta o se podría, con atrevimiento, afirmar que la presencia de este búcaro tiene algo que ver con la bucarofagia, es decir que la infanta se lo

⁶⁷ Joel Snyder, *Las meninas y el espejo del príncipe*, 1995, p.129.

comía. Por lo que se refiere a esta última hipótesis y las razones que hipotéticamente podrían haber empujado a la niña a comer barro se analizarán en el siguiente capítulo. De momento solo se quiere fijar la atención en la presencia del objeto en un lienzo de tal importancia, enésima prueba de que los búcaros habían ganado tanta importancia en la sociedad y que tenían incluso algún tipo de relación con el ambiente de corte.



Diego Velázquez, Las Meninas (detalle), 1656.
© Museo del Prado, Madrid

Por ende, se menciona la comprobación de una alusión pictórica a las cerámicas bucarinas un siglo después de los ejemplos que se han puesto hasta este momento. Una vasija de barro rojo aparece como elemento de fondo de un cuadro de casta. Es un género pictórico novohispano que surgió en el siglo XVIII⁶⁸; particularmente significativo tanto en la Nueva España como en la Península Ibérica en cuanto se trata de lienzos que, mediante la representación de un núcleo familiar –solitamente compuesto por padres e hijo– representan la «realidad simbólica de la sociedad virreinal»⁶⁹. Los pintores ponen en escena mezclas raciales, las cuales suelen estar explicitada en un epígrafe; en esta primero aparece la designación que recibían los padres y luego la bajo la que se identifica el hijo dentro del sistema de castas⁷⁰; reproduciendo, de tal manera, el real mestizaje existente en la Nueva España de la época (Castro Morales, 1983: 672). Fue un género de cuadros producido prevalentemente para las personas acomodadas de

⁶⁸ Más concretamente se suele considerar 1711 como fecha de inicio del género. «Fecha en la que el pintor Arellano realiza un conjunto de lienzos en los que se representan diferentes tipos humanos como miembros de la población de la Nueva España» (M^a. Concepción García Sáiz, *Que se tenga por blanco. El mestizaje americano y la pintura de castas*, 2008, p. 358).

⁶⁹ M^a. Concepción García Sáiz y Félix Jiménez Villalba, *Museo de América, mucho más que un museo*, 2009, p. 106.

⁷⁰ Estas mezclas son algo confusas, no siempre coinciden, menos las principales. Poner ejemplos de Taylor.

España, hecho que «revela el deseo de la elite de representar y categorizar el proceso del mestizaje»⁷¹. Efectivamente las pinturas solían aparecer en series de, generalmente, dieciséis lienzos, estructurados en orden jerárquicamente decreciente. Además de ilustrar el proceso del mestizaje, representan un instrumento para el estudio de la cultura material de la época. El escenario, representado con minuciosidad, en el que se inserta el grupo familiar cuenta algo más sobre la posición social de las gentes representadas.



Anónimo, De india y cambujo, tente en el aire, 1775-1800. © Museo de América, Madrid

En el ejemplo de pintura de casta que se ha traído aparecen todos los elementos al que se ha hecho alusión: una familia procedente de una mezcla racial (ella es india, el padre cambujo y el niño se designa tente en el aire) representada en su ambiente doméstico. En el lado derecho aparece el padre, en lo que podría ser su taller de zapatero; en el lado izquierdo en cambio aparece una mujer sentada mientras cocina un huevo. Lo interesante es lo que figura a sus espaldas⁷²: una estantería en la que aparecen platos, jarritas y un llamativo búcaro rojo –estantería que, además, recuerda los aparadores barrocos—. En este lienzo se percibe una

⁷¹ *La invención del mestizaje. La pintura de casta y el siglo XVIII en México*. 4 de abril-8 de agosto 2004.

⁷² Relevante es la puntualización de Efraín Castro Morales (1983: 674): «Todos los detalles, aun los más pequeños, están ejecutados con cuidado y realismo, en algunos casos las frutas, animales y útiles de cocina, se disponen en el fondo o forman parte de la escena principal, a semejanza de los cuadros de las naturalezas muertas». Con lo que se entiende que dichos detalles se reserva particular protagonismo dentro del conjunto del objeto artístico en cuanto manifestaciones de la realidad social.

especial atención a las representaciones de las actividades productivas y a la dotación de los entornos domésticos con un ajuar numeroso y variado, que los pintores describen con una gran minuciosidad, deteniéndose en mostrar los diferentes utensilios propios de los oficios que practican los protagonistas y los objetos de ornamentación y de uso de las diferentes estancias interiores que cada vez se definen con más claridad⁷³.

Así que la presencia del búcaro, tal como los demás objetos de la cultura material, en este género de cuadro no ha de pasar por desapercibida en cuanto quiere contar algo más acerca del estatus de la familia representada. Otra vez la cultura material crea un cuadro más claro que ofrece detalles acerca de la condición social de los representados. En el presente caso el búcaro juega un claro papel en el efecto de la demostración de algún nivel de prosperidad (Rovira y Galán, 2010: 57) que caracterizaba a la familia a pesar del bajo nivel social al que solían estar relegados indios y cambujos.

⁷³ M^a. Concepción García Sáiz, *ob.cit.*, p. 362.

2. UNA MODA VICIOSA: LA BUCAROFAGIA

2.1. LA MADRE TIERRA: ORÍGENES Y DIFUSIÓN DE LA BUCAROFAGIA

En el capítulo anterior se han estudiado las cerámicas y, más en concreto, los búcaros dentro del panorama áureo español: se han considerado los orígenes y el rol que jugaron dentro de la cultura material de la época para constatar la gran difusión, prestigio y aprecio que tuvieron entre las clases sociales más adineradas. La consideración que les reservaron fue tanta que los búcaros ganaron un lugar reservado en la cotidianeidad de las gentes. El búcaro, de hecho, es un objeto que aparece con bastante frecuencia tanto en las colecciones y gabinetes reales, con una finalidad puramente ostentosa, como en los ajueres domésticos como perfumador para el ambiente o como aderezo para la misma agua que en ello se conservaba. Como se ha averiguado estos artefactos se destinaron a esos usos olorosos, pero hay que recordar que se utilizaron también para otra práctica que hasta ahora solo ha sido mencionada: la bucarofagia, costumbre insólita, que tuvo mucho éxito y afluencia entre las damas del siglo XVII que consistía en la ingesta de pedazos de búcaros (barro cocido). En el conjunto de la investigación, la bucarofagia, representa un elemento más que explica porqué estos barrojos rojos estuvieron tan presentes en las vidas de las personas, en particular modo en las de las damas del Siglo de Oro. Hoy en día puede resultar inconcebible imaginar que alguien se haya deleitado con mascar y hasta comer pedazos de barro crujientes y, aun más más laborioso es tratar entender las razones que empujaban a hacerlo. A pesar de tales obstáculos, hay que reconocer que en la época moderna, en concreto en el siglo XVII, hubo un buen caudal de damas que rellenaban sus estómagos con este material. Este capítulo quiere ser por lo tanto una introducción a la bucarofagia para un hombre del siglo XXI, época en la que esta práctica está lejos de ser considerada normal y, además, goza de cierto desconocimiento general. Se tratará de profundizar en esta curiosa manía dando unos pasos atrás en la Historia para trazar un recorrido que conduzca hasta el momento de la llegada de la bucarofagia en las cortes españolas.

A partir y sirviéndose de estas fundamentas se pasará al estudio de la práctica concretizándolo a un lugar y a un tiempo determinados: la España del Siglo de Oro. Se planteará un discurso cuyo propósito es el de exteriorizar la destacada implantación que tuvo en la sociedad. Para argumentar esta teoría se recurrirá a un estudio de Seseña (2009), acompañado por escritos de extranjeros que viajaron a España en esa temporada y cuyos ojos fueron testigos directos de la puesta en escena del canibalismo de las mujeres. A continuación, se pasará al estudio de la práctica en sí; antes que nada, se tratará aclarar el hecho de que, además de tratarse de una práctica muy extraña, es también muy nociva, teniendo unos efectos dañinos que superaban eminentemente los beneficios. Faceta perniciosa bien conocida por todos, como testimoniarán los textos literarios (Zabaleta, 1885), los estudios más recientes (Castillo-Ojugas, 2000, 2005, 2007), los diccionarios de la época y tratados de medicina (Lange, 1554; Farfán, 1592; Buchan,

1792). A esta altura se tratará otorgar un sentido a todo para no dar la impresión de que las damas del siglo XVII eran completas masoquistas, explicando las razones (que ellas consideraban beneficios) que las empujaban a ingerir los búcaros.

En su conjunto, este capítulo es pensado para dilucidar el argumento de la bucarofagia desde todas las angulaciones posibles: orígenes, desarrollo, implantación, efectos colaterales y razones, en cuanto cada uno de estos factores ha contribuido, tanto positiva como negativamente, a la creación de escritos literarios centrados en la costumbre, dejando a la posteridad válidas fuentes que explican lo que fue y la consideración que tuvo la bucarofagia en el Siglo de Oro, testimonios cuyos análisis será objeto del siguiente capítulo.

2.1.1. LOS ORÍGENES: LA GEOFAGIA

La extravagante costumbre de comer pedazos de los tan nombrados búcaros no salió de la nada, de hecho, en cierto sentido solamente fue el *upgrade* de otra usanza, la geofagia, o sea la ingesta de arcilla en su estado natural. La geofagia ha estado, desde siempre, muy presente en la cotidianidad de las personas, pues es preciso entender lo que fue y los motivos de su origen, para poder luego comprender el fenómeno de segundo grado de la bucarofagia. A la altura del siglo XVII, comer arcilla en la Península Ibérica no era en absoluto una práctica que extrañaba; como se irá comprobando la geofagia se remonta a los tiempos más ancestrales, desde los que ha ido desarrollándose hasta convertirse en una costumbre normalizada en varias áreas del globo⁷⁴. Con todo, aun no se ha encontrado un acuerdo total por lo que se refiere a los porqués de su origen. Hay tres hipótesis al respecto: hay quien opina que se solía comer tierra exclusivamente para llenarse el estómago, con la única finalidad de hacer frente a la carencia de comida; otros consideran la geofagia un trastorno o perversión del hombre y, al final, algunos consideran que fue un auténtico remedio terapéutico para los males del hombre (Archury Valenzuela, 1976: 1529). Berthold Laufer (1930: 102) comparte estas teorías y añade tres razones más por las que, según él, los hombres sintieron el impulso de ingerir barro: 1) por algún rito o ceremonia religiosa, 2) como condimento o corrector de sabor, para mejorar el gusto de otras comidas o alimentos y 3) por un uso macabro, morboso, debido a algunas particulares condiciones nerviosas (exactamente como la ingesta compulsiva). Así, los porqués son múltiples y de las más diferentes naturalezas; de todos modos, entre ellos, la ingesta de barro en cuanto remedio terapéutico es el más documentado y representa también una de las finalidades por las que se desarrolló la sucesiva bucarofagia⁷⁵. Las fuentes que ofrecen pruebas de los fines médicos resultantes de la ingesta de arcilla son variadas, remontan a los tiempos más antiguos y

⁷⁴ Berthold Laufer dedicó una entera monografía al tema de la geofagia: *Geophagy* (1930); ya a partir del índice del presente libro da entender que el número de áreas geográficas en las que se practicó la geofagia es muy amplio.

⁷⁵ Reflexionar sobre la geofagia a partir de este argumento médico, puede revelarse un útil punto de partida para reflexionar luego sobre la bucarofagia.

se tiene conciencia de que perduran incluso en los tiempos más recientes; razón por la que la arcilla resulta ser un elemento muy presente en las farmacopeas de todas las épocas (Archury Valenzuela, 1967: 1533). El mundo árabe ha sido una de las áreas que más testimonios dejó sobre el uso de la arcilla en ámbito médico. Las informaciones más sugerentes se han encontrado en el *Tratado de los simples* o *Colección de medicamentos simples*, escrito por Ibn al-Baytar, botánico y farmacólogo musulmán natural de Málaga. En este tratado se recogen los datos que insignes autores (Dioscórides, Galeno, Ibn Sina y al-Razi, entre otros) proporcionaron sobre cada ingrediente, dando lugar a un escrito enteramente dedicado a las tipologías de materias vegetales y animales usadas con fines médicos. Entre las materias enumeradas aparece también la arcilla, a cuyo uso dedica un apartado entero. Para descifrar los empleos a los que se destinaba, Ibn al-Baytar cataloga y analiza ocho variantes⁷⁶ cuyas ingestas estaban destinadas a fines médicos. Entre ellas, la arcilla de Nisapur gozó de particular interés y, fue la a que se le dedica más espacio y consideraciones. Ibn al-Baytar, refiriéndose a su eficacia terapéutica, alude a las teorías de al-Razi, según las que esta arcilla, si ingerida, fortalecía el tono cardíaco y reducía el vómito y las náuseas. Además, subraya su carácter doblemente beneficioso, en cuanto su ingesta no resultaba dañina para la salud de quien la tomaba, es decir que no producía obstrucciones (a diferencia de otras que sí las causaban). La mayoría de las veces estas creencias terapéuticas se revelaban erróneas, en cuanto tras curar aparentemente los males padecidos, no tardaban en procurar otros adicionales a sus supuestos pacientes. Los efectos que la ingesta de arcilla producía eran evidentes y constantes. Entre ellos, los más incómodos eran «palidez, o mejor dicho, color amarillo del rostro, hinchazón del vientre y de la cara, producida por la obstrucción»⁷⁷. Estas complicaciones eran consabidas desde hace mucho tiempo; Cornelio Celso, en *De Medicina*, subrayó un nexo entre la geofagia y la anemia, indicando la primera como consecuencia directa de la segunda: «de persone con un brutto colorito, quando non colpiti da itterizia, soffrono di dolori alla testa o sono mangiatori di terra»⁷⁸.

Que fuera por una razón u otra y, a pesar de las complicaciones, se desprende que la geofagia fue una práctica normalizada y difundida que logró sobrevivir durante siglos, alcanzando incluso las cortes españolas. Según Laufer (1930: 104) la difusión de la geofagia se debe a un proceso de imitación que empezó con los persas, a quienes se deben igualmente las primeras noticias sobre la práctica de la geofagia. El hábito fue heredado tanto por el mundo indiano como, posiblemente por el musulmán, siempre mediante el proceso de imitación que da lugar a una cadena de contacto y difusión. Así que, una vez difundida la costumbre en el mundo árabe, no tardó en implantarse, en cuanto ya a la altura del siglo X

⁷⁶ Laufer, *op.cit.*, p.150.

⁷⁷ Teresa Garulo Muñoz, *Comer barro (Nota al capítulo XXX del Kitab al-muwassa de al-Wassa)*, 1987, p.158.

⁷⁸ Aulo Cornelio Celso, *De medicina*, 1971, pp.116-117.

estaba bien arraigada en la sociedad⁷⁹, tal y como una costumbre normal y corriente⁸⁰. La maurofobia que se ha ido desarrollando a partir de la expulsión de los musulmanes ha contribuido a la creación de estereotipos, con todo esta repulsión no existió desde siempre, al contrario, en la época de la difusión de la geofagia en la Península, las costumbres moriscas eran fácilmente aceptadas y recibidas en las cortes ibéricas (Garulo Muñoz, 1987: 159)⁸¹ pues no resulta raro que pudieron en algunos aspectos influenciar y/o transmitir algunas creencias o costumbres a la nobleza española. Estas relaciones con los moriscos llevaron a suponer que fueron precisamente los vecinos árabes quienes transmitieron esta costumbre a al-Ándalus hacia el siglo IX (Garulo Muñoz, 1987: 159), quienes como se ha visto mediante el escrito de Ibn al-Baytar solían ingerir algunos tipos de arcilla. Una vez transmitida no tardó en radicarse en la sociedad⁸² y convertir el consumo de arcilla en una práctica acostumbrada⁸³. El camino, por supuesto, no fue tan fácil y llano, en cuanto tuvo que hacer frente a las prohibiciones y denigraciones de los hadices del derecho musulmán antes, y de la Iglesia católica luego (Garulo Muñoz, 1987: 160-161). Como se ha mencionado anteriormente existían tratados médicos que aconsejaban la administración de arcilla, subrayando al mismo tiempo las desventajas y trastornos que algunas tipologías podían conllevar. Es curioso que simultáneamente a esos tratados empezaron a aparecer textos que condenaban esta costumbre: Garulo (1987) y Vajda (1981) refieren títulos y ejemplos de obras de la época que condenaron la geofagia⁸⁴. A partir de estos testimonios se desprende que los ataques principales procedían del universo religioso. Sin embargo, la ambigüedad de tales denigraciones no falta, en cuanto la mayoría de los textos citados eran apócrifos o considerados escritos por hadices falsos (Garulo, 1987: 160; Vajda, 1981: 5). Sin embargo, quienes intentaban prohibir la geofagia basaban las teorías en interpretaciones personales de la palabra del profeta: el hombre ha sido creado del barro; apoyándose en esta famosa aseveración argumentaban que era inmoral que «el hombre coma aquello con lo que ha sido creado», pues se

⁷⁹ Garulo, *op.cit.*, p. 159. Garulo enumera las bebidas y los alimentos que consumían los acomodados de Bagdad; entre ellos figura también la arcilla de Jurasán. Sigue el ensayo poniendo muchos ejemplos que confirman la usanza de comer arcilla; advirtiendo incluso sobre el color pálido-amarillo que causaba un excesivo consumo de arcilla.

⁸⁰ Natacha Seseña, *El vicio del barro*, 2009, p. 30.

⁸¹ Garulo Muñoz (1987: 159) añade que se trataba de una «época en la que se aceptan con entusiasmo las novedades bagdadíes, se recibe con todos los honores a personajes procedentes de la capital del califato y se encargan a Oriente esclavas bien educadas para realzar los círculos aristocráticos».

⁸² Las fuentes que atestiguan la difusión generalizada de la costumbre de ingerir arcilla aparecen hacia el siglo XI. Garulo, *op.cit.*, p. 156: afirma la existencia de lugares en los que extraían arcilla comestible, hecho que confirma que la práctica era lo suficientemente difundida para empezar a extraerla, con el fin de comerla (se supone).

⁸³ Se entiende, además, que ingerir arcilla en el siglo IX era una práctica, no generalizada, pero normalizada, en cuanto aparecen recomendaciones médicas para las mujeres embarazadas en contra de la ingesta de arcilla, buscándole algunas alternativas: «la mujer embarazada, en lugar de arcilla tomará cada mañana almidón y almendras tostadas o fritas *samiq* de lentejas y habas fritas, junto con oximel elaborado de forma equilibrada» (Expiración García Sánchez, *Comidas de mujeres en la sociedad andalusí*, 2006, pp. 203-222).

⁸⁴ Vease Garulo, *op. cit.*, pp. 161-162 (ofrece un largo listado de ejemplos extrapolados de obras de la época y el artículo de Georges Vajda: *De la condamnation de la géophagie dans la tradition musulmane: Abd al-Rahmān b. Muhammad Ibn Manda, Tabrim akel al-tin wabā' al-akilib fi l-dunyā wal-ahjra* que trata muy detenidamente el argumento llevando ejemplos de condenas hechas por hadices pasados. Sustentándose en tres monografías divide el ensayo en diecisiete apartados focalizados en aseveraciones acerca de las razones por las que el barro no debía ser asumido. De ellos se deduce que las razones abarcaban consecuencias negativas tanto para la salud física como para la moral.

asemejaría al canibalismo⁸⁵. Ellos quizás eran fanáticos de su religión, pero, como se verá incluso con la bucarofagia y con los afeites, los principales y más despiadados atacantes vinieron de los agentes religiosos.

A pesar de todo, los daños a la salud eran reales y bien evidentes, así que muchos fueron los que prohibieron el consumo de arcilla. Pasando los asuntos religiosos por alto y centrándose en lo dañina que era la costumbre, ya que era consabido que «obstruye los conductos de las venas» e «impide evacuar el vientre y es causa de vómitos de sangre y de llagas en la boca»⁸⁶ resultaría normal que se desaconsejase la ingesta. Por lo tanto, se puede afirmar que no hay creencias religiosas válidas en las que se podía basar la prohibición de la práctica, pero sí su prohibición podía contar con apoyos en el ámbito sanitario en cuanto causa de graves males. De todos modos, que fuera por una o por otra razón, se ve que en cada época había siempre un reproche para esta costumbre.

2.1.2. EL DESCUBRIMIENTO DEL FUEGO: DE LA ARCILLA AL BARRO COCIDO

Esa red de relaciones entre el mundo árabe y español podría explicar la llegada y la consiguiente difusión de la costumbre sobre todo entre los personajes de la corte. No se ha encontrado ningún escrito que explica exactamente el proceso que ha llevado de la geofagia a la bucarofagia, con todo, la segunda parece ser una natural evolución de la primera. Casi sin duda alguna no fueron las damas ibéricas quienes se inventaron esta costumbre ya que, como ellas y antes de ellas, lo solían hacer también las mujeres indianas: Laufer (1930: 140) explica que la costumbre de ingerir pedazos de barro de algunas tipologías de vasos era normal y corriente entre las mujeres, explicitando, de tal manera, la existencia de la que hoy en día se conoce como bucarofagia. Así que, posiblemente, la bucarofagia ya estaba derramada en diferentes lugares del globo. Probablemente se originó tras la aportación de algunos cambios en la naturaleza de la geofagia, quizás para ajustarse a las voluntades y necesidades de la época. Lo cierto es que la bucarofagia, se difundió por lo largo y lo ancho de la Península ibérica, convirtiéndola en una verdadera moda.

El término bucarofagia fue acuñado por Natacha Seseña (1991a) por lo tanto, es natural que no aparezca en los diccionarios de la época, cuando su presencia era sustituida por otras expresiones que, indirectamente, aludían a la costumbre. Así que, al lado de esta ausencia se percata la presencia de referencias explícitas en la definición de «búcaro» en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Covarrubias, vocablo que está estrechamente relacionado con la costumbre, y viceversa. En cierto sentido, dentro de la definición de búcaro cabe la de la bucarofagia misma. A continuación, se refiere la parte interesada:

⁸⁵ Como subraya Garulo es una tontería ya que siguiendo esta teoría no habría podido tampoco beber agua en cuanto el hombre está formado, y no en poca parte, por esta.

⁸⁶ Garulo, *op.cit.*, p. 162.

«destos barros dicen que comen las damas, para amortiguar la color o por golosina viciosa, y es ocasión de que el barro, y la tierra de la sepultura las coma y consuma en lo más florido de su edad». Esta alusión entre líneas es quizás aun más llamativa de lo que hubiera sido la presencia de una voz enteramente dedicada a la costumbre, ya que citar la bucarofagia entre los varios usos a los que los búcaros estaban destinados explica cuánto normalizada y generalizada estaba dicha práctica; tanto que llegó a considerarse uno de los usos básicos que se podían hacer con estas vasijas. Prueba de ello son las múltiples referencias que aparecen en las obras literarias tanto de los moradores de la Península (véanse los numerosos versos dedicados a la bucarofagia en el corpus de Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Zambaleta, para citar unos nombres) como de extranjeros⁸⁷ que viajaron en estas tierras⁸⁸. Este género de documentos es el único que atestigua y describe detenidamente la presencia de esta costumbre en la España del Siglo de Oro. Efectivamente es bastante raro que, a pesar del gran éxito constatado entre las damas, no haya sido muy estudiada. Morel-Fatio supone que, por ejemplo, los arqueólogos no se han considerado atentamente el argumento porque quizás no querían creérselo⁸⁹. Al mismo tiempo, quizá la materia no se consideraba prestigiosa por ser una práctica social menor, una costumbre ambigua y hasta indecorosa. De todos modos, a pesar de la vergüenza o de la incredulidad, la existencia de esta extraña costumbre no puede ni negarse ni ocultarse. Y, al contrario, a pesar de ser considerada extraña e insólita, se trata de una costumbre que, gracias a su interdisciplinaridad, puede contar mucho sobre la historia del hombre. De hecho toca las más variadas disciplinas: desde la antropología a la arqueología, pasando por la historia de la moda y de la medicina, así como dejó trazas en el arte y en la literatura de la época, cuyos reflejos son importantes testimonios a través de los que se ha podido comprender algo más sobre esta rara costumbre. Así que hoy en día es consabido que durante el siglo XVII entre toda clase de mujeres se había difundido la costumbre de tragarse pedacitos de los arcillosos búcaros. Como se ha explicado en el capítulo anterior las mujeres no saciaban sus gulas con cualquier tipo de vasija de barro cocido, sino que las seleccionaban dependiendo de determinados rasgos, a saber vasijas apenas cocidas, que presentaban el engobe, de paredes finas y porosas⁹⁰; la procedencia era también un factor relevante, concretamente, las damas ibéricas preferían las de Portugal, Nuevo Mundo y algunas tipologías *made in Spain*. Seseña (2009: 17) refiere que el primer autor que explicitó la presencia de la costumbre bucarofágica entre las damas españolas fue el padre Torrejón en el *Libro de Antigüedades de Talavera, su iglesia colegial, monasterios, parroquias, genealogías y varones ilustres que ha tenido en armas, religión y letras* (1596) en el que escribe que los barros son «tan agradables al gusto que [las damas] beben el agua y comen el barro, no siendo pequeño trabajo para los confesores el de atajar este vicio»⁹¹.

⁸⁷ En particular modo el escrito *Relación del viaje por España* de la Condesa D'Aulnoy.

⁸⁸ Para los demás viajeros véase José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo 2, 1952.

⁸⁹ Morel-Fatio, *Comer barro*, 1896, p.41.

⁹⁰ Se recuerda que estas vasijas se empleaban para contener el agua u otros líquidos. Debido a las características materiales, las paredes se impregnaban de agua, resultando al tacto o a los labios, más blandas, permitiendo así su ingestión.

⁹¹ Citado por Seseña, *El vicio del barro*, 2009, p. 17.

Otra vez se manifiesta el reproche que sentía el mundo religioso, ahora la Iglesia católica, hacia la ingesta de barro cocido. Esta saña podría derivar del tópico bíblico del *pulvis es*. Se deja una última referencia literaria que confirma y expresa a la perfección este sentimiento de negación desde el punto de vista bíblico:

Comía esta doncella barro ¡linda golosina! ¿cuánto diera esta moza por estar enterrada por tener la boca llena de tierra? Dios hizo a esta mujer de barro y ella con el barro se deshace. [...] muchas ganas parece que tiene de pecar la que come barro. Lo primero porque comete el pecado de peor gusto de cuantos se cometen. Luego, porque siendo difícil mucho defendernos de los antojos culpables de este barro de que somos hechos, ella echa más barro⁹².

2.2. «LA SEPULTURA EN BARRO DISFRAZADA»: EL PROSPECTO DE LA BUCAROFAGIA

Según lo dicho, la práctica bucarofágica puede considerarse una evolución de la geofagia y, en cuanto ya la arcilla provocaba daños a la salud no ha de extrañar que la ingesta del mismo material pero cocido, causara consecuencias negativas similares, o incluso peores, que se irán enumerando y explicando en este apartado. Por absurdo que pueda parecer hoy en día, la bucarofagia se había convertido en «una costumbre maniática como ahora pudiera ser mascar chicle» (Castillo-Ojugas, 2007: 45), pero con una pizca de riesgos más. Sí, porque si los búcaros hubiesen llegado con un prospecto, en el apartado de los factores de riesgos se hubiera tenido un largo listado. Por lo tanto, antes de analizar y entender las razones que empujaron las damas a devorar vasijas de barro cocido, es necesario mencionar las complicaciones que conllevaba para entender porqué con tantos riesgos las damas siguieron, durante años, ingiriendo este material.

Lo primero que sobresalía y que daba a entender que una doncella se deleitaba en comer barro era la extrema palidez de la que se teñía su rostro. Se trataba de un tinte pálido, enfermizo; Juan de Zabaleta encanta con palabras que dan a entender muy bien los efectos que el barro producía y el riesgo que corrían las damas que lo ingerían. Refiriéndose a una doncella que comía búcaros dice que era «tan sin color como si no viviera. Nadie juzgara que salía del coche para la visita sino para la sepultura»⁹³. A pesar del indudable espanto que causaban a quienes la veían, las damas consideraban esta palidez como una característica positiva y rebuscada. El tinte lunar se debía a la opilación, la principal complicación de la bucarofagia (Castillo-Ojugas, 2006:45) término hoy en desuso y poco conocido más allá del ámbito médico, pero que en la época se conocía de sobra⁹⁴. La opilación era una patología muy difundida en la

⁹² Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1885, p. 182-183.

⁹³ *Ibidem.*, p. 182.

⁹⁴ Una búsqueda en el Diccionario Histórico de la Lengua Española ha permitido ver que el vocablo *opilado* aparece bien 75 veces, la mayoría de ellas con sentido de complicación debida a la bucarofagia. <https://apps2.rae.es/fichero.html>

época, difusión que se nota también en el alto porcentaje de apariciones del término –alusiones a este, así como términos a él cercanos– en diccionarios, largos apartados de tratados médicos y en obras literarias y pictóricas⁹⁵. Covarrubias (1611), siguiendo su estilo, ofrece una definición muy peculiar: «enfermedad ordinaria y particular de doncellas y de gente que hace poco ejercicio». Esta definición otorga informaciones acerca de las principales pacientes que padecían la enfermedad y acerca de las condiciones que la provocaban. El *Diccionario de Autoridades* proporciona una definición más basilar, pasando por alto los detalles sobre las pacientes o las causas: «obstrucción y embarazo en las vías y conductos, por donde pasan los humores. Viene del latino *oppilatio*, que significa lo mismo»⁹⁶.

Pasando a los tratados, con Buchan (1792:75) se incorporó como otro síntoma la supresión de la menstruación: «clorosis o palidez, esto es la tez descolorida, y a veces verdosa de la cara de las mujeres, cuyas reglas quedan suprimidas»⁹⁷. Es preciso recordar que la opilación pasó a la historia también con la denominación de clorosis⁹⁸, tal y como se puede averiguar en la siguiente definición: «término [opilación] en que se designaba esas formas de languidez, con color de azucena en la cara, inapetencia y apetitos extravagantes y, finalmente, ausencia de la menstruación. Opilación pues equivalía casi siempre a clorosis»⁹⁹. Como se desprende de las definiciones de la época, la opilación era prevalente en las mujeres y consistía en la paralización del intestino causada por la obstrucción de algunos conductos internos; no es difícil entender que no era cosa de poco releve y que el órgano en *stand by* conllevaba otros tantos efectos dañinos para el cuerpo. Estas complicaciones eran bien conocidas y fueron abiertamente resumidas en el *Léxico médico del pasado*:

se usó la denominación de *clorosis* para referirse al tinte amarillo verdoso que adquirían las mujeres jóvenes y que se acompañaba de diversas manifestaciones como cansancio, fatiga fácil, hiporexia, hipersomnía, trastornos de la menstruación, palpitaciones, ahogos, cefaleas, molestias digestivas, etc.¹⁰⁰.

Muchas que padecían y muchos que escribían: se trataba de un trastorno tan conocido y difundido que el fray Agustín Farfán en *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades* (1592) dedica a la opilación un capítulo entero, ya que la considera muy peligrosa y además muy frecuente y se refiere a ella como «tan común mal»¹⁰¹. Así las cosas, se puede inferir que se trataba de una patología bien nota, sin embargo, es curioso apreciar como ni uno de los tratados médicos hasta ahora analizados se refiere a la opilación

⁹⁵ Primeras referencias remontan al siglo XVI: Lange, en 1554 fue el primero en tratar de la patología y Jean Varandal el primero que usó el término clorosis (Loudon; 1980: 1670, 1672).

⁹⁶ Diccionario de Autoridades].

⁹⁷ Buchan, *Medicina domestica o Tratado de las enfermedades quirúrgicas y cirugía en general*, 1792, p. 75.

⁹⁸ Por lo tanto, en la presente investigación los dos términos serán intercambiables, considerados como sinónimos.

⁹⁹ Gregorio Marañón y Posadillo, *El problema de la clorosis*, obras completas, tomo tercero, 1936.

¹⁰⁰ Oscar G. Pamo Reyna, *Léxico médico del pasado*, 2016.

¹⁰¹ Fray Agustín Farfán, *op.cit.*, fol. 33.

como consecuencia de la ingesta de los búcaros. Efectivamente, fue en literatura, teatro y pintura donde se apreciaron las referencias más directas a la práctica bucarofágica como causa de la opilación.

Por lo que se refiere a los tratados, el único caso que he localizado que hace referencia explícita y directa es el mismo *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades* (1592) que se acaba de mencionar. En el sexto capítulo reflexiona sobre las razones que causan la retención de las reglas y explica que: «otras [mujeres] comen tierra de adobes, y no dejan tapadera de jarro colorado, y aun en jarro, que no tragan». Más adelante ofrece también detalles y consideraciones sobre quienes solía ingerir barro cocido:

Y si esto que digo hiciesen solas las mozas no me espantaría tanto, más las que tienen las cabezas llenas de canas son más viciosas y más desregladas. Estas cosas engruesan la sangre, y opilan, y tapan las venas como con piedra y lodo. Y aunque les juren que las matan (como ellas lo ven) no hay enmendarse, ni reparan las pobres que pecan mortalmente. Alumbre Dios sus entendimientos porque no tomen la muerte con sus manos¹⁰².

Estas aseveraciones manifiestan un reproche bastante marcado hacia las más ancianas. Marcos Cortés Guadarrama (2020) explicita en las notas que con «tierra de adobes» y «tapadera de jarro colorado» fray Agustín Farfán estaba haciendo referencia exactamente a todos esos utensilios de barro –búcaros incluidos– presentes en los ajuares domésticos. Más adelante puntualiza que la costumbre era frecuente tanto en las jóvenes como en las mayores, pero la postura de Farfán es sin duda alguna más severa hacia las segundas en cuanto solían ingerir barro para “curar”, o mejor dicho suprimir, los problemas del útero causados por la menopausia. A partir de estas reflexiones se puede llegar a la conclusión que cuando la opilación era consecuencia evidente de la ingesta de barro, la enfermedad se consideraba con el justo criticismo. Empero, cuando esta correlación no asistía, la patología perdía su condición de gravedad y hasta hubo casos de quien opinaba que tampoco se tratase de un verdadero trastorno. Un ejemplo es Marañón, quien en su extenso trabajo enteramente dedicado a la clorosis asevera que: «la clorosis fue una verdadera invención literaria, netamente romántica, un ente fantástico en patología». Dependiendo de las causas quizás tenía razón, es decir que podía ser causada por un factor psicógeno, melancolía, escasa libertad social (Castillo de Lucas, 1970: 315), pero cuando se habla de clorosis causada por la ingesta de barro la historia es diferente. Se pensaba que la causa de los males de la joven opilada se originase por un amor contrariado, así que la satisfacción era la sola y única salvación. Louon refiere que ya Lange (1554) había relacionado este mal con la condición de “virgen”, indicando también la cura: «I instruct virgins afflicted with the disease that as soon as possible they live with men and copulate, if they conceive they recover»¹⁰³.

¹⁰² Fray Agustín Farfán, *op.cit.*, fol. 33.

¹⁰³ Citado por Loudon, *Chlorosis, anemia, and anorexia nervosa*, 1980, p. 1670.

Así que se desarrolló la creencia que para curar una doncella opilada solo era necesario encontrarle un galán. El ejemplo que más exterioriza esta consideración de la clorosis/opilación es la cura que se encuentra para la “opilada” más famosa del teatro áureo: Belisa, en *El acero de Madrid* (1618). Su padre decidió que el matrimonio era la solución para sus males.

Yo quiero, con ejemplo de estos músicos,
casar mi hija, que es el mejor medio
para desopilalla (vv. 1380-1282)¹⁰⁴

Y poco después afirma que «casarla es buen acero»¹⁰⁵. Pero hay que recordar, y no es cosa de poco releve, que su condición de opilada era fingida, no tenía obstrucción alguna, por lo que médicamente hablando no sufría mal alguno. Por lo que se refiere a las cuestiones amorosas el asunto es diferente. Se puede afirmar que Belisa sufría por amor, por consiguiente y efectivamente, la curación mejor para ella no era que el matrimonio. Sobre el porque una mujer sentía la necesidad de estar opilada tiene que ver con la cura, más médica, que se solía prescribir a las doncellas verdaderamente opiladas; asunto que se constatará en el próximo capítulo.

Solo en los tiempos más recientes los estudiosos han considerado la opilación como consecuencia de la ingesta de barro (Castillo-Ojugas (2006: 45); Natacha Seseña, 2009: 45). Como se ha aseverado varias veces, a lo largo del siglo XVII las damas que ingerían búcaros representaban una gran mayoría, por lo que no se puede negar una correlación entre la bucarofagia y el largo listado de síntomas que esta causaba (opilación, pérdida de menstruación, anemia, hinchamiento del vientre, extrema palidez al rostro). Lo que más sorprende es que las mujeres que ingerían el barro no querían que estos síntomas, buenos quizás no la totalidad de ellos, pero la mayoría; ¿cómo decir que no eran algo masoquistas? La opilación y todos los demás eran verdaderos efectos nocivos que, además de ser dolorosos, en ocasiones causaban la muerte, por lo que parece normal preguntarse los porqués de la difusión de la costumbre. Parece absurdo, pero para las damas del Siglo de Oro todo eso merecía la pena, en cuanto consideraban las complicaciones que se han venido enumerando supuestas ventajas.

2.3. LAS RAZONES DE UN APARENTE SINRAZÓN

Vista la cantidad de consecuencias indeseables ¿por qué las damas desarrollaron este extraño impulso que las empujó a probar y hasta devorar vasijas de barro cocido? Tras haber entendido qué es la bucarofagia, cómo se originó y cuáles eran las consecuencias que provocaba al cuerpo y a la psique de

¹⁰⁴ Lope de Vega, 2020, p. 180.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, 180.

quienes ingerían barro, cualquier persona se interrogaría sobre los porqués de dicha práctica. ¿Por qué las mujeres debían buscarse su propio mal? Como se comprobará las respuestas son variadas y de las más diferentes naturalezas, en cuanto no existe un solo y único motivo. O, mejor dicho, las hipótesis que intentan explicar las razones de la costumbre son muchas, sin embargo hay una sobre las demás que parece tener más sentido y coherencia entre causas y efectos. Un pequeño *spoiler*, lo ofrece el doctor Cárdenas en *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591), donde explica la razón por la que las damas se buscaban tantos padecimientos:

Podría alguno preguntar por qué causa más las mujeres desta tierra que otras de diferentes provincias fuesen dadas a comer tierra y cacao; respondo que muchas lo hacen por puro vicio, pretendiendo totalmente con esto traer quebrado el color, que llaman color de damas¹⁰⁶.

He aquí desvelado el principal propósito de la ingesta de barro. Como se ha venido diciendo no era el único y, con el pasar de los años, se han desarrollado diferentes teorías, por lo que parece oportuno tratar de exponer las principales. De todas maneras, se dedicará particular atención y páginas a la razón estética en cuanto considerada la más probable y, sin duda, la más generalizada.

2.3.1. «ROSTROS DE BLANCA NIEVE»: LA FACETA ESTÉTICA

Si hay una razón sobre las demás por las que las damas quisieron ingerir trocitos de barro deriva, sin duda alguna, de un cóctel de razones fundamentalmente estéticas que se habían veladamente adueñado de las mujeres de la época, quienes empezaron a tener cierta obsesión por la belleza. Todo eso debido a la creación e imposición de un canon basado en determinados modelos estéticos forjado por los hombres y para los hombres. Un modelo formado por ese puñado selecto de características y cualidades que determinan que el sujeto –u objeto– en cuestión se considere a la altura de ser definido bello; a la vez que excluye de la categorización de “bello” todo aquello que no cuenta con dichos rasgos. Ofreciendo a las presumidas mujeres una cumbre para alcanzar a toda costa.

2.3.1.1. EL MODELO DE LAURA: EL CANON DE BELLEZA ÁUREO

A partir del Renacimiento y durante casi tres siglos –lapso temporal que comprende incluso la época que vio la gran difusión de los búcaros– el prototipo de belleza femenina que se impone es el fijado por Petrarca en su *Canzoniere*. En sus composiciones Petrarca va pintando el retrato de una dama idealizada, o mejor dicho, la descompone, seleccionando unas partes de su cuerpo y eliminando otras;

¹⁰⁶ Juan de Cárdenas, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, 1988, p. 248.

creando de tal manera la renombrada imagen que irá ejerciendo por un lado, su influencia en toda clase de Artista y por otro cierto pánico escénico entre las damas¹⁰⁷. Los tercetos del soneto CLVII constituyen un ejemplo muy claro de esta *descriptio puellae* petrarquista, el ejemplo que «fija la imaginería suntuaria de las bellas partes de la mujer»¹⁰⁸:

La testa or fino e calda neve il volto,
ebeno i cigli e gli occhi eran due stelle
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
perle e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci e belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo (vv. 9-14)¹⁰⁹

Hay que decirlo, son unos estándares que tienen una pizca de artificio y divinización. Sin embargo, esta concepción de belleza logrará salir de Italia y volar hacia España, impregnando los versos del Siglo de Oro. La palabra de Petrarca aparecerá de manera tajante en varias composiciones de Garcilaso de la Vega, como se puede apreciar explícitamente en los cuartetos del soneto XXIII:

En tanto que de rosa y de azucena,
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena (vv. 1-8)¹¹⁰

Hay señas petrarquistas en cada verso: Garcilaso pone de manifiesto esta tópica *descriptio* retratando con sus versos esas partes de la dama que había que describir, las mejillas sonrosadas, los ojos (mirada), el cabello ondulado y el largo y elegante cuello y realizando una descripción idealizada e hiperbólica de la dama en cuestión. Si bien Garcilaso se considera el embajador de Petrarca en España, no fue el único que reprodujo este tipo de descripción amorosa e idealizada de la dama. Otros ejemplos salieron del ingenio de Francisco de Quevedo¹¹¹:

¹⁰⁷ Para mayores aclaraciones se remite al trabajo detallado y completo escrito por María Muñoz Muñoz de las Nieves en *La descriptio puellae» nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, 2018.

¹⁰⁸ Damaso Alonso, *Poesía Española*, 1971, p. 510.

¹⁰⁹ Petrarca, *Canzoniere*, 1974, p. 222.

¹¹⁰ Garcilaso, Soneto XXIII.

¹¹¹ Para la poesía de Quevedo siempre se hará referencia y se seguirá la numeración de la edición de Arellano, *El Parnaso español*, 2020.

Rica y avarienta
tienes esa boca,
pues de risa y perlas
nunca da limosna.
Esas dos mejillas
de lo que les sobra
prestan al verano
lo que a manyo adorna. (vv. 13-20)

Tu cabello bate
moneda en coronas;
Indias son tus sienes,
minas son tus cofias.
El nevado fuego
que tus manos forman,
ya amenaza hielos
cuando rayos forja (vv. 25-32)¹¹²

Queda así trazado, y exteriorizado mediante la literatura, el ideal de belleza femenina¹¹³. Con todo, está claro que no toda mujer podía contar con ese conjunto de bellos rasgos, pues resulta que para algunas la vida no fue un camino de rosas; porque no todos los cabellos estuvieron entre las manos de Mida, ni todas las damas fueron ostras que atesoraron blancas perlas. Pues, juntando estos estándares casi inalcanzables con esa vanidad típica de las damas, no resulta extraño que frente a la falta o progresiva pérdida¹¹⁴ de la canónica belleza, las mujeres buscaran artimañas que las ayudasen a alcanzar o a preservar ese modelo de hermosura.

2.3.1.2. ARTIMAÑAS PARA ALCANZAR EL CANON: BUCAROFAGIA VS AFEITES

El canon ha jugado un papel principal para las damas españolas del Siglo de Oro. Tener un «rostro de nieve» era un elemento imprescindible para una mujer que quisiese estar a la altura del prototipo de hermosura, pues no sorprende que lo intentara todo para alcanzar dicha blancura y las maneras sobran.

¹¹² Quevedo, *op.cit.*, «Tus niñas, Marica» (núm. 252).

¹¹³ Que, por supuesto fue sujeto a mofas y giros burlescos, como se puede apreciar en el hilarante romance «¡Qué preciosos son los dientes!» (núm.494). En el que Quevedo crea ingeniosidades que parodian el modelo de la *descriptio puellae* petrarquista.

¹¹⁴ Debida a la vejez o a las enfermedades.

La bucarofagia fue una de ellas. Como se ha descrito anteriormente una de las principales complicaciones de la ingesta de barro cocido era la opilación que, a su vez, otorgaba a las famélicas damas la tan deseada tez cándida. Sin embargo, la palidez era solo un síntoma debido a la intoxicación por barro y, de hecho, no tardaba en convertirse en amarillento. La bucarofagia no era la primera elección de las damas para ganar la susodicha blancura. La solución quizás más facilona, a la que incluso hoy en día se recurre, fue el uso, que muy a menudo llegaba al abuso, de los cosméticos, recurso nada nuevo pero que vio un incremento durante el Siglo de Oro. Un testimonio documental de los excesos del uso de los afeites proviene de las relaciones que los viajeros hicieron de sus viajes a la Península. Madame d'Aulnoy, en particular modo, recogió una inmensa cantidad de informaciones y curiosidades acerca de las costumbres de la corte de España. Además de dar noticias de la gran difusión de la bucarofagia, ofrece un hilarante retrato del proceso del maquillaje:

Tomó una taza de carmín con un grueso pincel, y se pintó con él no solo las mejillas, la barbilla, bajo la nariz, encima de las cejas y el extremo de las orejas, sino que se dio también en las palmas de las manos, los dedos y los hombros. Me dijo que se pintaba todas las noches al acostarse y por la mañana al levantarse; que no se habría pintado y habría querido prescindir del uso del carmín, pero que era tan corriente que no era posible dejar de hacerlo, y que por mucho colorete que se diese, siempre parecía pálida y enferma al lado de las otras cuando no se pintaba¹¹⁵.

Testimonio que da prueba del hecho de que resultaba bastante normal que las damas recurriesen a la ayuda de los afeites. Condición que no nació en la época moderna y que, así como había sido desde los tiempos más antiguos, era objeto de polémicas e incluso prohibiciones. Ya en los clásicos¹¹⁶ no era inusual toparse con verdaderos vituperios contra el uso de los afeites, críticas que derivaban de un cóctel de razones estéticas, médicas y morales. A la hora de entender el porqué de tales calumnias, podría ayudar aludir a la distinción en dos clases de cosméticos que Galeno estableció en *De Methodo Medendi*: distinguió la cosmética entendida como «perniciosa arte del trucco», la *kommotiké techné*, de la cosmética entendida como «arte medica», la *kosmetiké techné*. Por supuesto, la que se salvaba era esta última, la cosmética que Galeno hasta incluía dentro de la medicina como práctica indispensable, esa cosmética cuya finalidad de uso era preservar y cuidar de la belleza natural intrínseca de cada cual, es decir la salud de la persona. La *kommotiké techné*, al contrario, era se dedicaba al embellecimiento del rostro, cabello, piel, dientes, etc. Mediante esta se buscaba una belleza falsa que no pertenecía a la persona, por lo tanto, esta porción de la cosmética fue desdeñada con gran fervor en cuanto práctica falsificadora y engañosa. La *kosmetiké techné* era en cambio aceptada a tal punto que casi se puede hablar de enaltecimiento de la

¹¹⁵ Marie Catherine d'Aulnoy, *op.cit.*, p. 216.

¹¹⁶ Laguna Mariscal en *Un tópico satírico: el denuesto del maquillaje femenino* explica la presencia del tópico del denuesto del maquillaje en la poesía latina, trayendo a colación unos rasgos recurrentes que considera como los constituyentes del motivo.

práctica. Prueba de ello son las varias recetas, elaboradas y aconsejadas por personajes como Ovidio, Plinio el Viejo y Galeno que explican las preparaciones de productos destinados a la conservación de la salud y belleza corporal. Virgili (1989) dedica un interesante capítulo titulado «Ricettario» a la reproducción de tales fórmulas. A continuación, se citan unas cuantas:

Contro le ulcerazioni della bocca e le screpolature delle labbra: «sego di vitello o di bue insieme a grasso d'oca e succo di basilico».

Contro le macchie del viso: «fiere sia di toro che di asino, da solo, temperato in acqua [...]».

Per curare i licheni: «vi si spalma sopra sterco di topo in aceto e cenere di riccio in olio».

È utile per il viso: «miele in cui siano morte delle api» oppure: «il grasso di cigno che deterge il viso e ne cancella le rughe»¹¹⁷.

Estas recetas que formaban parte, por supuesto, de esa cosmética médica y natural. Hecho que se puede comprobar revisando los ingredientes, los cuales resultan todos de procedencia natural, citan incluso materia orgánica como estiércol de toro o orina de asno, hiel, grasa. Al contrario, la *kommotiké techné*, fue despreciada incluso por su composición, ya que la mayoría de los afeites eran compuestos por mercurio y plomo, elementos muy nocivos y tóxicos a la salud humana (Martínez Crespo, 1994: 48). Resulta por lo tanto obvio que los médicos prohibiesen su uso. Además de la faceta negativa debida a la composición intrínseca de los cosméticos, aquellos que se usaban para modificar la natural belleza de la persona fueron denigrados en cuanto se consideraba una finalidad inmoral que, por consiguiente, teñía la persona que se aprovechaba de ellos de rasgos inmorales. Esta idea se percata en las palabras de Platón, el cual al referirse a la cosmética la define como: «pratica viziosa, fraudolenta, ignobile, indegna di un uomo libero. Che per via di trucchi di colori di allisciature e di abbigliamenti inganna sì che la gente, rivestendosi di una bellezza che non le appartiene trascura quella che le è propria»¹¹⁸. Idea que parece no admitir ningún tipo de excepción y tampoco ninguna piedad o perdón. Quien utiliza los afeites cambia su aspecto natural, se falsifica y, por esto se etiqueta como inmoral.

Por consiguiente, ya a partir de la Antigua Grecia todos esos cosméticos que contenían sustancias nocivas y cuyos propósitos era ocultar la acción de Cronos eran vetados, vituperados y denigrados, así como quienes los utilizaban. A pesar de todas estas críticas, la cosmética siguió siendo una práctica muy difundida. Un testimonio de todo es proporcionado por algunos vasos griegos pintados cuya funcionalidad era la de contener los afeites –representado de tal manera rasgos de la cultura material– y que, al mismo tiempo, las decoraciones, «los motivos principales que los adornan son mujeres maquillándose»¹¹⁹. Ambos aspectos demuestran lo común, habitual y cotidiana que era la costumbre. Esta

¹¹⁷ Paola Virgili, *Acconciature e maquillage*, 1989, pp. 29-31.

¹¹⁸ Citado por Virgili (1989: 9).

¹¹⁹ François Lissarrague, *Una mirada ateniense*, 1991, p. 195-198 y 220-224.

tipología de recipientes era prevalentemente utilizada por las mujeres y se conocían con el nombre de *pyxis* o *píxide*. Además de servir como contenedores para los objetos femeninos, solían estar pintados con imágenes que remitían a este mundo del maquillaje y, en cuanto «las imágenes son el producto de una mirada que reconstruye lo real»¹²⁰ se revelan óptimos testigos de las costumbres del mundo Antiguo.

En la Roma Antigua el uso de los afeites era igualmente muy difundido, así como lo eran las críticas que subían y la actitud hostil que demostraban los moralistas. Para los que la mujer se maquillaba solo para el amante, transmitiendo una idea de adulterio relacionada con los afeites:

La sua faccia laida e ridicola si gonfia
di mollica e puzza di unguenti grassi
di Poppea, e vi si impiastrano le labbra del povero
marito, ma per andare dall'amante si lava la pelle.
Chi vuol sembrar bella a casa sua? I profumi servono
per l'amante, per lui si comprano tutti i prodotti degli Indi
macilenti [...] (vv. 461-467)¹²¹

Tantos postizos indujeron Juvenal a preguntarse satíricamente si la cara de la mujer, después de la acción de tantos postizos, «si chiamerà ancora una faccia o una piaga?»¹²² (v. 473). A partir de estos testimonios se entiende que la preocupación por las consecuencias inmorales que derivaban del uso de los afeites y que, por consiguiente, repercutían en sus utilizadoras era mayor que la derivada de las complicaciones físicas y/o estéticas que conllevaban. Por ejemplo, Lucrecio, en *De rerum natura*, denuncia el maquillaje femenino como una argucia de las mujeres para engañar a los ingenuos hombres, creando con la ayuda de los postizos una mascara que colmase sus carencias de belleza (Laguna Mariscal, 2002: 341). El maquillaje se convierte en un artilugio capaz de convertir las mujeres en Venus malignas que se aprovechan de sus rasgos falseados para engañar y embaucar a los hombres.

Además, como se pone de manifiesto en otras críticas, con el uso de los afeites las mujeres acaban engañándose incluso a ellas mismas: «la mujer que se adorna es como si perdiese su identidad, incluso es incapaz de conocerse a sí misma» (Colón Calderón, 1995: 66). Marcial, en el Epigrama IX, 37 explica a la perfección este pensamiento: satiriza y degrada hasta el extremo la figura de una vieja que intenta borrar la huella del tiempo de su cuerpo recurriendo a toda clase de cosméticos, pero exagera un pelín ya que cuando se acuesta es como si no estuviese durmiendo con su propia cara:

¹²⁰ *Ibidem.*, p. 210.

¹²¹ «Satira VI, 133-661. Difetti e perversioni femminili», en Perutelli, Paduano, Rossi, *Storia e testi della letteratura latina*, Zanichelli, 2010, p. 22.

¹²² *Ibidem.*, v.473, p. 23.

Aunque estés en tu casa y te acicales en plena Suburra, y te hagan las melenas, Gala, que te faltan, y te quites de noche los dientes igual que las sedas, y te acuestes condimentada con cientos de mejunjes, y ni tu cara duerma contigo¹²³.

Críticas muy duras y exageradas, pero no las más enfurecidas. De hecho, la grada más alta del podio de los gruñones se la adjudicaron los pensadores cristianos, quienes se opusieron firmemente a cualquier tipo de uso de estos artificios en cuanto considerados encarnaciones de vanidad, lujuria y engaño. En la *Epistola ad Furiam* San Jerónimo pregona con estas palabras:

¿Qué hacen los afeites en el rostro de una mujer, sino desmentir el color del rostro y falsificar el color de las mejillas para encender el fuego de la lascivia, dando claro testimonio de ánimos deshonestos? Dime, por Dios, te ruego cómo llorarás sus pecados la mujer afeitada, temiendo deslustrar su rostro y surcándolo con sus lágrimas. ¿Con qué confianza o vergüenza alzará los ojos la mujer enriquecida y pintada con colores postizos, sabiendo que ofende a Dios con ellos y, como dicen, Él mismo que la creó no la podrá reconocer según se muestra de distinta a como Él la hizo?¹²⁴.

He aquí el dibujo de las mujeres que se afeitaban: falsas, presumidas (a tal punto que ni siquiera se atrevían a llorar por miedo de que el maquillaje se les estropee), lujuriosas y, como guinda del pastel, traidoras (a tal punto que llegaban incluso a traicionar su propio padre). Si se piensa en el conjunto de las citas expuestas hasta el momento queda bastante claro que los afeites se consideraban armas malignas con una triple acción engañosa: hacia Dios, hacia la totalidad de los hombres e incluso hacia ellas mismas.

A pesar de todos esos ataques, en el Siglo de Oro las mujeres seguían intentando modificar sus aspectos físicos sirviéndose de los cosméticos que, desafortunadamente, seguían conllevado más daños que provechos. La literatura se ha demostrado, otra vez, una fuente de conspicuas alusiones, que permiten comprender la visión y consideración reservada a la mujer aficionada a los cosméticos. El análisis de las obras permitirá obtener la visión de un panorama integro del uso de los cosméticos, así como de las posturas –que serán casi siempre despectivas– de los escritores hacia los afeites. En esta temporada se aprecia la aparición de un copioso vocabulario relacionado con los afeites y sus usos, marcada presencia que por un lado es consecuencia de la fuerte implantación del empleo de los cosméticos en la vida cotidiana de las mujeres y, por otro, representa cierto motivo de preocupación –o interés– en la España de entonces (Hernández González, 2013: 401). Las razones por las que los escritores veían en el uso de los postizos algo negativo son variadas, y no se alejan mucho de las de la Antigüedad.

¹²³ Los versos siguientes rozan lo obsceno y lo procaz, pero merece la pena mencionarlos: «guiñas con el entrecejo ese que te han puesto por la mañana y no tienes respeto alguno a tu coño encanecido, al que ya puedes contar entre tus abuelos. Me prometes, no obstante, mil cosas; pero mi picha es sorda y, por más que sea tuerta, sin embargo ella te ve». Edición de José Guillén y Fidel Argudo (2003: 387).

¹²⁴ Citado por Laura Hernández González, 2013: 398.

En primer lugar está la faceta de la toxicidad de algunos afeites; las advertencias acerca de los efectos dañinos para la salud del cuerpo sobran, pero, a pesar de ello, las mujeres insistían en servirse de ellos¹²⁵. El doctor Andrés Laguna publica su traducción al castellano de *Materia Medicinal* del griego Discórides, que es la primera publicación en lengua castellana que advierte sobre los riesgos de algunas sustancias presentes en las composiciones de los aliños. Dada la toxicidad de ciertos productos, los relativos usos ya no servían para sus propósitos iniciales (embellecer) sino que causaban efectos opuestos, hasta mutilaban las partes del cuerpo interesadas¹²⁶. Pero encubrir los defectos, ocultar las señas de la vejez y ajustarse lo más posible al canon se habían convertido en verdaderas obsesiones para las damas de la época, pues no hacían ni caso a todas estas advertencias. Visto el gran uso, el listado de los cosméticos crecía constantemente¹²⁷, existían soluciones para cualquier “defecto” corporal. Siguiendo los intereses de la investigación se dedicará la atención en aquellos afeites que servían para transformar el rostro en un perfecto candidato canónico. Los dos productos más empleados y también más nombrados en el Siglo de Oro fueron el albayalde y el solimán, sustancias que, por supuesto, eran altamente tóxicas para el ser humano¹²⁸. El albayalde, también denominado blanquete, era un compuesto de carbonato de plomo muy usado con el propósito de blanquecer tanto el rostro como los dientes. Como se puede deducir de su naturaleza, se trataba de una sustancia altamente nociva para el ser humano¹²⁹. Covarrubias (1611) tras haberlo definido y haber definido el uso en cuanto afeite, advierte sobre los riesgos de su uso «género de polvo o pastilla blanca con que las mujeres suelen aderezar sus rostros, muy a costa suya, porque les come el color y les gasta la dentadura. Házese de plomo deshecho en vinagre muy fuerte».

El solimán era otro aliño empleado para obtener el tan deseado rostro blanco; como se desprende de la definición que ofrece Covarrubias, su composición estaba lejos de ser considerada natural: «es el argento vivo, sublimado, de donde tomó el nombre solimán». Argento era sinónimo de azogue, por lo que resulta que el solimán no era que un cosmético hecho a base de mercurio, no menos peligroso que el albayalde. Las palabras de Laguna esclarecen aun más acerca de la toxicidad de dicho producto definiéndolo «pernicioso veneno» y clasificándolo «no menos corrosivo y agudo que el fuego» y casi como advertencia para las damas pronuncia los efectos negativo que su uso en cuanto afeite conlleva: «las mujeres que a menudo con el se afeitan, aunque sean de pocos años presto se tornan viejas, con unos gestillos de monas, arrugados y consumidos, y antes que les cargue la edad, tiemblan las cuitadillas como azogadas»¹³⁰.

¹²⁵ Incluso producían los aliños en sus propias casas, utilizando manuales o recetarios que, por consiguiente no se fijaban en la toxicidad y seguían proponiendo recetas nocivas (Martínez Crespo, *op.cit.*, p. 211).

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 212.

¹²⁷ Prueba de ello son todos los cosméticos que aparecen en el *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Jesús Terrón González, 1990

¹²⁸ No eran los únicos, por supuesto. Las damas se sirvieron de cualquier medio para mejorar su aspecto y acercarse al canon fijado; por ejemplo se teñían con el *humo* las cejas de color negro; se coloreaban de rojo las mejillas; se ponían lunares artificiales, etc.

¹²⁹ Salvador López Quero, *A propósito del léxico de cosméticos y afeites en textos españoles. Ensayo de pragmática histórica*, 2017, p. 195.

¹³⁰ Anotación de Laguna al Capítulo LXIX *Del azogue* de Dioscórides, 1733, p. 67.

También en las obras literarias de la época hay las advertencias sobre las consecuencias negativas y nocivas que comporta el uso como cosmético del solimán:

Yerran mucho, porque más vale ser moza mucho tiempo, que hermosa poco; efecto del solimán que les quita los dientes y les arruga la tez del rostro, sino que el afeite es como el tiempo, que, como quita cada día tan poco, no se siente [La Dorotea, Acto quinto, Escena segunda]¹³¹.

Quevedo fue otro escritor de la época que se deleitó con las alusiones a este postizo:

De las damas has de hallar
si bien en ello reparas,
ser de solimán las caras,
las almas de rejalgar (núm. 319, vv. 12-15)

En este terceto la clave está en el juego entre los términos «solimán» y «rejalgar»: por lo que se refiere al solimán, ya se ha comentado algo acerca de su carácter venenoso, rejalgar, en cambio era una especie de arsénico igualmente venenoso (Covarrubias, 1611). Pues se asocian los dos términos como calidades, respectivamente, de la cara y del alma de las mujeres.

Otro soneto muy agudo y jocoso en el que Quevedo hace referencia tanto al abuso como al aspecto tóxico del solimán es «Lo que al ratón tocaba si te viera» (núm. 373). A una mujer fea les horrorizan los ratones, sin embargo, el yo poético propone una serie de razones por las que no debería tenerles miedo, todas centradas en la fealdad que la caracteriza. En el primer terceto, chistosamente intenta convencerla no tenerles miedo, porque los ratones no comen el solimán y ya que ella tiene la cara llena del postizo los bichos jamás se atreverán acercarse a ella:

¿quién pensó, por si así tu espanto abones,
que coman solimán, que atenta guardas
el que en tu cara juntas a montones? (vv. 9-11)

En el romance burlesco «Ya que a las cristianas nuevas» (núm. 485) sus burlas son dirigidas a las categorías de las mujeres decrépidas, categoría que, como se sabe, no escapa de los ataques burlescos, más bien es una de las más atacada. Las viejas, por supuesto, carecen de esos rasgos requeridos por el prototipo

¹³¹ Tan nocivo que se sabía que podía matar como si de un veneno se tratase, tanto que Fernando, pensando en el mejor veneno que pudiese acabar con su vida escoge exactamente el solimán vista su condición de “esclavo de Dorotea” [escena V, acto I].

de belleza, pues bromear acerca de esta falta resultaba una tarea fácil, incluso porque se trata de una clase de mujeres que explotó el uso de los cosméticos, para, obviamente, intentar el alcance del canon. En este romance Quevedo advierte sobre los riesgos que comportaba para la salud el uso de postizos y del cartón, el refuerzo del corsé:

al afeite y al cartón
que os enfermen y que os maten (vv. 47-48)

Para, unos versos después, concretizar el uso de los cosméticos utilizados para blanquecer la cara:

Vieja blanca a puros moros
solimanes y albayaldes (vv. 89-90)

Por supuesto la dama en cuestión es blanca gracias al efecto de los afeites empleados. El juego se hace más intenso y significativo en cuanto la oposición blanca-moros remite al mundo árabe, mundo al que se remite también por los términos «solimán» y «albayalde» del verso siguiente, los cuales son ambos de derivación árabe. Estos vocablos, especialmente solimán, son unas palabras claves en las burlas contra el denuesto de los afeites, por facilitar juegos dilógicos con el nombre Solimán, reticente a los turcos. De hecho, el ingenio de Quevedo le permite engendrar refinadas dilogías sobre la palabra «solimán» en sus dos significaciones intrínsecas: «afeite» y «nombre turco». Un excelente ejemplo de la susodicha dilogía es el soneto núm. 416:

Perrazo, ¿a un español noble y cristiano,
insolente, presumes hacer cara?
¿y quieres - ¡puede ser cosa tan rara!-
que te bese un Mahoma en cada mano?
Arrebozas en ángel cortesano
el zancarrón que Meca despreciara.
Liquido galgo, huye la luz clara,
Éntrate en la mezquita de un marrano.
A hermosura que está en algarabía,
el Alcorán se llegue que requebralla:
tez otomana es asco y herejía.
Con «Cierra, España» pienso requebralla,
como quien da un asalto en Berbería,
pues solimán me ofrece batalla.

Tanto el albayalde como el solimán –tomados en pastillas– se empleaban para blanquear los dientes. Práctica que producía no pocos riesgos; Laguna advierte que si «tomada por la boca, es mortífera, y acarrea crudelísimos accidentes»¹³². Pero tras haberse blanqueado las caras y haberse vuelto más blancas que una estatua de mármol, los dientes aparecían, lógica y consiguientemente, más sucios.

A partir de textos tanto literarios como médicos se desprende que la toxicidad y el deterioro de las partes interesadas de algunos elementos presentes en los afeites era consabida, pero no calculada, es decir que las mujeres siguieron haciendo uso, que a veces rozaba lo asiduo, de toda clase de cosméticos. Los escritores, por su parte, aprovecharon de esta situación para crear escritos en los que se burlaban de la ingenuidad de las damas al mismo tiempo que subrayaban la inmoralidad derivada del uso del maquillaje. Tal como fue en la Antigüedad, el argumento tóxico no fue el único empleado para denostar el uso del maquillaje. Las mujeres que se afeitaban venían acusadas de «alterar el rostro de Dios», postura que confirma que la relación afeites-inmoralidad seguía vigente. Estas críticas se perciben en obras literarias, donde los escritores se sirven del argumento para engendrar denuosos que, a veces engendran caricaturas grotescas.

Uno de los escritores que más versos dedicó a la crítica del uso que las mujeres hacían de los afeites fue Quevedo: fueran jóvenes, viejas, hermosas, feas... nadie estaba a salvo. Hay ejemplo de ello que afloran por todos lados, así como pasa con los granos que asoman sus cabezas por debajo de la base del maquillaje. Quevedo engendra caricaturas grotescas de damas que abusan de los afeites y que sobresalen por sus defectos morales (hipocresía, engaño, deshonestidad, infidelidad). Los siguientes versos son un claro ejemplo que atestigua todo lo que se ha venido diciendo:

Tu mayo es bote, ingüentes chorreando,
y en esa tez, que brota primaveras,
al sol estás y al cielo estercolando (núm. 403, vv. 12-14)

Aún más mordaz resulta el soneto «Si no duerme su cara con Filena» (núm. 372); cuyo primer verso procede de un epigrama (IX, 37) de Marcial (Arellano, 2020: 770, nota 1-4). Hasta el verso 5, el soneto parece ser una adaptación del epigrama; luego Quevedo toma un sendero diferente, optando para una conclusión más *soft* eliminando todas las imágenes obscenas del modelo¹³³:

Si no duerme su cara con Filena,
ni con sus dientes come, y su vestido
las tres partes le hurta a su marido,

¹³² Anotación de Laguna al capítulo XXII. *De la cerusa* de Dioscórides., 1733, p. 34.

¹³³ Se supone que decidió cambiar la última parte para acentuar el carácter cómico y burlesco y, al mismo tiempo para evitar exceder de los límites genéricos a los que pertenece el soneto. Si hubiera hecho parte de Terpsícore quizás habría osado más.

y la cuarta el afeite le cercena;
si entera con él come y con él cena,
mas debajo del lecho mal cumplido,
todo su bulto esconde, reducido
a chapinzanco y moño por almena,
¿por qué te espantas, Fabio que, abrazado
a su mujer, la busque y la pregone,
si, desnuda se halla descasado?
Si cuentas por mujer lo que compone
a la mujer no acuestes a tu lado
la mujer sino el fardo que se pone.

En este soneto Quevedo pone en marcha una verdadera deconstrucción de la mujer: despoja la mujer de todos los artificios revelando su inconsistencia en cuanto, una vez quitados todos los postizos, no quedaba nada. A partir de los ejemplos mencionados queda clara la concepción que se tenía de las mujeres que se afeitaban, objetos tanto de críticas como de burlas. Se ha trazado este discurso porque como se verá más adelante, la bucarofagia, a pesar de ser practicada con un propósito estético, tal y como se hacía con los afeites, no subió las mismas calumnias.

2.3.2. EL BARRO FUE REMEDIO: LA FACETA TERAPÉUTICA

Al lado de la práctica de la bucarofagia para alcanzar esa tez lunar que, sin embargo pronto se convertía en amarillenta y enfermiza se han hallado huellas que atestatan otras finalidades que se buscaban conseguir mediante la ingesta de barro cocido. En este capítulo se irán analizando tales propósitos, que se denominarán secundarios en cuanto la mayoría de ellos no eran que creencias de la época o hipótesis llevadas a cabo por estudiosos en los tiempos más recientes. Los casos que se han encontrado se pueden dividir en tres subgrupos según el propósito médico que, sirviéndose de la ingesta de los búcaros, pretendían curar. El estudio de cada grupo se perfeccionará con la mención de un ejemplo, sea esto histórico o literario, que refiere la puesta en marcha de la práctica con el determinado y específico fin. Con todo, como se averiguará, las tres resultarán creencias privas de las suficientes fundamentas históricas y documentales para poderlas considerar verídicas y eficientes.

2.3.2.1. EL MAL COMO CURA PARA OTROS MALES: LA INFANTA MARGARITA DE AUSTRIA

Otro porqué de la de la bucarofagia fue su uso en cuanto remedio para otros males. De hecho, a pesar de las graves consecuencias físicas que comportaba a quienes la practicaban, hubo incluso casos de

médicos que recetaron la ingesta de barro como auxilio curativo. Podría extrañar, pero fue exactamente debido a una de las complicaciones que causaba, que se aconsejó la ingesta de barro para esta finalidad. Como se ha explicado en el apartado anterior (cap. 2.2.) la ingesta de barro cocido cortaba las hemorragias, por lo tanto, en las mujeres disminuía drásticamente o hasta interrumpía el flujo menstrual. Queda claro que la supresión de las reglas no es beneficiosa para el cuerpo, sobre todo si debida a la obstrucción de los conductos, sin embargo en la época los conocimientos eran algo reducidos, tanto que las damas se sirvieron de ello para curar sus males. Castillo-Ojugas (2007: 46) refiere que este efecto colateral se reveló provechoso en los casos de hipermenorrea, para los que los médicos de la época sugirieron precisamente practicar la bucarofagia con el propósito de retrasar, reducir o interrumpir las reglas¹³⁴. Para ofrecer pruebas que sustenten su teoría añade que se conoce el caso de una doncella que siguió esta cura para aliviar su abundante flujo menstrual: Margarita Teresa de Austria (1651-1673). Castillo-Ojugas no fue el único en sostener dicha teoría, antes de él, hubo otro médico, el doctor Oscar Valtueña Borque¹³⁵, que aseguró que la infanta padecía de pubertad precoz¹³⁶, o síndrome de Albright, basando a su vez sus teorías en las aseveraciones de Warkany (1937: 178-181), quien escribió que quien padecía del antedicho síndrome manifestaba los siguientes síntomas: «pérdidas menstruales a partir de un año, zona de pigmentación cutánea, lesiones óseas, bocio e hipertiroidismo como exoftalmos» (ojos saltones). Por lo que se refiere a la pequeña Margarita el hipotético diagnóstico de tal enfermedad se refuerza con la observación de los retratos de la época que la ven como protagonista. Por ejemplo, en el lienzo *La infanta doña Margarita de Austria* (c.1665) de Juan Bautista Martínez del Maso su piel aparece más pálida de lo usual, es de un blanco casi enfermizo, rasgo que podría sustentar la teoría del padecimiento de la enfermedad, hipótesis fortalecida también por el tamaño de los ojos, que podrían asociarse a aquellos ojos saltones de los que hablaba Joseph Warkany (1937: 181).

¹³⁴ Además, quienes sufrían de hipermenorrea, debido a las abundantes cantidades de sangre perdidas, sufría también de anemia, que comportaba una carencia de hierro. Esta deficiencia venía compensada, o eso creían, con la ingesta de búcaros ricos en hierro, por esta razón, los que se solían comer eran de color rojo, manifestación de una notable presencia de hierro en la arcilla de la que se componían.

¹³⁵ Óscar Valtueña Borque, *Mi interpretación pediátrica de "Las Meninas"*, 1999, pp. 507-528.

¹³⁶ Así como lo sospecharon los médicos Pedro Gargantilla Madera y Berta María Martín Cabrejas en *Bucarofagia y pubertad precoz*, 2007, p. 60.



Juan Bautista Martínez del Maso, La infanta doña Margarita de Austria, c.1665, © Museo del Prado, Madrid

Si se piensa en este lienzo en comparación con el gran “retrato” de la infanta, *Las Meninas*, en la que esta se ve dibujada en el acto de coger una vasija de barro, la conexión con la bucarofagia no parece ni tan atrevida, ni tan remota. Efectivamente, las hipótesis que suponen que la infanta practicaba la bucarofagia se relacionan a la supuesta enfermedad y se desarrollan y consolidan a partir del enigmático búcaro a ella ofrecido representado por Velázquez (ya brevemente comentado). La posición central del búcaro, ese aire de secreto y la incertidumbre que llena el lienzo son considerados, por algunos, señales de la inminente puesta en acto de la práctica bucarofágica¹³⁷. Parece como si, mediante la representación del búcaro, Velázquez quisiera comunicar informaciones añadidas sobre las actitudes y costumbres de la infanta. La acción pintada ha sido paralizada en el exacto momento en que está a punto de coger el búcaro. Pero hay algo en su actitud que desconcierta; la niña no se fija en la vasija, al contrario dirige su

¹³⁷ Valtueña, *op.cit.*, p. 519, recuerda que la mayoría de los críticos consideran que la menina, simplemente, esté ofreciendo agua a la infanta. Sin embargo, ofrece un largo listado de razones muy persuasivas que empujan a la refutación de tal teoría. A las hipótesis de Valtueña hay que añadir el ensayo de Natacha Seseña, *El búcaro de las Meninas*, 1991, dedicado a la investigación bucarofágica, con miradas y reflexiones dirigidas al lienzo de Velázquez y a su representación directa del momento antecedente a la ingesta del búcaro por parte de la infanta Margarita. Seseña no lo da por cierto, pero sus aseveraciones parecen coincidir con las de Valtueña.

mirada hacia fuera, demostrando cierta indiferencia hacia el pequeño objeto. Mientras tanto su mano se apresta a cogerlo, manifestando, en cambio, cierta normalidad en la acción, exactamente como si tomar los búcaros hiciera parte de su rutina. Y quizás efectivamente lo era. Pues se supone que la infanta Margarita tomase barro exactamente para opilarse, es decir para provocarse la más temida de las complicaciones: obstruirse el conducto genital para así poner fin a las precoces reglas. Se puede afirmar, casi sin duda alguna, que la infanta practicaba la bucarofagia, con todo se dejan las razones envueltas por la incertidumbre; que fuera para curar la pubertad precoz o para ajustarse al canon de belleza –aunque parece improbable vista su edad temprana–, algún búcaro seguro que lo mordisqueó.

De manera que no hay certezas algunas sobre las razones si eran estas estéticas o médicas, pero lo que sí parece evidente es el hecho de que solía ingerir barro. No hay respuestas para todas las dudas que han surgido, pero lo que se quiere destacar es el hecho de que Velázquez, por alguna razón, quiso pintar un búcaro en un lienzo tan significativo como *Las Meninas*, hecho que demuestra la importancia y el interés que la bucarofagia despertaba en los Artistas de la época.

2.3.2.2. OPILADAS DE DESEOS: EL JARABE DE ACERO Y EL DEL MANCEBO

Vista la interrupción del flujo menstrual las mujeres empezaron a ingerir barro incluso como anticonceptivo¹³⁸. El testimonio más fiable, en cuanto citado tanto por Morel-Fatio (1896: 48) como Archury Valenzuela (1967: 1539) y Natacha Seseña (2009: 26), son las palabras del Marqués d’Harcourt, que confirman la existencia de la creencia anticonceptiva de la ingesta de barro:

Le suplico diga a la señora de Torcy que le he reunido una buena cantidad de búcaro, pero que estando al punto de entregárselo a su correo, mi capellán quiso excomulgarme, puesto que les está vedado a los sacerdotes dar absolución a las mujeres que los comen, por cuanto tal cosa va contra la generación. En lo que atañe a mi mujer, no tengo escrúpulos. La dejaría comer todo el que quisiera, porque acabará arruinándome con su prodigiosa fecundidad¹³⁹

De este estrato salen dos cosas muy importantes: la condena por parte de los confesores que estaba a su vez relacionada al uso como anticonceptivo que del barro hacían las mujeres. Según otras teorías, en cambio, las doncellas mascaban barro para ocultar embarazos no deseados. ¿Cómo lograban fingirlo? Otra vez por un efecto colateral de la opilación, el hinchamiento del vientre, la cual era una cierta complicación de la ingesta de barro; las palabras de Aulnoy resultan, otra vez, un testimonio que lo confirman. Refiriéndose a la práctica bucarofágica en la corte de España sostiene que por este mismo

¹³⁸ Castillo-Ojugas, 2006 y 2007; Seseña, 2009.

¹³⁹ Citado por Natacha Seseña, 2009, p. 26.

hábito «el estómago y el vientre se les hincha y se ponen duros como una piedra»¹⁴⁰. ¡A cuánto estaban dispuestas para poner a salvo el honor y la dignidad propia! De todos modos, ambas teorías son poco claras y no poseen las suficientes tesis para poder ser consideradas verídicas.

Otra teoría, más documentada, entiende que las doncellas fingían estar opiladas para poder así acudir a la placentera cura que se le solía prescribir a las comedoras de barro: tomar acero y luego pasarlo. El término «acero» desarrolla su significado a partir del ámbito médico y, a partir de ello se formaron expresiones lingüísticas con significaciones propias y no siempre relacionadas al ámbito curativo. Covarrubias (1611)¹⁴¹ no relaciona la voz *acero* con remedio terapéutico alguno, sin embargo, registra *acerado* como: «agua acerada donde se echa un pedazo de acero, muy encendido, de que usan para algunos remedios medicinales» y, además, remite a Dioscórides y a Laguna (1733); quien, efectivamente, recomendaron el uso del agua acerada como remedio terapéutico. Incluso el Fénix conocía los usos terapéuticos del agua acerada, tanto que, Beltrán, el “médico” de *El acero de Madrid*, mientras explica a la paciente cómo y cuándo debe tomar el jarabe y que es lo que debe hacer después de su ingesta, se apoya, citándolos, a Galeno y a Laguna, para intentar aumentar su credibilidad:

pero con mucho cuidado
de que el sol no os ha de dar,
porqué allá Galeno dice
que cuando *acero tometur*,
sol in capite non detur,
que a la cura contradice (vv. 389-394)¹⁴²

Y dice el doctor Laguna
que *per opposita luna*,
non fiat ulla emisión (vv. 400-402)¹⁴³

Y como si eso no fuera lo suficientemente creíble, en su segunda aparición en calidad de médico cita las palabras de Avicena:

Así lo dijo Avicena:
quando anima contristatur,
corpus maxime gravatur,

¹⁴⁰ Marie Catherine d'Aulnoy, *op.cit.*, p. 244.

¹⁴¹ La voz *tomar acero* aparece también en el Diccionario de Autoridades (1726, Tomo I), en el cual se explicita su uso como medicamento para las opiladas: «remedio que se da a los que estén opilados, que se compone de acero, de diversas maneras preparados».

¹⁴² González Barrera (ed.), 2020, p. 124-135.

¹⁴³ *Ididem.*, p. 125-126.

y importa dejar la pena (vv. 1185-1188)

Las palabras del ya citado Farfán confirman el uso difundido de preparados de acero para como medicamento: «cuando con estos remedios la opilación no se deshiciere, denle el acero veinte días, aunque sea hombre, que muy mejor aprovechara, por tener más calor, que la mujer». Así que *acero* se utilizó, durante el Siglo de Oro, como metonimia para aludir al jarabe hecho con limadura de hierro¹⁴⁴. Los médicos aconsejaban ingerir agua ferruginosa como antídoto para compensar la falta de hierro en el organismo causada por la opilación (González-Barrera, 2020: 52), luego, para que el líquido hiciera efecto, la doncella debía *pasearlo*, esto es, ir de paseo a primeras horas de la mañana. Hasta aquí nada raro y, sobre todo, nada que debería sorprender o estimular a las damas para que tomaran barro. ¿Pues por qué querían tomar esta agua ferruginosa? Lo que le interesaba no era tanto *tomar*, sino *pasear*, de hecho, los supuestos paseos no eran que un pretexto para escaparse del aislamiento al que estaban confinadas y acudir a citas prohibidas de las que casi siempre volvían en más personas de las que habían acudido¹⁴⁵. Así que en los textos literarios las expresiones *tomar y pasear acero* se tiñeron de sentidos metafóricos para referirse a estas citas románticas y furtivas que, por supuesto engendraban situaciones eróticas (González-Barrera, 2000: 53). El público de la época conocía tales argumentos y, por consiguiente, no fatigaba en entender tales juegos metafóricos (González-Barrera, 2020: 33-34). Este conocimiento permitió, tanto a Lope como a los demás autores de la época, emplearlos sin caer en el riesgo de que alguien no lo entendiese. Pues empezando por este saber compartido, que Lope trató con juegos de palabras y dobles sentidos¹⁴⁶, se engendraron comedias exhilarantes para todos los que entendían que eso de *tomar y pasear el acero* no se refería solo al tratamiento médico contra la opilación. Lope, más que una vez, inserta en sus comedias¹⁴⁷ referencias burlescas a la toma del acero, tanto como remedio curativo, como para remitir a las situaciones eróticas que se venían creando. El ejemplo más distinguido que destaca sobre los demás es *El acero de Madrid*, comedia en la que el argumento de la opilación y todo lo que detrás de ella venía representa su fuerza motriz¹⁴⁸.

Las referencias literarias a esta argucia de las damas no faltan en otros autores de la época.

¹⁴⁴ Preparado que se podía preparar en casa como se desprende de los siguientes versos de *El Acero de Madrid* referidos al agua acerada prescrita a Belisa: «hágase esta noche el agua» (vv. 431-432). Algunos investigadores, en cambio, opinan que existían en Madrid, así como en otras localidades, fuentes de agua ferruginosa. Castillo-Ojugas (2007: 46): «las mocitas madrileñas anémicas, cloróticas u opiladas iban a curar sus dolencias a la “fuente del acero” [...]. El tomar aquellas aguas facilitaba paseos por las márgenes arboladas del río Manzanares». Lo mismo opinaba Ricardo del Arco y Garay (1941: 553-554): «El remedio para la clorosis de la opilación era el acero, o sea el agua ferruginosa de que había buen manantial en Madrid». aseveraciones que no se pueden dar por ciertas y que Morley (1945) en el ensayo bien detallado desmonta por completo, sosteniendo que el preparado se hacía en casa y luego las doncellas sencillamente iban a la fuente para pasear.

¹⁴⁵ Paseos que tuvieron más éxito que *Tinder*.

¹⁴⁶ Stefano Arata (2000) reflexiona sobre los múltiples significados del término *acero*, con referencia tanto a agua curativa como, por metonimia, a la espada; y de ahí su implícita alusión fálica.

¹⁴⁷ Véanse *La desdicha por la honra*, *La Dorotea*, *Las bizarrías de Belisa*, *Los melindres de Belisa*.

¹⁴⁸ En cuanto se considera una de las obras que mejor representan y tratan el argumento, se analizará más detalladamente en el capítulo sucesivo, deteniéndose, en particular modo, en la actitud de Belisa, la falsa opilada, que escoge la bucarofagia como medio para lograr sus propósitos.

Góngora ofrece buen ejemplo:

Opilose vuestra hermana
y diole el doctor su acero;
tráela de otero en otero
menos honesta y más sana;
diola por septiembre el mana,
y vino a purgar por mayo (vv. 33-38)¹⁴⁹

Pero es otra vez Quevedo quien maravilla con la ironía y el ingenio con los que rellena sus versos, proporcionando alusiones muy finas mediante las que se burla de las damas¹⁵⁰:

Que no anden por las mañanas
las doncellas que se opilan,
pues sanando de doncellas
les crecen más las barrigas (núm. 520, vv. 41-44)

En estos versos queda bien claro que la medicina con la que ha sido curada la doncella no es el jarabe hecho de agua acerada, sino el que le ha dado algún galán que andaba por ahí. El encuentro lujurioso cura más que el acero.

2.3.2.3. BÚCAROS PARA ENGENDRAR HIJOS: MARÍA LUISA DE ORLEANS

La última acción terapéutica relacionada con la ingesta de barro es opuesta a la anticonceptiva, contrariedad que hace dudar de su verdadera eficacia; Castillo Ojugas (2000) opina que en el siglo XVII se aconsejaba ingerir barro cocido para «asegurar la fecundación, ya que si se retrasaba la menstruación la materia seminal se mantenía en contacto por más tiempo». Puede ser que efectivamente se había difundido tal creencia entre las damas de la época, sin embargo, el reumatólogo no cita ningún documento, fuente o testimonio médico. Para sustentar su teoría solo hace alusión a un caso en el que una dama recurrió a la ingesta de barro para favorecer el embarazo: la persona en cuestión no era ni más ni menos que la reina María Luisa de Orleans (1622-1689). La reina fue una asidua comedora de búcaros, hecho confirmado incluso por Seseña (2009: 42), quien añade que posiblemente fueron los médicos

¹⁴⁹ Góngora, *Obra completa*, edición de Antonio Carreira, 2000, n.122: *Allá dará, rayo, en casas de Tomayo*.

¹⁵⁰ A lo largo del corpus quevediano la referencia a la toma de acero aparece variadas veces, concentrándose sobre todo en las musas Terpsícore y Talía. Al fin y al cabo, tanto la bucarofagia como esta presunta medicina, representaban un fácil y perfecto argumento para engendrar sátiras y burlas hacia las mujeres que recurrían a ellas. Véase núm. 316, vv. 26-27; núm. 322, vv. 1-8; núm. 503, vv. 57-58; núm. 520, vv. 41-44; núm. 532, vv. 37-40.

quienes se lo recetaron, pero sin precisar las razones. Castillo-Ojugas basa sus suposiciones en los datos recogidos a partir de la autopsia de la reina, desde la que se vio que unos días antes de su muerte había ingerido búcaros de Chile, acontecimiento no aislado en cuanto la reina había hecho de esta práctica una verdadera afición (Castillo-Ojugas, 2000: 25). En el *Informe sobre la causa de la muerte de la reina* (1944) describen con particular interés la abundante merienda que la reina hizo unos días antes de fallecer y, sorprendentemente poco antes del punto final afirman que «comió barro de Chile y que lo acostumbraba»¹⁵¹. No se sabe por cierto si su muerte haya sido causada por los búcaros, sin embargo, las palabras del médico que la visitó el día que falleció son llamativas. Después que le dijo que su mal «era de grande peligro e irremediable» ella insinuó que había sido envenenada, a lo que el médico le respondió afirmativamente: «es verdad Señora, que el cuerpo está lleno de veneno, pero que era el que Su Majestad había tomado por sus mismas manos»¹⁵². Es obvio que la reina no se había envenenado de propósito, sino con un alimento que consideraba inocuo. Después de todo lo que se ha venido diciendo y vista la comprobaba afición de la reina, una intoxicación por barro podría ser una causa verosímil del envenenamiento y de su consiguiente fallecimiento. Volviendo un poco antes de su muerte, es interesante fijarse en la razón por la que los médicos la empujaron a ingerir barro. Como se explicaba unas líneas antes, probablemente fue por concebir ese heredero que, ella y su marido Carlos II, aún no habían logrado darle; de todos modos, a ingesta de barro no resolvió sus problemas de descendencia. Pero, aunque hubiera verdaderamente servido para fomentar la fecundación, el problema habría persistido en cuanto la causa principal no derivaba de ella, sino de la deplorable salud de su esposo Carlos II, de la cual derivó el epíteto *El Hechizado*¹⁵³. Una curiosa e hipotética teoría ve el propio Carlos II comedor de barro desde muy temprana edad (Seseña, 2009: 42); hipótesis que podría explicar si no todos, algunos de los problemas de los que padeció. La teoría se sustenta en su aparición en el lienzo *Doña Mariana de Austria, viuda* (1666) de Juan Bautista Martínez del Mazo.

¹⁵¹ Antonio Piga y Santiago Carro, *Informes sobre la causa de la muerte de la reina María Luisa de Orleans*, 1944, p. 39.

¹⁵² *Ibidem.*, p. 40

¹⁵³ Los estudios sobre mala salud Carlos II son muchos, así como las teorías acerca de las causas de su estado enfermizo: Gregorio Marañón opina que las patologías derivasen de los antecedentes matrimonios consanguíneos que lo llevaron a la luz; algunos piensan que sufrió síndrome de Klinefelter, a la que se debía su esterilidad (Pedro Gargantilla, 2005); otros opinan que era hermafrodita y que algunas patologías derivasen de obstrucciones de los riñones (Ángel García-Escudero López, A. Arruza Echevarría, J. Padilla Nieva y R. Puig Giró, *Carlos II: del hechizado a su patología genitourinaria*, 2009, p. 184).



Juan Bautista Martínez del Mazo, Doña Mariana de Austria, viuda, 1666, © The National Gallery, Londres



Juan Bautista Martínez del Mazo, Doña Mariana de Austria, viuda (detalle), 1666, © The National Gallery, Londres.

Se la ve en segundo plano, casi escondido por la imponente figura de la madre viuda, en el exacto momento en el que una doncella le está ofreciendo un búcaro. Vagamente recuerda la escena en la que Velázquez immortalizó la pequeña infanta Margarita en el mismo momento. Podría ser que solo le estuviera ofreciendo agua para beber –hay que recordar que los búcaros servían también para esto–, pero representado así, en segundo plano, escondido por la escena de luto que está pasando en el primer plano, parece casi que se Martínez del Mazo quisiera hacer pasar por desapercibida la acción que estaba teniendo lugar.

2.3.2.4. BARRO-ADICTAS: UN VICIO DIVINO

De las búsquedas llevadas a cabo se han encontrado investigaciones que aluden a un propósito más por el que las damas devoraban los búcaros que no tiene que ver ni con la faceta estética ni con la terapéutica. Más que una vez, hablando de bucarofagia, se han utilizado los términos vicio y golosina; términos que remiten a cierta dependencia que causaba la ingesta de barro, tal como si de una droga se tratase. He aquí el enésimo uso: el de sustancia alucinógena. La bucarofagia, con este propósito, estaba

muy difundida sobre todo entre las monjas quienes, según Seseña, lo ingerían porque las llevaba «a un estado de ensoñación y visiones bueno para la meditación»¹⁵⁴.

Se sabe por cierto que sor Juana Inés de la Cruz estimaba los búcaros, tanto que el romance 48 está, en cierto sentido, a ellos dedicado. Se trata de una epístola para dar las gracias a un caballero que le había enviado unos barros de Chile. De hecho, hay cuatro estrofas que se centran en el argumento:

Y paso a estimar aquellos
hermosamente sutiles
búcaros, en quien el arte
hace apetito brindis:
Barros en cuyo primor
ostenta soberbio Chile,
que no es la plata, no el oro,
lo que tiene más plausible,
pues por tan baja materia
hace que se desestimen
doradas Copas que néctar
en sagradas mesas sirven.
Bésoos las manos por ellos,
que es cierto que tanto filis
tienen los barros, que juzgo
que sois vos quien los hicisteis (vv. 67-82)¹⁵⁵

Una verdadera alabanza, encomio al mundo bucarino. Es testimonio de la importancia, del valor que tenían estos artefactos en la época, considerados objetos de lujo que tenían cierto protagonismo entre los regalos que se solían hacer a las damas. Pero ¿por qué a la monja le interesaban tanto? Creo que no fuese por su belleza estética, sino por una razón relacionada a la bucarofagia, tal y como podría sugerir el verso 70 «hace apetito brindis». Podría interpretarse como una alusión a la ingesta de los búcaros.

Un ejemplo sugerente de una monja que, por cierto, practicó la bucarofagia viene de Sor María de la Encarnación. Algunos pasajes de su autobiografía representan un verdadero relato de su adicción a los búcaros, que, además, confirman la dependencia que el barro, ingerido, causaba. En su obra afirma que a tan solo doce años inducida por el «envidioso diablo» sintió la necesidad de probar el barro. A continuación, cuenta que *su señora* tenía la habitación llena de búcaros, no solo por su papel ornamental, sino que la vio incluso comerlos. Por tal razón, dice que quiso probarlos ella también. Y aquí viene el efecto dependencia: «hicelo y supone de modo y llevome tanto aquel olor de tierra, que con el ansis que

¹⁵⁴ Seseña, *op.cit.*, 2009, p. 17.

¹⁵⁵ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, p. 137.

un vicio debe de engendrar de aquello a que se inclina, di en comerlo». Otra vez se destaca el buen olor que desprendían estos artefactos, esta vez pero se trata de un aroma tan agradable que la condujo a ingerirlos. Así que se ve que esta especie de dependencia se crea ya a partir del olor del barro. A partir de este testimonio Seseña supone que las damas ingerían el barro en cuanto «producía algún placer o evasión que borraba temporalmente el aburrimiento, terrible azote de la vida cortesana española entre las damas, sobre todo». Por lo que no extraña que las monjas fueron, quizás, las más asiduas comedoras de barro. Otra pista que podría conducir a afirmar que el barro causaba algunos de los efectos de una droga viene de Aulony quien explica que «a menudo los confesores no le imponen más penitencia que pasar todo un día sin comerlos»¹⁵⁶, exactamente como si de una desintoxicación se tratase.

Efectivamente no se puede afirmar con certidumbre que tenía efectos verdaderamente alucinógenos, pero sin duda algo causaba en la psique de quienes lo asumían.

¹⁵⁶ Marie Catherine d'Aulnoy, *op.cit.*, 244.

3. «COMÍAN AQUELLAS DONCELLAS BARRO»: BUCAROFAGIA LITERARIA

En los capítulos anteriores se ha ido estudiando la historia de los búcaros, desde sus orígenes hasta sus usos, para evidenciar la relevancia que tuvieron en la sociedad española. Se ha averiguado su preeminente lugar entre los bienes poseídos por las acomodadas del siglo XVII, al mismo tiempo que se ha apreciado su aparición en obras pictóricas en cuanto ostentación de cierto prestigio. Enfoques que han permitido constatar la importancia de tales cerámicas en cuanto fuentes capaces de proporcionar copiosas cantidades de informaciones acerca de las vivencias de determinados grupos sociales de la época. De hecho, tras haber analizado existencia en cuanto objetos utilitarios –recipientes para el agua y aromatizadores de ambientes– se ha averiguado que estos artefactos pasaron a la historia por otra utilización, que los veía como víctimas de las hambrientas damas. La bucarofagia fue una práctica que tuvo una fuerte implantación y arraigo en la sociedad de la época; por consiguiente, se podía contar con un conocimiento generalizado de esta costumbre, conocimiento que explica el gran interés que esta despertaba en las gentes, así como su puesta en práctica, a pesar de los porqués que podían considerarse poco morales y del largo listado de efectos nocivos que conllevaba en la salud de quienes la practicaba. Lo que se pretende con el presente capítulo es llevar a cabo un análisis detallado de una selección de textos literarios que tratan de la bucarofagia o de temáticas a ella relacionadas, con un triple propósito: 1) demostrar el gran apego que los escritores de la época tuvieron al argumento, 2) averiguar en cuáles ámbitos las referencias a la bucarofagia aparecen más acentuadas y qué relaciones se establecen con los demás argumentos tratados y 3) con qué intentos se menciona, es decir para qué razones los autores deciden escribir sobre la bucarofagia.

Para dicha investigación se analizará con particular detención un corpus seleccionado de la poesía de Quevedo para pasar luego al análisis de la presencia de la bucarofagia en el teatro, en concreto en el teatro de Lope de Vega, en el ya citado *El acero de Madrid*, obra por antonomasia de la falsa opilación, y en *Mujeres y criados*. El discurso será al final proporcionado desde un enfoque de interconexión: se pensará en lo dicho acerca de los textos seleccionados para intentar extrapolar la concepción que en la época se tenía de la bucarofagia. La costumbre de comer barro será puesta también comparación con el uso y abuso de los afeites, ya que ambas prácticas comparten unas finalidades afines: tanto las damas que se afeitaban, como aquellas que comían barro, lo hacían para estar a la altura del canon de belleza. La consideración que recibieron, pero, fue diferente, tanto que el uso del afeitado fue frecuente y duramente recriminado, mientras que la bucarofagia subió ataques mucho menos malignos.

3.1. QUEVEDO OPILADO: BUCAROFAGIA POÉTICA

El análisis del corpus quevediano será dedicado al estudio de *El Parnaso español*, en el que el ingenio de Quevedo ha producido varios versos en los que las relaciones y las menciones a la bucarofagia que se perciben ofrecen un punto de partida para muchas reflexiones. Sobre todo, a partir del hecho de que aparecen referencias en tres Musas (Erato, Terspísocore y Talía) ya se puede entender que el argumento ha sido tratado desde enfoques y con intentos diferentes. Efectivamente, *El Parnaso español*, editado en 1648 al cuidado de José González de Salas está dividido en nueve musas, cada una de la cual responde a las pautas de un determinado y específico género de poesía.

Entre los centenares de poemas quevedianos se ha encontrado una porción que, pensada en la totalidad de su obra es una migaja, pero que representa un buen punto de partida para pensar en la manera en la que Quevedo se enfrentó a la temática bucarofágica. A continuación, se refiere un catálogo de los sonetos, letrillas, madrigales y romances en los que se ha localizado alusiones a la bucarofagia, que sean estas directas o simplemente inferidas mediante temáticas a ella relacionadas como, por ejemplo, la toma de acero o la opilación¹⁵⁷:

1. «Amarili, en tu boca soberana» («A Amarili, que tenía unos pedazos de un búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comerlos», núm. 204).
2. «Pues amarga la verdad» («Letrilla satírica VIII», núm. 316 (vv. 26-28)).
3. «La morena que yo adoro» («Letrilla satírica XIV», núm. 322).
4. «Tú sola, Cloris mía» («A una moza hermosa que comía barro», núm. 446).
5. «Gobernando están el mundo» («Los borrachos. Célebre. Romance XVII», núm. 470 (vv. 70-72)).
6. «Los médicos con que miras» («Quejas del abuso de dar a las mujeres. Romance XXX», núm. 483 (vv. 11-13)).
7. «Pidiéndole está dinero» («Dama calvatrueno de condes. Romance XXXVIII», núm. 491 (vv. 21-24)).
8. «A la corte vas, Perico» («Instrucción y documentos para el noviciado de la corte. Romance L», núm. 503 (vv. 57-60)).
9. «Tres mulas de tres doctores» («Conversación de las mulas de unos médicos con la hacha de un barbero. Romance LIX», núm. 512 (vv. 101-104)).
10. «Mando yo, viendo que el mundo» («Reformación de costumbres no importantes. Romance LXVII», núm. 520 (vv. 41-44)).
11. «A Marica la Chupona» («Segunda parte de ‘Marica en el hospital’, y primera en lo ingenioso. Romance LXXVII», núm. 530 (vv. 65-68)).

¹⁵⁷ La referencia de los versos denota la parte del poema en la que se manifiesta la alusión al argumento bucarofágico; en cambio cuando no aparece ninguna aclaración, significa que todo el poema gira alrededor del tema.

12. «¿Quién me compra, caballeros?» («Calendario nuevo del año y fiestas que se guardan en Madrid. Romance LXXIX», núm. 532 (vv. 37-40)).

A partir de esta enumeración se percata que el tema de la bucarofagia gozó del interés de Quevedo, el cual dedicó la acción de su pluma a la escritura de poemas a esta dedicados. Además se ve que, a pesar de aparecer en tres musas, por lo tanto en tres especie de poesía diferentes, se le dedica cierto protagonismo en Talía. Así las cosas, se puede aseverar que el tratamiento preferente que se dedicó a la temática bucarofágica fue cómico-crítico, en el sentido de que se caracterizan por tonos jocosos, burlescos que quieren provocar risas pero, al mismo tiempo, se percibe cierta dosis de criticidad en un ataque velado hacia los comportamientos de las damas.

Otra característica que sale de este listado es la cantidad de versos con la que aparece el tema bucarofágico¹⁵⁸. A la excepción de dos poemas (núm. 204¹⁵⁹ y 446) que están enteramente dedicados a la bucarofagia, en los demás esta solo es citada y se le reserva un exiguo espacio. El contexto en el que se insertan estas menciones es relevante y, para los casos citados, casi siempre tiene que ver con el universo del dinero, donde la dama protagonista, la mayoría de las veces es una pedigüeña; resultando, por tanto, que la dama que come barro y está opilada es casi siempre una pedigüeña. El aspecto pidón aparecerá con mucha fuerza y se reforzará con la ayuda de ingeniosas estratagemas, a saber, la creación de juegos entre el «tomar acero» y «tomar el oro» (núm. 316, 322¹⁶⁰ y 532), asociaciones entre el acero y otros metales (núm. 470 y 503), alusiones a la acción de quitar el dinero (núm. 483). En los demás poemas, la bucarofagia sirve al locutor poético para destacar que la dama en cuestión está hambrienta de lujuria. Pues la bucarofagia y la consecuente opilación resultan los medios de los que la doncella se sirve para encubrir sus correrías lascivas que acaban con una barriga demasiado hinchada (núm. 520 y 530). Por último, el mismo acto de comer barro exhala cierto erotismo (núm. 204), erotismo que se refuerza con alusiones al tópico bíblico *pulvis es* (núm. 446 y 491). Tras esta primera y rápida panorámica sobre los textos en los que se trata de la bucarofagia se pasará a un análisis detallado de los que considero los poemas más significativos y que, de alguna manera, se pueden tomar como explicación para aquellos que se han citado y que, pero, no se analizarán.

¹⁵⁸ En algunos poemas se han precisado determinados versos, aclaración que denota la parte del poema en la que se manifiesta la alusión al argumento bucarofágico. En otros, en cambio, no aparece ninguna referencia, lo que indica que los textos giran enteramente alrededor del argumento.

¹⁵⁹ Soneto que merecerá un análisis a parte en cuanto es el único perteneciente al género amoroso y, además, es el único en que se describe una acción concreta, en movimiento: el exacto acto en el que una hermosa doncella está comiendo unos pedazos de un barro.

¹⁶⁰ Se trata de una letrilla singular en cuanto si es verdad que toda la acción gira alrededor del tópico de la pedigüeña, puesto en relación con la bucarofagia, creo que se puede leer también desde una perspectiva erótica, quizás con la ayuda de una pizca de malicia. Lo que haría de la letrilla una combinación del erotismo que desemboca en ramería y del carácter pedigüeño de la dama, presentando así un ataque desde dos flancos. A esto se volverá luego más detenidamente.

3.1.1. LA SENSUALIDAD DE LOS BÚCAROS: LA BUCAROFAGIA AMOROSA DE QUEVEDO

El corpus de la poesía amorosa quevediana está reunido bajo la musa Erato, la cual está dividida en dos secciones. Se focalizará la atención solo en la primera parte¹⁶¹ en cuanto, solo en esta, se han encontrado referencias a los búcaros y a la bucarofagia. Dicha sección se centra en la «celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor y particulares también de famosos enamorados donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte»¹⁶². Este epígrafe cuya autoría se encuentra en un (in)estable equilibrio en las dos cumbres del monte¹⁶³, anticipa los núcleos temáticos y los elementos fundamentales en los que se basa este cantar, a saber, la alabanza de la belleza de la dama, los sentimientos derivados del amor y casos de amantes particulares (Alonso Veloso, 2013: 1243). Elementos centrales de este género poético serán, por tanto, la amada con su hermosura, o mejor escribirlo en plural ya que se describirán diversas figuras femeninas, y el amante con sus sentimientos.

A pesar de haber encontrado un único soneto en el que se hace referencia a los búcaros, este resulta ser un caso muy significativo en cuanto el desencadenante de la acción es exactamente el argumento bucarino. El poema en cuestión es el soneto «Amarili, en tu boca soberana» (núm. 204), con cuyo epígrafe «A Amarili que tenía unos pedazos de un búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comerlos» el autor, sea quien sea, ofrece una explícita referencia a la bucarofagia, anticipando la afición de la dama, Amarili, de comerse los trozos de barro que tiene entre sus labios. La hermosura de la dama descrita reside en sus labios, no se menciona otra parte del cuerpo de la dama, ni se hace referencia explícita a su belleza que, pero, queda bien definida —es decir que cada lector entiende que la hermosura de la dama es distinguida—. De tal manera se explica lo que comenta Arellano (1997: 73) acerca de la *descriptio puellae* que suele llevar a cabo Quevedo, la cual, la mayoría de las veces se limita a la contemplación y a la alabanza hiperbólica de unos pocos rasgos de la dama. Rasgos que suelen ser puestos en constante comparación con las típicas figuras petrarquistas, mediante las que se logra exteriorizar la inmensa belleza de la dama. Pero el atractivo de la dama solía ser demasiado incluso para las metáforas en las que se basaba el prototipo de belleza, tanto que «el término de la comparación de un símil o de la metáfora sea inferior al comparante» (Schwartz, 1997: 14). En tales sonetos, pues, las imágenes tópicas resultan vencidas por la increíble perfección de los rasgos de la amada. Por ejemplo, en el soneto «Al oro de tu frente unos claveles» (núm. 223), los claveles deben aceptar y admitir el hecho de no poder competir con los labios-rubíes de Flori cuando estallan en una sonrisa:

¹⁶¹ La segunda sección *Canta sola a Lisi* se organiza a modo e imitación del cancionero petrarquista y, así como explicita González de Salas está dedicada y dirigida a una única y sola dama ya que «canta con singularidad una pasión amorosa», la hacia Lisi.

¹⁶² Quevedo, *El Parnaso Español*, p. 283.

¹⁶³ El argumento de la autoridad de los epígrafes y, en general, de la participación de González de Salas en la escritura de *El Parnaso español*, es ambigua y no se puede afirmar con certeza cuánto a él efectivamente se debe. Para la cuestión se remite a Cacho Casal, 2001.

Mas con tus labios quedan vergonzosos
(que no compiten flores a rubíes)
y pálidos después de temerosos;
cuando con relámpagos te ríes
de púrpura, cobardes, si ambiciosos,
marchitan sus blasones carmesíes (vv. 12-14)

Claveles que quieren y piensan poder competir con los labios de Flori, pero no obtienen más que el efecto contrario en cuanto, al darse cuenta de no poder nada contra ellos, decaen perdiendo toda su rojez¹⁶⁴. El listado de poemas en los que aparece este duelo entre los labios y el clavel no se agota con este soneto: merece la pena mencionar también «Bastábale al clavel verse vencido» (núm. 187), soneto en el que el clavel ya desde el principio se sabe batido por el «rubí» de los labios. La vergüenza que siente por esta condición de inferioridad le hace enrojecer aun más, pero tampoco en esta situación su rojez está a la altura de los rasgos de Amita. De hecho, además de ser derrotado por sus labios, tampoco puede competir con la sangre que sale de la boca de la Aminta, después de que se erróneamente se mordisqueó¹⁶⁵. Este soneto presenta una situación circunstancial análoga a la del soneto “bucarino”, en cuanto la acción descrita tiene su punto de partida en la boca de la amada. El soneto «Amarili, en tu boca soberana» (núm. 204), pero defiere (de este último y de todos los demás sonetos que se han mencionado) en cuanto al término de comparación, el cual, en este caso, no es una de las usuales figuras típicas petrarquistas y ni siquiera está a la altura del canon de belleza. No es el clavel, ni el rubí, ni las rosas azucenas, ni oro resplandeciente, ni blancas perlas, sino humildes «pedazos de un búcaro». Figura que difiere de las clásicas imágenes cuyos estándares de belleza son de sobra conocidos y que, tras un agotador duelo con los labios, las mejillas, el cabello, los dientes de la dama quedan vencidos por la belleza de tales rasgos. Los búcaros no poseen ese rasgo de canónica belleza, y de hecho tampoco pretenden competir con los labios; quizás saben que sería inútil y que la derrota sería inevitable. Pues la humildad que los caracteriza los empuja a quedarse quietos y aprender de los labios de Amarili, gracias a los que logran mejor su condición:

Amarili, en tu boca soberana
su tez el barro de carmín colora;
ya de coral mentido se mejora,
ya aprende de tus labios a ser grana (vv. 1-4)

¹⁶⁴ Los claveles no han sido el único término de comparación que quedan derrotado por las bellezas de las damas; en el soneto 197 por ejemplo, el rasgo corporal en cuestión es el cabello, del que la llama quería *enriquecerse*.

¹⁶⁵ Bastábale al clavel verse vencido / del labio en que se vio esforzado (vv. 1-2). Sangre vertió tu boca soberana, / porque, roja victoria, amaneciese / llanto al clavel y risa a la mañana (vv. 12-14).

El barro, gracias a la cercanía con los perfectos labios de Amarili puede aparentemente mejorar su condición, fingiendo ser coral. Al final, «los abrazos de los labios» de Amarili permiten que el barro ya no sea barro; en cuanto son de un carmesí tan intenso que logran enrojecer aun más el barro que están mordisqueando, enalteciendo, por consiguiente, la humildad que caracteriza tal materia. Es como si quisiera dar a entender que los búcaros consiguen prestigio por el simple hecho de ser comido por las damas; pues es la bucarofagia, entendida como práctica, la que otorga un más alto estatus social a estas vasijas que, en principio, no son tan diferentes de cualquier otro utensilio de barro. En este soneto tanto los labios como los búcaros son protagonistas; juntos representan los elementos y el medio que permiten al locutor poético lanzarse en un hiperbólico elogio a la hermosura de Amarili, alabanza que se refuerza con un fuerte cromatismo que remite al color rojo que tiñe todo el soneto («carmín», «coral», «grana», «clavel», «rubí», «sangre», «púrpura», vv. 2-9). Así que los trozos del búcaro se revelan más de un simple término de comparación para exaltar y alabar la boca de la dama. Constituyen, en cambio, la base que permite al yo poético crear una circunstancia específica y verosímil en la que situar a la dama para poder así construir agudas ingeniosidades (Arellano, 1997: 73) y redes de sentidos nuevos (Roig Miranda, 2005: 176). De tal manera el búcaro funciona como desencadenante para la creación de una situación sensual y se convierte en lo que Alicia Gallego Zarzosa define como «objeto del deseo», es decir esos objetos que «cobran una importancia más allá de lo ornamental: nos acercan a la amada en el mundo familiar femenino en el que esta se mueve y revelan su potencial como términos de agudas metáforas eróticas»¹⁶⁶. Por tanto, el búcaro no sirve solo como término de comparación para alabar la hermosura de los labios de Amarili, sino que se utiliza como elemento para dar lugar a una situación que quiere ser la escenificación de un episodio sensual que roza lo erótico y, cuyo ápice, se puede saborear en el último terceto:

Tú de sus labios mereciste abrazos:
presume ya de aurora, el barro olvida,
pues se muere mi bien por tus pedazos (vv. 12-14)

En estos versos el locutor poético deja de dirigirse a Amarili y emprende un diálogo directamente con el búcaro. Le aconseja aprovechar del «beso» que la dama le ha dado, en cuanto gracias a este podrá dejar su condición de humilde barro. El último verso podría estar sujeto a una dúplice interpretación. Siguiendo la deducción según la que se concibe el soneto como la creación de una escena sensual, estas últimas palabras se pueden interpretar como la expresión de ciertos sentimientos de celos que tiene el locutor. Como si estuviera afirmando que tiene conciencia de que, entre él y el barro, la dama siempre preferirá y escogerá el búcaro. Por lo tanto, la sola y única cosa que puede hacer el yo poético es admirar, en silencio, la explosión de pasión entre el búcaro y la doncella y quizás disfrutar del erotismo de la escena.

¹⁶⁶ Alicia Gallego Zarzosa, *El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo*, 2012, p.65.

Concebida desde otra perspectiva, esta línea podría considerarse un último grito desesperado para salvar a «su bien», o sea su amada, la cual está pausadamente muriendo por la ingesta de los pedazos de barro. Resultaría, por lo tanto, un aviso sobre los efectos dañinos y las drásticas consecuencias que la bucarofagia conllevaba a la salud de las damas, consecuencias tan graves que podían incluso conducir las a la sepultura.

Lo cierto es que la descripción de una dama hermosa que está a punto de comer barro resulta una situación normal y corriente perteneciente al universo femenino de la época. Una situación que no sorprende ni el locutor ni el lector, dando a entender el extremo conocimiento de dicha costumbre. Por lo que se refiere a la dama, los pedazos de barro y el hecho de que practicase la bucarofagia no son el pretexto para criticar sus malos vicios, ni sirven para desacreditarla o difamarla. Al contrario, la bucarofagia se revela un recurso que aprovechar para enaltecer el rasgo escogido (los labios) y para crear una situación capaz incluso de hacer la boca agua no solo a las damas, sino también a los mozos que las miraban durante el acto de comer¹⁶⁷. Por tanto, a pesar de estar hablando de una práctica mal vista y dañina, cierta ligereza envuelve los versos del soneto. La única excepción se podría encontrar en el último verso, siempre que se pueda interpretar como aviso a tales consecuencias nocivas. Si así fuese, el único intento del locutor poético sería advertir a la dama de los peligros derivados de la ingesta de barro, pero solo para manifestar su voluntad de no perder a su querida¹⁶⁸.

3.1.2. LA AFICIÓN DE PEDIGÜEÑAS Y RAMERAS: BUCAROFAGIA SATÍRICA Y BURLESCA DE QUEVEDO

Al adentrarse en la poesía satírica y burlesca las cosas cambian radicalmente. En este género ya no están vigentes pautas y modelos bien establecidos como aquellos que caracterizan a la poesía amorosa, sino que cohabitan «de manera mucho más libre toda clase de componentes»¹⁶⁹, componentes a las que Quevedo recurrirá una y otra vez para hacer de este inmenso corpus una maraña de temáticas, ingenios y agudezas. Por tanto, se trata de géneros, cuyo entendimiento y goce, requieren una participación activa por parte del lector, el cual se debe armar de ingenio, que tiene que ser acompañado por conocimientos sobre la vida del siglo XVII, o sea las «claves de competencia de los mecanismos de producción» y las «claves de la situación cultural e histórica en que el texto se inserta» que Arellano (1998: 16) considera como saberes indispensables para poder descodificar un poema satírico burlesco quevediano. Eso es, para entender los objetos y las maneras de la burla.

En palabras del mismo Quevedo:

¹⁶⁷ *De gustibus non est disputandum*. Y eso vale tanto para las damas que mordisqueaban pedazos de barro como para los galanes que traían placer en mirarlas.

¹⁶⁸ Con todo se considera más acertada la primera hipótesis, incluso a partir de las consideraciones mencionadas de Gallego Zarzosa y Arellano, que parecen ser un buen punto de partida para una íntegra y correcta interpretación del soneto.

¹⁶⁹ Ignacio Arellano Ayuso, *Comentarios a la poesía satírica burlesca de Quevedo*, 1998, p. 8.

Oyente, si tu me ayudas
con tu malicia y tu risa,
verdades diré en camisa,
poco menos que desnudas. (núm. 321, vv. 1-4)

En este apartado se ha decidido juntar la poesía de Terpsícore y la de Talía en cuanto, por lo que se refiere a las alusiones a la bucarofagia se han encontrado ejemplos similares, es decir con los mismos contenidos y, por lo que parece, con los mismos intentos. De todos modos, la adscripción de un texto a uno u otro podría resultar útil a la hora de interpretarlo y entender las finalidades del autor y así comprender a partir de cual perspectiva leer el texto, de tal manera la distinción en 1) poemas satíricos no burlescos, 2) poemas satíricos burlescos 3) poemas burlescos, hecha por Arellano¹⁷⁰ podría revelarse muy provechosa cuando se quiere insertar un texto en su correcto género. La cantidad de páginas dedicadas a ese género es considerable y en ellas Quevedo trata los temas más diversos: desde los ataques a los vicios de los seres humanos, a la crítica de los oficios, pasando por los ataques satíricos personales y mucho más¹⁷¹. En este abanico de temáticas Quevedo demuestra particular predilección por la sátira de la mujer que se verá degradada y humillada verso tras verso, distinguiéndose dos tipologías de ataques hacia la mujer. La primera la asalta desde un punto de vista moral, es decir subrayando el gran número de defectos morales que la caracterizan; la otra, en cambio, prevé la creación de caricaturas degradadas y deformadas físicamente, de grado debido a la fealdad, a la enfermedad o a la vejez (Arellano, 1984: 9). Así, por un lado se destaca la monstruosidad del alma y, por otro, la monstruosidad de la estética de las damas, y resulta que las damas de cabello dorado como los de Aminta y de mejillas sonrosadas como las de Filis serán reemplazadas por un desfile de tipos degradados de mujeres que desempeñarán el papel de «eternas enemigas del hombre»¹⁷². En cada verso se intentará sacar a la luz la verdadera esencia de estas arpías, reluciendo sus más ínfimas actitudes y características. El resultado será la presentación de un escuadrón de pidonas más aficionadas al «poderoso caballero don Dinero» que a los caballeros en carne y hueso, adúlteras, deshonestas, viejas que se pintan para parecer más jóvenes, etc.

Por supuesto las mujeres que tenían el vicio de comer barro no se salvaron de la pluma satírico-burlesca de Quevedo. ¿Qué papel jugó la bucarofagia en este desfile de malos vicios femeninos del Siglo de Oro? A esta pregunta se intentará contestar mediante el estudio de la selección de composiciones que aluden a la práctica. Dentro del corpus satírico-burlesco se han encontrado muchos ejemplos en los que se utiliza la bucarofagia como argumento, a veces principal y otras veces secundario o solo mencionado,

¹⁷⁰ Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía burlesca de Quevedo*, 1984, p. 6-7.

¹⁷¹ Arellano (2001:40-43) considera que los temas centrales y recurrentes son cuatro: 1) degradación de la mujer, del amor y de lo erótico; 2) temas costumbristas –supersticiones, costumbres de la época–; 3) sátira de los oficios; 4) temas morales.

¹⁷² Arellano, *op.cit.*, 2020:49.

como objeto de burla¹⁷³. En la letrilla «La morena que yo adoro» (núm. 322) se hace referencia a una dama que para curar su opilación toma el acero. Como se ha explicado anteriormente, la cura con la ingesta de acero preveía también unos paseos matutinos que, al fin y al cabo, no eran sino el pretexto para dar lugar a encuentros lujuriosos. En la letrilla, el locutor poético se refiere a la amada con el afectuoso apelativo «la morena que yo adoro / y más que en mi vida quiero» pero, al mismo tiempo, le dirige una serie de insultos bastante feroces. El argumento principal en el que se basan dichas ofensas parece ser el hecho de que su querida morena es una afirmada pedigüena a la que, si el acero le gustaba solo en verano, el placer en «tomar el oro» lo tenía «en todos tiempos». Este será el estribillo que se repetirá hasta el final de la letrilla. Obviamente oro es sinécdoque de la riqueza del hombre, pues la dama se deleitaba en quitar el dinero a su amado todos los días del año, pero durante el verano esta inclinación se hacía aun más grande, en cuanto además de tomar el oro también tomaba el acero. Aquí reside la referencia indirecta a la bucarofagia: posiblemente la dama estaba opilada y, para curarse debía tomar el agua ferruginosa, sustancia que conllevaba unos gastos económicos de los que, por supuesto se hacía cargo el galán:

Opilose, en conclusión,
y levantose a tomar
acero para gastar
mi hacienda y su opilación (vv. 5-9)

Tras haber presentado la dama y concretizado la situación, deja de referirse a ella con el adjetivo morena para pasar a usar el epíteto «ingrata» (v. 12), sin dejar, de todos modos, de «adorarla» (v. 12). En este contexto de sentimientos ambiguos, prevalece cierta hostilidad y desprecio hacia esta dama cuya faceta sacacuartos emerge a cada línea más, haciéndose cada vez más concreta y explícita:

Anda por sanarse a sí
y anda por dejarme en cueros;
toma acero y muestra aceros
de no dejar blanca en mí (vv. 16-19)

Quizás verdaderamente estaba opilada, pues tomaba y paseaba el acero para curarse; pero, al mismo tiempo, para poder hacerlo, vaciaba los bolcillos de su amado. Por lo tanto, parece que la bucarofagia y la consiguiente toma de acero solo sean otros pretextos para exteriorizar la faceta ávida de la dama, sin representar un motivo para engendrar guiños a los encuentros lujuriosos que solían esconderse detrás del paseo del acero.

¹⁷³ En total se han hallado dos ejemplos en Terpsicore (núm. 316 y 322) y nueve ejemplos en Talía (núm. 446, 470, 483, 491, 503, 512, 520, 530 y 532); contra el único que se ha hallado en la poesía amorosa.

«LA MORENA QUE YO ADORO»: UNA POSIBLE INTERPRETACIÓN ERÓTICA

El principal interés de la dama de la letrilla no es sino el *poderoso caballero don Dinero*, pero esta afición al dinero podría esconder sentidos más ocultos y lascivos. Tal como explica José Luis Alonso Hernández (1990: 11) los términos utilizados en cuanto eróticos «corresponden a una serie de campos léxicos bastante precisos y concretos, que aparentemente no tienen nada que ver con el erotismo, pero que, generosos, prestan su vocabulario para un funcionamiento erótico». Uno de estos campos léxicos es también el monetario, el cual frecuentemente permite la creación de asociaciones del oro con el deseo sexual (García-Reidy, 2017: 30), de ello deriva que los préstamos procedentes del ámbito monetario se prestan perfectamente a la formación de contenidos eróticos más o menos perceptibles. En el presente texto posiblemente el motivo erótico no representa el objetivo último que se quiere transmitir; sin embargo en algunos casos creo que aparecen algunos guiños que parecen aludir a cierto trato sexual que la dama mantiene con el locutor poético, pretendiendo a cambio de este una recompensa, o mejor dicho un pago en dinero.

Todo gira alrededor del vocablo «oro», el cual vendrá reiterado en el estribillo a lo largo de toda la letrilla, subrayando el carácter pedigüeño de la dama o el hecho de que pretendía dinero, evidentemente a cambio de algo. Alrededor de este vocablo-concepto se articulan una serie de términos a él relacionados («hacienda», v. 8; «bolsón», v. 9; «cueros», v. 17; «bolsa», v. 20) pertenecientes al mundo del dinero y aparentemente carentes de relaciones con el erotismo. El conjunto de estos términos, pensados a partir del contexto en el que se sitúan, podrían permitir la lectura de algunos matices eróticos en los que se sustenta la letrilla. De tal manera el interés de la dama por los cuartos que albergan en el bolsón del galán derivaría del favor sexual que esta le concede. Las insistentes alusiones al dinero quieren subrayar el carácter pedigüeño de la dama; con todo no es simplemente una de las muchas pidonas que Quevedo ataca en su poesía, en cuanto es también una ramera, oficio que, quizás, mediante la traslación del interés al campo del dinero se quería encubrir. Así que dando por supuesto que se trata de una prostituta, y ayudándose con un poco de malicia, se puede percibir un lado erótico que describe exactamente el oficio de la «morena». Ya el apelativo que denota la dama en el primer verso hace pensar que no se trate de la típica doncella alabada en la poesía amorosa, en cuanto el color de la tez indica que esta no responde al gusto de la época. La doncella toma el acero, acción con la que gasta al mismo tiempo tanto la hacienda del galán como su propia opilación. Aquí la referencia literal quiere decir que para sustentar los gastos económicos que derivan del agua acerada la dama recurre a las riquezas del galán; pero desde una perspectiva metafórica «hacienda» podría interpretarse como la riqueza orgánica y sexual del hombre, que la dama está consumando. Así que el desfile de términos perteneciente al campo léxico monetario antes mencionados podrían tener una segunda lectura que remite al oficio lujurioso de la mujer¹⁷⁴. Así que la

¹⁷⁴ Por ejemplo «cueros» (v. 17) podría significar tanto quitar al galán todo el dinero que tiene como desnudo; jugando con el hecho de que la bolsa donde guarda el dinero está hecha de cuero y la dama deja a él en cueros, desnudo.

mención a la toma de acero solo representa un soporte para subrayar la voluntad de la dama de querer «chupar el tesoro / de mi florido dinero» (núm. 322, vv. 23-24), es decir su faceta explotadora. Por lo tanto, la alusión a la bucarofagia y el consiguiente hábito de tomar el acero no quieren ser una insinuación a la infidelidad de la dama con respecto al locutor poético. El intento de la letrilla no es sino denigrar el mal del dinero y, por supuesto, todas las mujeres que consideran los hombres sus personales carteras vivientes. Con esta letrilla se presenta el primer ejemplo en el que la pedigüeña se sustenta con la bucarofagia; pero no será la única, en cuanto se aprecia una situación e intento análogo también en el segundo y último ejemplo perteneciente al género satírico: «Pues amarga la verdad» (núm. 316). En esta letrilla el locutor poético, personifica y utiliza al dinero y a la pobreza como respuestas para un desfile de preguntas retóricas mediante las que expone sus respectivas características, capacidades o cualidades. La referencia a la opilación llega con el verso 26:

¿Quién gasta su opilación
con oro y no con acero?
El dinero (vv. 26-28)

Podría interpretarse a partir del verbo «gastar» el cual, en la tercera acepción de *Autoridades* se define: «se toma asimismo por emplear alguna cosa o usar de ella, para algún fin». Pues podría significar que se aprovecha de la opilación para sacar provechos económicos, es decir que mediante esta logra quitar dinero a alguien. Por lo tanto se ve como en esta letrilla, así como en la anterior, el argumento de la opilación y de la toma de acero se presentan relacionados con el tópico de la pedigüeña.

La Musa Talía es la sección en la que más se comenta la costumbre de la bucarofagia y, sección en la cual la criticidad y el tono grave que cuyos guiños se pueden percibir en Erato y Terspícore, desaparecen por completo, para dejar protagonismo absoluto a la jocosidad, la burla, en suma a cierta ligereza desenvuelta. El romance XXX, «Los médicos con que miras» (núm. 483) podría considerarse, en cuanto a estructura y contenido una fusión de los poemas citados anteriormente. La presencia de la poesía amorosa se percibe en la estructura de la primera mitad del romance (vv. 1-20), la cual parece responder a las pautas de la *descriptio puellae*, en la que el locutor poético propone un desfile de los rasgos de la doncella. Sin embargo, no se tarda mucho en enterarse del intento burlesco que reside en esta enumeración: se refiere a los ojos con el apelativo de médicos, en cuanto matan, el cabello y el pie son vistos como cárceles que atrapan al amante, los dedos solo sirven para quitar el dinero de los mozos, y así sucesivamente. La referencia a la bucarofagia se presenta a la hora de describir los labios:

y por labios colorados
dos búcaros de la Maya (vv. 11-12)

En este caso no son los claveles o los rubíes las metáforas con las que se comparan los labios de la dama, sino dos humildes vasijas de barro. Esta metáfora no se encuentra allí por una simple correlación con el color rojo; parece bastante pertinente suponer que locutor poético utiliza los búcaros para referirse implícitamente al hecho de que la doncella tenía el hábito de ingerir barro. ¿A qué propósito? Pues para tener los labios más rojos y la tez más blanca, características que al parecer Madre Tierra no le había otorgado. Se entiende que la dama no estaba a la altura de las Amintas y Floris de la poesía amorosa y, por lo tanto, debía recurrir a algunas artimañas para lograr simulando esa hermosura prototípica. Por otro lado, la semejanza con las letrillas de Terpsícore se advierte en la descripción de la actitud de la protagonista: como adelanta el guiño a los «diez mandamientos», se trata de otra pedigüeña, una mujer que se satisface con quitar el dinero a los galanes de toda la Península:

el talle de no dejar
un ochavo en toda España (vv. 21-22)

Considerando los versos dedicados a su descripción física y aquellos que describen su conducta, se entiende perfectamente que el propósito es todo menos que enaltecedor: era algo fea, tanto que posiblemente recurría a la bucarofagia, y pedigüeña también.

Al contrario, en el madrigal «Tú sola, Cloris mía» (núm. 446), la dama en cuestión responde al ideal de la belleza femenina y el locutor, a pesar de encontrarse en el género de la burla, no puede y no quiere reírse de su aspecto físico:

Tú sola, Cloris mía,
que si miras sin velo
la vida puedes alargar al día,
has podido juntar la tierra al cielo (vv. 1-4)

En estos primeros cuatro versos el locutor poético alaba hiperbólicamente la hermosura de la doncella, cuyo rostro privo de bellezas artificiales creadas por los postizos, «sin velo», logra hasta prolongar la luz diaria, tal como si de un astro se tratase. En el cuarto verso, con la aparición de la primera referencia al barro, el tono empieza a hacerse grave. Arellano (2020: 873, nota 4) explica que el pasaje remite a la frase hecha «juntarsele a alguien el cielo con la tierra», que equivale a decir «verse impensadamente en un trance grave o peligroso». Por tanto, el locutor está advirtiendo de una situación peligrosa que se explicita, junto con su causa, en los versos inmediatamente siguientes:

pero a riesgos te pones
en ser cielo goloso de terrones; (vv.5-6)

Empiécese a comer su sepultura
en barros disfrazada (vv. 9-10)

He aquí desvelada la pasión por la ingesta de barro que tiene su amada Cloris. El locutor poético se muestra verdaderamente alarmado y le reprocha su afición a los búcaros que, en este caso se concibe como una práctica que conduce a la tumba. Su preocupación llega a tal punto que, tras haber reiterado varias veces su advertencia¹⁷⁵, hasta le prohíbe abiertamente la ingesta de la golosina nociva: «barro es cuanto en mis versos te prohíbo» (v. 20). Con este acto tan cuidadoso se podría pensar que la inquietud del galán sea verdadera, pero, unos versos después, se descubren las verdaderas razones de su turbado estado de ánimo:

Confieso que de verte pena tomo,
roer con perlas el memento homo,
y si en tu pulideza no es desgarró
muérdeme a mí, pues soy también de barro (vv. 22-25)

Al leer el último verso una sonrisa se escapa y se intuye que más que desasosiego por la salud de la dama, habría que hablar de descarado interés. Sirviéndose del tópico *el hombre es barro* el locutor le aconseja dejar de comer los trozos de los búcaros para pasar a alimentarse de él mismo. Por tanto, se entiende que poco le importaba de la lozanía de la dama, sino que solo quería aprovecharse del vicio como pretexto para poder saciar su lujuria. De tal manera se atenúa el tono grave de los versos antecedentes a favor de un incremento del humor y de la faceta erótica que creo han de entenderse como la clave de lectura para la comprensión del contenido madrigal. Este madrigal es muy significativo dentro del conjunto de los escritos que tienen que ver con la bucarofagia; como se ha adelantado, es uno de los dos poemas enteramente dedicado a la práctica y es el único que muestra cierto interés hacia los males que causa la costumbre. Como se ha visto al final se descubrirá que este sentimiento de preocupación no era verdadero y solo servía para convencer a la dama dejar los búcaros para pasar al hombre-barro. Giro burlesco muy acertado que, a pesar de ser una estafa, manifiesta indirectamente la inquietud que albergaba en los hombres de la época hacia los efectos dañinos que la bucarofagia provocaba en las damas.

Entre las composiciones de la Musa Talía se ha encontrado un ejemplo más en el que el tópico bíblico se enlaza con el tema de la bucarofagia, el romance «A Marica la Chupona» (núm. 530)¹⁷⁶. La

¹⁷⁵ No profanen con barro a tus rubíes / las perlas con que mascas, con que ríes. / Que tu gusto no entierres hoy mi aviso / te advierte, Cloris bella, porque siendo / en carne soberano paraíso / cuando con el barro la salud estragas / no el paraíso terrenal te hagas (vv. 13-19); está preocupado porque el barro daña la hermosura de la dama.

¹⁷⁶ La primera parte es el número 468, romance que introduce la situación de la moza a la que está dedicado el romance.

protagonista del romance es Marica la Chupona¹⁷⁷, apelativo que expresa su afición de buscona en sus dos significados: «la que hurta rateramente, o usa con malicia y arte de sacaliñas para estafar» (*Autoridades*) y ramera. Apelativo que se corrobora y fortifica gracias a las variadas alusiones que aparecen a lo largo del romance: «goteras de su cama», «jinete», «en echarse ha sido larga», «pobreta», «ocupada en tomar piezas». Se entiende perfectamente que esta afición-oficio le ha costado en salud, regalándole la sífilis, enfermedad muy explotada en la obra satírico-burlesca de Quevedo y que le permite engendrar algunos de sus ataques más feroces hacia las mujeres. Las alusiones a la susodicha enfermedad son múltiples¹⁷⁸: se mencionan las pústulas que llenaban la piel de su cuerpo «caballos ingleses» (vv. 5-6), su hablar gangoso (vv. 14-16), la pérdida del pelo (vv. 17-18), la frente pululante de «gomas», tumores (vv. 49-50), los dientes negros (v. 55-56), a los que hay que añadir cada una de las alusiones relativas a Francia¹⁷⁹. He aquí la dama a la que está dirigido el romance: una ramera desgastada tanto estética como físicamente. Con el verso 65 llega la opilación, pero más que mal añadido, resulta más bien un mal fingido:

La opilación se acoge
 porque no le den matraca,
 y es verdad que se opiló
 de comer tierra con bragas (vv. 65-68)

La astuta Marica se sirve de la opilación para encubrir la sífilis, o sea finge estar opilada para hacer que los demás creyeran que este fuese al mal del que padecía, para que así no se burlasen de ella. El locutor poético confirma su estado de opilada, pues asegura que, como todas las demás, su opilación deriva de la ingesta de barro. El giro burlesco llega cuando especifica, al final, que no se trata de barro cocido sino de los mismos hombres en carne y hueso (o mejor dicho carne y barro). Pues remitiendo al motivo tópico *el hombre es barro*, reitera y corrobora el oficio de ramera de la dama, aseverando que se ha opilado por las variadas veces en las que se ha acostado con los hombres. De tal manera resulta que, otra vez, el tópico bíblico se acopla con el argumento bucarofágico para originar un giro burlesco cargado de fuertes connotaciones eróticas.

¹⁷⁷ Diccionario de Autoridades, tercera acepción de la voz *chupar*: «metafóricamente vale quitar suavemente con pretextos, engaños y lisonjas a uno lo que tiene, consumiéndoselo poco a poco y sin sentir».

¹⁷⁸ La primera aparece en el mismo título: el hecho de estar internada en el Hospital de Antón Martín, famosa internación para los bubosos; por lo que resulta un espacio mediante el que se quiere aludir metonímica y metafóricamente a la sífilis. Si eso no fuera suficiente, basta con leer la primera parte del romance (núm. 468) para darse enseguida cuenta de que Marica era una ramera sífilica.

¹⁷⁹ «Monsiurísima navaja» (v. 20), «lamparones», (v. 35), «de Francia» (v. 36), cada una de la cual es una referencia directa a la sífilis, conocida en la época como mal francés.

3.2. LAS «FALSAS OPILADAS» DE LOPE DE VEGA: LA BUCAROFAGIA TEATRAL

Entre vastedad de las obras dramáticas que salieron de la pluma de Lope de Vega se han escogido dos comedias, en cuanto afines por lo que se refiere al tratamiento implícito e indirecto, pero fundamental, de la bucarofagia y al consiguiente retrato de las viciosas damas que practicaban tal costumbre. Por supuesto Lope esparció menciones a la bucarofagia, a la toma de acero y a los paseos, también en otros dramas, dando prueba del particular interés que el argumento despertaba en él¹⁸⁰.

Las dos comedias escogidas son *El acero de Madrid* (1618, en *Parte XI*) y *Mujeres y criados* (1612-1613); se trata de comedias que presentan muchas similitudes y paralelismos, factores que hacen bastante fácil un trabajo de parangón. Antes que nada, hay que decir que ambas se ubican en el subgénero de la comedia urbana, también denominada comedia de capa y espada, cuyos rasgos han sido dibujados por varios autores –algunos de los que han examinado la cuestión focalizándose concretamente en la obra de Lope de Vega– entre los que cabe mencionar Wardropper (1978), Oleza (1990) y Arellano (1996, 1999), entre otros. Las principales características que se pueden extrapolar a partir de estas investigaciones son: 1) ubicación en una Madrid (o gran ciudad) contemporánea tanto espacial como temporalmente, para el público de la época, 2) situaciones que giran alrededor de una intriga amorosa y 3) el casi cierto desenlace feliz. Este conjunto de características se percibe con intensidad en las dos comedias escogidas. Con referencia a ellas y para los intereses de la tesis se hará hincapié en el protagonismo absoluto de la intriga amorosa y, sobre todo, en los comportamientos que presentan las damas protagonistas para lograr sus tiernos deseos. De hecho, resulta que el argumento principal de ambas es el ingenio que las doncellas demuestran para conseguir el amor. El ingenio, la argucia, la astucia, la inteligencia y la malicia las distinguen y, gracias a estas cualidades, podrán engendrar ingeniosos enredos para obtener sus objetivos. Por lo que, serán ellas, junto con *Belardo*, las verdaderas autoras de sus propias vidas/comedias. Estas características, al fin y al cabo, no son verdaderas sorpresas, en cuanto comunes a la mayoría de las comedias de este género; lo que realmente sorprende en ellas es el hecho de que las tres protagonistas utilizan la toma de acero y el tópico de la falsa opilada como punto de partida para poner en marcha sus ingeniosos planes. Sin embargo, entre las dos comedias se hace recurso y se trata del argumento bucarofágico en manera distinta. Para anticipar algo, en *El acero de Madrid* la opilación servirá para encubrir las consecuencias de un erotismo secreto, clandestino y particularmente transgresivo. Esta faceta tan transgresiva colocará Belisa, la protagonista, en una verdadera posición de deshonor, situación que en *Mujeres y criados* no se creará (García-Reidy, 2014: 33). En esta segunda comedia, de hecho, la toma de acero no cobra el mismo protagonismo y será relegada a una de las tantas argucias que las hermanas protagonistas concebirán. Luciana y Violante fingirán descaradamente tomar el acero para poder salir al campo y ver a sus respectivos amados; argumento que se hará patente casi exclusivamente en el primer

¹⁸⁰ Cabe mencionar, por lo menos, *Los melindres de Belisa* (1617) y *La Dorotea* (1632), textos que, sin embargo no se estudiarán en la presente.

acto, en el que se plantea el desarrollo de la acción. Así que las siguientes páginas serán dedicada a una atenta análisis en la presencia y en el tratamiento de este aspecto tanto en *El acero de Madrid* como en *Mujeres y criados*, para poder pensar en una comparación y delinear las razones y los intentos para los que Lope trae a colación estos argumentos relacionados con la bucarofagia.

3.2.1. ENTRE DOBLES SENTIDOS E INGENIOS DE UNA DAMA: LA BUCAROFAGIA EN *EL ACERO DE MADRID*

El acero de Madrid resalta sobre las demás comedias del Fénix de los Ingenios en cuanto al tratamiento de la bucarofagia, a pesar de que nunca viene tratada directa y explícitamente¹⁸¹. A lo largo de la comedia se irá infiriendo a ella mediante variadas referencias a la opilación –la complicación que causaba– y el acto de tomar y pasear el acero –la respectiva cura que se prescribía–. A pesar de esta presencia latente, el público del siglo XVII que domina el argumento de la opilación, de la toma de acero, etc., (Arata, 2000: 33-34) podrá y sabrá relacionarlo con la bucarofagia y entender todo lo que Lope deja entre líneas.

Con referencia a todo lo que se ha venido diciendo acerca del uso curativo del agua ferruginosa se capta que el título mismo de la comedia podría remitir, en cierto sentido a esta y, por lo tanto, querer evocar y comunicar algo acerca del contenido global de la comedia. Efectivamente un primer examen del título llevaría a sostener la existencia, en Madrid, de fuentes de tales aguas ricas en hierro que se bebían para curar la opilación. Sin embargo, como se ha mencionado en el capítulo anterior, Morley (1945), desmorona esta creencia demostrando la ausencia de documentación que la atestigüe. Con todo, el término «acero» del título tiene algo que ver con la supuesta cura para las opiladas, pero no exclusivamente. En el siglo XVII «acero» tenía un caudal de significados, representaba: 1) la sustancia que se empleaba como remedio para las opiladas, 2) sinécdoque para las armas, más en concreto la espada y 3) «esfuerzo, ardimiento, valor» (*Autoridades*). González-Barrera (2020: 80) afirma que todos los personajes participan en esta polisemia, sin embargo, creo que sería mejor matizar este concepto de «participación colectiva» en cuanto existen personajes que controlan todos los matices del término, otros que controlan solo algunos y otros que empiezan con el conocimiento un significado y, paulatinamente el desarrollo de la acción, van descubriendo significados añadidos. Lope se servirá del desconocimiento de la totalidad de los matices del término y de la consiguiente e inevitable malinterpretación por parte de

¹⁸¹ Nunca se afirma explícitamente que la doncella ingería barro, ya que realmente no lo hacía. Hay dos excepciones en las que indirectamente sí, se hace alusión a la ingesta de barro. La primera es cuando Prudencio afirma que su hija está opilada porque debe de haber comido barro portugués (v. 299-300) y la segunda es representada por la misma canción que cantan los músicos en el segundo acto. Estas dos situaciones tienen sus porqués. Prudencio pensaba que realmente Belisa estaba opilada, pues es normal que pensase que comía barro; los músicos en cambio representan un papel externo, sirven para resolver las sospechas de Prudencio y dar, al mismo tiempo, cohesión a la comedia entera, recordando que la bucarofagia era la razón imaginaria que provocaba la supuesta opilación.

algunos personajes, para crear situaciones jocosas que provocan risas a todos aquellos que, en cambio, dominan todos los significantes del término (público y lectores incluidos). Se tratarán explicar estos juegos de ambigüedades y malentendidos mediante algunos pasajes sacados de la comedia. La voz «acero» aparecerá la mayoría de las veces en su primera acepción, o sea entendida como remedio para la opilación. Así lo explica Belisa en la carta del primer acto, refiriéndose a lo que el falso médico habría debido recetarle:

Este dirá que solo quien pasea
con el acero, aqúeste mes de mayo,
sana de aqúeste mal (vv. 181-183)

El término acero en cuanto remedio curativo volverá a aparecer en el momento en que el “médico” explica a la familia el tratamiento al que Belisa se debía someter:

y tan solo quiero
que por agora el acero
cuatro mañanas toméis
y os salgáis a pasearlo (vv. 384-387)

mañana salga, en efecto,
después que tome hasta media
escudilla reposada
de agua bien acerada (vv. 430-433)

En estos pasajes, «acero» ha de interpretarse, efectivamente, como la cura, el remedio para la protagonista-opilada; sin embargo, a la hora de otorgar una interpretación al término, hay que considerar quien es que lo pronuncia. De hecho, ambos personajes (Belisa y Beltrán) son los titiriteros que controlan la ficción en la que «acero» es la excusa, el medio para que Belisa logre sus propósitos lascivos. Por lo que, para ellos, «acero» tiene también un significado escondido: el trato con el amado (Arata, 2000: 34). De eso deriva que, cada vez que «acero» es pronunciado por aquellos personajes que saben del enredo de Belisa, ha de ser interpretado con cierta malicia que, por supuesto, los demás no percatan. A partir de estas consideraciones resulta evidente la alusión sexual que se esconde en las siguientes palabras de Beltrán:

Presto llegará la ocasión
en que el jarabe le den (vv. 341-342)

Y aun más explícito:

Aquel jarabe,
como es tan blando y suave,
alegra la sangre bien (vv. 1238-1240)

Ante los ojos de Prudencio, el acero tenía verdaderos efectos milagrosos, el cual, ingenuo y teniendo a disposición solo el significado literal del vocablo no podía interpretarlo como la metáfora sexual que Beltrán, malicioso, entendía. Así que Prudencio, sin ni siquiera darse cuenta se convierte en objeto de burla de los juegos de dobles sentidos que Beltrán y Belisa ponen abiertamente en marcha. Sin embargo, como se anticipaba anteriormente, algunos personajes logran rescatarse de la burla y acudir a los significados más ocultos del término, conocimiento que se desarrollará en concomitancia con el descubrimiento del engaño, los amoríos y, finalmente, la preñez de Belisa. Así que, estos personajes, además de poder entender los dobles sentidos, participarán al juego y empezarán a teñir sus lenguajes de matices sensuales y eróticos relacionados con la voz «acero». Aquí es cuando Teodora descubre que «pasear el acero» no era sino una excusa para que Belisa saciase su lujuria:

Ya sé tus enfermedades,
ya sé todo lo que pasa,
ya sé tus opilaciones¹⁸²,
ya sé el agua de tu acero (vv. 827-830)

Y aquí cuando se da el cambio en el uso de «acero» por parte de Prudencio, cambio que se produce al mismo tiempo que se da cuenta de que el acero, más que la cura, era la causa de la “opilación” de la hija:

y con el fingido acero
en las mañanas de mayo
puesto mi honor por el suelo (vv. 3117-3119)

El adjetivo «fingido» que califica el término «acero» subraya el hecho de que el engaño residía exactamente en todo lo que tenía que ver con el acero. Luego, el uso del término con todas sus alusiones

¹⁸² Rubio (2018: 183-184) explica la importancia semántica de las apariciones del término en plural, la cual es reveladora en cuanto «es el reconocimiento de la pluralidad de la opilación», es decir el reconocimiento de los diferentes significantes que residen en el mismo término.

sexuales se presenta cuando Prudencio comunica a Octavio que no podrá concederle la mano de su hija en cuanto ya embarazada:

que quien toma acero en mayo
no estará para mujer
hasta los fines de marzo (vv. 3182-3184)

Se percibe bien como Prudencio domina los significantes escondidos del vocablo en cuanto atribuye al acero, que ahora ya no significa agua acerada sino la relación consumada con el amante, la causa y culpa del embarazo de la hija. En cambio, el público que domina todos los significados tiene el mismo nivel de conocimiento de los artífices de la ficción logra entender todas las alusiones que se irán repitiendo por lo largo y ancho de la comedia¹⁸³.

En segundo lugar, «acero», en la época se utilizaba frecuentemente como sinécdoque para evocar la espada, y así ocurre en la comedia también. El término, con el presente significado, aparece sobre todo hacia el final de la obra –final del tercer acto– cuando las sospechas de Octavio y Prudencio se hacen cada vez más concretas y el teatrín de Belisa empieza a desmoronarse, circunstancias que incrementan la tensión debido a un posible desenlace inesperado e infeliz. Esta última parte es, de hecho, la más abrupta, la parte en la que las dos figuras masculinas desahogan su ira hacia el médico, cuya real identidad ha sido descubierta. Es precisamente en estos momentos cuando «acero» se pronunciará, casi siempre, con el sentido de espada. El diálogo entre Prudencio y Octavio cuando sorprenden a Beltrán lo explica a la perfección:

No despegue los labios, si no quiere
una lengua de acero, señor médico.
Por el acero que le dio a Belisa
mereciera la paga con acero (vv. 2712-2715)

La única vez que «acero» ha de interpretarse como agua ferruginosa es en el verso 2714, mientras que las demás aluden indiscutiblemente al trato violento que querían reservar al médico-tramposo, para

¹⁸³ Véase «no me ha de ser provecho, / si tu rigor me acompaña, / ni el acero ni el paseo» (vv. 747-748). Se entiende que con acero Belisa ya entiende otra cosa en cuanto el rigor de la tía no impediría el correcto funcionamiento de la toma del agua acerada, si a esta efectivamente estuviera remitiendo / refiriéndose. «Después que tomo el acero, / y me salgo a pasear, / no siento ya aquel pesar de no gozar lo que quiero»; ya se sabe lo que quería Belisa y porque esta agua le hacía gozar tanto; Marcela y Octavio empiezan a dudar sospechar relativamente de Teodora y Belisa, y en la cura del acero, las siguientes palabras el sospecho el tal que *acero* ya se podría entender como la infidelidad de los respectivos amantes: MARCELA «yo vengo a ver si aquí viene / un hombre a ver una dama / que toma acero y que es fama / que alguna blandura tiene» (vv. 1948-1951) y OCTAVIO «yo vengo a ver si otra sale / a pasear cierto acero / o a hablar algún caballero» (vv. 1952-1954). Insinuación de Prudencio, juega con el sentido curativo del acero cuando dice «casarla es buen acero» (vv. 1420); quizás ya sospechaba algo acerca de la efectiva veracidad de la cura con el agua acerada.

vengarse del engaño sufrido¹⁸⁴. En los ejemplos citados se puede apreciar la dilogía de las acepciones de acero.

Por último, acero viene a significar «esfuerzo, ardimiento, valor y denuedo; así mostrar o tener buenos aceros es tener valor o fuerzas» (*Autoridades*). Significado que se percata tres veces dentro de la obra. En el parlamento de Belisa:

Para aqueste desafío
del campo, donde ya espero,
el pecho armé con acero
para dar un filo al mío (vv. 793-796)

Pronunciado por Salucio, el cual, dirigiéndose a Leonor, le pide que no sea tan vehemente con él:

Pues, hermana
no tengas aceros conmigo
que soy muy su servidor (vv. 2082-2084)

Y, finalmente en el parlamento de Octavio donde acero representa el ímpetu de la venganza; el furor que emerge de las palabras de Prudencio:

Prudencio, con tanto acero,
embotarán las espadas (vv. 2957-2958)

Ejemplos como estos, en los que el uso dilógico establece juegos de palabras, están esparcidos por toda la comedia; significados que en la época se daban por sobreentendidos pero que, hoy en día, quizás se han perdido. Sobre todo por lo que se refiere a la acepción ‘agua ferruginosa’ que, en el siglo XXI resultaría imposible de entender sin conocimientos previos, desconocimiento que, por lo tanto, impediría la percatación de los infinitos dobles sentidos y juegos de palabras que se erigen a partir y alrededor de esta. Por lo tanto, empezar la lectura y el estudio de la comedia con el conocimiento previo de estos múltiples significados del término resulta fundamental para el entendimiento de las cimientas de la obra

¹⁸⁴ Más ejemplos de Octavio, siempre sacados del desenlace de la obra: «todas aquestas mañanas / que tan de mañana asoma / el sol por estas ventanas, / es el acero que toma / armas contra mí tiranas» (vv. 1861-1865). Belisa, para Octavio es un arma capaz de hacerle daño; al mismo tiempo que acero representa el agua acerada que el sol-Belisa toma cada mañana. Un ejemplo más: «pues tú, con manto, / di luego dónde llevaste / a mi prima, o por los labios / te haré tomar el acero / que a nuestras honras has dado» (vv. 3168-3172). Es intento de Octavio dar a Beltrán el mismo trato que él ha reservado a su honra, desplomándolas, alusión bastante evidente al mal que le quiere acarrear.

El término «acero» va del brazo con el término «opilación». Como se ha expuesto en las páginas anteriores, tomar el acero y pasarlo era la cura que se prescribía para curar las opiladas, quienes, la mayoría de las veces, aprovechaban de esta para saciar sus deseos libidinosos e impúdicos. Belisa no se diferencia de esta mayoría y quizás se empuja incluso más allá en cuanto llega a fingir una opilación para hacer que un médico –fingido él también– le recete el acero y las consiguientes caminatas, todo para poder encontrarse con su amado Lisardo y placar sus impulsos sexuales. Lope tarda solo unos ciento setenta y seis versos para que un personaje pronuncie la palabra. Enseguida pues explicita lo que será el motor que pone en marcha el argumento de la obra; y, además, lo hace de una manera bastante ingeniosa: es Lisardo quien la pronuncia, pero leyendo las palabras escritas por Belisa en una carta que le había astutamente entregado:

Yo voy fingiendo, mi querido esposo,
Que estoy descolorida y opilada
Para engañar un padre tan celoso
Y una tía tan mal intencionada (vv. 175-178)

Queda así explicado el plan que la doncella quiere poner en marcha para poderse encontrar con su prometido¹⁸⁵, plan para el que no ha dejado ningún detalle al azar, hecho que manifiesta la notable inteligencia y astucia que caracteriza a Belisa –rasgo de su personalidad que se profundizará más adelante–. La opilación resulta ser el centro de todo y aparecerá una y otra vez a lo largo de la obra. Con todo, como explica Rubio (2018: 179) «la relevancia de la opilación no reside únicamente en su alta frecuencia en el texto, sino en la naturaleza polisémica de la voz misma»¹⁸⁶, y exactamente como para el término acero, esta múltiple significación permitirá a Lope poner en marcha juegos ingeniosos. El primer significado es meramente médico, es decir la consecuencia de la ingesta de barro; mientras que el segundo corresponde a “enfermedad del amor, melancolía” de la que padece Belisa, en cuanto lejana de su amado, recluida en casa sin la posibilidad de salir para ver, hablar, mirar quien quiera. De eso derivará que el vocablo cambie de significado según quien lo pronuncie, creando cierta ambigüedad y confusión para todos aquellos que no saben que la opilación de Belisa no es que un disimulo. Un ejemplo que exhibe este juego dilógico, en el que aparecen ambas acepciones en contraste es la primera visita de Beltrán-médico a la casa de Belisa. Al preguntar si había algún enfermo, el padre con seguridad contesta: «Belisa, de haber comido / de este barro portugués...» (vv. 299-300) y, después de un revelador aparte de Belisa,

¹⁸⁵ Se sabe que ya se había pronunciado una promesa de matrimonio entre los dos, gracias al apelativo «esposo» (v. 175) con el que Belisa define a Lisardo. En el Siglo de Oro, de hecho el término significaba «el hombre o mujer que se han dado palabra de casamiento, sea de presente o de futuro» (*Autoridades*).

¹⁸⁶ Rebeca Rubio, *Lope de Vega apto para menores: la supresión de la prolífica “opilación” de El acero de Madrid por la censura franquista*, 2018, p. 179.

añade «sospecho que esté opilada» (v. 303)¹⁸⁷. Con estas pocas palabras Prudencio declara la causa de la opilación de la hija, relacionándola explícitamente con la bucarofagia. En estas palabras se percibe el conocimiento generalizado de la costumbre, tanto que la ingesta de barro es la primera causa que el padre considera como explicación para el mal de la hija. El aparte de Belisa que aparece entre estos versos explicita *su* significado de «opilación»: «bien dice, que amor lo es, / que mi opilación ha sido» (vv. 301-302); en cuanto autora del plan sabe bien que la opilación no deriva de la bucarofagia, sino de un mal de amor; lo que se hace aun más claro cuando expone todos los síntomas de los que padece, síntomas que derivan, claramente, de la reclusión a la que está confinada. Pues la opilación para ella no es que soledad (v. 345), el tedio (v. 350) debidos a una tía que le impide salir y ver a la gente (vv. 355-362). La dilogía se hace muy patente y, cada vez que el término sale de la boca de alguien, en seguida se entiende si este está o menos al corriente del engaño de Belisa, o sea si se refiere a la opilación en su sentido literal o metafórico. Para subrayar aún más la primaria importancia del término, Rubio (2018) analiza la supresión que subió por la censura franquista y la consiguiente sustitución por otros vocablos que, aparentemente, eran válidos sustitutos. Análisis que da a ver la ausencia de todos aquellos juegos semánticos que se dan con el término original, suprimiendo, por lo tanto, el juego de ingenio llevado a cabo por Lope¹⁸⁸.

A partir de estas premisas se entiende que la (falsa) opilación y la (falsa) opilada resultan ser los pilares y motores de la acción de la obra, los pernos alrededor de los que gira y se erige todo. A pesar de que efectivamente nadie en toda la comedia comerá ni un pedazo de barro, *El acero de Madrid* se puede considerar el ejemplo por excelencia de la puesta en escena de la bucarofagia en el teatro del Fénix. Porque, por un lado, mediante los personajes que desconocen el enredo creado por Belisa, se ponen en escena la consideración y los juicios de valores que se tenía en la época, así como el tratamiento reservado a las doncellas que ingerían el barro. Y, por otro, se presenta a una mujer que finge, pues miente, utilizando como medio la bucarofagia, manifestando, mediante todos aquellos personajes que saben que la opilación de Belisa no es la consecuencia de la ingesta de los búcaros, la concepción que se tenía de una dama que descaradamente miente para lograr sus fines que tampoco son muy púdicos. La referencia más explícita a la bucarofagia –más allá de la aseveración antes citada por Prudencio (vv. 299-300)– aparece en la canción dirigida a una «niña del color quebrado» que o «tiene amor o come barro» que unos músicos cantan para placar los males de Belisa en la primera parte del acto segundo y que funciona como aviso para el ingenuo padre (Arata, 2000: 176-177, nota 1345). Se trata de una adaptación de un romance popular¹⁸⁹ bien conocido en la época (González-Barrera, 2020: 177). Los músicos solo remiten al romance, citando el estribillo y algunos versos, pero si se toma en consideración la versión original, esta

¹⁸⁷ Vega, 2020, p. 119.

¹⁸⁸ Menciona la adaptación de Suárez Radillo, quien substituyó *opilación* por *desazón*, *opilada* por *delicada* y *desopilada* por *recuperada*. De tal manera desaparece cualquier alusión a la opilación como consecuencia de la bucarofagia y, por consiguiente, el disimulo del embarazo no es posible. Resulta por lo tanto que opilación y sus derivados son términos irremplazables en la comedia (Rubio, 2018: 183, 187).

¹⁸⁹ El romance apareció en *Flor de varios romances nuevos y canciones* (1589) por Pedro de Moncayo.

parece ser un exhaustivo compendio de la comedia. En el conjunto de la obra este romance sirve para confirmar las sospechas que Prudencio empezaba a nutrir acerca de la real y física opilación de su hija. Sin embargo, si se profundiza la lectura del romance, se percibe que cuenta algo más acerca del contenido general de la obra. Las similitudes que se manifiestan entre romance y comedia son tantas que empujaron algunos críticos a suponer que Lope moldeó los esqueletos de sus personajes, así como algunos acontecimientos a partir de él (Fichter, 1962: 513).

Niña del color quebrado,
o tienes amores, o comes barro.
Andas desuelada
de un amor trauiesso,
o te sabe al queso
a leche, o quajada:
vas siempre arrimada
por essas paredes
comes lo que puedes
bueno, o mal guisado.
Hablando al sereno
la noche entretienes,
o tu cuerpo tienes
de búcaros lleno:
que como veneno
al vientre encamina
la barriga empina
y ensancha el costado.
O es de fuego ardiente,
o de agua fría, mal aya tu tía
que tal te consiente,
pues dize la gente
que aunque comer yeso
lo echarás con hueso
su tiempo llegado¹⁹⁰

Bucarofagia, un amor travieso, una sorpresa dentro de la barriga, una tía negligente, etc., aparece todo, resultando ser la fuente, no de acero, sino de inspiración, de la comedia. La «niña de color quebrado» de Lope de Vega es Belisa, la cual finge una opilación, dando muestra del conocimiento tanto de los

¹⁹⁰ Pedro de Moncayo, *Flor de varios romances nuevos y canciones*, 1598, f. 50.

síntomas como de las curas, para lograr sus intereses. Este será el embuste que representará el desencadenante de la acción. Belisa resulta ser, por lo tanto, un personaje de primaria relevancia tanto en el conjunto de la comedia¹⁹¹ como en el conjunto de la presente investigación, en cuanto representa otro ejemplo de supuesta dama comedora de barro, el cual contribuye al entendimiento de la concepción que en la época se tenía tanto de la práctica como de las practicadoras.

El análisis de su carácter ayudará por lo tanto a corroborar la idea que se ha ido forjando a lo largo de la tesis: la bucarofagia no fue un argumento que se empleó para denigrar las damas que la practicaban. Belisa es una dama trasgresora, provocativa e impertinente. Calificativos que se percatan tanto en su parlamento como en su comportamiento. Al contrario de la dama típica del Siglo de Oro, Belisa no se resigna a una vida encerrada en su hogar, a una vida en la que el Amor no puede entrar debido a una tía que «con más ojos que Argos vela». Es una dama *sui generis* y Lope la presenta en su totalidad, a partir de la muestra de todas sus peores facetas. En primer lugar, es una mentirosa del más alto nivel: irá mintiendo descaradamente a lo largo de toda la comedia, simulando una enfermedad –la opilación– para poder satisfacer sus caprichos sexuales. En cuanto a comportamientos tampoco tiene un buen currículum, tanto que «su conducta resultaría deshonesto para un español del siglo XVII»¹⁹². Efectivamente, a lo largo de la obra, presentará varias veces modales que revelan cierta falta de decoro para la época. En su primera aparición, por ejemplo, exterioriza su insolencia haciendo caer varias veces sus *estrellas* en un mancebito, gesto que vendrá reprendido insistentemente por su tía¹⁹³; asevera incluso tener la costumbre de pasar el rato asomada a la ventana para observar a la gente¹⁹⁴ –*hobby* mal visto en la época– y, tampoco haría falta decirlo, no manifiesta preocupación alguna (hasta cierto punto) por el hecho de haber quedado preñada fuera del matrimonio. Este último es un punto fundamental en la obra en cuanto es el elemento que aglutina y sustenta todas las referencias a la opilación y, quizás, el facto que explica porqué Belisa escogió justamente la opilación como mal fingido¹⁹⁵. A pesar de que era infrecuente que en las comedias del Fénix las damas quedasen embarazadas, ese pequeño inconveniente podía suceder; pero un factor diferencia fundamentalmente Belisa de las demás doncellas que quedan accidentalmente preñadas. Mientras estas últimas buscarán cualquier manera para remediar al error y así no manchar sus honras de *negro* (González-Barrera, 2019: 75), Belisa seguirá inerte y despreocupada casi gozando de la situación que había creado hasta la última gota, o sea cuando estaba a punto de cumplirse el matrimonio organizado por su padre con otro pretendiente. Pues Belisa tiene una actitud insólita; se

¹⁹¹ A pesar de que Alfredo Hermenegildo (1993: 140) le ha asignado su mediocre quinta posición en cuanto a número de versos a ella atribuidos en la comedia.

¹⁹² Julián González-Barrera, *Una nueva dama para el teatro áureo: el erotismo de Belisa en El acero de Madrid*, 2019, p. 79.

¹⁹³ ¿Cómo miraste aquel hombre? (v. 39); ¿Otra vez le miras? (v.48); ¿A qué vuelves la cabeza? (v. 70); ¿otra vez? ¡Y dirás que ésta / no miraste al mancebito! (vv. 78-79). Al parecer Belisa tenía uno ojos saltones que podían competir con los de la infanta Margarita.

¹⁹⁴ Allégome a la ventana, / y aunque mucha gente veo (v. 346-347).

¹⁹⁵ Se recuerda que una de las complicaciones de la opilación era el hinchamiento del vientre, gracias al que las damas podían, por un tiempo, encubrir embarazos no deseados. A partir de eso se podría lanzar la hipótesis que Belisa ya tenía pensado el engendramiento de un pequeño párvulo.

regodea en el error por cuatro meses; hasta mofándose los demás utilizando un lenguaje metafórico (pues ininteligible y oculto) para describir los amoríos ilegítimos. Se da cuenta de que está con las manos atadas y al punto de perderlo todo, su honor incluido, solo cuando Teodora la avisa de la dispensación papal (vv. 2725-2726). Con todo, afortunadamente para los dos jóvenes enamorados, todo se resuelve: el padre perdona todos, menos Teodora, y bendice el matrimonio entre Lisardo y Belisa. Así que mediante el matrimonio recobra la honra casi perdida como era consuetudinario en las comedias de este género (Wardropper, 1978: 222)

Mismo descaro que se percata en su parlamento. Sus palabras se tiñen a menudo de cierta insolencia cargada de ironía, sobre todo cuando se trata de replicar a su tía. Un ejemplo hilarante lo proporciona el diálogo del principio, a la salida de la iglesia cuando la *beata* tía se asegura que la joven doncella mantenga una actitud honrada, lo que implicaba no dirigir la mirada a nadie, menos que «a la misma tierra que pisas» (v. 37). Así que cuando la mirada de Belisa cae en un mozo, la tía la reprende y ella le contesta argumentando irónica y maliciosamente:

¿No me dijiste que viera
solo la tierra? Pues dime,
aquel hombre, ¿no es de tierra? (vv. 39-41)

Parodia el tópico bíblico del *hombre es barro* que ya se ha visto varias veces en la obra, sobre todo burlesca, de Quevedo. Este lenguaje cargado de insolencia se repetirá siempre que se le presente una oportunidad¹⁹⁶. Asimismo, a la hora de hablar de sus intereses de sus relaciones amorosas manifiesta una elevada soltura, otorgando a la obra un «plano expresivo que abunda en motivos obscenos, chistes eróticos y alusiones sexuales»¹⁹⁷; pues resulta que se encontrarán variadas referencias a lo erótico, las cuales no saldrán únicamente de la boca de Belisa¹⁹⁸. Por lo que se refiere a ella, la insolencia que, como se ha visto la caracteriza, y la dilogía que se establece en el término opilación, le permiten, más que a nadie, relatar a los demás sus citas románticas «con mal disimuladas metáforas y porfía impertinente en sus deseos eróticos»¹⁹⁹. Así que una parte significativa de sus palabras se tiñe de dobles sentidos con fuertes connotaciones eróticas y esa gran dosis de ironía que nunca falta:

Parece que una abejita,

¹⁹⁶ «Pues ¿no te parece que es / advertencia muy discreta / mirar adonde caí, / para que otra vez no vuelva / a tropezar en lo mismo?» (vv. 71-75); cuando se mofa de su tía intentando convencerla de que realmente estaba hablando con un árbol (vv. 811-822), etc.

¹⁹⁷ Ignacio Arellano Ayuso, *El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega*, 1996, p. 47.

¹⁹⁸ Para poner un ejemplo se citan unos versos que Beltrán, en calidad de médico, dirige a Prudencio: «Sospecho que fuera bien, / mas nos es agora razón; / presto llegará ocasión / en que el jarabe le den» (vv. 339-342).

¹⁹⁹ Julián González-Barera, *op.cit.*, 2019, p. 75.

cuyo tierno pico adoro
con un sussurro sonoro
que todos mis males quita (vv. 901-904)

La alusión sexual de pico queda muy clara. Incluso en un momento tan crítico como él en que le confiesa todo a su tía no deja de utilizar semejante léxico, cargado, además, de gran humor:

Cinco meses sean,
que bien habrá cuatro
que pisé las hierbas (vv. 2372-2374)

Según una tradición antigua existían algunas hierbas milagrosas capaces de preñar a las mujeres. (González-Barrera, 2020: 228, nota 2378). En este pasaje Belisa utiliza esta creencia con extrema ironía: sabía con total certeza que quien la había dejada embarazada era un hombre en carne y hueso. Parece como si quisiera mofarse de todos, atreviéndose a contar algo que sabía que le habría hecho perder la honra. Por eso lo hace en manera indirecta, sirviéndose de metáforas y alusiones agudas, como si quisiera picar la inteligencia de los demás para ver si lograban captar el sentido voluptuoso e impúdico. Es por lo tanto la argucia de alguien que sabe estar haciendo algo equivocado pero que representa lo que quiere de verdad, pues intenta despertar los demás para quizás hacer legítimo lo que aun no lo es, pero siempre de manera velada.

Ni de lejos se vislumbra en Belisa un perfil prototípico de la dama del siglo XVII. Pero, a pesar de estos rasgos considerados descarados y negativos, no es propósito de Lope denigrarla o vituperarla. Porque al lado de esta faceta insolente, Lope crea oportunidades para que el otro lado de la medalla, la otra faceta de la personalidad de Belisa, aquella más reluciente y brillante, pueda aflorar. Es ella quien pone en marcha todo el teatro, desde el primer principio cuando con argucia finge estar opilada, lo que tampoco debería sorprender tanto ya que las damas en la comedia de Lope, y las de la comedia en general, siempre presentan este agudo ingenio (Wardropper, 1978: 226). A lo largo de la obra se presentan por lo menos tres ejemplos concretos que ponen de manifiesto esta actitud ingeniosa de la doncella protagonista. El plan minuciosamente pensado para que la carta llegase entre las manos de Lisardo:

Al salir me vio Belisa,
hízome con una estrella
señas, tan linda, que en ella
vieras del alba la risa.
Llegó a la pila del agua,
fingió quererla tomar

y, volviéndome a mirar,
—mira el enredo que fragua—,
 metió un papel en un guante
y de la cruz le colgó
como perdido, a quien yo
luego me puse delante (vv. 109-120)

Y tras esta manera en la que logró escaparse de la estricta vigilancia de la tía Teodora, la doncella muestra el culmine de su ingeniosidad en el contenido de la carta. Belisa monta un verdadero teatro, erigiéndose como la tiritera que crea situaciones y mueve todas las piezas. Ya se ha explicado anteriormente que todo el plan reside en el fingimiento por su parte de una opilación, pero Belisa sabe que el «padre tan celoso» y la «tía tan mal intencionada» no se habrían dejado convencer tan fácilmente, pues disfraza un amigo del amado de médico, para que este pueda diagnosticarle la enfermedad y la consiguiente cura y resultar así más creíble antes los ojos de los vigilantes:

 Busca un médico amigo que me vea,
y avísale de todo si te agrada.
Este dirá que solo quien pasea
con el acero aqueste mes de mayo,
sana de aqueste mal (vv. 179-183)

Empero el médico no es suficiente, y Belisa sabe que una vez convencidos del padecimiento de la enfermedad, los paseos a los que tanto anhelaba no habrían sido tanto placenteros, vista la obvia y vigilada presencia de la tía-arpía. Pero Belisa, como si estuviera jugando su mejor partido de ajedrez, había pensado con antelación a una jugada incluso para este obstáculo:

 no te espantes del hábito devoto:
 llévate al lado algún discreto amigo
y dile que con ella finja amores;
 quizá me dejará que hable contigo (vv. 192-195)

Solución acertada, en cuanto se revelará más que eficaz que las «varas de Mercurio»: “logrará “dormir” la tía, quitándola del medio y abriendo el camino a los amoríos de la joven pareja. En las palabras de la carta Belisa demuestra una gran dosis de convicción, resultando ser ella quien da el primer paso, invirtiendo en cierto modo los roles de la relación. Rol que queda invertido también en la segunda aventura que quiero mencionar como testimonio del ingenio de la doncella. Es un momento de tensión

muy alta: Prudencio había descubierto el rol de médico fingido que interpretaba Beltrán²⁰⁰ y, por consiguiente, todo el enredo que venía con él. De tal manera que, tras haberlo pillado en el umbral de su casa, lo encierra en el aposento²⁰¹. Mientras tanto Lisardo estaba ocupado en llenares la barriga con su hambriento amigo Riselo²⁰², por lo que no podía acudir en su ayuda. Así que, en esta situación de inminente peligro y sin poder contar en la ayuda de su macho, Belisa decide tomar otra vez la iniciativa²⁰³ y, disfrazándose ella de hombre y Beltrán de mujer, logra llevarlo a salvo alcanzando la cumbre tanto de su inventiva como de su valentía. Además de salvar a Beltrán, se deshecha por completo de su rol de dama pasiva; he aquí la heroína de la historia y la que lleva los pantalones, o mejor dicho los «vaqueros», en la relación con Lisardo. La Belisa de *El acero de Madrid* es ingeniosa, astuta, inteligente, pero casi priva de ese sentimiento que la empuja a defender su honor; mediante este personaje y sus cualidades y defectos Lope crea una obra en la que el erotismo parece envolverlo todo.

3.2.2. UN PASEO CADA DÍA, EL PRETENDIENTE TE AHORRARÍA: EL PRETEXTO DE TOMAR ACERO EN MUJERES Y CRIADOS

Situaciones análogas se presentan en *Mujeres y criados*, donde la mención al acero es también muy temprana:

Mañana iremos mi hermana
y yo a tomar el acero (vv. 189-190)

Con estos versos Violante, da a entender que, por alguna razón, ella y su hermana Luciana, toman el agua acerada. El caso de las doncellas hermanas difiere de la Amarilis de Quevedo, quien realmente comía barro, y se parece más a Belisa de *El acero de Madrid*, a la que solo le interesaban los paseos matutinos. A diferencia de Belisa que convenció a su padre de que debía tomar acero para curar su condición física sirviéndose de la ayuda de un falso médico, Luciana y Violante tienen el camino aun más llano, en cuanto es el mismo padre quien, bajo el orden de un médico (v. 432) procura que las hijas lo tomen. Pero pronto la sagacidad del padre le hará tener sospechas sobre esta práctica que define viciosa:

²⁰⁰ «¡Santo cielo, pues el doctor en hábito de lacayo!» (vv. 2684-2685). De pronto desmontará todo el teatrín: «Sospechas traigo de mayor enredo. / Sacad la espada, y tú las manos ata / a ese villano» (vv. 2709-2711).

²⁰¹ En esta escena Prudencio da riendas sueltas a toda su furia, mostrando una faceta que hasta ese momento había sestado escondida por la *prudencia* y la ingenuidad: «por el acero que le dio a Belisa/ mereciera la paga con acero» (vv. 2714-1715); «trae un hacha y tocino» (v. 2722).

²⁰² El pobre solo había comido «un capón, seis conejos y un jamón» (vv. 2612-2613).

²⁰³ Si es verdad que fue ella quien tomó la iniciativa hay que reconocer a Beltrán el mérito de la idea del disfraz, sugiriendo a Belisa tomar ejemplo de las gestas de la leyenda del conde Fernán González y de su mujer, la infanta Sacha de Navarra: «¿Nunca leíste la historia / de Fernán González?» (vv. 2805-2806).

Si os ha de hacer provecho el ejercicio
que algunas en Madrid toman por vicio,
¿para qué usáis el ir al campo? (vv. 404-406)

En estos versos se presenta la dicotomía entre agua ferruginosa y los sucesivos paseos y el provecho que se sacada de ellos²⁰⁴. El padre posiblemente sabe de los encuentros amorosos que tenían lugar con la excusa de los paseos al campo y empieza a dudar de la inocencia de sus hijas, tanto que se interroga sobre la efectiva necesidad y eficacia de estos. No se explica explícitamente porqué las dos hermanas toman el acero, solo aparece una alusión al «color quebrado» de la tez de Luciana (v. 485) que podría aludir tanto a la patología derivada de la bucarofagia como a otras causas. Lo cierto e importante es que en estos versos aparece una alusión indirecta al mencionar Prudencio el «vicio de algunas en Madrid», ahora sí aludiendo evidentemente no solo a la toma de acero, sino también a la bucarofagia en sí. A partir de esta aseveración se puede declarar la bucarofagia representa un argumento latente también en *Mujeres y criados*. Sin embargo, pronto se descarta la posibilidad de que las hermanas estén verdaderamente opiladas, en cuanto se entiende que la toma de acero solo es un medio del que se sirven para poder salir al campo, para obviamente poderse encontrar con los respectivos amantes. Ni siquiera se toman la molestia de beber de verdad el acero, en cuanto, como se da a entender estaba lejos de tener un buen sabor²⁰⁵, así que, gracias a la complicidad de los criados²⁰⁶ logran echarlo sin que el padre se de cuenta. Una vez arrojado el desagradable licor Luciana, a modo de justificación, explica que lo ha tirado en cuanto este remedio no le sirve para su enfermedad:

Para el fuego del amor que hay en mi pecho
no es esta la templanza y medicina (vv. 421-422)

Estos versos confirman el hecho de que no estaba opilada, sino que su mal era más bien un mal de amor. Así que queda claro que *Mujeres y criados* presenta dos falsas opiladas más, para las que el pretexto de la toma de acero se revela el medio del que servirse para saciar sus impulsos sexuales. El erotismo, en esta segunda comedia es mucho más velado y no alcanza a la intensidad del de *El acero de*

²⁰⁴ La palabra provecho es muy significativa, tanto que en *El acero de Madrid* se presenta un pasaje similar en el que el término juega un papel de clave reveladora, si entendido con la correcta interpretación: «No me ha de ser provecho, / si tu rigor me acompaña, / ni el acero ni el paseo» (vv. 747-749). Palabras pronunciadas por Belisa, que dan a entender que el «provecho» al que se refería no era exactamente el que procedía de los beneficios del agua acerada, sino el sobreentendido que derivaba de los encuentros lujuriosos que tenían lugar precisamente gracias al «pasear el acero»; paseos que, el rigor y la constante vigilancia de la tía hubieran estropeado.

²⁰⁵ Llega Lope con los dos vasos de agua acerada: «Aquí están las dos pócimas: ¡mal año / para quien tal bebiera! Aun si esto fuera / acero de Alaejos o de Coca» (vv. 409-411). Tal como explica Alejandro García-Reidy (2014: 89, nota 411), el criado juega con las alusiones a Alaejos y Coca, donde se producía un vino de excelente calidad, para subrayar el terrible sabor que tenía el agua acerada.

²⁰⁶ Inés inventándose una excusa logra que Florencio se aleje / salga de la habitación: «Allí te llama cierto forastero» (v. 417) y Lope, condesciendo al orden de Luciana, derrama el contenido de los vasos en la calle.

Madrid, ni por lo que se refiere al parlamento ni al comportamiento de las doncellas, ni tampoco habrá ese deseo erótico tan impetuoso que conducirá a un embarazo no deseado e ilegítimo; así que, como sugiere García-Reidy (2014: 33) Luciana y Violante no se encontrarán liadas en «una potencial situación de deshonor», a diferencia de lo que en cambio pasará a Belisa. Tomar acero en esta obra, debido también a su aparición muy temprana, no es que la manifestación de la primera argucia organizada por las doncellas. En el resto de la comedia aparecerán los más variados acontecimientos, mediante los que las hermanas darán prueba del ingenio que las caracteriza, que quizás es más preponderante del que mostró Belisa. A continuación se citan, rápidamente, algunos ejemplos para evidenciar las similitudes de las dos hermanas con la Belisa de *El acero de Madrid* y para mostrar que, otra vez, las mujeres resultan las pilotas del drama:

1. El engaño que gira alrededor de la fingida toma de acero, para poder disfrutar de los paseos al que presenciarán, por supuesto los respectivos amantes.
2. La manera en la que Violante intenta placar las sospechas del Conde; al final no lo logrará, en cuanto este, dudoso y sospechoso, solo fingirá irse y logrará escuchar a escondidas los diálogos entre Teodoro y Luciana y descubrir así el amor que entre los dos flotaba en el aire.
3. El descubrimiento de la treta organizada por el Conde y el consiguiente plan que diseña Luciana como respuesta. Plan mediante el cual logra estafar tanto el Conde como su padre y albergar a Teodoro, en calidad de un tal don Pedro, en su propia casa.
4. Los juegos de palabras burlescos que en variadas ocasiones impregnan el parlamento de Violante, sobre todo cuando se trata de intentar deshacerse de su pretendiente, el verdadero Don Pedro.

A partir de estos ejemplos se entiende que una hermana se mueve en el campo de la acción y la otra en el del verbo, así que resulta que, tal y como lo explica García-Reidy (2014: 42) que «si Luciana es maestra del engaño, Violante lo es de la palabra». ¡Taimadas doncellas! Estas anécdotas-artilugios dan a ver que son ellas quienes dirigen el juego de la comedia. Por lo tanto, a pesar de que en esta comedia el erotismo no sea tan explícito como en *El acero de Madrid* o como en los poemas de Quevedo, sigue resultando el motor que empuja cada acción, elección o engaño presentado. Y así, otra vez, la toma de acero, así como la fingida opilación y la velada bucarofagia, resultan argumentos a partir de los que se puede desarrollar una sensación de erotismo que cohabita e impregna las damas. En estas dos comedias el erotismo tiene sin duda alguna un rol de primacía, tanto para la creación de sucesos variopintos como para justificar las acciones, no siempre honestas de las doncellas protagonistas. El erotismo, en ambas, se origina a partir de la opilación, o mejor dicho, de la falsa opilación, la cual representa el pretexto a partir del cual las damas pueden crear situaciones eróticas y lograr sus deseos.

«¡LINDA GOLOSINA!»: CONCLUSIONES

El estudio de la bucarofagia del Siglo de Oro conlleva, indirectamente, una investigación entre las páginas de la cultura material de la época. Entender el rol que jugaron determinados bienes y objetos es un ejercicio que puede revelar informaciones significativas y representa una ocasión para que la posteridad conozca y comprenda ese abanico de modas, pautas, creencias y costumbres, que con el tiempo se han ido perdiendo y, por lo tanto, resultan difíciles de entender hoy en día.

En este caso el objeto en cuestión ha sido el búcaro, una pieza cerámica particular y difundida en la España del siglo XVII. La tesis se ha enfocado, pues, en el universo de la cerámica, un universo inmenso y cuyos frutos ya no son magníficos lienzos, poesías encantadoras o marmóreas y perfectas estatuas. El producto de la cerámica es un objeto prevalentemente utilitario hecho a partir de una materia común, humilde y barata: la arcilla. Y, sin embargo, fueron exactamente estos artefactos que se adjudicaron un lugar destacado dentro de la cultura material de la época. Los búcaros lograron un estatus privilegiado, casi al mismo nivel que la plata u otros metales preciosos, lo que les permitió traspasar el ámbito cerámico para ofrecer un discurso interdisciplinar que abarca modas, usanzas, literatura, teatro y arte y convertirse en sujetos protagonistas de una época, símbolo de una moda que se apoderó de las vidas de las damas áureas. Así las cosas, estos recipientes de barro vivieron en esta temporada su edad de oro. Con el propósito de hacer patente el protagonismo que vivieron se ha dedicado buena parte del primer capítulo al estudio detallado de la esencia de los búcaros en su contexto, desarrollando el discurso en dos puntos:

1. Por un lado, se han destacado sus admirables características y capacidades utilitarias. Esto es: cumplían con su función en cuanto eran capaces de enfriar el agua casi como por arte de magia, diferenciándose y sobresaliendo de las demás y más simples vasijas de barro. Así que, gracias a estas características intrínsecas, los búcaros ocuparon un lugar destacado dentro del mundo de la cerámica utilitaria.
2. Por otro, se ha señalado el elevado aprecio de que gozaron desde una perspectiva estética. Circunstancia algo extraña en cuanto se trataba de simple vasijas de barro que lograron ganarse un espacio entre las preferencias domésticas de los acomodados. Prueba de que sobrepasaron sus límites utilitarios para ganar en belleza, efectuando en cierto sentido una especie de *upgrade* con el que pudieron «olvidar el barro y presumir ser aurora» (Quevedo, núm. 204, v. 13).

Para sostener este protagonismo se han ido proporcionando ejemplos de su presencia en dos ámbitos: su aparición en colecciones privadas de personajes importantes y su representación en obras pictóricas, entre las que destacan los bodegones, aunque no faltaron ejemplos de representaciones de búcaros también en pinturas de corte y pinturas coloniales. El conjunto de estos testimonios, a los que se han

añadido las inefables palabras de las cartas olorosas escritas por Magalotti, han permitido corroborar que, a lo largo del siglo XVII, los búcaros gozaron de mucha estima.

Ahora bien, después de todas estas informaciones, una pregunta surgió espontánea: ¿cuáles eran las razones de tantas atenciones y estima? Creo que la bucarofagia es la respuesta, quizás no es la única, pero sin duda, representa uno de los motivos principales que contribuyó a la celebridad de estos artefactos. Por ello, en el segundo capítulo se ha propuesto un acercamiento a esta curiosa y extraña práctica, con cautela y desde sus inicios, buscando crear una síntesis que proporcionase las más íntegras y detalladas informaciones visto el muro de desconocimiento que envuelve el asunto bucarofágico. Yo misma desconocía el tema, hasta que, gracias al profesor Sáez y a un madrigal de Quevedo, pude descubrirlo. La intriga, la curiosidad y el asombro que sentí al leer de una dama «que tenía unos pedazos de un búcaro en la boca y estaba muy al cabo de comerlos» (Quevedo, núm. 204), fueron tales que me empujaron a escoger la bucarofagia como motivo para la presente tesis.

Para ello, ha sido fundamental el soporte de las investigaciones de Natacha Seseña (1991a, 1991b, 1997, 2009) he podido hacer un compendio de lo que fue y significó la bucarofagia en la España del Siglo de Oro. Por qué en las damas floreció el hábito de ingerir pedazos de esos búcaros, creo que es la primera pregunta que todo el mundo se hace cuando se entera de la existencia de la bucarofagia. La respuesta es algo desconcertante; a partir de lo que se ha expuesto en la tesis, se puede entender que las razones eran sin fundamentos y la mayoría de las veces equivocadas. El único que parece, en principio, tener cierto sentido es el propósito estético: comer barro para lograr un «rostro de blanca nieve», a pesar de que pronto, debido a la obstrucción que el barro causaba al intestino, el blanco-pálido se convertía en amarillo-enfermizo. Pasando esta “pequeña” complicación por alto, la ingesta de barro se podía considerar un engaño engendrado por las damas para lograr unos estándares de belleza que no les pertenecían. En estas situaciones las damas asumían una actitud y unos propósitos similares a los que tenían y buscaban utilizando los cosméticos. Así que, a esta altura de la tesis, se ha propuesto un *excursus* a lo largo de la historia de los afeites para averiguar cómo las damas que se maquillaban fueron víctimas de ataques críticos. Al principio, vista las aspiraciones similares pensé que también a las damas que ingerían barro se le hubiera reservado el mismo tratamiento ya que, mediante la bucarofagia, así como con el maquillaje, las damas engañaban a los hombres, mostrándose física y estéticamente diferentes de los que en realidad eran. Sin embargo, hacia las damas bucarofágicas no se han encontrado ejemplos o pruebas de ataques que puedan definirse verdaderas calumnias. La razón de tal ablandamiento podría sustentarse en el hecho de que la arcilla y el barro fueron utilizados incluso con fines médicos. Además, creo que resultaba difícil de entender cuando una dama ingería el barro como remedio terapéutico y cuando lo hacía para alcanzar niveles de hermosura más elevados.

Lo cierto es que entre todas las fuentes que se han analizado, la mención a la bucarofagia nunca ha sido un pretexto para acusar directa y moralmente a una dama por el hecho de soler ingerir barro; es decir

que en estos escritos nunca se ha asociado la ingesta de barro como motivo de empeoramiento de las cualidades estéticas y morales de la dama, lo que en cambio sucedía con los afeites.

Pero, por otro lado, siempre mediante el análisis de textos que aluden a la práctica, han surgido algunos aspectos de la consideración que de la bucarofagia tuvieron en la época que han particularmente sorprendido:

1. Una exigua, casi inexistente preocupación por las complicaciones que causaba, complicaciones conocidas que podían incluso conducir a la sepultura. Efectivamente, en la selección de textos y testimonios literarios analizados casi nunca se ha percibido este sentimiento. Al contrario, la mínima porción de textos en la que aparece alguna referencia a los males de la bucarofagia no quiere representar una alerta para las damas, sino utiliza la mención a la práctica para poder originar un giro burlesco que siempre tenía un propósito erótico.

Así sucede por ejemplo en el soneto amoroso «Amarili, en tu boca soberana» (núm.204), donde el último verso podría, a una primera y desatenta lectura, ser interpretado como una alarma preocupada por la muerte que se acerca. No obstante, el uso de la frase hecha «morir por los pedazos de alguien», la cual significa «estar enamorado de alguien», revela que el locutor poético no está de alguna manera preocupado por la salud de la doncella. Lo único que quiere comunicar es el ardor, la estima que la dama siente hacia los pedazos del búcaro y, al mismo tiempo, puede leerse como la “muerte” del mismo locutor, el cual sabe que la dama nunca lo amará tanto como los trozos de barro, por lo que lo único que puede hacer es disfrutar, como un verdadero voyeur, la vista de tal escena que se tiñe de erotismo y se aleja de cualquier preocupación física.

Otro ejemplo de este giro derivado originado a partir de una falsa preocupación por la salud de la dama es ofrecido por el madrigal «Tú sola, Cloris mía» (núm. 446). El poema se desarrolla casi en su totalidad alrededor del locutor poético que incita a la dama a no comer barro en cuanto dañino para su salud. Sus palabras son tan insistentes y su preocupación es tan perceptible que el lector llega verdaderamente a pensar que el locutor está preocupado. Pero al final se desvela la verdadera razón de su preocupación: todo no era que una manera para convencer a la dama comerse el locutor en cuanto también está hecho de barro. De tal manera la preocupación anterior se revela fingida y expuesta con un único y solo intento erótico que se sustenta en el tópico bíblico el hombre es barro. De tal manera, en estos dos ejemplos, se ve como la faceta nociva de la bucarofagia no es considerada seriamente y que, en cambio, es hasta explotada para crear situaciones o propuestas eróticas.

2. El propósito erótico que se quiere lograr con el tratamiento del tópico de la «falsa opilada», originado a partir de la opilación y del remedio de tomar acero. Este tema se ha visto en particular modo en *El acero de Madrid*, pero también en *Mujeres y criados*. Por supuesto hay que partir del

presupuesto de que todo se desarrolla en el plano del fingimiento, de la falsedad (nadie está verdaderamente opilado y nadie toma verdaderamente el acero), por lo que resulta que las falsas opiladas son damas ingeniosas. Se sirven de la bucarofagia-opilación para acudir a los paseos consiguientes a la toma de acero, para poder escapar de la reclusión a la que estaban confinadas y dar lugar a encuentros ilegítimos y clandestinos. Todo esto pondría las damas en una condición perjudicial, en la que crean un engaño para lograr sus propósitos inmorales, sin embargo en estos textos no se manifiesta ninguna pretensión de menospreciar a las damas que ingieren o simulan ingerir el barro (en cuanto considerada una demostración de ingenio). Al contrario, la bucarofagia se revela el medio mediante el que las damas logran crear situaciones eróticas en las que pueden dar muestra de su ingenio. Así que, otra vez, la clave de todo parece ser el erotismo, y la bucarofagia-opilación, el medio que permite su realización. Las artífices son así, unas dama agudas, inteligentes e ingeniosas que, a pesar de ser consideradas por los demás una verdaderas comedoras de barro, no por esto pasarán por perversas o malignas y la bucarofagia no representará un motivo para burlarse de ellas o desacreditarlas por su carácter lascivo que se hace visible exactamente gracias a la rara costumbre.

3. El último aspecto, y por lo que me parece, el único indirectamente negativo, es que en los textos analizados la bucarofagia, y en particular modo la usanza de tomar acero, aparecen asociadas al carácter pedigüeño que caracteriza las damas. Con todo, es importante subrayar que en los ejemplos que manifiesta esta faceta, la ingesta de barro no desemboca en la inmoralidad de las damas, es decir que las doncellas no se considerarán inmorales porque ingieren barro. Más bien la mención a la bucarofagia parece ser un ingenio que permite un juego de asociaciones entre «acero» y «oro» que, a su vez, sirve únicamente para evidenciar el lado pedigüeño de las doncellas.

Para concluir, si hubiera que resumir todo lo dicho y escoger unas palabras claves sobre el desarrollo del tratamiento literario y teatral de la bucarofagia, espejo de la consideración vigente en la época, serían erotismo, engaño (o apariencia) y enredo. Estos me parecen ser los conceptos principales que emergen de los textos en los que se menciona la bucarofagia: erotismo derivado quizás del color rojo o del rasgo exótico que caracterizaba los búcaros, del rastro rojizo que dejaban en los labios de las damas, del fácil juego que se creaba con el tópico bíblico, de la sensualidad que podía transmitir la vista de la escena de una dama comiendo barro. Engaño y enredo como estrategias para alcanzar cierto erotismo que, al final, parece ser siempre la clave de lectura que deriva de la alusión a la bucarofagia. Se puede afirmar que ese erotismo relacionado con el acto bucarofágico supera perceptiblemente todas las facetas negativas y dañinas. Prevalece por encima de los daños que causaba a la salud, por encima de los mismos propósitos por los que las damas ingerían el barro que eran lejos de ser considerados morales y que hubieran podido representar un óptimo punto de partida para ataques satíricos y denigrantes. En fin, un lado oscuro que

fue ocultado a favor de la transmisión de una imagen de la bucarofagia positiva a pesar del carácter lascivo y a veces infiel que caracterizaba la mayoría de estas damas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ ALONSO, María Paz, «El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII», en *Relaciones artísticas entre España y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Madrid, 1990, p.107-149.

ALCÁNTARA GÓMEZ, Jacinto, «La cerámica en España», *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 22, 1966, pp.5-23.

ALONSO, José Luis, «Claves para la formación del léxico erótico», *Edad de Oro*, vol.9, 1990, pp.7-18.

ALONSO VELOSO, María José, «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en el Parnaso y sus posibles modelos», *Bulletín of Spanish Studies*, vol.90, núm. 8, 2013, pp.1233-1267.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, «Artes decorativas», en *Introducción general al arte*, ed. J.F. Esteban Lorente, Madrid, Istmo, 1980, pp. 281-325.

— *La cerámica aragonesa, lugar*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (CAI), 1999.

—«La emblemática en la cerámica», *Emblemática: revista aragonesa de emblemática*, núm. 11, 2005, pp.349-406.

ANTONIO SÁENZ, Trinidad de, «Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800», en *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800*, Madrid, Pulyco S.A., 1995, pp. 9-35.

ARCHURY VALENZUELA, Darío, «Comer tierra», *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 10, núm. 7, 1967, pp. 1529-1540.

ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1941.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

— «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, núm. 1, 1988, pp. 27-49.

- «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico Almagro*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 37-59.
- «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía quevediana», *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon, ENS Éditions, 1997, pp. 71-84.
- *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998
- «La poesía satírico-burlesca de Quevedo: coordenadas esenciales», *Anthropos*, extra 6, 2001, pp. 39-48.

BOUZA, Fernando, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988.

BUCHAN, William, *Medicina doméstica o Tratado de las enfermedades quirúrgicas y cirugía en general*, trad. Don Pedro Sinnot, tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1792.

BURDICK, Catherine E., «Lo que vio Dombey: las cerámicas perfumadas de las monjas clarisas de Santiago de Chile y su contexto en la Edad Moderna», en *Mujer y literatura femenina en la América Virreinal*, ed. M. Donoso Rodríguez, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2015, pp. 233-245.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

CACHO CASAL, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español (1648)*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, vol.42, núm.2, 2001, pp. 245-300.

CALERO CARRETERO, José Ángel, CARMONA BARRERO, Juan Diego, «El bodegón y la alfarería tradicional», *XV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos, Zurbarán, 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)*, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, pp. 245-273, 2014.

CÁRDENAS, Juan de, *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, ed. Á. Durán, Madrid, Alianza, 1988.

CASTILLO DE LUCAS, Antonio, «Nota médico-madrileñas en la bibliografía marañoniana», XI sesión científica, *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, tomo 87, 1970.

CASTILLO-OJUGAS, Antonio, «Enfermos ilustres. En busca de heredero», *ABC Semanal, suplemento Salud*, 3 de diciembre de 2000, p.25.

— «Clorosis: un mal de amor, mal virginal, fiebre amatoria... Una enfermedad “literaria”», *Los reumatismos*, julio-agosto, 2005, pp.40-41.

—«Bucarofagia (comer barro), una curiosa costumbre de nuestro Siglo de Oro», *Los Reumatismos*, julio-agosto 2006, p.44-45.

—«Bucarofagia (II). Un remedio para encubrir embarazos y disminuir la menstruación», *Los Reumatismos*, enero-febrero 2007, pp.46-47.

CLARKE, David Leonard, *Arqueología Analítica*, Barcelona, Bellaterra, 1984.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, «De afeites, alcoholes y hollines», *Dicienda: Estudios de lengua y literatura española*, núm. 13, 1995, pp. 65-82.

COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987.

CASTRO MORALES, Efraín, «Los cuadros de casta de la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, núm. 20, 1983, pp. 671-690.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, en red.

D'AULNOY, Marie Catherine, *Relación del viaje de España*, ed. J. García Mercadal, Madrid, Akal, 1986.

D.R.A.E., Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, Madrid, en red.

FARFÁN, Agustín, *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*, Biblioteca virtual de Andalucía, 1592.

FICHTER, William L., «Un ejemplo del genio creador de Lope de Vega: El Acero de Madrid», *MLN*, vol. 77, núm. 5, 1962, pp. 512-518.

FRANQUELO, M^a. Luisa, PÉREZ-RODRIGUEZ, José Luis, SESEÑA, Natacha, «Caracterización de materias primas y muestras cocidas de utilidad como búcaros», en *III Congreso nacional de Arqueometría*, eds. M^a. L. Pardo Rodríguez, B. M^a. Gómez Tubío, M. Á. Respaldiza Galisteo, Sevilla, Universidad de Sevilla: Fundación El Monte, 2001, pp. 315-324.

FUENTES GUERRA, Rafael, «La cerámica en la pintura española», *Boletín de la Sociedad española de Cerámica y Vidrio*, vol. 4, núm. 5, 1965, pp. 457-459.

GALLEGO ZARZOSA, Alicia, «El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, núm. 16, 2012, pp. 65-75.

GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo 2, Madrid, Aguilar, 1952.

GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Eros y oros, o el intercambio sexual en la poesía erótica de los Siglos de Oro», *En la concha de Venus amarrado: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 27-60.

GARCÍA RODRÍGUEZ, M^a. Del Pilar, ÁLVAREZ GARCÍA, Beatriz, «Origen y distribución de arcillas utilizadas en la fabricación de búcaros: bucarofagia en la Edad Moderna», *Physis Terrae – Revista Ibero-Afro-Americana de Geografía Física e Ambiente*, vol. 1, núm. 1, 2019, pp. 57-71.

GARCÍA SÁIZ, M^a. Concepción, «Que se tenga por blanco. El mestizaje americano y la pintura de castas», *Arqueología. América. Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*, 2008, pp.351-368.

GARCÍA SÁIZ, M^a. Concepción, ALBERT DE LEÓN, María Ángeles, «Exotismo y belleza de una cerámica», *Artes de México*, núm. 14, 1991, pp. 34-49.

GARCÍA SÁIZ, M^a. Concepción, BARRIO MOYA, José Luis, «Presencia de cerámica colonial mexicana en España», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 15, núm. 58, 1987, pp.103-110.

GARCÍA SÁIZ, M^a. Concepción, JIMÉNEZ VILLALBA, «Museo de América, mucho más que un museo», *Artígrama*, núm. 24, 2009, pp. 83-118.

GARCÍA SANCHEZ, Expiración, «Comidas de mujeres en la sociedad andalusí», en *Mujeres y sociedad islámica: una visión plural*, ed. M^a. I. Calero Secall, ATENEA, Estudios sobre la mujer, 51, Málaga, 2006, pp. 201-222.

GARULO MUÑOZ, Teresa, «Comer barro», *Al-qantara, Revista de Estudios árabes*, vol.8, fasc.1-2, 1987, pp. 153-164.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne, 1840-1845*, Paris, Charpentier, 1845.

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo, *Artes industriales desde el cristianismo hasta nuestros días*, ed. Antonio López, Barcelona, 1890.

GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, vol.1, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Una nueva dama para el teatro áureo: el erotismo de Belisa en *El acero de Madrid*», *Hispanófila*, vol. 185, 2019, pp. 73-86.

GUTIÉRREZ ALONSO, Luis Carlos, «Precisaciones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, núm. 12, 1983, pp. 162-166.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, «El recuerdo de América en España. El ajuar de D.^a María Luisa y de otras damas nobles a finales del siglo XVII», en *La hija del virrey. El mundo femenino novohispanico en el siglo XVII*, ed. Gutiérrez Usillos, Andrés, Bruquetas Galán, Rocío, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2018, pp. 83-153.

HERMENEGILDO, Alfredo, «Volumen textual y función dramática de los personajes ancilares: El acero de Madrid, de Lope de Vega», *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 137-157.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura, «De arreboles y solimanes: la polémica de los afeites femeninos en el Teatro del Siglo de Oro», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, núm.7, 2013, pp. 395-405.

JIMÉNEZ, José, *Teoría del Arte*, Madrid, Tecno, 2002.

LAGUNA, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo anotado por el Doctor Andrés Laguna*, ed. Francisco Suarez de Ribera, Madrid, Imprenta de Domingo Fernández de Arroyo, 1733.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «Un tópico satírico: el denuesto del maquillaje femenino», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, la transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 339-352.

LAUFER, Berthold, «Geophagy», *Publications of the Field Museum of Natural History*, vol. 18, núm. 2, 1930, pp.101-198

LISSARRAGUE, François, «Una mirada ateniense», en *Historia de las mujeres en Occidente*, vol.1 *La Antigüedad*, ed. Georges Duby, Michelle Perrot, Madrid, Taurus minor, 2000, pp. 183-250.

LOPEZ QUERO, Salvador, «A propósito del léxico de cosméticos y afeites en textos españoles. Ensayo de pragmática histórica», *Nueva revista de filología hispánica*, tomo 65, núm. 1, 2017, p. 179-201.

LOUDON, I.S.L., «Chlorosis, anemia, and anorexia nervosa», *British Medical Journal*, vol. 281, 1980, pp. 1669-1675.

MADERA GARGANTILLA, Pedro, «Bucarofagia y pubertad precoz», *Acta Ginecológica: Revista de Ginecología, Obstetricia y Reproducción Humana*, vol. 64, núm. 2, 2007, pp. 59-60.

MAGALOTTI, Lorenzo, *Lettere odorose (1693-1705)*, ed. Enrico Falqui, Edizione Elettronica liberliber, 2007.

MARCHISIO, Cristina, «Siguiendo la senda de los búcaros. Cosme III de Toscana en España y Portugal (1668-1669)», en *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, ed. A. Neiera Cruz, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 287-307.

MARCIAL, Marco Valerio, *Epigramas de Marco Valerio Marcial*, ed. José Guillén, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.

MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «Mujer y medicina en la Baja Edad Media», *Hispania*, vol. 54, núm. 286, 1994, pp. 37-52.

—«La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *Dicienda, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm.11, 1993, pp. 197-221.

MATA PERREÑO, Consuelo; BONET ROSADO, Helena, «La cerámica ibérica: ensayo de tipología», *Estudios de Arqueología Ibérica y Romana. Homenaje a Enrique Pla Ballester. Trabajos Varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, núm. 89, 1992, pp. 117-174.

- MORATINOS GARCÍA, Manuel; VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz, «Usos, modas y cambios: el gusto por los “barros de Portugal” en la Cuenca del Duero y sus replicas hispanas durante el Antiguo Régimen», *BSAA Arqueología*, núm. 79, 2013, pp. 153-175.
- MOREDA BLANCO, Javier; MARTÍN MONTES, Miguel Ángel; FERNÁNDEZ NANCLARES, Alejandro, «Un tipo cerámico original: la cerámica bucarina de “tipo orfebre” del yacimiento de San Benito el Real. Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, tomo 59, 1993, p. 229-257.
- MOREL-FATIO, Alfred, «Comer barro», *Mélanges de philologie romane dédiés à Carl Wablung, Mâcon: Protat frères*, 1896, pp. 41-49.
- MORLEY GRISWOLD, Sylvanus «El Acero de Madrid», *Hispanic Review*, vol. 13, núm. 2, 1945, pp. 166-169.
- MOTA PADILLA, Matías Ángel de la, *Historia del Reino de Nueva Galicia en la América Septentrional*, Guadalajara, INAH, Universidad Guadalajara, 1870.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.
- NEIRA CRUZ, Xosé Antonio, «Las crónicas del viaje por la Península Ibérica de Cosimo III de' Medici: clasificación de fuentes y autores», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol.25, 2018, pp. 147-171.
- PAMO REYNA, Oscar, «Léxico médico del pasado», *Acta Herediana*, vol.58, abril-septiembre 2016, pp. 47-63.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600ª Goya*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo del Prado, 1983.
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, Milano, Garzanti, 1974.
- PIGA, Antonio; CARRO, Santiago, *Informes sobre la causa de la muerte de la reina María Luisa de Orleans*, Madrid, Instituto de España, 1944.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, «Cerámicas para agua en el barroco español: una primera aproximación desde la literatura y la pintura», *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm.9-10, 2000, pp. 123-138.

POGGI SALANI, Teresa; PERUJO, Francisca, «De los búcaros de las Indias Occidentales de Lorenzo Magalotti», *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, vol.11, núm.8, 1972, pp. 319-354.

PORTÚS PÉREZ, Javier, «Que están vertiendo claveles. Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, tomo 6, 1993, pp. 255-274.

— «Significados sociales en el bodegón barroco español» en *Materia Crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura aurea*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2009, pp. 169-190.

QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Espasa, 2 vols., Colección BCRAE, 2020.

RODRÍGUEZ VIÑUELAS, Francisco Javier, «La cerámica en la pintura de Zurbarán», en *Zurbarán (1598-1664), 350 aniversario de su muerte*, ed. F. Lorenzana de la Puente y R. Segovia Sopo, Fuente de Cantos, Asociación Cultural Lucerna, 2014, pp. 225-243.

ROVIRA, B., GAITÁN, F., «Los búcaros: de las Indias para el mundo», *Canto Rodado*, núm. 5, 2010, pp. 39-78.

RUBIO, Rebeca, «Lope de Vega apto para menores: la supresión de la prolífica “opilación” de *El acero de Madrid* por la censura franquista», *MLN*, vol. 133, núm. 2, 2018, pp. 179-200.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuet, 2011.

SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, «Cerámica española», en *Summa artis: historia general del arte*, vol.42, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

SESEÑA, Natacha, «Cerámica (siglos XIII-XIX)», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, ed. A. Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 583-620.

— «El búcaro de las meninas», *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte *Diego Velázquez*, 1991a, pp. 39-48.

— «Los barros y lozas que pintó Velázquez», *Archivo Español de Arte*, vol. 64, núm. 54, 1991b, pp.171-180.

— *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*, Madrid, Alianza, 1997.

— «Rango de la cerámica en el bodegón», en *El bodegón*, ed. John Berger, Madrid, Amigos Museo del Prado, 2000, pp. 129-148.

— *El vicio del barro*, Madrid, El Viso, 2009.

SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert González, Barcelona, Paidós, 2004.

SNYDER, Joel, «Las meninas y el espejo del príncipe», en *Otras Meninas*, ed. F. Marías Franco, Madrid, Siruela, 1995, pp. 129-152.

SCHWARTZ, Lía, «La musa Erato del *Parnaso español* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon: ENS Éditions, 1997, pp. 11-23.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Neometrópolis, 2001.

TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.

VAJDA, Georges, «De la condamnation de la géophagie dans la tradition musulmane: Abd al-Rahmān b. Muhammad Ibn Manda, *Tabrīm akl al-tīm wahāl 'ākilīh fī l-dunyā wal-āhīra*», *Rivista degli studi orientali*, vol. 55, 1981, pp. 5-38.

VALTUEÑA BORQUE, Óscar, «Mi interpretación pediátrica de “Las Meninas”», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, tomo CXVI, cuaderno tercero, 1999, pp. 507-528.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, *Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal*, Coimbra, Imprensa de Universidade, 1921.

VEGA, Lope de, *El Acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.

— *Mujeres y criados*, ed. Alejandro García-Reidy, Madrid, Greedos, 2014.

— *El Acero de Madrid*, ed. Julián González-Barrera, Madrid, Catedra, 2020.

VIRGILI, Paola, *Acconciature e maquillage*, Roma, Quasar, 1989.

ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la tarde*, ed. Daniel Cortezo, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1885.

WARDROPPER, Bruce, «La comedia española del Siglo de Oro» en *Teoría de la comedia*, ed. E. Olson, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 215-232.

WARKANY, Josef, «Albright Disease», *Congenital Malformations*, 1937, pp. 178-181.

WIS, Roberto, «Lorenzo Magalotti e la relazione del grande viaggio di Cosimo de' Medici», *Neuphilologische Mitteilungen*, vol.71, núm. 3, 1970, pp. 451-454.