

**Through the Cellar and From the Window: Urban Domesticity and Literary  
Creation in Early Modern Spain (1583-1663)**

**by**

**Noelia Sol Cirnigliaro**

**A dissertation submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy  
(Romance Languages and Literatures. Spanish)  
in the University of Michigan  
2009**

**Doctoral Committee:**

**Professor Enrique García Santo-Tomás, Chair  
Professor Louise K. Stein  
Associate Professor Catherine Brown  
Associate Professor Cristina Moreiras-Menor**

© Noelia Sol Cirnigliaro  
2009

A Elsa y Juan Carlos Cirnigliaro, arquitectos de mi primer hogar.  
A Sebas, porque *es* casa.

## Acknowledgements

Very little in these pages has not been touched by my committee's comments and suggestions either in the margins of drafts or in enriching conversations in the classroom and the café. My first and most sincere thanks is to my main adviser, Enrique García Santo-Tomás, for his full dedication to and infinite care in guiding my academic training, my ideas, and my writing. Ever since that warm afternoon in Almagro when we first met, your commitment and patience have been endless. Thank you, Enrique. Cristina Moreiras-Menor has been an exemplary intellectual and teacher, equally committed to the betterment of her students, her workplace, and Peninsularism as a field. Thanks, Cristina, for being a role-model, for your interest in my project, and your boundless assistance. Since — literally — the first day of class at Michigan, Catherine Brown has taught me that obscurantism might be a modern rather than medieval curse. You taught me to think, Catherine, “in the middle” and from contradiction. For that, and for the medieval legend of Mother Bear, I am eternally thankful.

Other teachers from Michigan and Buenos Aires classrooms, and from life, also deserve my gratitude. I thank Louise Stein for her affectionate support and generous feedback on my dissertation, and for a wonderful winter semester, in which I rediscovered the pleasures of interdisciplinarity and my love for opera. Ivonne del Valle, Katherine Ibbett, Peggy McCracken, Gareth Williams, Alejandro Herrero-Olaizola, Gustavo Verdesio, Jossianna Arroyo, Pat Simons, Megan Holmes, and George Hoffman:

your words guided me out of my field of study and back to some of the questions I try to answer in my daily intellectual practice. Thank you. In Buenos Aires, Melchora Romanos, Patricia Festini, and Josefina Pagnotta sparked my passion for Golden Age literature. Thank you for warming those cold afternoons in the Instituto de Filología and for your support and friendship all these years. Outside the classroom, but still in Ann Arbor, I have had the privilege of Hilary and Michael Cohen's, Mindy Niehaus's, and Juan Pablo Gil Oslé's friendship, love, and guidance. I am forever in your debt.

Two institutions supported financially my research and writing. My gratitude to the Department of Romance Languages and Literatures, Medieval and Early Modern Studies, and the International Institute at the University of Michigan, which supported my trips to the archive and to conferences. Also, I thank the Horace Rackham Graduate School, which granted me the *Predoctoral Dissertation Fellowship* with which I completed my last chapters. I also want to acknowledge the support of the Andrew W. Mellon Foundation in conjunction with The Newberry Library Center for Renaissance Studies for the unforgettable summer at the Huntington Library, where I enjoyed the good humor and paleographic teaching of Carla Rahn Phillips. At another library, the University of Michigan Harlan Hatcher Library, Tom Burnett's hard work and help as subject specialist have been invaluable.

The families that inhabit my multiple homes have supported this project with their company and love. I am thankful to the new and old good friends I have found during the last six years at the University of Michigan. Three of them were specifically involved in the completion of this project. Thanks, Alberto Caballero, for a splendid month in times of archival research, and thanks Luis Martín Cabrera and Kimberly Vinall for being the

best hosts in times of exhaustion and anxiety. My family in the South, consisting of my brother and sister Juan Carlos and Silvia Cirnigliaro, my nephews Carlos Miguel and Juan Diego Cirnigliaro, Mauro and Diego Naccarato, my in-laws Alberto Díaz, María Rosa Duhalde, and Hernán Díaz, my god-parents Rubén Giraldez and Elva Cuadrado, and my friends Marisa de Aguiar, Paula Cataldi, Celia Dosio, Juan Terranova, Eugenia Bosio, María Laura and Fernanda Giobbe, Alexis Sambiase and Lara Cini have supported me all these years by making me feel at home in every joyous return. Gracias.

My last words are for my caring parents Elsa and Juan Carlos Cirnigliaro who, like vestal virgins, tirelessly work every day to maintain the warmth and harmony of their home. Your endless love for the family and your hard (domestic) work are exemplary. And of course... there is Sebas. Your untiring patience, your humor, and your brilliance are the one and only muse of these pages. *You* are home.

## Table of Contents

Dedication.....	ii
Acknowledgements.....	iii
Abstract.....	vii
Introduction. Cuatro <i>trazas</i> para habitar esta disertación.....	1
Traza 1. <i>Topos, utopos, distopos, heterotopos e isotopos</i> .....	6
Traza 2. El sueño de los Felipes: de la “Casa y Corte” al “palacio para el rey”.....	11
Traza 3. Género sexual/textual: Del manual de conducta a la novela corta.....	22
Traza 4. Sorteando obstáculos. “Domesticity studies” y la legitimidad de lo premoderno.....	27
Chapter	
1. Del <i>topos</i> al <i>utopos</i> : fantasías domésticas masculinas en los manuales de conducta femenina.....	52
Introducción.....	52
Lo tópicico ventrílocuo de lo utópico.....	62
“Servir al marido”.....	70
“Gobernar la familia”.....	73
“La crianza de los hijos”.....	82
“La guarda y limpieza de la conciencia”.....	85
Conclusión.....	92
2. “Humanos monasterios”: distopía y trampantojo en la comedia urbana de Tirso de Molina.....	97
Introducción.....	97
La <i>regalía de aposento</i> y las <i>casas a la malicia</i> .....	107
Tirso y la manipulación de “lo real”.....	121
3. Heterotopía doméstica: anatomía de una academia en la narrativa de Salas Barbadillo.....	153
Introducción.....	153
Académicos de entrecasa.....	161
Decoración y decorado como índices de un <i>heterotopos</i> .....	177
Las ordenanzas de una “ingeniosa familia”.....	199
Palabras finales: El legado de Salas.....	212
4. Desde la ventana. Isotopías de la escritura femenina.....	220
Introducción.....	220
María de Zayas, <i>rhyparographos</i> .....	227
Mariana de Carvajal, <i>megalographos</i> .....	242
Conclusions.....	252
Bibliography.....	259

## **Abstract**

This dissertation looks beyond the putative equation between domesticity and nineteenth century modernity, to study the literary and cultural conceptualizations of urban aristocratic domesticity in Early Modern Spain, with particular emphasis on Madrid, the center of Spanish urbanization since 1561. Analyzing the social commerce of images on the aristocratic noble home in manuals of female conduct, urban comedies, and short novels, this thesis conceptualizes pre-modern domesticity as a set of gendered conducts expressing complex notions of spatial interiority, subjective inwardness, and relations of power. I argue that the interplay of gender, material culture, space, and economy in early modern Madrid results in disorderly everyday practices that ultimately shape female and male behaviors and expectations.

Chapter one is the keystone around which the dissertation is organized. In this chapter, I analyze manuals of female conduct by fray Luis de Leon and Gaspar de Astete. I read these manuals as rhetorical devices (*topoi*) which isolate the domestic from other spheres of daily life and normalize the family into a social unit of production. Thus, I argue that these manuals afford Spanish pre-modernity a discursive utopian space for expressing male fantasies of domestic economic improvement and female containment.

Chapters Two, Three, and Four revisit the trite *topoi* used in conduct manuals to uncover how theater and literature refashion existing domestic utopias in the new context of the Court of Madrid. I claim that courtly Madrid imbued noble homes with new

attitudes towards the domestic that create dystopian and heterotopian imaginaries. Chapter Two explores Tirso de Molina's *comedias madrileñas*, where patriarchal surveillance of the public/private divide is thwarted as a sign of the dystopian nature of domesticity. Chapter Three develops the notion of heterotopia by examining the masculine practices of academicism and consumption of home décor as represented in the work of Salas Barbadillo. Lastly, Chapter Four studies how the topical, utopian, dystopian and heterotopian portrayals of the noble home found in the work of male authors play into the work of writers María de Zayas and Mariana de Carvajal.

**Introduction.**  
**Cuatro trazas para habitar esta disertación.**

Inicié hace más o menos tres años este proyecto sobre domesticidad urbana nobiliaria en la literatura española premoderna ignorando las tres mayores dificultades que me esperaban en el camino. Cuando todavía la investigación estaba en pañales, releía los Lopes, Góngoras y Tirsos que poblaron mi biblioteca desde mis años de formación y me acercaba a nuevos textos con gran optimismo. El optimismo se debía a que las representaciones que esos volúmenes me desvelaban de la sociedad en que vieron la luz “exudaban” domesticidad. Los sótanos, alacenas y balcones de la comedia urbana de Tirso de Molina o Calderón, las salas y bibliotecas exuberantes en la narrativa de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano, la perfecta sala de costura de *La perfecta casada* de Fray Luis de León o los estrados femeninos de María de Zayas prometían ser mi objeto de investigación por una sencilla razón: representan espacios interiores urbanos nobiliarios, hablan de(sde) casas nobles en la ciudad. Mientras releía éstos y me acercaba a otros textos castellanos de los siglos XVI y XVII confirmaba, feliz, que el archivo literario de mi investigación era absolutamente fértil en escenas de domesticidad urbana de la nobleza, siempre entretenidas de leer y fascinantes de analizar.

Sin embargo, a medida que comencé a ampliar mis lecturas, componer mi metodología y definir los problemas que realmente me interesaba estudiar, enfrenté mi primer momento disfórico y primer obstáculo teórico: el peligro que conlleva asumir que

la domesticidad existe.<sup>1</sup> Una reflexión sobre lo que el diccionario define lacónicamente como “cualidad de doméstico” incluye, en realidad, asociaciones afectivas de sujetos tan diversos como las casas que las evocan, sujetos atravesados por diferencias de género, de clase, de nacionalidad, de locación geográfica, de raza, de edad y de otros vectores que marcan su diversidad cultural. Llegó un punto, entonces, que hablar de *domesticidad* (de una sola) desde la literatura me parecía un reduccionismo que violenta una cualidad plural de la experiencia de cada sujeto premoderno y que abstrae, bajo el amparo de un sustantivo singular, lo que en todo caso serían infinitas *domesticidades*. Siendo la casa “a device for articulating differences and defining a hierarchy in the meanings one lives by” (Verschaffel 287), construimos la vida hogareña de una manera única y, por ello, no hay tal cosa como *un* concepto, solo y unívoco, de domesticidad. ¿Cómo hablar, entonces, de algo que, *stricto sensu*, no existe?

No obstante, una concesión se me hacía necesaria: en cada cultura hay un comercio de imágenes, socialmente comunes y aceptadas, conectadas con eso que, por vía de la abstracción y reducción, llamamos *domesticidad*. Estas imágenes, en el mundo occidental contemporáneo, al menos, giran en torno a casa, calidez de hogar, familia, mujer, feminidad, confort, refugio, intimidad, privacidad, descanso y agasajo. Estas imágenes connotan bastante explícitamente domesticidad puesto que, desde el siglo XIX, la idea de interior doméstico burgués ha permeado, de manera ubicua, por todos los rincones del imaginario colectivo, estructurando la relación público/privado y *otium/negotium* como diadas excluyentes. Walter Benjamin, Jürgen Habermas y otros críticos culturales de la sociedad industrial y post-industrial coinciden en señalar que si

---

<sup>1</sup> Replico en esta frase una preocupación de Bryson respecto de la pintura de *still life*. Como se verá en el cuarto capítulo, donde dialogo con el trabajo de Bryson, la teoría sobre el género pictórico “naturaleza muerta” puede polinizar cuestiones sobre literatura de temas domésticos y viceversa.

existe tal cosa como *la domesticidad*, es una creación exclusiva del siglo XIX, porque sólo a raíz de la creación de lo que Habermas llama la “esfera pública”, “the private individual makes his [first] entrance on the stage of history” (Benjamin 8). He aquí la segunda dificultad u obstáculo que me esperaba en el camino de la investigación: la persistente asociación entre domesticidad y modernidad burguesa post-decimonónica. Aún asumiendo que *la domesticidad* existe en la modernidad, ¿podía denominar *domesticidad* a aquella experiencia vital de los sujetos premodernos que no estaba estructurada por la mutua exclusión de público y privado y trabajo y ocio, y por la existencia de algo como la clase e ideología burguesas?

Un tercer obstáculo, el eterno problema de la relación entre ficción e historia, se escondía detrás de aquellos dos. ¿Cómo estudiar la domesticidad urbana de una cultura “a través de” su ficción literaria y su ficción teatral? ¿Tenía algún valor documental mi corpus respecto del *habitus* cotidiano de los sujetos urbanos del mil quinientos y seiscientos? ¿Qué utilidad para los estudios de domesticidad y vida cotidiana podía tener mi aporte si la dimensión literaria de la domesticidad urbana nobiliaria premoderna no coincidía con la dimensión histórica, arqueológica o antropológica?

En el proceso de maduración de mi investigación estas preguntas y obstáculos resultaron ser bastante fantasmáticos pero altamente productivos. Si, por evitar un reduccionismo conceptual, mi propio trabajo argumentaba que no había domesticidad en la sociedad premoderna, simplemente me quedaba sin objeto de estudio. Por otro lado, si argumentaba en pos de una domesticidad premoderna contradecía con ello análisis culturales, como los de Walter Benjamin, en los que yo creía (creo) firmemente. Por último, si me preocupaba por el “valor de verdad” de la literatura, dado el carácter

convencional y altamente inverosímil de muchas de las historias que esta literatura contiene, me quedaba nuevamente sin objeto. ¿Cómo resolver los múltiples dilemas?

En el momento más disfórico de la investigación redescubrí, vía Henri Lefebvre y su *La production de l'espace* (1974), la potencia teórica de la idea de topología y de lo tópico, pues *topos* (gr. τόπος) remite etimológicamente tanto a un lugar “físico” como a un lugar discursivo. Al fin y al cabo, yo buscaba estudiar un lugar, el espacio “físico” de la casa urbana nobiliaria premoderna, a través de otro espacio, el discursivo, que, por convención, damos nombre de “literatura del siglo de oro”.<sup>2</sup> A través de la idea los *topoi* y de lo tópico perdió interés medir el grado de mimetismo con que la literatura premoderna “reflejaba” el espacio casero donde ocurrían las prácticas cotidianas de los nobles de la ciudad en la temprana modernidad. Ese problema pertenece, en todo caso, a la historia. Tampoco me interesaba rebatir poco menos de cien años de crítica cultural (comenzando con Benjamin) que ubican el surgimiento de la domesticidad en la edad moderna, y no en períodos anteriores. Buscaba, en todo caso, un diálogo para plantear mis propios deslizamientos en el margen de esa bibliografía. Me interesaba, por el contrario, entender cómo lo que llamamos “la literatura del siglo de oro”, en competencia y comunión con otros discursos sobre lo doméstico, como la arquitectura, el urbanismo, la moda, la ley y la religión, hablan de *actitudes premodernas hacia la idea de lo doméstico*. En palabras de Henri Lefebvre, buscaba entender el lugar doméstico no como

---

<sup>2</sup> Las comillas alrededor de “literatura del siglo de oro” se hacen necesarias puesto que no todos los textos que hoy son consumidos como literarios circularon de esa manera en los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, lo que hoy denominamos “manual de conducta femenina” no era consumido literariamente sino como un objeto cultural pedagógico en torno a la economía doméstica y al cuidado de la moral, como veremos en el primer capítulo. La comedia de capa y espada, objeto del segundo capítulo, hasta bien entrado el siglo XVII, no se leía sino que se iba a disfrutar al teatro. Quizás el género que más se acerca a una noción moderna de literatura fueran las novelas cortas, objeto del tercer y cuarto capítulo, que incluso en su tiempo recibieron atención crítico-literaria en tanto novelas de ficción. Mi uso de la palabra “literatura”, por lo tanto, es consciente de esta diferencia histórica y obedece a concepciones contemporáneas de la “literaturidad” de los textos y autores que pongo bajo la lupa.

un espacio absoluto sino como un producto social en relación con la literatura *qua* espacio representacional. En la concepción lefebvriana, el espacio no se *crea* (la naturaleza crea) sino que se *produce* en una cultura a través de “prácticas espaciales” o lo percibido, “representaciones del espacio” o lo concebido y “espacios representacionales” o lo vivido. Las primeras equivalen a la percepción cotidiana de la realidad. Estas prácticas “segregan” el espacio de la sociedad. Las segundas son el espacio conceptualizado por los tecnócratas, científicos, ingenieros y urbanistas. Los terceros son aquellos que viven los sujetos y usuarios (Lefebvre 38-40). Los espacios representacionales (mapa, pintura, literatura) son los que “están vivos”, empapados del simbolismo, las emociones e impresiones sensorias de la imaginación subjetiva.

Las siguientes páginas son, consecuentemente, una aproximación a la noción de domesticidad premoderna urbana nobiliaria entendida como una construcción social (y, por lo tanto, ideológica) articulada desde varios discursos, a veces en armonía y a veces en contradicción, acerca de la vida dentro del hogar urbano, que elijo leer desde las creaciones “literarias” y dramáticas de los siglos XVI y XVII. Así, los sótanos, alacenas y balcones de la comedia urbana de Tirso de Molina o Calderón, las salas y bibliotecas exuberantes en la narrativa de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano, la perfecta sala de costura de *La perfecta casada* de Fray Luis de León y los aposentos femeninos de María de Zayas entre otros cuartos no son una expresión de domesticidad de los siglos XVI y XVII porque representan más o menos miméticamente espacios interiores en las casas urbanas nobiliarias premodernas. Estos textos son expresiones de domesticidad porque al “hablar de casas” nos hablan de la manera en que la cultura en cuestión expresó deseos, fantasías, ideales, miedos, frustraciones y ansiedades respecto de lo que significa, debe

significar o puede significar la domesticidad. La domesticidad, por lo tanto, no es la vida hogareña en sí, sino los valores, ideas y emociones que estructuran discursos, por ejemplo el literario, acerca de ella.

Si mi propia disertación *qua* “espacio representacional”, en el sentido que le da Lefebvre, contribuye a la creación del espacio doméstico urbano del siglo XVII es válido, entonces, que ofrezca a mis lectores una guía, un plano de su estructura para entender cómo “habitarla”. De hecho ofrezco cuatro *trazas*<sup>3</sup> que representan cuatro modos posibles o calas interpretativas para entender y evaluar el comercio social de imágenes premodernas con valores, ideas y emociones que estructuran el discurso literario acerca de la domesticidad urbana. Por razones de claridad expositiva divido las *trazas* bajo cuatro apartados, si bien son recorridos que en mi edificio discursivo existen y se despliegan al unísono.

**Traza 1. *Topos, utopos, distopos, heterotopos e isotopos.***

Once diversified, places opposed,  
sometimes complemented,  
and sometimes resembled one another.  
They can thus be categorized or subjected to a grid  
on the basis of ‘topias’  
(isotopias, heterotopias, utopias,  
or in other words analogous places,  
contrasting places, and the places of what has no place,  
or no longer has a place  
— the absolute, the divine, or the impossible).  
Henri Lefebvre, *The Production* 164

La primera traza o recorrido que ofrezco, cuyas postas coinciden con los capítulos, es topológico. Con él voy rastreando diversos grados de cercanía y lejanía respecto de los tópicos que organizan la idea de lo doméstico en la sociedad urbana de los

---

<sup>3</sup> Esta es la palabra para “plano” y también para “idea” utilizada en castellano premoderno. Por esta segunda acepción, “traza” pasó también a denominar “truco”, porque lo pergeña la imaginación, como veremos en el segundo capítulo.

siglos XVI y XVII. Es decir, transito el camino que va del *topos* al *utopos*, *distopos*, *heterotopos* e *isotopos*, de la siguiente forma. El primer capítulo es la piedra angular de toda la disertación. Con él se mide el grado de idealidad de las construcciones de domesticidad de los otros textos y capítulos, puesto que analizo en éste los “lugares comunes” (*topoi*) que pueblan la ética doméstica de los manuales de conducta femenina. Mi premisa de trabajo es que los manuales de conducta femenina participan del impulso reformista de las sociedades premodernas, como lo hicieron también las ficciones filosófico-cristianas como la *Utopía* de More. Los manuales de conducta femenina buscan, con su atención hacia el interior y el gobierno del hogar (etimológicamente *oekonomia*), reformar las costumbres de la sociedad, como las utopías filosófico-literarias se preocuparon por lo mismo con una visión más centrada en el gobierno de las repúblicas. Utilizando *La perfecta casada* de Fray Luis de León (1583) y *Gobierno de viudas y doncellas* (1597) leo los tópicos que pueblan la imaginación premoderna en torno a lo que significa la “buena” domesticidad o domesticidad ideal, organizando mi exposición y análisis de estos tópicos a través de cuatro categorías que me ofrece el propio Fray Luis: “servir al marido”, “gobernar la familia”, “crianza de los hijos” y “guarda y la limpieza de la conciencia”. Mi objetivo específico en este capítulo es señalar el carácter oximorónico de las fantasías utópicas masculinas, analizando cómo la idea de la casa como un “buen lugar” (de *eutopos*, uno de los sentidos etimológicos de la palabra *utopía*) conlleva en su misma naturaleza el lastre de la idea de “no lugar” (de *outopos*, el segundo sentido de la palabra *utopía*). La domesticidad “buena” o idealizada se concibió a través de la esperanza de perfeccionar los objetivos/ideales patriarcales del encierro femenino y la preservación del patrimonio familiar. Por esto, leo los manuales

de Fray Luis y Astete como artefactos culturales que utilizaron dispositivos retóricos (*topoi*) aptos para feminizar la casa y aislarla de otras esferas y para estandarizar y hacer normativa a la familia urbana en una unidad social de producción.

El segundo capítulo pasa de las fantasías masculinas por hacer normativa la casa urbana a la ansiedad de constatar la imposibilidad de tal proyecto en un contexto urbano “real” como el Madrid cortesano del mil seiscientos. Madrid se ofrece en esta disertación como ciudad paradigmática del proceso de urbanización de la sociedad española del siglo XVII, como explicaré un poco más adelante. El tratamiento del espacio y los límites de la casa urbana nobiliaria madrileña de la comedia de Fray Gabriel Téllez Tirso de Molina (1571?-1648) me ayudan a elaborar un análisis sobre el carácter *outópico* de la casa urbana nobiliaria del mil setecientos. Con este fin, me concentro en particular en tres comedias del fraile mercedario, *Por el sótano y el torno* (escrita hacia 1622), *Los balcones de Madrid* (escrita hacia 1624) y *En Madrid y en una casa* (escrita quizás hacia 1625 y refundida hacia 1635). Desde una visión de mundo masculina, la comedia urbana construye anti-utópicamente los interiores domésticos mostrando la vulnerabilidad de los límites domésticos (y, por ende, de la razón patriarcal) mediante la violencia que sufren las ventanas, las puertas, los sótanos y los tornos.

Una aclaración sobre el uso de la palabra *distopía* se hace necesaria aquí. Mientras que la palabra *utopía* y el género filosófico-cristiano que ésta vino a designar desde Thomas More surgieron en el contexto de los discursos reformistas del siglo XVI, la palabra *distopía* no fue utilizada sino hasta el siglo XX con las novelas anti-utópicas anglosajonas de tono apocalíptico que representan un futuro negro de la humanidad. La palabra en inglés, según el Merriam-Webster, no se registra sino hasta 1950. Las

distopías literarias se definen por ser representaciones negativas de sociedades futuras donde el abuso del autoritarismo y/o la tecnología han llevado a un estado de total deshumanización. Este no es, lógicamente, el tratamiento al que me refiero cuando hablo de la visión distópica del teatro cómico. Me refiero a una visión anti-utópica que “discredits utopias by portraying the likely effects of their realization” (Morson 116). Imaginando con el espacio físico y simbólico del corral de comedias una sociedad que ha logrado instalar las tecnologías de domesticación que proponen los manuales (como veremos las casas se presentan al comienzo como aparatos de perfecta clausura), las comedias de Tirso exponen las consecuencias y efectos de la búsqueda de la perfección en el contexto de una sociedad imperfecta. Como sugiere Dragan Klaić: “Dystopia is [...] an unexpected and aborted outcome of utopian strivings” (3). En este capítulo examino dos discursos que construyen domesticidad que, según lo veo, se iluminan mutuamente: el discurso legal contemporáneo (la ley de regalía de aposento) y el dramático/teatral. Del encuentro de estos discursos identifiqué efectos distópicos (el escape de la mujer en el teatro y la *casa a la malicia* en el espacio urbano) que tienen en común el desestabilizar y asaltar a la razón patriarcal y estatal mediante el engaño de los sentidos o *trompe l’oeil*. Al contrastar estos dos discursos se ilumina, desde el caso concreto de la sociedad nobiliaria madrileña, la potencia subversiva que Michel de Certeau ha otorgado a la noción de vida cotidiana. Volveré a esto hacia el final de esta introducción.

En el tercer capítulo, evalué la novela cortesana desde la lógica de la heterotopía, esto es, la creación de un “espacio otro” dentro de los límites de la casa urbana nobiliaria. Ese espacio otro es la academia literaria. Mientras que la utopía existe en el tiempo futuro del lenguaje propedéutico y pedagógico, la heterotopía tiene lugar en el presente.

Mientras la distopía se define por su negatividad (representa una anti-sociedad y anti-utopía), la heterotopía es simplemente una forma diferente de actualización de fórmulas y relaciones sociales ya existentes, para invertirlas o refutarlas. La heterotopía no representa una anti-sociedad sino un fragmento de la realidad, a la vez separado e incluido. Las academias literarias del Madrid cortesano son un ejemplo de heterotopía porque funcionaron dentro de los límites del espacio doméstico. A ellas me dedico en este capítulo sobre novela corta, en mayor medida a través de la representación de una academia literaria en *Casa del placer honesto* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635) y, en menor medida, desde la obra de de Alonso de Castillo Solórzano (1584- 1648?). Este capítulo retoma ciertos presupuestos planteados en los primeros dos capítulos, como la asociación hogar-mujer, para reevaluarlos en el contexto de la inversión de la polaridad de género sexual de la academia literaria masculina. ¿Cómo interpretar la cooptación del espacio doméstico por parte de los hombres, tanto artistas como mecenas? Desde este interrogante, examino las novelas en su capacidad meta-literaria de ofrecer tanto una reflexión sobre la casa nobiliaria como del mundo social literario que la habita. Las transformaciones de la ciudad, especialmente la ciudad de Madrid, multiplicaron las posibilidades de los escritores para hallar un nuevo “hogar simbólico” para su producción artística, puesto que en la ciudad se hallaban los mecenas que sustentaban las academias literarias y los artistas, así como el público nobiliario alfabetizado consumidor de sus producciones. Así, las imágenes domésticas que encontramos en la novelística de tema doméstico/académico traslucen un tipo de imaginario metadiscursivo en la doble dirección de la casa y la academia.

Finalmente, el cuarto capítulo funciona a modo de resumen de la topología desplegada a lo largo de los capítulos anteriores, del *topos* al *heterotopos*, esta vez de la mano de *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* [*Segunda parte del Sarao y entretenimiento honesto*] (1647) de María de Zayas y Sotomayor (1590-1650) y *Navidades en Madrid y noches entretenidas en ocho novelas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra (c. 1620-1666). El gesto principal de este capítulo es ofrecer una reevaluación comparativa de ambas autoras, que han sido juzgadas por la crítica, erróneamente según demuestro, como voces antitéticas en el contexto del discurso pro-mujer de la temprana modernidad. Mi propuesta compensa las diferencias que se les han endilgado, sopesando el papel que juega el tratamiento de los interiores domésticos en su narrativa. Así, este capítulo no sólo es una intervención en los estudios sobre escritura femenina en España sino también un análisis de la apropiación isotópica que estas autoras hacen de la topología desplegada en mi propia disertación. Su apropiación es iso-tópica en tanto que bebe de las mismas (iso) imágenes socialmente aceptadas para hablar de lo doméstico (topoi) pero le imprime, desde su posición epistemológica “ventanera”, un significado completamente otro. Este capítulo es, por esta razón, un contrapunto del último tercero, puesto que es también un estudio sobre novela corta con tema académico.

## **Traza 2. El sueño de los Felipes: de la “Casa y Corte” al “palacio para el rey”**

La segunda forma en que se puede articular la lectura de estos capítulos es desde la cronología de la “domesticación” de la ciudad de Madrid. Los estudios de caso presentados cubren ochenta años de historia de España desde 1583, año de la publicación de *La perfecta casada*, hasta 1663, cuando las *Navidades en Madrid* de Mariana de

Carvajal ven la luz. Así, la cronología literaria acompaña, en la historia urbanística, al movimiento de urbanización de la cultura española premoderna y el establecimiento de un estado centralizado en Madrid en 1561 por mandato de Felipe II. Este hecho es vital para comprender el surgimiento de nuevos hábitos domésticos de la nobleza urbana de Madrid y, por analogía, de otras ciudades, catalizados por el crecimiento demográfico y edilicio, los nuevos mercados, el arribo de nuevos sujetos y mercancías y otros factores que renovaron completamente la manera de vivir en/la ciudad de puertas afuera y de puertas adentro. El arco temporal de casi una centuria que va desde Fray Luis a Carvajal está delimitado por los dos hitos más importantes de la historia de la domesticidad urbana española premoderna y de los deseos de los Felipes: el establecimiento de Madrid como “casa y corte” de la monarquía Habsburgo en 1561 con Felipe II y la construcción del Palacio del Buen Retiro hacia mediados del siglo XVII por su nieto Felipe IV, la prueba más sintomática de que la Corte se había mudado a su última residencia. El nieto, el “rey planeta”, parece llevar a sus últimas consecuencias el sueño de su abuelo, el “prudente”, de domesticar la villa madrileña. Un sucinto repaso por el derrotero de la cortesización de la Villa hasta la construcción del palacio del Buen Retiro se hace aquí necesario para contextualizar la historia urbanística a la que responden los textos estudiados en los distintos capítulos.

La villa de Madrid fue nombrada sede única de la Corte española por Felipe II desde 1561, si bien no fue sino hasta 1606, con su hijo Felipe III, que la familia real y sus burócratas se mudaron a ella definitivamente. La itinerancia de los reyes y cortesanos en los siglos anteriores cedió paso a la creación de una geografía fija para las antiguas y nuevas instituciones del Estado. A diferencia de París o Londres, que habían coqueteado

con la presencia de sus reyes desde los siglos X y XIII respectivamente, la villa de Madrid comenzó a ser favorecida por la estada real más tardíamente.<sup>4</sup> Si bien no encontraba ajena la presencia ocasional de los reyes, sólo después de su sexenio en Valladolid<sup>5</sup> (1600-1606) la población madrileña fue realmente “conocedora de los efectos de la penetración cortesana” (Nieto 67). La que lentamente desde principios del siglo XVII se consolida como la “sociedad cortesana madrileña” también construyó o reconstruyó sus casas en el corazón de la que, desde ahora, sería llamada en los documentos “esta villa, Casa y Corte de Madrid”. Luego de su breve paso por Valladolid, los reyes hicieron de Madrid el destino final de su travesía por variadas ciudades de la Península, por lo que la villa, que no alcanzaba las 2500 casas en 1561 (Brown y Elliott 3), se burocratizó y volvió cortesana, convirtiéndose en el epicentro del imperio “en el que no se pone el sol”, monopolizando el protagonismo de las actividades sociales, políticas, económicas y artísticas de hombres y mujeres desde las Indias hasta Italia.

Desde la Edad Media (tal como se observa en *Las siete partidas*) y durante la temprana modernidad, la noción de “Corte” mantuvo en España su doble matiz del “lugar, ciudad o villa, donde residía temporalmente el rey con sus cortesanos” pero también “el sentido de ‘Curia’, esto es, de organismo político y de representación social

---

<sup>4</sup> En el siglo XIV con el rey Alfonso XI, que llamó a Cortes allí por primera vez en 1329. Juan II, Enrique IV, los reyes Católicos y Carlos I pasaron estancias cada vez más largas y frecuentes durante los siglos XV y XVI, si bien las cortes se celebraron mayoritariamente en Valladolid, Monzón y Toledo. Precisamente Toledo fue, desde 1559 a 1561, la última residencia de la peripatética corte antes de Madrid.

<sup>5</sup> Se adjudica la elección de la villa de Madrid como capital de la monarquía a muchas razones que van de lo histórico a lo climático, entre las cuales se encuentran la atracción por principios geométricos de Felipe II. Explican Brown y Elliott que “the placing of his [Philip II] seat of government at the very center of the peninsula nicely symbolized his ideal of a Solomon-like equity in the government of his numerous kingdoms” (2). Sobre las razones de la elección de Madrid como capital y sobre las de la mudanza de la Corte a Valladolid, *vid.* Alvar Esquerra (“Nacimiento” y *El Nacimiento*), Sáinz de Robles (*Por qué*), Chueca Goitia, C. Sieber y Reguera Rodríguez.

presidido por el monarca” (González Marrero 31). Como indican Brown y Elliot, “in this sense, language and architecture kept company” (37). Es interesante que en la lengua se refleje la condición doméstica y pública de Madrid. También “Corte” refería a los funcionarios y oficiales domésticos del Alcázar o *Casa Real*. La “Casa del Rey” se convirtió en el órgano administrativo auxiliar que asistió al monarca castellano en la tarea, aunque apenas logró desprenderse de su significación doméstica o privada tradicional. De tal modo, la “Casa”, actuaba como un complejo “orgánico-funcional” integrado por funcionarios elegidos por el rey para su servicio directo y personal, mientras que la “Corte”, además de mantener su connotación locativa primaria [...] estaba compuesta por un conjunto de hombres vinculados al soberano en virtud de los lazos vasalláticos, familiares, o por supremacía social” (31-32).

Mi propia utilización del término “corte” en las siguientes páginas abraza esos dos significados que le otorgan los documentos de la época y una tercera semantización, articulada en el trabajo de Norbert Elias, como el escenario de un proceso cultural de auto-contención, sentimentalización, ritualización, refinamiento del gusto y los modales en la esfera pública y privada (en palabras de Elias (“proceso civilizatorio”) que buscó distanciar a las élites dominantes del resto de la población.<sup>6</sup> Elias no habla de “cortes”, sino de “sociedades cortesanas” como respuesta a una transformación *total* de la ciudad en la que se alojaban las élites gubernamentales de las monarquías del antiguo régimen. El proceso civilizatorio comenzó, según Elias, en el seno de los núcleos privilegiados de poder como la alta aristocracia nobiliaria secular y religiosa, y es justamente por su lugar dentro de la sociedad toda que su comportamiento es representado como un modelo de conducta que lentamente irán adoptando otros sectores. “Solo Madrid es Corte”,

---

<sup>6</sup> Me refiero obviamente a sus trabajos *The Civilizing Process* y *The Court Society*.

entonces, como lo señalaba Alonso Núñez de Castro en su apologético *Libro político, solo Madrid es corte y el cortesano en Madrid* (1675), pues fue el *locus* de encuentro de estas tres nociones de corte: la villa en que residía el rey, la villa en que residían sus servidores más directos y la comunidad de diversas clases sociales en la que fueron permeándose y fijando nuevas conductas y sensibilidades al gusto de las clases más pudientes.

Quizás porque reunía las tres condiciones, y porque desplazó a Sevilla como centro comercial del imperio, esta novel corte europea comenzó a ser entendida como epicentro de promoción social de distintas élites regionales que, habiendo abandonado masivamente sus casas en las provincias, pasaron con el tiempo a formar una nobleza media y baja “de servicio” y una incipiente clase media burguesa (Floristán 43). David Ringrose señala la cuadruplicación de pobladores en medio siglo. Habla de 35.000 personas en 1570, 65.000 hacia 1600 y 130.000 en 1620, lo cual sugiere que en el término de tres a cuatro generaciones la villa se volvió una ciudad superpoblada por forasteros, “filled with bureaucrats shuffling papers, nobles seeking sinecures and supporting armies of retainers and servants, and the poor and dispossessed fleeing the natural and man-made calamities of rural Castile” (Ringrose 23). Mis reflexiones sobre la comedia y la novela, dos géneros de cuño “costumbrista”, reflejan las conexiones entre estas transformaciones culturales y su contrapunto en la narrativa y el teatro. Conforme se asentaban, los nobles traían consigo a sus familias y criados, a los que instalaban en nuevas casas que compraban, alquilaban u ordenaban construir. Así, este grupo de administradores del Estado oriundos de las provincias, cercanos al corazón de los reyes y sus validos, constituyó desde el siglo XVII una aristocracia cortesana con cierta

autoconciencia de clase que atraería a otros sujetos sociales. Desde los arrabales de la Península, como ellos, llegaban mozos y muchachas para emplearse como parte del servicio doméstico — que constituyó el 10 % de la población — (Nieto 90) de las grandes casas palaciegas, visibles aún — a veces remodeladas — en el llamado “Madrid de los Austrias”. Por esta movilidad de las clases bajas, se ha hablado de una “tendencia nidífuga” de las familias pobres en confluencia con una tendencia al “orden doméstico y corporativo” de las clases altas (Floristán 65).

La explosión demográfica madrileña, sobre todo en el primer tercio del siglo XVII, se completó con la presencia de grandes y pequeños productores de materias primas o de servicios, comerciantes, gente de oficio, artesanos, tenderos, y artistas que nutrieron en cuerpo y alma la vida doméstica de toda la ciudad, con sus mercancías o su ingenio (Nieto 89). Muchos de estos nuevos sujetos urbanos se convierten en los contrapuntos cómicos de los personajes serios en el teatro cómico, como veremos con Tirso. En breve, las autoridades “municipales” o del reino (la “Sala de Alcaldes de Casa y Corte”, instaurada en 1583, la “Junta de Policía y Ornato Público”, de 1590, o la “Junta de Reformation” creada en 1618) expresarían sus ruegos para que la migración masiva hacia Madrid mermara. Por ejemplo, en 1623, los *Capítulos de Reformation* que Felipe III puso en vigencia por consulta de la Junta de Reformation indicaban

Iten, por que de la larga y continua asistencia y grande concurso de pretendientes en esta corte se sigue perjuizio a sus casas y familias por el desanparo y necesidad en que las dexan [...] ordenamos y mandamos que cualquiera persona que pretenda oficio eclesiástico o secular, comission, cargo temporal, o de assiento, pueda venir y estar en esta Corte a su pretensión y a representar las razones y títulos della por espacio de treinta días en cada un año, y no más (*apud* González Palencia 418).

El contexto político pacificado propiciaba este fenómeno. El final del siglo XVI había dado las primeras señales de un período de pacificación generalizada que acabó con las aventuras imperialistas de Felipe II. La política de una guerra imperial incesante resultaba insostenible, con la profunda crisis económica en que estaba sumida Castilla, sobre la que recaía el peso impositivo que sustentaban los diferentes frentes de lucha. Bajo Felipe III, que reinó desde 1578 hasta 1621, se alcanzó lentamente la paz con los Países Bajos en 1598 cuando el Archiduque Alberto se casó con la infanta Isabel Clara Eugenia, hermanastra del rey español, tras lo cual se firmó una década después el tratado de paz con los “rebeldes” en los Países Bajos.<sup>7</sup> Ese mismo año, el tratado de Vervins firmado con Enrique IV concluyó la guerra Franco-Española, reiniciada luego con la Guerra de los Treinta Años (Elliott, *Imperial* 290). Un espíritu pacificado en la Península impulsaba entonces la formación de esa clase media cortesana, cuya riqueza ya no provenía del campo o la guerra, sino de sus propiedades inmuebles y los beneficios económicos que dispensara la Corona, en forma de cargos públicos, prebendas y encomiendas o exenciones impositivas. Como señala Henry Kamen “it is essential [...] to realize that the noble ethic in Spain coexisted with and did not exclude the bourgeois ethic. By function and calling one might be a bourgeois, but for status one had to be a noble” (*Spain* 260). En este sentido, es posible entenderlos como nobles en origen, pero burgueses en ideología. Veremos en la obra de Salas Barbadillo, Mariana de Carvajal y

---

<sup>7</sup> Después de una década de negociaciones diplomáticas iniciada con Felipe II, finalmente el tratado de paz entre España, Flandes y las Provincias Unidas se firmó en la ciudad de Amberes el 9 de abril de 1609. La fase de negociaciones y la docena de años que duró la paz es un proceso modernamente llamado la *Pax Hispanica*. Sobre el tema *vid.* Allen. Encuentro sugerente el trabajo de Colomina sobre la estrecha relación entre la guerra y la domesticidad. Utilizando el caso de la posguerra norteamericana, Colomina explicita cómo se reciclan materiales y técnicas desarrolladas para el frente de batalla en el mercado arquitectónico y decorativo cuando la guerra se acaba. Así como se abre un nuevo mercado de mercancías domésticas en los años cincuenta del siglo XX, podemos decir que también es evidente la incidencia de la pacificación de los frentes españoles en las primeras décadas del siglo XVII en el desarrollo de una nueva cultura doméstica urbana.

María de Zayas el efecto sobre la imaginaria, los valores y las prácticas hogareñas que tiene el encuentro entre la sociedad estamentaria tradicional y las nuevas formas de consumo y economía domésticas que surgen con el avance de una proto-burguesía urbana.

El crecimiento demográfico dio necesariamente la mano al aumento en la demanda inmobiliaria.<sup>8</sup> Los oficios de la construcción (albañiles y ayudantes, ebanistas, ensambladores, carpinteros, entalladores, canteros y vidrieros) fueron intensamente activos en una ciudad que eclosionaba y, por ello, fueron un gremio más fuerte que otros como el de “elaboración de bienes suntuarios y la especialización en el finalizado de productos” (Nieto 93). La demanda fue tal que las viviendas de las clases medias — que contaban con cierto capital para la inversión inmobiliaria — fueron construidas o refaccionadas, virtualmente, de la noche a la mañana en un terreno, al principio, poco preparado para contenerlas. Había dos tipos de casas: “town houses along the Calle Mayor —houses with severe brick façades, embellished only by their granite doorways and their iron balconies, ostentation otherwise reserved for the interiors, which were hung with tapestries and pictures and adorned with handsome pieces of furniture” y “large private houses or palaces with delectable gardens well suited for entertainments” en el borde este de la ciudad (Brown y Elliott 4). Unos pocos arquitectos y trazadores reales tuvieron en sus manos la dirección de la renovación arquitectónica y urbanística de la ciudad a un nivel macro, por encargo de los reyes que deseaban embellecer pero también multiplicar el aposento en la pujante metrópolis, siendo el más importante de la década Juan Gómez de Mora (1586-1648). Esos pocos profesionales de la construcción no solo tuvieron el monopolio para diseñar los edificios públicos del Estado así como la

---

<sup>8</sup> Sobre el impacto de la mudanza de la Corte a Madrid, *vid.* López García.

arquitectura para la vida privada de los reyes y los Grandes, sino que también “trazaron” y “labraron” las viviendas de la nobleza media, artesanos y comerciantes que intentaban vivir cerca del corazón político y artístico del reino. Según señalan Morán Turina y Checa Cremades

Carlos V, y luego, el Príncipe Felipe dotaron a la profesión de arquitecto de un nuevo estatus burocrático y teórico, y crearon un nuevo organismo que, bajo el nombre de Junta de obras y Bosques, supervisaba la realización de este nuevo y complicado programa de edificaciones. En la mente del joven príncipe estaba un amplísimo proyecto de reorganización territorial que abarcaba desde la construcción de palacios y casas de campo, a edificios religiosos como El Escorial, junto a jardines, parques y cotos de caza, obras de ingeniería, canalizaciones, regadíos y fortificaciones (*Las casas* 41).

Ellos fueron los que sepultaron la villa medieval urbanísticamente caótica y modesta de finales del XVI para darle a Madrid una prestancia monumental acorde a los recientes ideales de capitalidad y de ciudad moderna.<sup>9</sup>

La historiadora de la arquitectura madrileña Virginia Tovar Martín describe rasgos estilísticos de la arquitectura madrileña como muy homogéneos, producto no sólo del uso de los mismos materiales como el ladrillo, piedra, yeso y vidrio, sino por una nueva estética que apostaba por un “estilo simple y formulario” (Tovar Martín,

---

<sup>9</sup> Entre los trazadores más sobresalientes, que dieron a la ciudad la estética unificadora que conserva incluso hoy en su parte más céntrica, se encuentran el arquitecto, ingeniero y urbanista de la corte Francisco de Mora (1553-1610) que renovó la fachada del Alcázar, vivienda del rey y su familia y sede de los Consejos, así como también de la Casa de Campo unida a aquél. En sus manos estuvo la presidencia de la “Junta de Pulicía y Ornato” al crearse el organismo, y el diseño de la Casa de la Panadería entre otros edificios civiles de la ciudad. La obra más prolífica es la de Juan Gómez de Mora, 1586-1648, nombrado Maestro Mayor y Trazador del Rey de Felipe III en 1610 al morir su tío Francisco. Erigió conventos y fuentes, trazó la Casa de Campo de la Zarzuela, ubicada sobre los montes del Pardo, remodeló la Torre de la Parada y levantó edificios civiles importantísimos como la Cárcel de Corte, el Ayuntamiento y la Plaza Mayor. *Vid.* Escobar sobre la creación y remodelación de la Plaza. Alonso Carbonell (¿-1660) es conocido por ser Maestro Mayor del Palacio y los jardines del Buen Retiro. Sobre el papel capital de Juan Gómez de Mora y otros arquitectos en la renovación edilicia — tanto pública como privada — de Madrid bajo Felipe III y Felipe IV *vid.* Tovar Martín (*Arquitectura y Arquitectos*). También el catálogo de la exposición *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*.

*Arquitectura* 375). De alguna forma, las fachadas (que podían tener de uno a cinco pisos si bien las dominantes eran de uno o dos) constituían la estructura uniforme y geométrica en que decorar la ciudad el día de fiesta pública con fachadas falsas, arcos, carros triunfales, pirámides, altares, vallas, tablados, gradas y otros tipos de arquitectura efímera. Lo efímero buscaba expresar alegóricamente lo eterno y magnífico del poder real y de la ciudad como emporio de lo imposible.<sup>10</sup>

Más allá de los intentos estatales para multiplicar y embellecer el alojamiento,<sup>11</sup> la villa no daba abasto para albergar a los nuevos forasteros que llegaban a pretender, a pleitear o a quedarse, a los súbditos y funcionarios del rey que la ley de regalía de

---

<sup>10</sup> Cabe señalar que la *Topographia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Texeira. Año 1656*, plano monumental que trazó el cartógrafo portugués Pedro de Texeira y Albuérne, dedicándolo a Felipe IV, nos permite imaginar la uniformidad de las fachadas de las construcciones civiles. Como señala José del Corral, no podemos confiar en el plano como una representación realista de las fachadas de las casas porque “se ha recurrido a unos cuantos modelos de variación para evitar la monotonía y se han repetido, con más o menos variantes”. Sin embargo “si no había realidad en cuanto al detalle, sí la había en lo que al aspecto general se refiere. El aspecto de Madrid tenía que ser en esos días muy semejante al que nos pinta en su precioso plano de 1656 el citado don Pedro” (Del Corral, *Las composiciones* 23).

<sup>11</sup> La “Junta de Pulicia y Ornato” produjo un conjunto de regulaciones en 1591 que buscaban promover la multiplicación de la vivienda pero también mantener en Madrid una armonía urbanística y arquitectónica obligando a los dueños a presentar los planos ante las autoridades de la ciudad. Quizás esto, en parte, fue en contra del éxito del primer objetivo de incrementar la vivienda, como sugiere esta cita de las regulaciones: “[Mandamos] Que esta villa, Iusticia, y Regimiento della, ni ninguna otra Universidad, ni persona particular de cualquier calidad que sea, de oy en adelante no edifiquen, ni labren, ni vendan, ni den censo para edificar, ni labrar ninguna tierra, ni solares yermos fuera desta Villa, aunque esten conjuntos a las casas y poblacion della, sin pedir primero licencia, y presentar y mostrar ante los dichos Señores la planta e intento que tienen de edificar, para que se les de por ellos licencia y la orden y traza que han de guardar. Y para que los dichos edificios nuevos no salgan, ni ecedan de los limites que ha de aver en la poblacion desta Villa ni perjudiquen al ornato y pulicia della, so pena de que [las] dichas ventas, censos, y enagenaciones, seran, y desde (luego?) se dan por ningunas, y de ningun valor efeto, y los edificios que se hizieren se mandaran derribar y deshazer a costa de los dueños dellos. Y demás de los dicho incurran en pena de diez mil maravedis por cada possession, sitio, o solar que se vendiere, o edificare contra la dicha orden” (El documento está reproducido en Escobar 2004, Appendix A 225).

aposeno obligaba a alojar en las casas grandes de la ciudad<sup>12</sup>, a los mercaderes de otras naciones, o a los que simplemente querían vivir en un escaparate para ver y ser mirados. La fijación de la Corte en Madrid trajo encandecidos problemas habitacionales. Bajo Felipe IV, se construyó una cerca que habría de rodear la ciudad por poco más de doscientos años. Madrid cubría, hacia 1656, “tres kilómetros de norte a sur y dos de este a oeste (sin contar el Retiro) y ocupaba 523 hectáreas” (Gea 23), lo cual implica que, hasta 1868, los pobladores se multiplicaron exponencialmente en el mismo perímetro sin edificar. En este contexto urbanístico y demográfico surge el fenómeno que estudio extensamente en el capítulo segundo: la regalía de aposento y las *casas a la malicia*.

A la luz de este movimiento expansivo de la ciudad, la construcción del Palacio del Buen Retiro debe leerse como el momento apoteótico de la “domesticación” de Madrid, sueño compartido por los tres Felipes e hito con el que se cierra el impulso eufórico de expansión y encumbramiento estético de la ciudad y la corte. El Retiro es “a palace for a king”; por ende, es la casa más importante por la que se medirían todas las otras. El Alcázar nunca cumplió del todo la función de casa de la familia real puesto que mantenía, por su posición sobre las colinas y el río Manzanares, su naturaleza bélico-defensiva de tiempos medievales. Las otras casas reales cercanas a la ciudad como el Pardo, cinco millas al norte, y Aranjuez, a treinta millas al sur, construido bajo Carlos V, que servían como lugar de descanso y coto de caza, habían sido construidas en el pasado. El Retiro, antitéticamente colocado en el otro extremo de la ciudad, era un

---

<sup>12</sup> Brown y Elliott precisan, en números, el lastre de la Corte: “If the “court” as royal household numbered around seventeen hundred people, the “court” as central government numbered perhaps four hundred, consisting of members and officials of the royal council, and the king’s secretaries. Beyond these two thousand or so people, whose names figured on the books of the *aposenadores*, the officials whose duty it was to ensure that they had accommodation either in the palace or the town, there was a large but indeterminate body of people more loosely associated with the court —high ecclesiastics and court preachers, and members of the titled nobility who had either taken up residence in the capital, or owned or rented town houses to which they paid regular visits” (37).

verdadero complejo de recreo y domesticidad que podía llevar la marca del presente ajustándose al gusto de Felipe IV y su mano derecha, el Conde-Duque de Olivares, y que hacía escapar al rey y su familia del rumiante tránsito de consejeros, secretarios y demás miembros de su gobierno en el Alcázar. Por orden del valido del rey, Gaspar de Guzmán de Pimentel, Conde-Duque de Olivares que se apuntó a sí mismo como alcaide del *Cuarto Real*, comenzaron en 1630, bajo la dirección de Giovanni Crescenzi, las obras de ampliación y remodelación de los cuartos reales anexados al Monasterio de San Jerónimo. El proyecto, que iría cambiando de forma, volviéndose cada vez menos una ampliación que el alzado de un palacio y lugar de recreo que espectacularizara la persona pública y privada del rey, terminó hacia fines de 1633 bajo la dirección de Alonso Carbonell. A ello siguieron obras de refinamiento y expansión de los jardines y parques y la construcción de ermitas que duraron hasta finales de la década. Continuando el modelo estético austero de El Escorial, el alzado del Palacio del Buen Retiro no fue exuberante. Sin embargo, como señalan Brown y Elliott, el Conde-Duque decidió “to build a palace with a modest exterior, but to spare no cost in adorning it” (88). Este fue un balance entre arquitectura y decoración característico de otros palacios de recreo en Europa, como el Palacio Luxemburgo y el Palacio Pitti, y — como veremos — un rasgo característico de la domesticidad nobiliaria que germinó a la sombra, pero también abrigo, del Retiro.

### **Traza 3. Género sexual/textual: Del manual de conducta a la novela corta**

La tercera traza o recorrido por la domesticidad urbana nobiliaria que ofrecen las siguientes páginas se eslabona a través de las dimensiones genéricas. Los textos que

estudio construyen con expresividad una visión detenida y compleja de la vida cotidiana de puertas adentro en tiempos contemporáneos, que supera lo que nos puedan decir otros géneros como la crónica, la égloga o el drama histórico. Los géneros en los que mi selección se inscribe son el manual de conducta femenina/*oeconomia*, la comedia urbana/capa y espada y la novela corta/cortesana/barroca. Como señalé más arriba, éstos que consumimos hoy como parte del corpus literario del “siglo de oro” son expresiones culturales muy diversas que debemos analizar con precaución, tomando en cuenta su contexto histórico de producción y circulación. Por ello, destaco una indecisión ante la nomenclatura aquí (si bien no repito el gesto en los capítulos) mediante el uso de barra [/] para, precisamente, hacer evidente esta distancia entre nuestra visión de estos textos y la de los contemporáneos. El manual de conducta femenina, según desarrollo en profundidad en el primer capítulo, cumplía una función doble de presentar modelos aceptables de una ética femenina y modelos recomendables de gobierno del hogar. Dado que postulan como lector ideal a la mujer que debe moldear su subjetividad con la horma ética que presentan sus páginas, corremos hoy el riesgo de olvidar que el lector “real” de estos tratados no era necesaria o exclusivamente la mujer y que había un subtexto económico que nutría las páginas del manual. En este sentido son manuales de conducta/manuales de *oeconomia*.

Por su parte, la comedia se inscribe en otra problemática que toca la dimensión escénica de la representación. Con la Comedia Nueva hay un incremento del consumo leído del teatro, lectura individual de las sueltas (comedias vendidas individualmente) o partes (agrupaciones de doce comedias). Las comedias, tanto las del teatro comercial como las del teatro cortesano, significaban ficción dramática, pero también fiesta,

regocijo y entretenimiento. No podemos olvidar esta dimensión performativa que despertaba y maravillaba a los cinco sentidos. Incluso la manera en que consumimos hoy teatro es distinta de cómo lo hacían los contemporáneos (se decía “oír una comedia” y no “ver una comedia”, otro síntoma de esta distancia histórica que debemos respetar a la hora del análisis). Desde su dimensión textual y escénica, entonces, la comedia urbana/de capa y espada es el segundo eslabón de un recorrido genérico por las representaciones de domesticidad en los siglos XVI y XVII. La terminología que utilizamos hoy (comedia de enredo, comedia urbana, comedia madrileña en el caso de la trilogía de Tirso, o comedia doméstica) dista de la nomenclatura coetánea a los textos: “comedia de capa y espada”. La propedéutica teatral y otros testimonios de los siglos XVI y XVII oponen la “comedia de capa y espada” a la de “cuerpo”. La definición clásica aparece en *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman “comedia de cuerpo”; al otro “de ingenio”, o sea “de capa y espada”. En las de cuerpo, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces con crecido provecho del autor (*Apud Arellano, Historia del teatro* 154).

Este tratado confirma que las “comedias de capa y espada” no abusaban de los recursos monumentales de la puesta en escena de las comedias históricas o religiosas. El ambiente urbano (usualmente madrileño), las casas, jardines y paseos donde transcurren los amores de anónimos personajes no requerían tanto despliegue escenográfico. “En ese fondo”, señala Arellano, “la acción, rápida y estilizada [...] apunta a la composición de un enredo” (Arellano, *Historia* 214). Precisamente, el núcleo de ese enredo está en la virtual penetración del mundo urbano masculino (simbolizado por su espada y su capa)

dentro de los espacios privados femeninos, a su vez mezquinamente resguardados por la razón patriarcal.

La novela corta/cortesana es quizás el único género de la literatura áurea cuyas prácticas de consumo y circulación puedan compararse con las de la actualidad. Por eso, funciona al final de la disertación, como un contrapunto a las otras dos modulaciones discursivas del manual y la comedia. La novela, cuyo auge se encuentra en el siglo XVII, es un objeto cultural que ofrece un prisma privilegiado desde el cual mirar prácticas hogareñas nobiliarias, tanto por lo que puedan “contarnos” sobre la vida en el hogar, como porque ellas mismas representaron un boom editorial y fueron el fetiche cultural de las clases medias y altas de la sociedad urbana. Dice Zabaleta, satírico y costumbrista, de la mujer que se queda en casa el día de fiesta mientras el marido sale a divertirse:

Toma un libro de narraciones amatorias (a esto llaman novelas), éntrase en un balcón que es un aposento de celosías, siéntase con las espaldas a la calle, y abre el libro. Empieza a leer, vuelve de cuando en cuando a la calle los ojos, y revócaselos la dependencia del cuento (Zabaleta 387).

La crítica de Zabaleta a las novelas, “plato de tan corta sustancia”, ilumina una práctica que, según Ariès y otros historiadores de la vida privada, es decisivo en la creación de lo que él llama un “yo” privado renacentista (Ariès, *History* 3-4). Zabaleta nos habla de la mujer urbana como consumidora principal de esta nueva literatura que habla “con agrado y utilidad a la oreja del corazón” (387), mientras que Baltasar Gracián refiere a un público lector más amplio de esta literatura que hace soñar a los despiertos:

topárosle al primero no se qué libros, y algunos muy metidos en los senos. Leyeron los títulos y dixerón ser todos prohibidos por el Juizio, contra las premáticas de la prudente Gravedad, pues eran de novelas y comedias. Condenáronlos a la reforma de los que sueñan despiertos, y los libros mandaron se les quitasen a los hombres que lo son y se relajasen a los pages y doncellas de labor (Gracián 300).

Como la comedia, la novela presenta problemas de nomenclatura que son interesantes en la medida en que revelan modas críticas dentro del Hispanismo así como concepciones y maneras de entender la representación de la domesticidad premoderna que ellas contienen. Han recibido su nombre por la longitud (novela corta), por la temática (novela cortesana o amorosa) o por su carácter típicamente propagandista de la moral contrareformista (barroca).<sup>13</sup> Carecen de modelos clásicos como la épica, la lírica o la elegía, y su materia principal es el aquí y ahora, el retrato (moralizante en la mayoría de los casos) de la contemporaneidad, mediante la idealización de amores de damas y caballeros y la ociosidad y consumismo de la cultura doméstica. Así, Madrid se convierte en un eje vector de los relatos en el siglo XVII, como veremos con Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, Zayas y Carvajal.

Al pensar el género textual, este recorrido piensa inevitablemente el género sexual. El monopolio de la palabra, sobre todo la palabra pública, es masculina en la premodernidad y por eso la mayoría de las representaciones de la casa premoderna que nos han llegado vienen de la mano de plumas masculinas. Por otra parte, como sugiero en el primer capítulo, la domesticidad lleva, al contrario de lo que diría el sentido común, la marca de lo masculino porque masculina es la visión de mundo que estructura los espacios, las prácticas y los protagonistas de la escena casera. Por esto, la clave genérica explicita las apropiaciones y desviaciones topológicas de los escritores y escritoras. Los

---

<sup>13</sup> Después del trabajo de Marcelino Menéndez y Pelayo (*Orígenes de la novela*) de 1905, los estudios fundamentales sobre el tema son Bourland (*The Short*), Place (*Manual*) y González de Amezúa y Mayo (*Formación*). Éste da un resumen de los rasgos genéricos y les da el nombre de “novelas cortesanas”. Más recientemente, consúltense Pabst, Palomo (*La novela*), Colón Caderón y Ferreras. Mariano Baquero Goyanes las ha estudiado a la luz de sus concomitancias con la comedia. Begoña Ripoll les da el nombre de “novelas barrocas” mientras que Evangelina Rodríguez Cuadros (*Novelas*) el de “novelas amorosas”.

primeros tres capítulos ofrecen tres perspectivas masculinas que reviso, con el último capítulo, desde las obras escritas por mujeres.

Vamos así desde una epistemología del estrado a una desde la ventana, puesto que el estrado femenino es, en Fray Luis y Astete, el locus fundamental de domesticación del cuerpo y reproducción de la “buena domesticidad” que imita la reclusión de la celda monjil. Tirso nos transporta hacia otros sectores de la casa madrileña (techos abovedados, sótanos, tornos, balcones) cuya liminalidad señalan el peligro que atenta contra el ideal de una casa-monasterio, monasterio más humano que divino. Salas nos lleva a habitar las bibliotecas, los lugares de recreación y el jardín donde se superponen el espacio doméstico y su “otro”, el espacio académico. Finalmente la obra de Zayas y Carvajal, epistemológicamente situadas *desde la ventana* (para usar las palabras de Carmen Martín Gaité) revisita todos los ambientes interiores de la casa como la despensa del sótano, la caballeriza, el estrado y la ventana. Con las escritoras estudio los múltiples cruces y permutaciones del género sexual/textual y las implicaciones de escribir desde los interiores de la casa, pero desde la liminalidad de la palabra femenina.

#### **Traza 4. Sorteando obstáculos. “Domesticity studies” y la legitimidad de lo premoderno**

Comencé esta introducción planteando los tres principales obstáculos con los que me topé en los primeros momentos de la investigación y escritura: ¿Existe la domesticidad? ¿Existe la domesticidad antes del siglo XIX? ¿Qué valor tiene la literatura, y la literatura española premoderna en particular, en el contexto de los “domesticity studies”? Esta disertación debe leerse también como una respuesta a estos interrogantes.

La discusión de los textos, autores e ideas que ofrece cada capítulo de manera autónoma debe también entenderse como un ladrillo del edificio argumentativo que aquí propongo para dar respuesta conjunta a esos interrogantes. Cierro entonces esta introducción ofreciendo al lector un panorama del estado de la cuestión en lo que se ha dado en llamar “domesticity studies” y una explicación del papel que juega esta disertación al inscribirse en ese campo.

Desde el siglo XIX, el estudio de la vida privada o de “lo doméstico” estuvo asociado a y legitimado en el contexto de disciplinas específicas de las humanidades y las ciencias sociales. La etnografía, por ejemplo, sirvió a los propósitos económicos de los imperios mercantiles que buscaron, de modo intrusivo, entender cómo vivía “el otro” para una mejor colonización territorial, económica y cultural. La arqueología, la historia de la arquitectura, el mueble y la decoración de interiores forman parte de esa lista restringida de aportes para el estudio de la domesticidad en una perspectiva diacrónica.

Este panorama restringido a específicas áreas del conocimiento fue cambiando lentamente durante el siglo pasado y, de hecho, la colaboración y el diálogo interdisciplinarios han impulsado diferentes proyectos que recortan hoy los “estudios de domesticidad” como un campo específico en el que múltiples enfoques culturales se polinizan mutuamente. Las artes visuales, la musicología, los estudios de género y sexualidad, los estudios de cultura material, el urbanismo, la psicología, geografía humana, la museología, entre otras, han atravesado, junto con la literatura y el teatro, un proceso lento de legitimación dentro en las Universidades y otras instituciones de investigación (por ejemplo, Museos y Centros de Arte). Dicha legitimación implica hoy que la vida en el hogar ya no puede entenderse sin diseccionar el fenómeno desde sus

polifacéticas manifestaciones sociológicas, psicológicas, comunicacionales, genéricas, económicas, políticas y estéticas. Si, como ha sugerido Daniel Miller, la vida en el hogar y, específicamente, su cultura material “appears as both our appropriation of the larger world and often as the representation of that world within our private domain” (*Home Possessions* 1), la domesticidad como campo de estudio con múltiples facetas y ramificaciones no puede pensarse sino desde su relación y tensión con la esfera total de la cultura.

Así, esta apertura e inclusión disciplinarias han hecho aceptable una noción más amplia de la domesticidad, para albergar (como lo hace mi trabajo) no solamente la descripción de prácticas y comportamientos normativos, sino también utópicos, distópicos y heterotópicos. La naturalización de ciertas normas de conducta en la esfera interior en cada época implica que hay otras que se han dejado afuera, pero que subyacen latentes, acaso indicadores de deseo, en los márgenes de lo que una sociedad acepta como posible, deseable, legal o moral.

Así las cosas, el término “domesticity studies” fue acuñado en las academias británica y norteamericana para designar un espacio nuevo de discusión que se reconoce a sí mismo como un campo relativamente reciente, interdisciplinario y particular. Éste tuvo sus primeras voces en el “Centre for the Study of the Domestic Interior” (fundado en 2001 por el Royal College of Art, el Victoria and Albert Museum y el Bedford Centre for the History of Women at Royal Holloway University of London) junto a otros proyectos editoriales de uno y otro lado del Atlántico. Otras voces iniciales fueron las revistas especializadas *The Journal of Architecture* (como su monográfico sobre

domesticidad en Septiembre de 2002 editado por Heynen y Van Herck)<sup>14</sup> y *Home Cultures* (desde 2004), así como antologías multidisciplinarias holandesas, inglesas y estadounidenses sobre las prácticas sociales de puertas adentro (Cieraad; Birdwell-Pheasant; Chapman; Miller *Home Possessions*; Heynen; Aynsley, Grant y McKay).

Dice la nota editorial del primer volumen de *Home Cultures*:

The Editors have each felt somewhat cut off from other disciplines, as disciplinary boundaries and traditions have isolated scholars who take the domestic sphere as their primary unit of analysis. Consequently, it has often been rather difficult to find out what others in various fields have discovered. Discussions seem to be confined within anthropology, architectural history, design history, literary criticism and geography, to name just a few areas where the domestic as a unit of analysis has proven to be particularly pertinent (Buchli 2).

Al contrario de lo que busca la revista *Home Cultures*, en el antiguo modelo tradicional de estudio (intra)disciplinario que indica Buchli se fueron canonizando a lo largo del siglo XX dos perspectivas sobre la domesticidad que han predominado en el debate sobre los orígenes de la temprana modernidad y la modernidad. Este debate innecesariamente polarizado, según lo veo, se ha articulado de esta forma en base a la falta de espacios para que especialistas de diferentes disciplinas y, sobre todo, distintos periodos históricos generasen un intercambio iluminador sobre las condiciones en que se entiende lo doméstico en cada campo. Este debate al que me refiero involucra a los especialistas de la temprana modernidad y de la modernidad que arrancaría con el siglo XIX. Ambos polos de la discusión intentan contestar preguntas como ¿cuándo ocurre la

---

<sup>14</sup> El volumen se deriva de un coloquio interdisciplinario dedicado al tema, como señalan las editoras en la introducción: “Its main purpose was to open up the research area covering the intersections of architecture, gender and domesticity. Contributions to this colloquium comprised presentations from various disciplinary perspectives, including architectural theory and history (Mary McLeod and Gülsüm Baydar), ethnography and anthropology (Irene Cieraad and Judy Att.eld) and philosophy and cultural studies (Bart Verschaffel and Eric De Kuyper)”(Heynen and Van Herck 225-6).

separación de esferas pública y privada? ¿Cuándo son absolutamente distinguibles?  
¿Constituye ese momento el origen de la “domesticidad moderna” y un modo de ser de la subjetividad moderna? ¿Es en el Renacimiento o el siglo XIX? ¿Es la “temprana modernidad” o la “modernidad” a secas?

No sorprende que el debate haya estado polarizado por años, considerando que han sido recientes las creaciones de estos proyectos editoriales, académicos y educativos en que poner realmente a debate, a discusión, la noción de lo doméstico. El breve repaso de los trabajos más sobresalientes de la domesticidad y la vida privada en Europa que hago a continuación está orientado, por un lado, a dar cuenta de esta división binaria entre el Renacimiento y el siglo XIX y, por otro, a establecer cuánto queda aún por hacer y por decir.

Está claro que uno de los intereses de los estudios de domesticidad y de vida privada se engasta perfectamente con una línea historiográfica de análisis de la cultura que se preocupa por la búsqueda de los “orígenes”. Si comenzamos por la tradición de los estudios de temprana modernidad, destacan las investigaciones de los franceses y la historia de las mentalidades. En el tercer volumen de la colección de la *Histoire de la vie privée*, titulado *De la Renaissance aux Lumières* (1986), traducido al inglés como *A History of Private Life.III. Passions of the Renaissance*, Phillipe Ariès ofrece un relato genealógico que ubica en el Renacimiento el origen de la privatización de la vida Europea (si bien hay que mencionar que su trabajo se centra en Francia). Ariès sugiere que durante la Edad Media muchas actividades de la vida cotidiana se realizaban en público, mientras que en el siglo XIX las sociedades se volvieron más anónimas y las familias y los hogares fueron concebidos como refugios frente a la vida pública y sus

responsabilidades. “Private was confounded with public” (1), sugiere sobre la Edad Media porque —como Jacob Burckhardt había explicado un siglo antes— en la Edad Media “man was conscious of himself only as a member of a race, people, party, family, or corporation” (98). Por otro lado, Ariès afirma que en el siglo XIX “work, leisure, and home life are separate, compartmentalized activities” (2). Esto, por lo tanto, disparó la separación de esferas pública y privada en esa “nebulosa” etapa intermedia que hemos venido a llamar el Renacimiento, un momento histórico único que Ariès y otros historiadores asocian con “three external events, belonging to the realm of political-cultural history” (2). Estos factores externos son que 1) el “Estado moderno” toma el control de espacios colectivos de poder medievales necesarios ahora como pre-condición para la distinción entre la razón de Estado y los asuntos “privados” del individuo; 2) la alfabetización y la imprenta se traducen en una lectura silente e íntima y en formas nuevas de reflexión sobre el “yo” privado; y 3) la Reforma y Contrarreforma son las dos grandes religiones que dieron formas nuevas de devoción personal desarrollada en soledad (Ariès 3-4). Estos tres cambios principales, nos recuerda Ariès, se tradujeron en la privatización de la vida como algo separado y fuera del alcance de la mirada del Estado, lo cual llevó a la separación categórica de las formas públicas y privadas de sociabilidad.

El historiador de la arquitectura Witold Rybczynski es otro de los referentes clásicos para los estudios de domesticidad producidos desde los años ‘90 a esta parte. Para este arquitecto la idea de privacidad no se conocía en la Edad Media y su justificación complementa la de Ariès, en que la casa medieval estaba demasiado saturada:

in addition to the immediate family [households] included employees, servants, apprentices, friends, and protégés — households of up to twenty-five persons were not uncommon. Since all these people lived in one or at most two rooms, privacy was unknown (28).

Tendremos que esperar hasta el siglo XVII y después, explica, para poder encontrar en forma proteica en Holanda y el norte de Europa, un nuevo sentido de intimidad, privacidad y confort que definen la noción de la domesticidad:

To speak of domesticity is to describe a set of felt emotions, not a single attribute. Domesticity has to do with family, intimacy, and a devotion to the home, as well as with a sense of the house as embodying — not only harboring— these sentiments (75).

En este sentido la domesticidad, dice Rybczynski siguiendo al historiador americano John Lucaks, es una creación de la Edad Burguesa que comienza sólo a partir del siglo XVI. En su “The Bourgeois Interior” (1970), Lucaks sigue el modelo de Ariès, indicando que la Edad Burguesa significa específicamente la “interiorización” de la vida: “Domesticity, privacy, comfort, the concept of the home and of the family: these are, literally, principal achievements of the Bourgeois Age” (624). Mientras que las sociedades medievales contaban con una noción de familia mucho más débil (era común que los hijos sirvieran y vivieran en casas ajenas desde muy jóvenes) y las vivencias cotidianas se volcaban hacia lo público, el nuevo espíritu que surge con la Modernidad como sinónimo de la “Edad burguesa”, cambió el foco de las acciones y las emociones cotidianas hacia el ámbito hogareño, pues se interiorizaron. La familia, coinciden Ariès, Lukacs y Rybczynski, pasó a ser una unidad, que ahora incluía el concepto de la niñez, concebida en relación con un hogar, fuente a la vez de seguridad, educación y de libertad.

En la tradición de estudios de género y literatura, la antología de Corinne Abate *Privacy, Domesticity, and Women in Early Modern England* se inclina también por una

separación de esferas en la temprana modernidad. El enfoque de Abate, sin embargo, no es el de la “masificación” o el gentío que supo habitar los hogares ingleses, ni una idea “neutral” de la interiorización de la vida. Lo que marca el comienzo de la domesticidad en la temprana modernidad, según este volumen, es cómo los “developments of humanism, capitalism, and Protestantism encouraged a [...] dramatic segregation at an earl[y] stage by codifying patriarchy and thereby confining women more and more to separate spheres” (3). Es la posición social y doméstica de la mujer desde los siglos XVI y XVII en Inglaterra, indica Abate, lo que nos permite hablar de domesticidad (un eufemismo para domesticación) sólo desde la temprana modernidad y no antes. El trabajo de Wayne Franits sobre lo que se denomina en artes visuales “pintura de género” (escenas domésticas como las de de Witte y Veermer) continúa con las asunciones de Abate, al insistir en que los pasos finales en la feminización de los hogares holandeses y la privatización de la clase burguesa son los que autorizan a hablar de domesticidad recién en este período. Éste es el fenómeno que Rybczynski completa con respecto a Lukacs: “If domesticity was, as John Lukacs suggested, one of the principal achievements of the Bourgeois Age, it was above all, a feminine achievement” (75).

Así las cosas, la domesticidad en la temprana modernidad se identifica con un conjunto de ideas que modelan al sujeto femenino y masculino y al entorno familiar. Los hombres y mujeres del Renacimiento son mirados como activos promotores o inermes víctimas de un sistema de valores basado en la privatización de la vida, radicalmente distinto a la Edad Media. Esta postura del debate piensa al sujeto de la temprana modernidad únicamente como un ejemplar de la *petite-bourgeoisie*, un voraz consumidor de nuevas mercancías que delinearían nociones como la limpieza, el orden, el “buen” gusto

y el confort. Además, esta visión del campo de los “domesticity studies” está interesada en un nuevo concepto de familia (como Ariès expresa elocuentemente en *Centuries*) más atenta al cuidado y educación del niño. También, estas lecturas se enfocan en la noción de decoración interior dado que ésta comienza a ser utilizada para expresar la identidad de los moradores.

Esta primera posición — de la que solo he seleccionado algunas voces — naturaliza la idea de que la temprana modernidad es el *origen* de lo que “somos”, no sólo en términos de prácticas domésticas sino en términos de Estado, Familia, Nación, Sujeto y Modernidad. En el despertar de la modernidad habita ese viejo pariente con el que nos podemos identificar: *homo domesticus*. Así, la temprana modernidad (no sólo como período histórico sino como campo disciplinar en los estudios de educación superior) ha tenido sentido y cobrado valor por sus “similitudes” con las definiciones actuales de domesticidad y en oposición con “[the] definitional whipping boy for generations of citizens of the present who have needed an “all-purpose alternative” against which to define themselves” (Catherine Brown 547): la Edad Media<sup>15</sup>. En la misma línea argumentativa que Catherine Brown, explica Patterson que

while there are a number of local interests at work in the marginalization of medieval studies, the ultimate cause must be sought in the pervasive and apparently ineradicable *grand récit* that organizes Western cultural history, the gigantic master narrative by which modernity identifies itself with the Renaissance and rejects the Middle Ages as by definition premodern (92).

Continúo ahora con la otra posición que se perfila dentro del debate de los orígenes de la domesticidad, una posición inclinada a un comienzo más tardío en la historia. Bajo esta postura se escuchan los ecos de Marx, Habermas y Benjamin que

---

<sup>15</sup> Vid. otros trabajos y la nota editorial de *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. *Decolonizing the Middle Ages* y Sluhovsky.

indican que los efectos psicológicos y emocionales de la industrialización y el capitalismo en el siglo XIX hacen que el proletariado busque en el espacio interior el escape a la alienación causada por la esfera del trabajo. Esta premisa lleva a Benjamin en los escritos fragmentarios de su *The Arcades Project* a expresar categóricamente “under Louis Philippe, the private individual makes his entrance on the stage of history” (8). No hay tal cosa como el “individuo privado” antes del XIX. La privatización de la burguesía, por otra parte, hará de sus espacios interiores un lugar de disfrute que roza en la intoxicación y el ensueño:

Nineteenth-century domestic interior. The space distinguishes itself — puts on, like an alluring creature, the costumes of moods. The self-satisfied burgher should know something of the feeling that the next room might have witnessed the coronation of Charlemagne as well as the assassination of Henri IV, the signing of the treaty of Verdun as well as the wedding of Otto and Theophano. In the end, things are merely mannequins, and even the great moments of world history are only costumes beneath which they exchange glances of complicity with nothingness, the petty and the banal. Such nihilism is the innermost core of the bourgeois coziness — a mood that in hashish intoxication concentrates to satanic contentment, satanic knowing, satanic calm, indicating precisely to what extent the nineteenth-century interior is itself a stimulus to intoxication and dream. (Benjamin 216).

En su estudio sobre la estructura de la esfera pública, Jürgen Habermas sugiere que “sociologically, that is to say by reference to institutional criteria, a public sphere in the sense of a separate realm distinguished from the private sphere cannot be shown to have existed in the feudal society of the High Middle Ages” (7). Sólo entre los siglos XVIII y XIX, explica, las configuraciones social y económica de las sociedades engendran una estructura de la esfera pública como la conocemos hoy y, en contrapartida, la noción de vida privada. Apoyados en la lectura marxista, los estudios sobre el siglo XIX han avanzado en una avenida de investigación que ubica los orígenes de la domesticidad en

“su” siglo. Por ejemplo, en la introducción de su antología *Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* la teórica de la arquitectura Hilde Heynen subraya que la idea de “hogar” en el Renacimiento incluía a las figuras de los criados, protegidos y a la familia extendida. Además, la casa renacentista no tenía los “clearly gendered overtones that suggest that the house first of all belongs to the mother”. Ambas razones son su premisa para concluir que la domesticidad “is a construction of the nineteenth-century” (7). Dicho argumento invierte el de Abate y el de Franits. Mientras que para estas últimas la casa se feminiza y el rol social de las mujeres en el Renacimiento se domestica, para Heynen este fenómeno no ocurre sino hasta el XIX cuando la “casa” (en el sentido de “household” en inglés) se libera de sujetos extraños para alojar únicamente a la familia pequeño-burguesa. Otros trabajos recientes sobre literatura y arquitectura (Bryden y Floyd; Rice) así como el trabajo de De Mare sobre pintura holandesa del XVII apoyan la idea de que la domesticidad es un producto del siglo XIX. Éstos concluyen que domesticidad es un conjunto de prácticas e ideales (feminización del hogar, privacidad, intimidad, limpieza, orden, amor por el hogar, centralidad de los hijos) que pueden localizarse únicamente entre las clases medias burguesas del siglo XIX, puesto que con ellas la noción de “interior doméstico” adquiere su doble significado de “espacio interior” y de “interioridad subjetiva” (Rice). Consecuentemente, no es posible hablar de domesticidad *stricto sensu* en siglos anteriores.

Así las cosas, la domesticidad es descrita como un producto no terminado en los períodos premodernos, o un proceso inacabado. Miradas con la lupa del siglo XIX, las casas de la temprana modernidad no son/están lo suficientemente privadas, privatizadas,

domésticas o domesticadas como para situar en ellas el inicio de la domesticidad. No sorprende, entonces, que sean estos los mismos argumentos que los especialistas en temprana modernidad utilicen para diferenciar su objeto de la Edad Media: el Pasado está saturado de gente, es muy masculino, no es suficientemente cómodo, no está bien compartimentalizado. Ambas posturas acerca del debate por el origen de la domesticidad resultan igualmente problemáticas. Básicamente las dos están basadas en una visión evolucionista de la historia de Europa: la Edad Media, por un lado, y la temprana modernidad por otro, son conceptos contruidos como modelos germinales de nociones de privacidad y domesticidad (así como civilidad, subjetividad, modernidad) que supuestamente vienen a completarse o desarrollarse en su plenitud en tiempos posteriores.

Veo dos corolarios que se deducen de esta problemática. Por un lado, ambas posiciones del campo de los estudios de domesticidad producen una imagen de la privacidad y la domesticidad contemporánea como si fuera más compleja, más terminada y sobre todo más perfeccionada. Por otro lado, ambas perspectivas apoyan una noción fija de los valores de la domesticidad que las sociedades, taxativamente, o llegan a alcanzar o no. Con estos corolarios quiero enfatizar cuán fracturado está el campo de los estudios de domesticidad y cuán infértil se plantea el debate cuando la búsqueda se enfoca en encontrar el “momento originario”. ¿Qué tipo de conocimiento (o, mejor, comprensión del pasado) es posible cuando el objetivo es identificar un nacimiento el nacimiento de la privacidad, el surgimiento de la modernidad, el advenimiento del capitalismo o de la domesticidad? Sin duda, estos conceptos instrumentales permiten establecer un lenguaje común para la actividad intelectual, pero a la vez se han

convertido en “palabras claves” que resuenan entre las humanidades y las ciencias sociales como un intento de resguardar o fijar los límites entre períodos históricos y, consecuentemente, entre disciplinas.<sup>16</sup>

Las fuentes, las teorías y la metodología de este estudio me permiten trazar una nueva agenda de trabajo dentro del campo de los estudios de domesticidad. Más que vigilar los límites entre la premodernidad y la temprana modernidad, la crítica cultural debería lograr acercarse a “the specificity of representation and experience as they were constituted in particular moments in time and space” (Traub *et alii* 2). Siguiendo esta advertencia, me distancio de una narrativa maestra teleológica (los *grands récits* a los que refiere Patterson siguiendo a Jean-François Lyotard) que intente explicar el surgimiento “mágico” de un individuo autoconsciente e “interiorizado”, protagonista de la esfera privada en la temprana modernidad española. Al contrario, me interesan las conductas interpersonales y las relaciones materiales y simbólicas con los objetos de la esfera interior en su condición de “emergencia”. Esto no significa que en la temprana modernidad está emergiendo lo que se desarrollará con más vigor con la modernidad, sino que, como indican Traub *et alii*, “the subject, in both social and psychological terms, is always in the process of emerging; such an emergence is never whole or complete” (2).

En otras palabras, la exploración de los sentimientos, valores y prácticas como cualidades constituyentes de lo doméstico en la metrópolis española del siglo XVII debe priorizar el estudio de las condiciones culturales por las cuales unas prácticas toman una forma y no otra, según momentos y contextos determinados. Estas condiciones deben ser consideradas más allá de que sean imagen o no de las construcciones o definiciones

---

<sup>16</sup> Moshe Sluhovsky (174) rastrea en los últimos veinte años el cambio de moda en la nomenclaturas para designar a los períodos históricos y plantea el tema de los “dos nacimientos” (la percepción de la “diferencia” y la introspección del Sujeto) como base para determinar el inicio de la temprana modernidad.

actuales de domesticidad. Esta propuesta en mi disertación emula en parte lo que los estudios de domesticidad que recientemente comenzaron a renovar en el campo. Las empresas o espacios colectivos de investigación y diálogo interdisciplinario como *Home Cultures* que, como indiqué, surgieron con el cambio de siglo XX al XXI, están comenzando a influir profundamente en los estudios sobre la temprana modernidad europea. Si bien las publicaciones mencionadas se abocan mayormente a la condición doméstica moderna y posmoderna (con énfasis especial en antropología, arquitectura y diseño interior, geografía humana, sociología y estudios en medios masivos de comunicación), las artes visuales, la literatura, la historia de la decoración y el mueble, la arqueología y los estudios de cultura material, la museología, los estudios de género y la historia de la arquitectura han sabido anclar el debate en períodos anteriores y hacer llegar la reflexión hacia los confines de la civilización occidental. Wall, Abate, Gillespie y McKeon son tan solo algunos ejemplos que confirman este fenómeno en el campo del Renacimiento inglés, así como el de Franits en Holanda, y Thornton, Sarti y Ajmar-Wollheim en Italia.

Así abierto el debate para el Renacimiento europeo, el caso de España es aún un campo fértil que debe revisitarse y renovarse. Hay básicamente cuatro grandes perspectivas que han calado con profusión en la cuestión de lo doméstico en el área del hispanismo. Por un lado, se encuentra el género de “vidas cotidianas”, que ha seguido, principalmente, la escuela de José Antonio Maravall y su enfoque “espectacular” (*La cultura*). Maravall presenta la cultura barroca española mediante cuatro vectores socio-históricos esenciales: conservadurismo, dirigismo, propagandismo y ortodoxia ideológica. Desde su primer trabajo, producto de su tesis doctoral, este historiador nos ha

enseñado a identificar los instrumentos del discurso hegemónico de la monarquía áurea, es decir, los aspectos más espectaculares de la vida en las ciudades de la Península. Las investigaciones más recientes que confían en el modelo maravalliano han continuado la línea del maestro, enfatizando el valor político de la fiesta y espectáculo públicos dentro del ritual y ceremonial Habsburgo (entradas reales y de importantes figuras extranjeras, bautismos de infantes y príncipes, muertes, beatificaciones y canonizaciones, autos de fe, Corpus Christi, etc.). Su perspectiva subraya el espectáculo como herramienta de entretenimiento y apaciguamiento de un pueblo que, enardecido por la fiesta, contaba con menos oportunidades para la irreverencia, la heterodoxia y la subversión. En los últimos diez años, trabajos como los de López Poza y Peña Sueiro sobre las relaciones de las fiestas públicas y del Río Barredo sobre Madrid como medio de comunicación del poder monárquico han venido a completar un vacío en el panorama sobre el tema del Madrid público y el ceremonial estatal, continuando en parte la línea de Maravall, y marcando un camino a seguir en los estudios sobre vida cotidiana. Aún así, España se recorta como un campo aún muy fértil en los estudios de domesticidad, en todos los períodos y especialmente en la temprana modernidad, donde queda mucho por hacer. Lo doméstico se asoma más tímidamente que lo público en el género de “vidas cotidianas”.

Comenzando por Deleito y Piñuela, la colección de “vidas cotidianas” sobre la España de los Habsburgo es ciertamente extensa pero superficial y descriptiva. Desde Defourneaux, Herrero García (sobre la vida madrileña y española, el alumbrado y los oficios populares en la sociedad de Lope de Vega), Luján, Díaz Plaja (que ha escrito “vidas cotidianas” desde la Edad Media hasta la contemporaneidad), la colección de artículos de Alcalá Zamora sobre la vida cotidiana en la España de Velásquez y, más

recientemente, Plasencia (sobre la cultura culinaria en el *Quijote*), el estudio de lo doméstico se lleva a cabo en estas obras desde el anecdotario curioso y pintoresco describiendo el qué pero no necesariamente el cómo o porqué.

Otra perspectiva, más fecunda quizás, ha sido el estudio del espacio privado en la novela y la comedia. Por efecto del impacto en las humanidades de dos trabajos seminales sobre el concepto de espacio, *La poética del espacio* de Gastón Bachelard y *La producción del espacio* de Henri Lefebvre, se ha incrementado el número de estudios sobre la literatura áurea que investigan los significados del espacio dramático y literario y sus relaciones con su contexto histórico y psico-social. Se han multiplicado los trabajos sobre espacio urbano, rural, privado y público, femenino y masculino, sacro y profano, histórico, erótico, etc. También, como en el caso de las “vidas cotidianas”, gran parte de estos análisis se orientan al espacio público de la España premoderna y especialmente al espacio público urbano (Rubiera Fernández; Pedraza Jiménez, González Cañal y Gómez Rubio; García Santo-Tomás (*Espacio urbano*); González; Casal, González y Vitse; Ruiz Pérez y Díez Borque (*Espacios teatrales*)) si bien el espacio doméstico ha cobrado vigor más recientemente con libros o números monográficos como el de García Santo-Tomás, *Espacios domésticos*.

En tercer lugar, se encuentran las investigaciones sobre la cultura material o la cultura del objeto en la temprana modernidad española. La pregunta por la cultura material es siempre, de alguna forma, la pregunta por lo doméstico, como sugieren Miller y Jones y Stallybrass (*Renaissance*), pues involucra categorías como comida, ropa, herramientas y utensilios, muebles, inmuebles, cosméticos, vehículos, máquinas, medicinas, y otros tipos de artefactos culturales cuyos materiales, tamaños, colores y

texturas, origen nacional, modo de consumo y circulación que deben ser analizados e interpretados como significantes idiosincrásicos de una familia, un clan, una casta, una raza, una nación y un género. Desde los años '50 aproximadamente hay una extensa tradición en España interesada en el universo objetivo de la sociedad de la época, sin que esta tradición necesariamente se alinee con lo que desde los años ochenta se ha venido a asociar con los estudios de “materialismo cultural”. Los trabajos más panorámicos sobre el acervo material del período que me ocupa sobre joyas y vestimenta (Herrero García, *Estudios*; Bernie Macraza; Sáez Piñuela y Muller) y más recientemente Arbeteta, sobre comida (García Mercadal, *La cocina*; Santamaría Arnaz; Simón Palmer), tabaco (Pérez Vidal) y muebles, decoración interior y coleccionismo de arte (Aguiló; Checa Cremades *El coleccionismo y El Real*), etc. Los estudios de literatura premoderna y materialismo cultural en el sentido más reciente del término (Perry; Buster; Bill Brown), van permeando las aproximaciones a la cultura hispánica como lo sugieren García Santo-Tomás (*Modernidad y Materia crítica*).

Por último, los estudios feministas y de género, han abordado las representaciones literarias de domesticidad en España en la temprana modernidad y más allá.<sup>17</sup> La antología de Joan Cammarata, *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, por ejemplo, reúne una serie de artículos que analizan las imágenes sociales construidas sobre el sujeto femenino desde la perspectiva de autores y autoras del período. Si bien el espíritu de la antología es denunciar la utilización del hábitat doméstico como herramienta del control del cuerpo y de la vigilancia del sujeto femenino mediante

---

<sup>17</sup> Especialmente se ha hecho mucho trabajo sobre el XIX y la novela realista, como Aldaraca, un clásico sobre el estudio de la mujer y la domesticidad en la narrativa galdosiana, que establece un diálogo con un análisis de los modelos de conducta femeninos en la temprana modernidad (especialmente Cap. 1). *Vid.* también Tsuchiya; Chad Wright y Kronik.

variados ejemplos del teatro, la narrativa y la tratadística, el volumen señala el rol activo en la creación de — en el sentido foucaultiano — saberes “menores” femeninos (por ejemplo sobre la lactancia de madres y nodrizas), lo que supone la producción de un espacio de autoridad femenina y, por lo tanto, de poder, que desafía la visión tradicional de la mujer como víctima insalvable de la razón y el poder patriarcal. Vollendorf (*Reclaiming* y *The Life*) enmarca el estudio de la mujer española bajo la inquisición desde una perspectiva laica y religiosa. Por esto, su investigación ha logrado ampliar la noción de espacio doméstico femenino, incorporando en su análisis el convento como *topos* no menos complejo que la casa, atravesado igualmente por estructuras y relaciones de poder.

El debate desde el feminismo y los estudios de género ha estado desde siempre vigente en el campo del “Siglo de Oro”,<sup>18</sup> pero sólo desde hace diez años a esta parte las fuentes para su estudio se han “feminizado”. Quiero decir que la proliferación de ediciones modernas de las autoras del Renacimiento y el Barroco hispánico (las llamadas por la crítica “hermanas de Zayas” o las “hijas de Sofía”) ha servido para hacer más accesible la lectura de la obra de las mujeres, por años marginadas a los bordes del canon de la investigación y educación literaria.<sup>19</sup> El hecho de que estas publicaciones hayan llegado al mercado de la mano de editoriales de amplia distribución ha generado un

---

<sup>18</sup> McKendrick (*Woman*); Stoll y Smith; Nadeau (*Writing*); Soufas (*Dramas*); El Zaffar.

<sup>19</sup> Las ediciones anotadas de Whitenack y Campbell, Mujica, Soufas (*Women's*), Rodríguez Cuadros y Haro Cortés (*Entre la*), Olivares y Boyce, Delgado, Arenal y Sabat de Rivers, Smith y Sabat de Rivers, Luna, Arenal y Schlau, y Hernández Araico han hecho más accesible, entre otras, la obra de escritoras laicas y religiosas como Ángela de Acevedo (¿1600?-¿?), Catalina de Erauso (1592-¿1650?), Ana Caro Mallén de Soto (¿1600?-¿1649?), Leonor de la Cuerva y Silva (¿1600?-¿1650?), Leonor de Meneses (1620-1664), Mariana de Carvajal (1620-1664), Feliciano Enríquez de Guzmán (¿1580?- ¿1647?) y Marcela de San Félix (1605-1687), así como la obra teatral de Sor Juana que se unen a un canon literario femenino asociado más tradicionalmente a la poesía de esta última o a la obra de Santa Teresa de Jesús.

interés más concurrido en el tema de lo doméstico. Sus obras recogen impresiones de la realidad del hogar (laico o religioso) desde la perspectiva privilegiada de quien la vive y tiene el capital cultural necesario para ponerlo sobre la hoja, e incluso publicar. Como María de Zayas y Mariana de Carvajal, autoras que estudio en el último capítulo, muchas otras inscriben en la representación del cuerpo femenino una agenda politizada que denuncia y exige que la experiencia doméstica femenina no sea sinónimo de domesticación.

La profusión de ediciones críticas de las autoras es sintomática de una renovación prometedora en los estudios del llamado “siglo de oro” que, por un lado, abandona las tendencias masculinistas y canonicistas a estudiar únicamente a los autores hombres y, por otro, intentan, como mi disertación, explorar la contracara de la historia áurea, magnificente e imperial de la España de los Habsburgo, para volcarse sobre las representaciones íntimas de la realidad más pedestre y el trasiego diario de la vida en el hogar. Esto no significa apoyar políticas de identidad en relación a lo doméstico. Quiero decir, las voces femeninas son tan o tan poco “confiables” como las masculinas cuando se trata de la representación doméstica.

Como sugerí previamente, leer textos del siglo de oro para identificar si reflejan fielmente o distorsionan la vida doméstica y, con ello, la condición real de una, varias o todas sus contemporáneas y contemporáneos es introducirse en un debate problemático sobre la relación entre literatura e historia, literatura y verdad, y, especialmente, verdad y “lo real”. Algunas de las preguntas que circunscriben este debate son: ¿Cuánto del retrato de la sociedad del XVII es tópico y cuánto verosímil? Y en el caso de la escritura femenina: ¿Son las obras de mujeres escritoras un baremo *más* confiable del tratamiento

social de la mujer en España que las obras escritas por hombres? Esto es, ¿son ellas como madres, esposas, “amas de casa”, ecónomas, escritoras e intelectuales, e hijas de Madrid, las voces más autorizadas o documentales de la domesticidad del siglo XVII? ¿Tiene la escritura escrita por (y quizás para) mujeres una dimensión tópica como la tiene la escritura misógina masculina?

El carácter hiperbólico de la violencia contra las mujeres y la visión maniquea del sistema de género (mujer=positivo/hombre=negativo), como veremos en el cuarto capítulo, ilumina con una luz particular estos interrogantes. Como indica Griswold “precisely because Zayas’s work makes use of the themes which are part of a recognized and vital literary tradition, one must regard “her” feminism as a *topos* and be very wary about believing that feminism to be a sincere expression of her personal beliefs on the subject” (“Topoi” 100). La obra de Zayas, por ejemplo, responde a ciertos imperativos discursivos propios de la novela y propios del debate pro/anti mujer de los que no podía escapar. En este sentido, su versión de la realidad doméstica del seiscientos se ve teñida por este debate vigente en el período en que vivió y produjo su obra. Ahora bien, sospechar del feminismo y del verismo en la obra de esta narradora no significa, por supuesto, descartar la idea de que haya un sistema de semejanzas funcionando entre texto y contexto. No obstante, el convencionalismo de sus denuncias y de la trama de las novelas en la escritura femenina no nos sitúa frente a la realidad doméstica de las mujeres del siglo XVII sino, como señala McKendrick, frente a las *actitudes hacia los conceptos de domesticidad y mujer*: “while literary evidence must be approached with care if we are to establish the social *reality* of woman’s life in any previous age, it is our most

important source of information with regard to *attitudes towards* the concept of women” (*Woman and Society* 4).

Los cuadros de crueldad y horror que presenta María de Zayas, y, a la inversa, los cuadros idealizados de Mariana de Carvajal responden a un sistema de coordenadas representacionales que no se corresponden necesariamente con la realidad extratextual, como tampoco corresponden a ella las imágenes que presenta la obra de escritores hombres. Marina Brownlee señala que “the social history of the period –corroborated by criminal law record— reveals that violence against women (particularly uxoricide) was rare in seventeenth-century Spain” (11). Específicamente respecto del teatro y su representación de los uxoricidos, Matthew Stroud, reflexiona:

One cannot dispute that there were laws permitting wife murder and documented cases of such actions in the sixteenth and seventeenth centuries<sup>20</sup>, and that seventeenth-century Spain was concerned with both lascivious behavior and honor. [...] Nevertheless we cannot say that these plays were a *speculum vitae* (*Fatal Union* 13).

Por el lado de la historia, el historiador Scott K. Taylor ha incursionado dentro de este difícil debate sobre los límites entre historia y ficción utilizando registros criminales de un juzgado de primera instancia y los indultos de viernes santo que el rey otorgaba a criminales condenados de la Castilla premoderna. Con ellos propone una revisión pertinente al tema de esta disertación. Propone revisar el tema del honor y su relación con la violencia física que ha quedado registrada en los anales de la historia. A la luz de la documentación, Taylor arriba a la conclusión de que por muchos años hemos usado erróneamente el concepto “código de honor”, como si los españoles premodernos hubieran estado atrapados en él sin posibilidad de apropiar (*negotiate*, en inglés) ese

---

<sup>20</sup> La *Nueva Recopilación* reconoce el derecho de matar a la mujer y su amante si son tomados *in fragranti delicto*.

código de acuerdo a las circunstancias. Por esto el historiador sugiere una reconsideración del concepto vía un cambio de nombre, y con ello, de perspectiva crítica:

Calling honor a code suggests that it determined how Castilians were supposed to act and that they had little choice in the matter —either follow the code or lose one’s status irrevocably” [...] For these reasons, it is better to refer to honor not as a *code* but as a *rhetoric*: the rhetoric of honor (Taylor 7-8).

Creo que es acertada la evaluación de Taylor y su solución metodológica sobre la cuestión del honor mediante la idea de una *retórica*, puesto que con esta perspectiva podemos analizar menos tendenciosamente el uso de la topología doméstica en manos tanto de escritores como de escritoras.

En resumen, los cuatro capítulos que conforman el cuerpo central de este escrito no buscan describir exhaustivamente la vida doméstica cortesana desde el canto del gallo a las últimas campanadas. No buscan contar una “vida cotidiana bajo los Austrias”. Tampoco buscan exclusivamente decodificar la distribución material y simbólica de los objetos y los sujetos. Este no es un estudio sobre el espacio o sobre cultura material. No buscan, por último, enfocarse en la domesticidad como un síntoma de la desigualdad sistemática de géneros. Este no es un estudio enfocado solamente en la mujer. Son las cuatro perspectivas, *espacio, género, cultura material y vida cotidiana*, desde las cuales esta disertación analiza cómo las convenciones de la representación de lo doméstico en la literatura (sean tópicas, distópicas, utópicas o heterotópicas) pueden expresar el tipo de actitudes, hábitos, emociones y comportamientos que la sociedad cortesana tuvo en relación con la vida doméstica urbana. Si bien la lectura de las ficciones del período no puede hacerse a-críticamente — es decir, tomándolas como el espejo fiel de su sociedad —, es igualmente improductivo pasar por alto que las convenciones estéticas de los

textos (así como de la cultura visual y material) condensan, en el sentido freudiano del término, la permanencia o los cambios de los significados sociales del fenómeno doméstico.

Para dar cuenta de esto, parto de una interpretación de la vida cotidiana que se acerca al modelo de Michel de Certeau sobre las *prácticas de la vida diaria* o *arts de faire*. Su definición de *práctica* se apoya en la idea del usuario anónimo (el hombre o la mujer común) que va subvirtiendo tácticamente los espacios “escritos” por la “estrategia” del orden social preestablecido, a partir de una trayectoria o “lectura” que realiza a su paso y con sus prácticas habituales. Cabe recordar que de Certeau elabora la idea de una subjetividad “resistente” tanto en la esfera pública como en la privada. Si bien el ejemplo más utilizado que ha permeado en los estudios culturales y la crítica literaria en tierras norteamericanas proviene de su capítulo “Walking in the city”, incluido en *The Practice of Everyday Life (L'invention du quotidien. Vol.1 Arts de faire, 1980)*, el segundo volumen, que completa su estudio sobre la resistencia y lo cotidiano, *The Practice of Everyday Life. Vol. 2. Living and Cooking (L'invention du quotidien. Vol 2.Habiter, cuisiner, 1980)*, se repliega sobre los espacios interiores y analiza, con extrema lucidez, las prácticas “resistentes” del habitar y del cocinar. Mucho, en mi análisis, le debe a este segundo volumen, en que de Certeau incorpora a la noción de *práctica del habitar* los factores disruptivos, irritantes y subrepticios que las “historias” de la vida cotidiana tradicionales dejan afuera.

Es interesante el contraste que presenta la teoría de la vida cotidiana de Michel de Certeau y la visión más tradicional del día a día de las “historias de la vida cotidiana” de la España premoderna. *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or* de Marcelin

Defourneaux es hoy un libro clásico entre los estudios sobre vida cotidiana que responde a esta pregunta. Su modelo de estudio es, desde los años setenta, sintomático de toda una tradición de análisis de la domesticidad que mi trabajo busca superar. Con un esfuerzo de documentación impecable, Defourneaux une el relato y análisis histórico con una descripción casi fílmica que suscita una imagen panorámica de la vida pública durante este período, enriquecida con detalles minuciosos y anécdotas jugosas. En el capítulo octavo, el único que dedica a la “vida doméstica” de la España bajo la monarquía Habsburgo, el historiador detiene su pluma con cierta desazón y apunta:

there is little to be found about the domestic and family life of middle classes. Although we have some pictures of it, the precise details are nearly always of events which *disturb the daily round* (148 mi énfasis).

Dos premisas fundan esta apreciación del historiador, teñida de lamento. La primera es que contamos con innumerables artefactos culturales que permiten reconstruir la vida familiar y doméstica de la realeza y las clases altas en España o de las clases muy pobres, pero no de las clases intermedias. “There is ample evidence about women at the two extremes of the social ladder” (148) subraya Defourneaux, para enfatizar que esta abundancia contrasta con la escasez de “evidencia” sobre la vida familiar y doméstica de las clases medias. Resulta más accesible, sugiere, reconstruir con fidelidad cómo era un día en la vida privada de la reina o de la mendiga, que imaginar cómo era la del estudiante, el abogado, el comerciante o del cortesano y cortesana anónimos de la nobleza media. Simplemente hay más documentos, diría este historiador.

La otra premisa es que los textos que retratan la vida familiar y doméstica de las clases medias en la España de los siglos XVI y XVII son ficciones que, según

Defourneaux, no “reflejan” la normalidad y las rutinarias de las clases medias. Al contrario, la literatura viene a enfatizar eventos excepcionales mediante el anecdotario de irrupciones, deformaciones y disturbios contra una supuesta *stasis*. Este “disturbio” exagerado de la rutina diaria, supuestamente, impediría que confiemos en la literatura como vía de acceso y comprensión del pasado.

¿Cuáles serían los “eventos” de los que se nos habla aquí? ¿Qué “disturbios” plagan la literatura y el teatro del siglo XVII? Jóvenes mujeres que se escapan por la ventana de sus habitaciones y de la vigilancia patriarcal; hombres que penetran el espacio interior por tornos, por balcones y bovedillas; guardianes y porteros sobornados; criados que cavan laberintos subterráneos; fantasmas que emergen de los subsuelos de la despensa; fiestas, bailes, banquetes y agasajos hedonistas; convivencia con perfectos extraños por imposición estatal... ¿Acaso es ésta la galería de escenas literarias, que se despliegan a continuación, en las que piensa Defourneaux cuando sugiere que las representaciones literarias de la vida cotidiana y de la vida doméstica están plagadas de “disturbios”? Las páginas que suceden, siguiendo la noción de *arts de faire* de Michel de Certeau, incorporan estos eventos que “perturban la ronda diaria” como elementos integrales de la noción de domesticidad.

**Chapter 1.**  
**Del *topos* al *utopos*: fantasías domésticas masculinas  
en los manuales de conducta femenina**

Patriarchy, in short, is at home at home.  
The private family is its proper domain.  
But the historic forms that patriarchy takes,  
like its very origin, are to be traced to  
the society's mode of production.  
Joan Kelly, "The social relations of the sexes" 13

Platón, aquel que los filósofos antiguos  
gentiles tuvieron por divino,  
Aristóteles y otros, viendo el hondo abismo  
y grande armonía del hombre, con mucha razón  
le atribuyeron ser el mundo abreviado, de cuyas cualidades  
y excelencias sacaron la gobernación de la casa y de una república  
Luis de Ortiz, *Memorial* 121

It would be impossible that so many famous men  
— such solemn scholars, possessed of such deep and great understanding,  
so clear-sighted in all things, as it seemed —  
could have spoken falsely on so many occasions  
that I could hardly find a book on morals, where [...] I  
did not find several chapters or certain sections  
attacking women, no matter who the author was.  
Christine de Pizan, *The Book of the City of Ladies* 4

## **Introducción**

La *Bibliotheca Hispana Nova* (1788) de Nicolás Antonio es quizás uno de los textos más consultados para obtener datos bibliográficos de los libros publicados en la Península Ibérica antes del siglo XVIII. Su consulta suele ser mecánica y servil, porque los especialistas solemos usar la obra de Antonio como una lupa a través de la cual explorar el ingente corpus de libros premodernos. Al cambiar el ángulo e interrogar *a la obra misma*, ya no como compilación de referencias bibliográficas sino como sistema de información u organismo archivístico, la obra de Antonio nos sorprende porque presenta

desviaciones respecto de los modos de catalogación actuales. Esto se debe a que la agrupación de textos bajo rúbricas temáticas o genéricas difiere de toda expectativa actual, lo cual hace de la obra de Antonio un campo de estudio fascinante en sí mismo.

Una de esas desviaciones respecto de nuestros propios cánones, iluminadoras para este estudio sobre domesticidad, es la categoría o materia “Oeconomica”. Estos son los títulos que encontramos bajo dicha categoría:

Alphonsus de Carranza. *Detesatacion de los nuevos trages*.  
Antonius a Nativitate. *Stromata Oeconomica*.  
Didacus de Hermosilla. *De la vida y tratamiento de los Pages de Palacio*  
Didacus Ramirez de Fuenleal. *In Aristotelis Oeconomicam*.  
Gaspar Astete. *Del Estado de las viudas y doncellas. Del Gobierno de la familia. Doctrina Christiana y documentos de crianza*.  
Gundisalvos Fernández de Oviedo. *Libro de Cámara real y oficios de su casa y servicio*. Ms.  
Joannes Lopez de Palacios-rubio. *Del Gobierno domestico*.  
Joannes Menez. *Oeconomica seu domestica aministratio* Ms.  
Joannes de Sigoney. *Forma que se tenia en la casa del Emperador D. Carlos en el año de 1540* Ms.  
Ludovicus Legionensis. *De la perfecta casada*.  
Petrus Luxan. *Coloquios Matrimoniales* (Antonio 608).

Bajo esta categoría de “literatura económica” encontramos obras que cualquier historia de la literatura española actual pondría bajo rúbricas diferentes, como “literatura de consejos”, “manual para mujeres”, “espejos de príncipe” o “tratados de conducta”. Esto se explica porque hasta bien entrado el siglo XIX la palabra “economía”<sup>21</sup> no había perdido su asociación con la etimología griega *gnomos* (reglas, leyes) y *oikos* (casa/hogar). Sorprende, entonces, lo que parece ser el encuentro equívoco de *La*

---

<sup>21</sup> Desafortunadamente la palabra *economía* no aparece como tal en Covarrubias. Sin embargo, bajo “gobernar” se halla nítidamente esta asociación entre casa y estado: “Del verbo latino *gubernare*, *as, proprie navem rego*”; por traslación se dize gobernar, por regir, encaminar y administrar, o la república o personas y negocios particulares, su casa y su persona”. En el *Diccionario de Autoridades*, en cambio, *economía* es definida como “Administración y dispensación recta y prudente de las rentas y bienes temporales; lo que comúnmente se dice Regimen y Gobierno en las casas y familias, para que no se desperdicie la hacienda”. Corominas documenta *economía* con Oudin en 1607, Góngora 1620 y 1640 con Saavedra Fajardo y remite al origen etimológico de la palabra.

*perfecta casada* de Fray Luis de León con el *Diálogo de los Pajes* de Diego de Hermosilla, capellán de Carlos V, pues el primero es un opúsculo ofrecido explícitamente a una destinataria femenina como manual de educación matrimonial, mientras que el segundo es una ficción dialogada entre un mercader y pajes del palacio del Duque en que discuten la cuestión del trato a la servidumbre y el origen, tipos y justificación de la nobleza. Poco parecen tener en común estos dos volúmenes, por otra parte, con un libro de cámara como el de Fernández de Oviedo o las etiquetas de Palacio de Juan Sigoney. Se hace extraño encontrar al *Oeconomicorum* de (pseudo)Aristóteles en la versión comentada de Diego Ramírez de Fuenleal con los manuales Ludovicus Legionensis, es decir, Fray Luis de León, el jesuita Gaspar de Astete o el humanista Pedro de Luján [Petrus Luxan], que han circulado por los cánones literarios actuales más usualmente como “manuales de conducta femenina”.

No obstante, para la mentalidad renacentista, fuertemente influenciada por el redescubrimiento de Aristóteles (*La política* y *Los económicos*<sup>22</sup>), estos textos estaban íntima y orgánicamente unidos más allá de sus diferencias genéricas (diálogo, tratado, comentario, libro de cámara, detestación) y del/a lector/a “ideal” postulado/a (doncellas, casadas, viudas, solteros, casados, los súbditos del rey, el rey). La proximidad de los diversos textos que hoy no reconciliaríamos temática o genéricamente radicaba

---

<sup>22</sup> *La Política* contaba en el siglo XVI con 13 ediciones, 6 comentarios y 12 traducciones o paráfrasis latinas. (Herrero de Jáuregui 241). La autoría de *Los económicos* es aún un tema de debate (hay quienes hablan de pseudo-Aristóteles). En todo caso existían traducciones latinas que circulaban en el XVI como la traducción latina hecha en París por Bernardino Donato Veronesi de 1541, que — según Mercedes Etreros — habría consultado Fray Luis, por ejemplo. Otro famoso texto griego que es citado ampliamente en los manuales de conducta del XVI y XVII es el *Oeconomicus* de Jenofonte, donde se define de esta manera el término “economía”: “¿Dime, Aristóbulo, hay alguna profesión que se llame *economía* así como hay ciencia médica, y oficios de herrero y carpintero?” —pregunta Sócrates haciéndose, como es su costumbre, el desinformado para encender la chispa del diálogo mayéutico. Cristóbulo contesta: aquel que “a costa de desvelos y trabajos mejora y aumenta la casa que le han encomendado” (Jenofonte 132).

precisamente en la función deseante de cada uno de ellos: transformar el hogar (ya fuera el palacio real, ducal, o las casas anónimas de la España contemporánea) en un “buen lugar”, un lugar en que la gobernabilidad (*oeconomia*) llevara al ordenamiento, armonía, justicia, valores asociados tanto a la “buena” domesticidad como a una floreciente República. Como señala desde el epígrafe de este capítulo el tratadista político Luis de Ortiz, contemporáneo de Fray Luis, el hombre fue la medida del mundo porque fue un pequeño mundo abreviado, “de cuyas cualidades y excelencias sacaron la gobernación de la casa y de una república”.

Una mirada “presentista”, esto es, “deshistorizada”, sobre el corpus de la temprana modernidad es problemática, dado que puede obliterar la importante conexión que existió entre lo que hoy llamamos “manual de conducta” y lo que los contemporáneos llamaron “literatura económica”, dos caras de una misma cuestión: la producción y reproducción de domesticidad. En este capítulo voy a darle nombre propio a esta mirada presentista llamándola “documental”. En la perspectiva “documental”, el manual de conducta femenina es entendido como documento que refleja una realidad histórica. Refleja la “feminización” del espacio doméstico; esto es: que el espacio de la casa es propio de la mujer. Refleja, por ello mismo, la realidad de oprobio, subyugación y violencia del sistema patriarcal que les negó, salvo contadas excepciones, acceso a la esfera pública y las confinó a vivir dentro de los márgenes de su hogar. Las prescripciones del manual de conducta se ven, con la perspectiva “documental”, como síntomas del trato recibido por estas últimas. Podemos decir que asoma en esta perspectiva un feminismo moderado en tanto denuncia lógicas de dominación en un sistema patriarcal.

Frente a la perspectiva “documental”, y a la luz del trasunto *oeconomico* de todo manual, propongo leer los manuales de conducta femenina desde una perspectiva “topológica”, es decir, una perspectiva centrada en los tópicos (gr. τόποι, *topoi*: lugares) de su retórica edificante. En la perspectiva topológica, el manual de conducta femenina es considerado como un texto deseante. ¿Qué desea? Desea, por una parte, la utopía de que se perfeccione aún más el oprobio, subyugación y violencia del sistema patriarcal contra las mujeres en los márgenes de su hogar. Es decir, la perspectiva topológica asume como premisa el lugar subordinado de la mujer dentro del mundo de los hombres por su posición en el sistema sexual y productivo. Así, esta perspectiva agrega en el debate la premisa de que el espacio doméstico no pertenece a la mujer, sino al hombre. La lectura topológica lee el espacio doméstico como masculino, porque masculinos son los medios productivos que lo sostienen. Esta es una inversión provocadora que parecería ir en contra del sentido común de que domesticidad y mujer son conceptos y realidades históricas que van de la mano, incluso en algunas sociedades de pleno siglo XXI. No obstante, topológica es la lectura que precisamente presta atención a los modos de recepción de esta literatura en su contexto de producción, analizando los *topoi* que minan los “manuales de conducta” en tanto “tratados económicos”, escritos por hombres para otros hombres, como sugiere el mismo Gaspar de Astete: “Lean pues los padres los documentos de esta philosophia oeconomica, que es llamada *Del gobierno de la familia*, y vivan una vida justa, inocente y sin querrela de ninguno” (Astete, *Del gobierno de la familia y estado del matrimonio* s/p).

Como vemos en la introducción del manual *Del gobierno de la familia*, estos hombres se educaban mutuamente en la conservación de un patrimonio familiar y la

governabilidad de la familia nuclear y extendida. Desde un punto de vista ideológico y político (es decir, la práctica política de mi propia lectura de la cultura premoderna), la lectura topológica del manual de conducta encarna una lectura feminista de los manuales más radical que la lectura documental, puesto que revela más claramente el carácter opresivo de la casa pre-moderna y sus conexiones no solamente con la violencia simbólica de la domesticación sino con el componente económico de la subyugación doméstica. Así se ilumina la diferencia que supone decir “manuales de conducta para mujeres” (asumiendo que ellas eran las destinatarias) y “manuales de conducta femenina” (lo que implica que sólo las postulaba como lectoras “ideales”), no porque la estadística indica que pocas mujeres podían leer, sino porque su papel fundamental fue imaginar (esto es, crear imágenes o imaginarios) una utopía de los roles domésticos femeninos.

Mi análisis parte, entonces, del encuentro de lo tópico y lo utópico. Hablaré, por ende, de *topología doméstica* conservando en la categoría el sugerente encuentro y colapso de sus múltiples connotaciones. Por un lado, asoma la connotación espacial — topología como discurso/estudio del espacio. En segundo lugar, conserva el sentido retórico (*topoi*=lugar común en el discurso), como sugieren Ian Maclean — “[Commonplaces or *topoi*] are used as vehicles to transmit conclusions and opinions from one discipline to another” (4)<sup>23</sup> — y Howard Bloch — “antifeminism is both a genre and a topos” (7). Siguiendo a estos autores que han estudiado la construcción de la mujer tanto en el Renacimiento como en la Edad Media, entiendo a la topología como conjunto de lugares comunes misóginos que son entregados como una posta (como un cuerpo de conocimiento *oeconomico*) de generación en generación. Finalmente, y más importante aún, utilizo el concepto de *topología* asumiendo que todo *topos* es a su vez catalizador de

---

<sup>23</sup> Vid. también Breen.

lo *utópico*. La utopía es el espacio discursivo *par excellence* del *topos* o lugar común, como sugiere Louis Marin: “Utopia is a discourse whose text, a complex and hierarchical system of levels of articulation for meaning, constitutes a space of discursive places, *topoi*, multiple and widespread” (9). Siguiendo los pasos de Louis Marin y la idea de que los lugares comunes constituyen la materia prima misma de la utopía, puesto que la utopía solamente vive en el lugar del discurso, en este capítulo busco recalcar precisamente la naturaleza tópica, y por ello a todas luces *utópica* de la literatura de conducta que circuló por las bibliotecas del seiscientos y setecientos en España, y que expresa, de manera sintomática, las fantasías patriarcales de esta cultura. Por la similitud fonética del griego *ευτόπος* (*eutopos*, gr. *eu* “buen” o “bien” y *τόπος* “lugar”), y *ουτόπος* (*outopos*, gr. *ou*, “no” y *τόπος* “lugar”), la palabra latina *utopia*, latinizada y acuñada por Thomas More en su fantasía filosófico-cristiana *Utopia* de 1516, ha estado desde su origen signada por connotaciones optimistas (el buen lugar o lugar del bien) y pesimistas (el no-lugar). Quienquiera que busque el “buen lugar” en el mapa de las fantasías europeas encontrará el “no-lugar”. Utopía es a la vez ese lugar perfecto (*eu-topos*) pero imposible o inalcanzable (*ou-topos*), precisamente por su idealizada perfección. Por esto, el *topos* (como unidad mínima de la retórica y como unidad mínima del espacio doméstico), el *eutopos* (la idealización del espacio mediante la retórica) y el *outopos* (el desencanto ante la aceptación de que ese espacio sólo existe en la retórica) están en relación conceptual inmediata, por lo cual la interpretación de la literatura de conducta exige recorrer los estrechos pasos que separan esta tríada.

Al recorrer los estrechos pasos que separan y a la vez reúnen estas ideas se hará claro, como señalé en la introducción de la tesis, la necesidad de que revisemos las

visiones tradicionales que viven en nuestra imaginación posmoderna respecto de qué era la domesticidad en la temprana modernidad. Debemos entender la domesticidad como constructo cultural asociado a las fantasías masculinas disciplinarias y económicas (en el sentido antiguo y moderno del término) y no, como el sentido común supondría, a una arquitectura doméstica y un *habitus* femenino. Dicho constructo se basa en un modelo de familia específico de tradición cristiana (la sagrada familia), un modelo de espacio (el del convento) y un modelo específico de conducta (el gobierno de la casa como si fuera una “república”). Debemos, por otra parte, comprender algo más de la recepción de estos manuales, concebidos en la época como tratados de economía, entendiendo, economía en su acepción etimológica: *oikos-gnomos*, reglas sobre el gobierno del hogar, y las concomitancias temáticas e ideológicas con las narrativas utópicas de More y sus continuadores, que surgieron del impulso reformista que también hizo florecer a los manuales.

Hay realmente un florecimiento sin precedentes de los manuales en el siglo XVI, aunque escapa a mi intención estudiar todo este corpus.<sup>24</sup> Estos manuales se nutren unos con otros a través de un sistema de influencias y préstamos textuales que contribuye precisamente a su naturaleza tópica. Me acerco, consecuentemente, sólo a dos obras, reunidas por la *Bibliotheca* de Antonio: *La perfecta casada*<sup>25</sup> de Fray Luis de León (Salamanca 1583) y *Tratado del gobierno de la familia, y estado de las viudas y donzellas* de Gaspar de Astete (Burgos 1597). *La perfecta casada* es uno de los ejemplares más populares, complejos y trascendentes de finales del siglo XVI.<sup>26</sup> Escrito

---

<sup>24</sup> De la España del XVI y XVII contamos con el valenciano Juan Vives, *De institutione feninae chistianae* (1523, Con traducción al castellano de Juan Justiniano como *Instrucción de la mujer cristiana*, 1528); el franciscano Antonio de Guevara, *Epístolas familiares* (1539); Pedro de Luxan, *Coloquios matrimoniales* (1550); Antonio de Espinosa, *Reglas de bien vivir* (1552); Alonso Gutiérrez de la Vera Cruz, *Speculum Coniugiorum (Espejo de Casados)* (1562); Juan de Espinosa, *Diálogo en laude de las mygeres, intitulado Ginaeceptaenos*, (1580); Ludovico Dolce, *Diálogo de la dotrina de las mugeres* (traducido al castellano en 1584); Peréz de Valdivia, *Aviso de gente recogida* (1585); Antonio de Santa María, *Dialogo espiritual que trata de cuan dañoso es perder el tiempo y ocuparse en leer libros profanos* (1588); Juan de Pineda, *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589); el franciscano Juan Luis de la Cerda, *Vida politica de todos los estados de mugeres* (1599); Francisco Escrivá, *Discursos de los estados, de las obligaciones particulares del estado y oficio, según las cuales ha de ser cada uno particularmente juzgado* (1613); Juan de Soto, *Obligaciones de todos los estados y oficios, con los remedios, y consejos más eficaces para la salud espiritual y general reformation de costumbres* (1619); Alonso de Herrera Salcedo, *Espejo de la perfecta casada* (1627); Alonso de Andrade, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de nuestra señora* (1646); Francisco Manuel de Mello, *Carta de guía de casados y Avisos de palacio* (primera mitad del siglo XVII); y Diego Zarava de Castillo, *Estado del matrimonio: Apariencias de sus placeres, ebidencias de sus pesares desprecio de vanidades, conocimiento de si mismo, religión observada, gloria adquirida* (1675) entre otros. Los coloquios erasmianos fueron modelo de muchos textos españoles: *Christiani matrimonii Institutio* (1526), *Vidua christiana* (1529) y el diálogo *Proci et Puellae* (1523), *Coniugium* (1523) y *Uxor Metempsigamos* (1529). Para un estudio de los opúsculos hispánicos anteriores a 1570 vid. Correia Fernandes. También Cátedra, Vigil y Bel Bravo.

<sup>25</sup> Impreso en Salamanca en 1583 junto con los primeros dos libros de *Los Nombres de Cristo*. Vid. la hipótesis de lectura de Medina Domínguez sobre estas dos obras en conjunto que funcionan, según este crítico, como suplementos en el planteamiento utópico luisiano.

<sup>26</sup> Bridget Aldaraca explica el motivo que la llevó a estudiar las conexiones entre *La perfecta casada* luisiana y la idea del “ángel del hogar” en la literatura galdosiana, aludiendo a la influencia y vigencia que aún para la cultura española moderna tenía el manual: “Pero me causaba no poca sorpresa su afirmación [la de las amigas españolas de Aldaraca] de que este importante manual sobre la esposa ideal todavía circulaba en el mundo contemporáneo de la mujer española y se encontraba con cierta frecuencia en las estanterías de libros de las amas de casa, por estar considerado un regalo idóneo de preocupados [sic] suegras a sus futuras nueras” (13). Efectivamente, durante el siglo galdosiano y el siglo XX, Fray Luis y los modelos de conducta femeninos propuestos en otros manuales tenían vigor en las prácticas domésticas (y en las prácticas lectoras).

por Fray Luis de León, fraile agustino, teólogo y catedrático de la Universidad de Salamanca, este opúsculo no sólo es producto y síntesis de una tradición genérica desarrollada en los títulos mencionados que va, como veremos, más allá de la Edad Media y se interna en los orígenes del pensamiento “económico” bíblico y de la Antigüedad clásica; también, por su influencia en la cultura española, establece en sí mismo una tradición que va más allá del siglo que me ocupa, el siglo XVII, y alcanza el pensamiento conservador del siglo XX. Frente a otros manuales de conducta femenina españoles de la Edad Media y la temprana modernidad, elijo entonces centrarme en *La perfecta casada* por su carácter emblemático y paradigmático que se manifiesta en a- la preeminencia de Fray Luis en la esfera religiosa, literaria y educativa de su época y de su posteridad; b- la labor hermenéutica que distingue notoriamente su manual de otros dado que traduce y amplifica un pasaje bíblico; y c- la huella que deja en la escritura del siglo XVII, tanto en otros manuales como en obras de ficción.<sup>27</sup> Dado que Fray Luis se concentra en el estado femenino del matrimonio, pero no la doncellez o la viudez, referiré en menor medida a otra obra, *Tratado del gobierno de la familia, y estado de las viudas y doncellas* (1597) de Gaspar de Astete, uno de los ejemplos de la tradición que inicia Fray Luis. Más conocido por su catequismo que por esta obra, Astete abreva varias veces en la obra y en las fuentes de Fray Luis de León y complementa en varias maneras a *La perfecta casada*. Una de ellas es por el formato, más tradicional que el luisiano, dado que el suyo no es un manual basado en el comentario bíblico como el del hebraísta sino un

---

<sup>27</sup> Fue traducida a varios idiomas en menos de 50 años y tiene más de 600 ediciones (Sáinz de Robles, *La perfecta casada* 19). En 1584 se reimprimieron dos ediciones en Zaragoza y una más en Salamanca 1586. En 1587 Fray Luis revisa y agrega partes a la obra. Tres veces más se edita después de su muerte en el XVI y múltiples veces más desde el XVII hasta hoy (Etreros 35).

emprendimiento propedéutico similar a los sermones emitidos desde el púlpito.<sup>28</sup> Por otra parte, Astete complementa a Fray Luis porque dedica su obra a los distintos estados de la mujer, incorporando así a la viuda y la doncella. Esto permite recomponer más acabadamente la mentalidad renacentista sobre los estados femeninos.<sup>29</sup> Por último, Astete complementa mi estudio sobre Fray Luis en tanto que aporta un análisis de una obra que aún no ha conocido edición moderna ni atención crítica suficiente.

### **Lo tópicu ventrílocuo de lo utópico**

El manual de conducta femenina es un producto cultural pan-europeo, por lo cual varios campos disciplinares han abordado su estudio. Lo han hecho, sobre todo, en dirección hacia el difícil problema del correlato entre misoginia y “realidad”, entre lo tópicu y lo que llamaré extratópicu.<sup>30</sup> En otras palabras, al acercarse al lugar que tuvo en su sociedad la mujer anónima, aquella que no pasó a los anales de la historia, estos estudios comprueban que, como sugería Joan Kelly, las mujeres no tuvieron Renacimiento. “Did women have a Renaissance?” —se preguntaba Kelly en su artículo

---

<sup>28</sup> Fray Luis es mucho más innovador, dado que el manual se organiza a través del comentario bíblico como *Comentario del Salmo XXVI* o sus exégesis al *Cantar de los cantares* o *Exposición del libro de Job*.

<sup>29</sup> Como sugiere el extenso corpus de manuales para mujeres existente (revisado con extrema prolijidad por Vigil), la visión masculina del mundo femenino se dividía en cuatro: doncella, casada, viuda y monja. El manual de conducta de Juan de la Cerda *Vida Política* (1599) incluye, a diferencia de Astete o Fray Luis, los cuatro estados, si bien los consejos para las monjas son tan tópicos como los que ofrece el padre franciscano para los otros estados. Estos estados permitían identificar puntualmente la posición social y legal de una mujer dentro de su comunidad y dentro de su familia. El cuarto estado, las mujeres religiosas, merecen un capítulo aparte en la historia de la domesticidad en Occidente que por ahora excluyo intencionalmente de esta aproximación, más enfocada en la casa de familia y no en el convento. Vid. sobre el tema el interesante trabajo de Zarrí (*Recinti*) y K.J.P. Lowe sobre domesticidad y cultura conventual en Italia. En España ver Atienza y Lehfeldt (*Religious*). Esta última plantea la posibilidad de pensar el convento como un espacio tan “permeable” como la casa barroca. Vid. mi discusión sobre “permeabilidad” en el capítulo segundo.

<sup>30</sup> Hago esto para evitar entrar en el problema de “lo real”, “realidad” o “la historia” que al fin y cabo son categorías que incluyen a “lo tópicu”.

fundacional.<sup>31</sup> En general, la crítica literaria, la historia, la teoría de género y sexualidad y los estudios sobre domesticidad coinciden en recalcar que el discurso misógino, y en ocasiones misógamo, desde el que articulaban su retórica los manuales de predicadores, teólogos y médicos, necesariamente se apoya en una tradición topológica que justificó conductas y modelos ideológicos tendentes por siglos a la reproducción de la subjetivación y domesticación de la mujer.

En esta dirección lee el corpus el ya clásico *The Ideology of Conduct* de Armstrong y Tennenhouse. Esta compilación pionera en el tema, que extiende sus conclusiones hasta el siglo XIX, establece un vínculo fundamental entre la producción del concepto cultural de *mujer* en la literatura y la historia de la sexualidad. La premisa básica de la antología se engasta en la interacción entre la literatura de conducta y la conducta de la literatura que enseña a desear un modelo particular de mujer a partir de los manuales. En el contexto francés, las observaciones de Susan Udry y Roberta Krueger sobre dos tratados de conducta fundamentales en la tradición francesa tardomedieval<sup>32</sup> enfatizan la rigidez dogmática en relación con los *topoi* de la castidad, la fidelidad y la devoción marital, así como también el problema de las apariencias en el vestido y el maquillaje. En el contexto inglés de *Chaste, Silent, and Obedient*, Suzanne Hull identifica desde el título tripartito de su libro los rasgos fundamentales del comportamiento de toda mujer inglesa que se preciara de virtuosa.<sup>33</sup> En Holanda, el trabajo de Franits sobre pintura de género y manuales de conducta holandeses en el siglo

---

<sup>31</sup> “Did Women Have a Renaissance?” reimpreso en Kelly-Gadol *Women, History, and Theory*.

<sup>32</sup> Son Robert de Blois y su *Chastoiement des Dames* c. 1250 y Greoffroy de la Tour Landry y su *Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l’enseignement de ses filles* (c. 1371-72), traducido y publicado por Caxton en Inglaterra como *Book of the Knyght of the Tower* en 1484.

<sup>33</sup> Más recientemente Hull ha retomado y ampliado estas ideas Hull (*Women according*).

XVII estudia la construcción de la virtud femenina a través de la noción tópica de la laboriosidad y su correlato en la mujer burguesa en la pujante nación holandesa “de estreno”, recientemente independizada del dominio español.<sup>34</sup> En el contexto español, el manual más completo es el de Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, cuya importante labor de recuperación de fuentes no tiene precedentes hasta los años '80 para esta literatura en castellano.

La obra de Mariló Vigil ejemplifica claramente ese interés por evidenciar correlatos entre lo tópico y lo extratópico, el correlato entre el discurso y la “vida de las mujeres”, como la llama Vigil. Comentarios del tipo “se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas, para tratar de convencer a las mujeres de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino” (Vigil 17) o “aquellas mujeres probablemente lucharon y opusieron una resistencia, no muy sonora, pero sí efectiva, a los hombres de su entorno”(1), sugieren que Vigil acepta una relación transparente, aporética, entre *topos* y *extratopos*.<sup>35</sup> Una premisa errónea se desprende de esta idea. Consiste en la afirmación de que si hubo mujeres que lideraron la lucha por nuevos derechos en su sociedad, hubo muchas otras que sumisamente encarnaron exactamente, y punto por punto, el ideal utópico de la retórica misógina. Esta es una simplificación que intento superar con mi enfoque. Como sugerí en la introducción, potencia subversiva de la vida cotidiana y de las *arts de faire*, desde abajo hacia arriba, desde adentro hacia fuera y, sobre todo, desde el débil hacia el

---

<sup>34</sup>Véase también Zarri (*Donna*), Bell y Archer.

<sup>35</sup> El propio título de la obra de Vigil es un ejemplo puesto que toda la evidencia de cómo eran esas “vidas de las mujeres en el siglo XVI y XVII” viene del mundo topológico de los manuales de conducta.

fuerte, avanza a contrapelo de visiones de mundo hegemónicas como la ideología patriarcal y, dentro de ésta, el ideal de domesticidad. Debemos siempre contemplar la distancia que existe entre la letra y la apropiación de la letra, como sugieren más recientemente las nuevas lecturas del volumen antológico *Medieval Conduct*. Me separo del dilema de si las mujeres asumieron o no el ideal doméstico de los manuales, pues como dije, por un lado, asumo que hay un componente *a priori* de resistencia en lo cotidiano (y sobre esto hablará más específicamente el segundo capítulo); y, por otro lado, asumo que las utopías se definen (incluso en lo etimológico) por no poder nunca “actualizarse” completamente en lo extratópico.

No me interesa tanto, entonces, el correlato entre lo tópico y lo extratópico, pues como dije mi visión no es documental. En mi perspectiva topológica, me interesa articular lo tópico como ventrílocuo de lo utópico, en tanto que las idealizaciones de una sociedad mejor (y de un hogar mejor, siempre desde la perspectiva masculina) nacidas en el seno de la cultura española, se revisten de lugares comunes de crítica al “estado de cosas” de su contemporaneidad. Los deseos de mejorar una sociedad dada expresados en el pensamiento utópico (propio del gesto de More, Bacon, Campanella y todos los escritores de utopías *stricto sensu*)<sup>36</sup> no hacen sino señalar las fallas de esa sociedad, fallas siempre compiladas en el conjunto de lugares comunes de crítica política, social, económica, anti-femenina, etc. Como señala Julian Weiss, “the debate over the mutability (or otherwise) of women mediates a debate over the mutability of culture”

---

<sup>36</sup>Algunas de las utopías filosófico-cristianas que afloran en este momento histórico reformista son Thomas More, *Utopia* (1516), Francesco Patrizi, *La Città Felice* (1553), Tommaso Campanella, *La Città del Sole* (1602), Johannes Valentinus Andreae, *Christianopolis* (1619), Francis Bacon, *The New Atlantis* (1626), James Harrington, *The Commonwealth of Oceana* (1656), y en el contexto español la anónima *Sinapia* (c. 1682). Para un panorama de las utopías en el mundo clásico y renacentista, consúltense Ferguson, White, Cro y Etienvre.

(239). De igual forma creo que el debate implícito en estos manuales sobre la mutación del hogar y la mujer — en dirección siempre hacia su perfección — media también un debate sobre los parámetros de imperfección y el potencial utópico de transformación de una cultura toda.

La idea de perfección es central en la obra de Fray Luis de León, quien dedicó su *La perfecta casada* a su sobrina, doña María Varela Osorio, con motivo de su casamiento. En dicho manual se despliegan una serie de coordenadas éticas y prácticas sobre el comportamiento ideal de la mujer casada, útiles no sólo para doña María, sino para toda mujer noble como ella que fuera a tomar estado.<sup>37</sup> El matrimonio, indica Fray Luis en su dedicatoria, es como un “camino real, más abierto y menos trabajoso que otros” (23) que, sin embargo, necesita ciertas guías para transitarlo sin yerros y “malos pasos”. Así, el manual se ofrece como un manual de viaje en el contexto de un rito de pasaje entre la doncellez y la vida marital, de la casa paterna a la casa del esposo.<sup>38</sup>

La imagen ideal de la casada se extrae de “la mujer de valor” o “mujer fuerte” bíblica, en los versos 10 a 31 del capítulo XXXI de *Proverbios*, libro “de tipo sapiencial cuyos versículos son dichos o refranes aislados que en un momento se agrupan por coincidencia temática, tanto en lo que respecta a los de carácter popular como a los de

---

<sup>37</sup> Como bien señala Aldaraca (27), la dedicatoria es de clase adinerada. En este contexto de clase debe entenderse el modelo de perfección femenina que propone el tratado, si bien las censuras específicas del texto condenan conductas de las mujeres de cualquier condición económica pero en un medio urbano (compras, fiestas, visitas, charlas, presencia en la calle, etc).

<sup>38</sup> Sobre el matrimonio como rito de pasaje de la soltera a la casa del marido, *vid.* Owen Hughes y Kaplan.

carácter culto” (Etreros 48).<sup>39</sup> Los veinte encabezados que inician sus capítulos corresponden a la traducción de los once versículos de una composición acróstica con las veintidós letras del alfabeto hebreo, que forman una unidad poética que se conoce como el “elogio de la mujer virtuosa”. Fray Luis retoma, con el “elogio de la mujer virtuosa”, un tema asentado en el corazón de la doctrina judeo-cristiana: la institución familiar — y dentro de ésta la mujer — como eje del entramado social y económico (Etreros 38). En el ámbito de la patrística latina la preocupación se repite (San Ambrosio, San Cipriano y San Agustín) y, por las fuentes citadas de Fray Luis y de Astete sabemos, que la patrística participa del bagaje que autoriza la argumentación de ambos. Más cercanas a Fray Luis, aparentemente obras de su inspiración, fueron *Jardín de las nobles doncellas* del agustino Fray Martín de Córdoba y *Speculum Conjugiorum* de su contemporáneo, también fraile agustino, Alonso Gutiérrez de la Vera Cruz.

El *Libro de los proverbios*, atribuido a Salomón, ofrece al hebraísta salmantino un modelo perfecto para su perfecta casada porque la Sagrada Escritura es “habla de Dios” (35). Recordemos que Fray Luis fue perseguido por la Inquisición y encarcelado por varias acusaciones contra una obra que, para los contemporáneos, olía a heterodoxia. Se lo acusa (y encarcela) por sus interpretaciones “judaizantes” y por utilizar la lengua romance, vulgarizando así la palabra sagrada, en el *Cantar de los Cantares* que traduce del latín. Desde marzo de 1571 hasta diciembre de 1576 estuvo en la cárcel y se cree que

---

<sup>39</sup> Es convencional en los manuales de conducta femenina el uso de este pasaje bíblico. Lo encontramos en Fray Luis, Astete y muchos otros ejemplares de la tradición. Quizás por esta razón ha sido objeto de apropiación de la literatura pro-femenina o anti-misógina como Christine de Pizan. *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan participa vívidamente del debate sobre la cuestión de la mujer (*querelle des femmes*) de los siglos XIV y XV. Su obra se caracteriza, como la de Zayas, por la defensa explícita de la mujer y de su derecho a la educación, mediante la construcción alegórica de una ciudad construida por la misma autora y los personajes alegóricos Razón, Justicia y Rectitud y por medio de ejemplificación de las grandes mujeres del pasado mítico, bíblico, legendario e histórico europeo. En I.43.2 y I.44.1 Pizan se asoma, como Fray Luis, al libro de los proverbios de Salomón (específicamente a los versículos 20-31) como ejemplo de mujer prudente. *Vid.* Pizan 88-89.

durante este período de reclusión escribió gran parte de su obra. Quizás por este motivo se asegura de aclarar que el contenido de su opúsculo, nuevamente una “vulgarización” de la palabra sagrada en romance y ciertamente una interpretación bastante abierta de las epístolas de Salomón, es comentario de las Sagradas Escrituras y por lo tanto “habla de Dios”.<sup>40</sup>

Por su lado, el padre jesuita Gaspar de Astete escribió su *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* con mucha menos preocupación que su predecesor ante la sospecha de enemigos que lo juzgaran de heterodoxo. Habría que esperar algunos años (1767) para que los jesuitas fueran juzgados de heterodoxos entre otras acusaciones y cayeran en desgracia ante la mirada del poder real español, siendo sometidos al oprobio de la cárcel o el exilio. Su monumental obra (consiste en más de mil quinientas páginas) surge como una continuación natural de su obra más conocida, *Doctrina cristiana y documentos de crianza*, c. 1583.<sup>41</sup> Fue, como Fray Luis, salmantino; estudió Teología en la Universidad de Salamanca donde enseñó Humanidades y Teología Moral (Resines 46). También cumplió cargos dentro de la Compañía de Jesús.

La obra a la que me voy a referir sobre viudas y doncellas es solamente una parte de las cuatro que integran su obra más ambiciosa. La primera parte se tituló *Institucion y Guia de Juventud Christiana. Primera Parte* (Burgos, 1592). La segunda se llama *Segunda Parte del Libro de la Juventud Christiana* (Burgos, 1594). La tercera es *Tercera parte de las obras del Padre Gaspar de Astete de la Compañía de Jesus, Del gobierno de*

---

<sup>40</sup> Dopic Black realiza una lectura extraordinaria del opúsculo luisiano como un texto acerca de la interpretación y como un texto de resistencia que responde a las acusaciones que lo llevaron a la prisión. *Vid.* su capítulo II “Pasos de un peregrino”.

<sup>41</sup> Después fue retitulado “Catecismo de la Doctrina Cristiana”, y junto al del padre Ripalda, fue el catecismo más utilizado por el catolicismo post-tridentino.

*la familia y estado del matrimonio* (Valladolid 1598), concentrado en la figura de la mujer y el gobierno del hogar. Por último dedica a las viudas y doncellas su *Quarta parte de las Obras del Padre Gaspar Astete, de la Compañía de Jesus. Del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*, Burgos 1597, con reimpresión en 1603, ejemplar del que cito (Resines 49).<sup>42</sup>

A título general, vale notar que el tono de estos textos prescriptivos, y del de Fray Luis, resulta fuertemente iterativo, didáctico y oral, por ende cercano a los sermones que los lectores y lectoras oirían diariamente desde el púlpito. Están muñidos de relatos ejemplarizantes y citas de autoridad que van desde Jenofonte hasta las Sagradas Escrituras. Tanto el Nuevo como el Viejo Testamento, Aristóteles, Plutarco, Homero y toda la biblioteca patristica y griega clásica son parte de las estrategias de autorización de ambos manuales. A veces la historia ofrece una fuente de narrativas ejemplarizantes para dar vigor a la argumentación y al consejo, como por ejemplo la Reina Isabel de Castilla, “princesa bienaventurada” (León 64).

Como para Astete, para Fray Luis “la mujer fuerte” o la “mujer buena” es el modelo a seguir por sus contemporáneas porque limita sus quehaceres diarios al interior doméstico, a través de cuatro actividades que explicita en la dedicatoria: gobierno, servicio, crianza y limpieza de espíritu:

porque el *servir* al marido y el *gobernar* la familia y la *crianza* de los hijos, y la cuenta que, juntamente con esto, se debe al temor de Dios, y la *guarda y la limpieza* de la conciencia (todo lo cual pertenece al estado y oficio de la mujer que se casa) obras son que cada una de por sí pide mucho cuidado, y que todas juntas, sin particular favor del Cielo, no se pueden cumplir (León 23 mi énfasis).

---

<sup>42</sup> El ejemplar se encuentra en BNM, R 11207. En cambio la *Tercera parte* se encuentra en la Biblioteca Real 25.928

El manual puede leerse como un comentario a cada uno de los versículos bíblicos, o como una glosa de estos cuatro principios, *servicio, gobierno, crianza, y guarda y limpieza de espíritu*, que Fray Luis coloca en primer plano en la dedicatoria. Este último es el camino que elijo para abordar tanto su obra como la de Astete. Pendular entre ambas obras ilumina que, como la casada encarna estos cuatro principios junto su marido, la viuda los encarna en lugar de éste para que no se pierda su patrimonio. Y en cuanto a la doncella, los cuatro principios también se aplican a ella dado que el manual la quiere preparar para el matrimonio.

### **“Servir al marido”**

La idea de servicio debe entenderse desde el contexto institucional donde funcionaba desde tiempos medievales en Iberia y en Europa, para así deslindar las connotaciones económicas y religiosas de la institución social del matrimonio, donde “se entrega[ba] a una mujer virgen, para asegurar una descendencia legítima del grupo receptor” (Pastor de Tognery 197). Como sugiere Pastor, en el pasaje de una familia a otra, un típico caso de “tráfico de mujeres” en la terminología de Gayle Rubin (175), la mujer se objetizaba como mercancía que iba acompañada de otros bienes como la dote, promesa de una porción de los bienes matrimoniales del hombre si la mujer enviudaba. Así el matrimonio,

presented the most common means through which women were constituted as subjects in early modern Spain, so that it was often through the body of the “wife” (defined in legal, religious, and economic discourses) that “woman” (defined primarily in biological or anatomical terms) acquired a kind of subjectivity and, at the same time, became the object of a very specific kind of subjection (Dopico Black XVI).

El objetivo principal del matrimonio, desde un punto de vista económico era, por lo tanto, la formación de alianzas entre familias y, por lo tanto, de armonía social: “when consanguinity fails, marriage intervenes, in defense of social peace. Marriage is not simply the union of two persons; rather, it binds together two kin groups. It reunites human society, which time and the divergence of family lines relentlessly pull asunder” (Herlihy 145).

Con el Concilio de Trento (1545-1563) el matrimonio fue reafirmado como un sacramento y como un contrato social de cuya publicidad dependía la regulación del comportamiento sexual de las parejas. Los padres tridentinos buscaban eliminar el concubinato y los matrimonios secretos, aunque lícitos, fuente natural de abuso y lucha legal “usually initiated by abandoned women” (Lacarra Lanz, “Changing” 162). El concubinato, dentro y fuera de los márgenes de la publicidad se atestigua, antes de Trento, en las “cartas de compañía de mesa y cama” o en las “cartas de amigamiento”, contratos establecidos entre un hombre y una mujer solteros para “funcionar” como marido y mujer por un periodo determinado.<sup>43</sup> Frente a esto, el objetivo principal del Concilio de Trento era extender a todos los sectores sociales la forma pública y estadual del rito matrimonial ya presente entre las clases altas, como señala Zarri:

Nel medioevo dal primo diritto feudale solo il matrimonio dei “grandi”, dei “potentes” ha rilievo pubblico ed è soggetto a considerazioni formali, garanzie e controlli nei confronti dell’intero corpo sociale per una definizione del nucleo familiare che ha in sé una valenza politica; il matrimonio di coloro che non posseggono feudi e giurisdizioni rimane un

---

<sup>43</sup> Eukene Lacarra Lanz especifica: “[In the] letter of Company of “bed and board” or “friendship letter” [...] two unmarried individuals made public their decision to live temporarily together as husband and wife until they decided to separate. At that time, the man would pay the woman a certain amount of money, and would be economically responsible for the children they might have” (“Changing” 159). Dados los delicados límites que este contrato presenta entre concubinato y prostitución el artículo de Lacarra busca un deslinde de estos límites en el contexto medieval.

fatto privato, regolato nei piu diversi modi secondo le consuetudini e gli statuti cittadini (Zarri, *Recinti* 205).

La “estatización” del matrimonio postridentino posibilitaba, por un lado, dar un paso más en dirección a un mayor control en políticas de unión social, sexualidad y reproducción; por otro, ubicaba en la familia la unidad de producción y conservación del patrimonio, reafirmando así la concepción medieval del matrimonio como alianza de linajes. Los manuales de Fray Luis de León y de Astete participan de esta renovación del sacramento del matrimonio, iniciado en la sesión “Que es la VIII celebrada del sumo Pontífice Pío IV en II de noviembre de 1563”. Bajo esta sesión en las actas conciliares leemos esta confirmación de lo que ya se había estipulado con el de Letrán:

El primer padre del humano linage declaró, inspirado por el Espíritu Santo, que el vínculo del Matrimonio es perpetuo e indisoluble, quando dixo: *Ya es este hueso de mis huesos, y carne de mis carnes; por esta causa, dexará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su muger, y serán dos en solo un cuerpo.* Aun mas abiertamente enseñó Cristo nuestro Señor que se unen, y juntan con este vínculo dos personas solamente, quando refiriendo aquellas últimas palabras como pronunciadas por Dios, dixo: *y asi ya no son dos, sino una carne* (Concilio Tridentino 394).

Pero en el “Decreto de Reforma sobre el Matrimonio. Capítulo I” se enfatiza la condición pública del contrato y sacramento matrimonial, signo de que ya no es un acto privado, como leíamos con Zarri, sino público, que atañe tanto al sujeto en tanto ser cristiano como ser ciudadano:

Se renueva la forma de contraer los Matrimonios con ciertas solemnidades, prescrita en el concilio de Letrán. Los Obispos puedan dispensar de las proclamas. Quien contraxere Matrimonio de otro modo que a presencia del párroco, y de dos o tres testigos, lo contrae inválidamente (Concilio Tridentino 400).

En este contexto renovado de la idea de matrimonio se confirma el sacramento marital que convierte el cuerpo de la mujer en “una carne” con la del esposo pero reforma la vía en que esta transformación se realiza. De este modo, el rol de la mujer que la literatura matrimonial imagina se define a través de la idea de servicio, un servicio que está en pos de la conservación de un patrimonio como exploraré más en detalle a continuación.

### **“Gobernar la familia”**

El objetivo de “acrecentar la hacienda” es una preocupación constante del tratado luisiano en relación con el servicio al marido y el gobierno del hogar de la perfecta casada. Gobernar la casa, es decir, poner en práctica la *oeconomia* (reglas del gobierno/administración del hogar), es un trabajo que complementa la labor masculina de obtener la hacienda o capital económico, y que tanto la casada debe apoyar, como la viuda continuar:

El hombre que tiene fuerzas para desenvolver la tierra y para romper el campo, y para discurrir por el mundo y contratar con los hombres, negociando su hacienda, no puede asistir a su casa, a la guarda de ella, ni lo lleva en su condición; y al revés la mujer que por ser de natural flaco es inclinada al sosiego y a la escasez, y es buena para guardar, por la misma causa no es buena para el sudor y el trabajo de adquirir (León 47).

Si una viuda ha quedado con hijos, o nietos, aprenda primero a regir su casa, porque cualquiera que no tiene cuidado de los suyos, mayormente de los que tiene en su casa, negado ha la fe (esto es, la obligación de su estado), y es peor que infiel, porque el infiel es el que no cumple con lo que está obligado (Astete fol 3).

La doncella, por su parte, debe aprender y prepararse para hacer este trabajo al tomar estado de casada. Las palabras de Astete y Fray Luis confirman que la mujer fue desde los orígenes del capitalismo una fuerza de trabajo de reserva.

Por su “natural flaco”, es decir, por la creencia de su propensión orgánica a la debilidad, la mujer debía ocuparse en tareas simbólicamente inferiores (como las de conservar la riqueza, no procurarla) a las del varón, escapando siempre a la ociosidad. El “natural flaco” responde al modelo monosexual que Thomas Laqueur ha analizado convincentemente. El sistema mono-sexual (“one-sex model” en la acuñación de Thomas Laqueur) que recorre la Antigüedad clásica, el Medio Evo y la temprana modernidad codificó socialmente tanto el sexo como la sexualidad. Con este sistema se conceptualizaron el cuerpo y la condición femeninos siempre en comparación respecto del hombre. Por casi dos milenios signados por los hallazgos de Galeno, Aristóteles y otros filósofos naturales, el cuerpo femenino fue inteligible en tanto inversión o internalización del masculino.<sup>44</sup> Esto significaba que ontológicamente existía un solo sexo, un solo sistema reproductor, una sola anatomía genital, la del hombre, desplegada en el caso femenino en forma invertida, reducida y debilitada: “In this world the vagina is imagined as an interior penis, the labia as foreskin, the uterus as scrotum, and the ovaries as testicles” (Laqueur 4). Un solo sexo en el dominio del cuerpo — la mujer es un hombre mutilado sugería Aristóteles —, dos géneros en el dominio social. La explicación suscitada por la hegemonía del modelo mono-sexual que se acaba recién en los albores del siglo XIX, se encuentra, según Laqueur, Foucault y otros historiadores de

---

<sup>44</sup> Maclean atribuye las descalificaciones consecuentes de este sistema al encuentro de la tradición filosófica y médica de la antigüedad clásica y las Sagradas Escrituras en la obra del escolasticismo medieval. La obra de los escolásticos, como los comentarios de Tomás de Aquino de Aristóteles, retomó y aumentó la pléthora de lugares comunes del mundo clásico asentados en la dualidad hombre/ mujer, perfecto/imperfecto, forma/materia, perfección/imperfección, etc. (8).

la sexualidad y la subjetividad, no solo el grado de evolución de la ciencia anatómica, sino en la relación entre sexo, política y poder:

In a public world that was overwhelmingly male, the one-sex model displayed what was already massively evident in culture more generally: *man* is the measure of all things, and woman does not exist as an ontologically distinct category [...] [t]he standard of the human body and its representation is the male body (Laqueur 62).

El mono-morfismo sexual da paso finalmente al bi-morfismo, un sistema de dos sexos que ya hacia finales del siglo XIX puede demostrarse no solamente en el nivel de lo que el ojo clínico puede capturar sino en dimensiones microscópicas.<sup>45</sup> Pero mucho antes de que esto ocurriese, en el siglo XVI, la categorización del sujeto femenino, su cuerpo, su sexualidad y su psique, se apoyaba en concepciones mono-sexuales que justificaban su inferioridad física e intelectual:

Pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola (León 132).

La clave del programa de acción luisiano está en proscribir actividades ociosas y prescribir otras que llevan a incrementar la hacienda del hogar. En última instancia, tanto la templanza, auto-abnegación, resignación y prudencia como la laboriosidad se verán reflejados en productividad y — como lo llama Fray Luis — “concierto” del espacio del hogar: “porque sabida cosa es que, cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda

---

<sup>45</sup> Un adelanto científico que, por supuesto, no se corresponde con un progreso inmediato a nivel social del lugar de la mujer en el siglo XX o XXI.

crece” (de León 30).<sup>46</sup> Un lugar especial del opúsculo donde desarrolla plenamente esta idea es la glosa del versículo “[La mujer de valor] Fue como navío de mercader, que de lueñe trae pan”. El símil o analogía extendida que elabora el agustino a partir de este breve pasaje bíblico es de manifiesta importancia a la luz de las transformaciones comerciales que fue atravesando España a lo largo del siglo XVI:

La nao lo uno corre la mar por diversas partes, pasa por muchos senos, toca en diferentes tierras y provincias, y en cada una dellas coge lo que en ellas hay bueno y barato, y con solo tomarla en sí y pasarlo a su tierra le da mayor precio y dobla y tresdobla la ganancia [...] Pues esto mismo acontece a la mujer casera: que, como la nave corre por diversas tierras buscando ganancias, así ella ha de rodear de su casa todos los rincones, y recoger todo lo que pareciere estar perdido en ellos, y convertirlo en utilidad, y tentar la diligencia de su industria, y como hacer prueba della así en lo menudo como en lo granado. Y como el que navega en las Indias, de las agujas que lleva y de los alfileres y de otras cosas de aqueste jaez, que acá valen poco y los indios las estiman en mucho, trae rico oro y piedras preciosas, así esta nave que vamos pintando ha de convertir en riqueza lo que pareciere más desechado, y con convertirlo sin parecer que hace algo en ello, sino con tomarlo en la mano y tocarlo, como hace la nave, que son parecer que se menea nunca descansa, y cuando los otros duermen navega ella, y acrescenta con solo mudar el aire el valor de lo que recibe; y así, la hacendosa mujer estando asentada no para, durmiendo vela, u ociosa trabaja, u cuasi sin sentir cómo o de qué manera, se hace rica (León 67-68).

El navío de mercader del versículo bíblico queda traducido, y por lo tanto reconceptualizado, como “nao”. El lugar distante del que se trae “pan” pasa a recibir un nombre propio y presente en el imaginario utópico contemporáneo: “las Indias”. Lo que llega de lueñe no es pan, entonces, sino “rico oro y piedras preciosas”. Estas transformaciones lingüísticas inscriben al manual en la pulsión utópica del pensamiento contemporáneo, en varios niveles. Por un lado, una pulsión utópica consiste en borrar el esfuerzo humano y la idea de trabajo de la casada obliterando el hecho de que la mano de

---

<sup>46</sup> J.A. Jones (“The Sweet”) discute la importancia del “concierto” en relación con la mentalidad renacentista, la noción de “dulce armonía” y otras obras de Fray Luis en la que se esboza esta cuestión.

obra agrega valor (plusvalía) a la mercancía, mediante la asociación de dos subalternos, uno al poder imperial, otro al poder patriarcal. La mujer, como el barco que transporta mercancías por las aguas del océano Atlántico, agrega valor a su casa (y así se establece la ecuación casa=España) y a la cultura material que hay en ella de manera mágica, simplemente “con tomarlo en la mano, y tocarlo”. He ahí uno de los elementos básicos de la utopía europea, que se engasta en el concepto de acumulación primitiva en Marx: se oblitera u oculta la noción de valor en el concepto de mano de obra, de trabajo; se la quita de la ecuación de la producción y comercio mercantilista. En este caso, Fray Luis apropia esa imaginaria utópica americana en su analogía con la casa de la casada, que ratifica el carácter utópico del discurso doméstico en su manual de conducta.<sup>47</sup>

Otro nivel en que funciona la utopía en este pasaje, planteado en términos de oxímoros (asentada/ no para, durmiendo/ vela, ociosa/ trabaja, sin sentir/se hace rica) es en la paradoja que supone que la mujer incrementa la hacienda mediante su trabajo manual cuando su pertenencia a una clase se define por la ausencia de trabajo manual. Recordemos que el libro va dirigido a María de Orosio y que hay marcas que señalan a la aristocracia como referente. Esto plantea un conflicto entre el problema o tópico de la ociosidad y la clase social. Fray Luis no resuelve la paradoja pero sí la justifica.

Justifica esta paradoja, primero, identificando tres clases o grupos sociales en los que participan las mujeres en general: la “vida de labranza” (campo); “vida de contratación” (una medianía entre labranza y aristocracia que ofrece el comercio); “vida descansada” (la de los “nobles y caballeros y señores, los que tienen o renteros o vasallos de donde sacan sus rentas” 60). Luego expresa, como ha señalado Dominique Reyre, su propia conciencia de la disparidad que supone la vida trabajadora de la mujer fuerte

---

<sup>47</sup> Sobre la imaginaria americana en Fray Luis ha trabajado Pereña.

bíblica y la vida, en la categoría de Fray Luis, “descansada” de la destinataria real (María de Osorio) y las otras destinatarias y destinatarios históricos que habrían leído el manual.

Dice Reyre:

Cosa ésta tan opuesta al estilo de vida que llevaría esta dama noble, descendiente de la ilustre familia de los condes de Trastámara y esposa de Garcí López Chávez, caballero de la orden de Alcántara, que el exégeta se ve en la obligación de insistir no pocas veces, a lo largo de su comentario, en el hecho de que se dirige a todas las mujeres, “incluso” a las damas nobles (Reyre 49).

La conciencia de esta disparidad se expresa al hacerse ventrílocuo de las posibles objeciones que sus lectores/as harían de su texto: “Pero dirán por ventura las señoras delicadas de ahora que esta pintura es grosera y que aquesta casada es mujer de algún labrador que hila y teje, y mujer de estado diferente del suyo” (León 59). Esta disparidad implica, lógicamente, que la vida sacrificial de labranza, desvelo y labor manual del pasaje bíblico no refleja la vida ociosa y relajada de las damas que alternativamente en el manual llama, con distancia, “las señoras delicadas de ahora” (59); “[a]s que se llaman nobles” (60), “las de mayores estados” (59), las “de vida ociosa” (60), “las de vida descansada (60) y “las que se llaman duquesas y reinas” (64).

La paradoja que supone este desencuentro confirma nuevamente que estamos frente a una utopía y que no le interesa a Fray Luis la realidad extratópica de su modelo de perfecta casada, ni de perfecta casa. No parecía relevante si la receptora extratópica de su manual no podía, como la mujer de valor, madrugar y repartir a sus gañanes sus raciones y la tarea a sus mozas simplemente por la mera razón de que no es labradora. La utopía que atraviesa su texto consiste en producir un modelo ideal (un *topos*) lo suficientemente flexible y emblemático como para interpelar a varios estratos sociales.

Consecuentemente, puede invitar a reinas y duquesas a que

tomen la rueca y armen los dedos con aguja y dedal, cercadas de sus damas, y en medio dellas hagan labores ricas con ellas, y engañen algo de la noche con este ejercicio, y húrtese al vicioso sueño, para entender en él, y ocupen los pensamientos mozos de sus doncellas en las haciendas (León 64).

Aquellas casas en que no haya lana que tejer o criadas por las que velar, habrá “otras cosas que se parecen a éstas” (León 62) que eleven el espíritu de la casada mediante la hacendosidad y el alejamiento del ocio.

¿Cuál es la más perfecta de las tres vidas? — se pregunta Fray Luis. La respuesta es simple: aquella que dictó a Salomón el Espíritu Santo. No elige Fray Luis la vida de labranza por una intención de rebelarse con su escritura contra el edificio social que sostiene su propia cultura, y anular con ello la diferencia entre y los derechos de castas y clases. La vida de labranza simplemente es el modelo *oeconomico* más ejemplar porque apoya (y no subvierte) la ideología fisiocrática aún vigorosa a finales del siglo XVI. La dueña de casa tiene un lugar central en la economía doméstica, no sólo por ser productora de mercaderías sino como ejemplo de producción económica para sus criadas. Fray Luis ilustra lo que Maravall ha dado en llamar “el mito de ‘trabajar más’ como supervivencia de una sociedad estacionaria”. Ésta era una narrativa que yuxtaponía una valoración económica con una valoración moral del trabajo, “herencia procedente de un ambiente rural”, frente al creciente modelo de usura que tanto la doctrina cristiana como las teorías económicas escolásticas denostaban (Maravall, *Estado Moderno* 395). Como mito, ofrece una ética de trabajo por gobernar bien el hogar, es decir, regularlo con estrategia y esfuerzo.

La crítica ha leído la razón de la adopción de este modelo de labranza porque el “prototipo luisiano radica en su adaptabilidad a todas las clases sociales” (Reyre 62). Según lo veo, el desfase entre el tópico de la mujer hacendosa y la realidad extratópica no le interesa a Fray Luis precisamente porque, como vengo sugiriendo, reconoce el carácter tópico y utópico de su propio discurso, por lo que no precisa una congruencia punto por punto entre la topología doméstica que crean sus palabras y aquellas vidas de labranza, de contratación o descansada que pudieran vivir las mujeres extratextuales que pudieran leer o escuchar acerca de su modelo. Recordemos, el público al que iba dirigido el manual no comprendía tanto a las mujeres como a otros hombres, como señala Ann Rosalind Jones a continuación, razón por la cual más allá de la aplicación del modelo de la labradora a la mujer noble, lo importante era la producción de una utopía de productividad:

Even defenses of women were, in the great majority, written by men, and the practical conduct books that proliferated during the sixteenth century were directed by men toward fellow men on the rise, as in the etiquette manuals written for aspiring courtiers, or addressed to the fathers and husbands of potentially unruly daughters and wives, in the case of bourgeois and protestant marriage manuals (“Nets” 39).

En este sentido, no es problemático tampoco que el modelo luisiano de incremento de la hacienda esté en contradicción con la topología doméstica, esta vez sí entendida como proyección de un espacio físico. ¿En qué consiste esta nueva contradicción? Por momentos, *La perfecta casada* parece indicar que la mujer casada no debe ir “calentando el suelo de las iglesias” porque su función en el mundo no es la entrega devocional a Dios sino el servicio, el gobierno, la crianza y la limpieza del alma, según vengo sosteniendo. Interpretando Mateo 16:24 (“que cada uno tome su cruz”) como una prescripción sobre la individuación de cada estado femenino, Fray Luis urge a

que la religiosa no se olvide “de lo que debe al ser religiosa y se cargue [con la cruz de] los cuidados de la casada”. Tampoco la casada debe olvidar su “oficio de su casa y [tornarse] monja” (27).

Estos consejos entran en contradicción con el imaginario clausurado y monjil que surge de las imágenes de virtual encierro que proponen, tanto Fray Luis para la casada como Astete para la doncella y la viuda: “El espacio por donde ha de menear los pies la mujer, y los lugares por donde ha de andar, y como si dijésemos, el campo de su carrera” es “su propia casa, y no las calles ni las plazas, ni las huertas de casa ajenas” (León 131). La topología doméstica es claustrofóbica. Circunscribe únicamente a la casa la “carrera” que han de seguir los pies de la mujer, unos pies que en las culturas exotizadas por la cultura premoderna europea, como la China, son objeto de literal tortura: “Los chinos, en naciendo, les tuercen a las niñas los pies, porque cuando sean mujeres no los pongan para salir fuera, y porque para andar en su casa aquellos torcidos les bastan” (León 132). Gaspar Astete continúa con la propuesta de Fray Luis al hablar de las malas viudas, asociando así el tópico del ocio con la topología de la clausura:

gustan de andar de casa en casa visitando [...]. Por eso quiero que las viudas mozas que no pueden quedarse viudas, se casen, y mantengan sus hijos, y se hagan madres de familias, y sepan regir sus casas, y no den ocasión a que nadie pueda decir mal de ellas (Fol 17).

El recogimiento, práctica espacial pero también espiritual asociada con la castidad en la casada y viuda, y la virginidad en la doncella, es explorado especialmente en el libro II, X del opúsculo del jesuita. La doncella debe huir de las “vistas públicas” tanto para prevenir su propia tentación como para no tentar la concupiscencia de los que la miran. Así Astete imagina una arquitectura de la casa perfecta en donde “no esté la pieza y la

habitación donde las hijas se recogen, tan apartada de las de sus padres, que no puedan ser visitadas y guardadas” (fol 190). La anti-casa o anti-utopía — que veremos desarrollada vivamente en el siguiente capítulo a propósito del teatro de Tirso de Molina — sucede a este plano de la casa perfecta:

las que se están de noche oyendo la música, o hablando, o recibiendo menajes de las personas que aman. Porque quando entra alguna desordenada afición en una persona, no hay trazas, ni engaños, ni embustes, que no invente la malicia humana (fol 190).<sup>48</sup>

No va en detrimento de la fuerza de su comentario el que el modelo de recato y recogimiento de la afanosa mujer casada contradiga la libertad física que tiene el modelo salomónico de la mujer fuerte para salir y entrar de su casa, y ser reconocida en la plaza pública, etc. Tampoco interesa que la obsesión por el recogimiento resulte obsoleta frente a una sociedad española cada vez más urbana, y por lo tanto más proclive a que la mujer gozara de nuevas dinámicas con la ciudad, como veremos en el capítulo siguiente. Lo importante es que la topología doméstica no entre en contradicción consigo misma. Es decir, que un *topos* no contradiga al otro, como el de la clausura y su correlato en la virginidad, o el ascetismo con la laboriosidad.

### **“La crianza de los hijos”**

También la crianza se identifica con la idea de trabajo u oficio que la madre no puede delegar a las amas nodrizas: “es trabajo el parir y el criar; pero entiendan que es un trabajo hermanado, y que no tienen licencia para dividirlo. Si les duele el criar, no paran, y si les agrada el parir, críen también. Si en esto hay trabajo, el del parto es, sin

---

<sup>48</sup> Precisamente hablaremos de *casas a la malicia* en el siguiente capítulo, aquellas topologías que se sublevan contra la voluntad de los paterfamilias, inventores de “humanos monasterios”.

comparación, el mayor” (León 141). Fray Luis bebe aquí en una extensa tradición de consejos sobre parto, amamantamiento y crianza de los hijos que Pedro Luján, por ejemplo, remonta a Platón en el libro tercero de *De legibus*. En el cuarto coloquio de *Coloquios Matrimoniales* de Pedro de Luján de 1550, otro de los tratados mencionados por la *Bibliotheca* de Antonio, el autor aboga por un embarazo descansado en que la mujer reduzca al mínimo las tareas pesadas en el trajín de la vida diaria y — como Fray Luis — critica la práctica común del amamantamiento que las madres delegan en las amas nodrizas: “después que la leche ha venido, dar della a mamar a su criatura, porque parece cosa muy monstruosa que haya ella parido la criatura en sus entrañas y que otra mujer extraña le de sus tetas” (Luján 191). Fray Luis comenta, siguiendo a San Pablo:

Manda San Pablo, en la doctrina que da a las casadas “que amen a sus hijos”. Natural es a la madres amarlos, y no había para qué San Pablo encargarse con particular precepto una cosa tan natural; de donde se entiende que el decir “que los amen” es decir los críen, y que el dar leche de madre a sus hijos, a eso llama San Pablo *amarlos* (León 140).

En este sentido, como ha señalado Carolyn Nadeau (“Authorizing”),<sup>49</sup> los manuales de conducta del siglo XVI dieron legitimidad y autoridad a la figura maternal — siempre en el ámbito privado — por su participación directa en las primeras etapas del desarrollo de los hijos. Sin embargo, esta legitimación existe — si y sólo si — unida con la conservación del patrimonio familiar. Convencido de las teorías de la transmisión de las enfermedades físicas o mentales por vía de los humores, Fray Luis aconseja evitar, sin excepciones, que las amas amamanten a los niños ajenos: “de arte, que si el ama es borracha, habemos de entender que el desdichadito bebé con la leche el amor al vino; si colérica, si tonta, si deshonesta, si de viles pensamientos y ánimo, como de ordinario lo

---

<sup>49</sup> Para perspectiva sobre teorías sobre amamantamiento desde la Edad Media que incorpora la noción de “clase”, Bergmann y Rivera (“La leche”).

son, será el niño lo mismo” (León 138). Sugiere en cambio que lo haga la madre para que traspase las virtudes con la leche y las imprima en el alma (León 141).

Si bien es acertada la tesis de Nadeau en que los manuales pro-amamantamiento materno colocan a la madre en un lugar de poder/autoridad dentro de su matrimonio y familia, lo cierto es que el objetivo último de estas políticas de la crianza en Fray Luis, como sus contemporáneos, radica como vengo sosteniendo, en la utopía de producción y conservación del espacio doméstico. La casa debía servir como seno de esfuerzos conjuntos de padre y madre para evitar el exceso y la desmesura que dilapidaran la hacienda familiar. De ahí la conexión entre amamantamiento y la utopía de conservación: “Si el hijo sale perdido, ¿qué le vale la hacienda ganada? O ¿qué bien puede haber en la casa donde los hijos para quien es no son buenos” (León 138). El niño que no fuera alimentado por su madre era visto como aquel que de adulto llevaría a la bancarrota a sus padres.

Fray Luis insiste en este capítulo XVII “Levantáronse sus hijos y loáros la, y alabola también su marido” (capítulo que funciona como verdadero microtratado de amamantamiento) sobre la idea que la madre se tome muy seriamente el trabajo de crianza: “Porque no ha de pensar la casada que el ser madre es engendrar y parir un hijo [...] Lo que se sigue después del parto es el puro oficio de la madre, y lo que puede hacer bueno al hijo y lo que de veras le obliga” (León 137). Por su parte, Astete dedica una larga sección al cuidado de la hija con especial énfasis en su educación formal e informal dentro de la casa (a diferencia de la de los hijos que aconseja debe ocurrir fuera). En el libro II, VIII pasa revista a los argumentos a favor y en contra de la enseñanza de la lectura a las doncellas. Las objeciones le llegan de una larga tradición asociada a la

distracción del espíritu al que pueden sucumbir las doncellas si leen libros de caballerías, “fingidas patrañas” (fol 181). La “donzella christiana” debe aprovechar el contento de saber leer y abocarlo sólo a libros devocionales que la iluminen en los milagros de la fe, como las “vidas y ejemplos de los santos [...] algunas historias necesarias y provechosas” (fol 170), porque esto le basta para ser virtuosa. Pondera, en cambio, el padre jesuita, que bajo ningún pretexto la hija aprenda a escribir:

La mujer no ha de ganar de comer por el escrevir ni contar, ni se ha de valer por la pluma como el hombre: antes assi como es gloria para el hombre la pluma en la mano, y la espada en la cinta, assi es gloria para la mujer, el huso en la mano, y la rueca en la cinta, y el ojo en la almohadilla. Y estas son las armas que el Espiritu Santo da a la mujer fuerte quando dice: “que tomo el huso y la rueca, y obro labor con la industria de sus manos” (fol 170).

Regresamos así, en un círculo perfecto, a la imagen de la rueca en mano y ojos en la almohadilla que Fray Luis elogia y María de Zayas, como veremos en las páginas finales, retoma y subvierte. El recogimiento y la “ocupación de manos” van de la mano en la crianza de la doncella puesto que esto la prepara para su rol como eficiente conservadora del patrimonio económico. Las imágenes de la domesticidad perfecta que los manuales de Fray Luis y Astete nos van pintando expresan el hecho de que “women are oppressed in societies which can by no stretch of the imagination be described as capitalist” (Rubin 163), como la sociedad en la que Salomón produjo su “elogio”, o la que Fray Luis y Astete van despidiendo en su propio siglo XVI.

### **“La guarda y limpieza de la conciencia”**

Veíamos en la dedicatoria a María de Osorio una alegoría sorprendente que equiparaba los consejos de Fray Luis a los del peregrino en su peregrinar o el navegante

en su navegar. Sorprendía en tanto que Fray Luis no comparte con estos viajeros la experiencia de haber recorrido el “camino” del casado, mucho menos de la casada. La alegoría, y la aproximadamente veintena de menciones a “caminos” y “viajes” que contiene su opúsculo, sorprende también porque se opone a la visión limitada del movimiento de la mujer casada, cuyo espacio de dominio moralmente aceptable se restringe por los muros de su hogar, o las breves salidas de su casa y la iglesia. En otras palabras, la glosa bíblica que incorpora imágenes de viajes, imágenes de caminos y, por lo tanto, espacios abiertos, complican el dictamen de que mujer y hogar clausurado se pertenecen.

La topología cerrada del espacio habitado por la mujer dialoga con la noción de cuerpo cerrado y virginal. Fray Luis continúa un tópico de tradición salomónica, el del *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares*, cuando el esposo, en alabanza de la esposa, le dice: “Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; Fuente cerrada, fuente sellada” (*Cantar de los Cantares* 4:12). Con las múltiples interpretaciones y comentarios tropológicos del *hortus conclusus* en la Edad Media, el *topos* del jardín cerrado y la fuente sellada comenzaron a identificarse con la virginidad de María y, por lo tanto, con un modelo ideal de mujer virtuosa. Cuerpo femenino y clausura del jardín (como de toda la casa) pasan a formar desde la Edad Media una imagen polivalente donde confluyen la idea del agua, la fuente, el jardín, la casa, el cuerpo femenino, la vagina (y, por asociación, todos los orificios corporales femeninos), la fortaleza de espíritu, el honor, la castidad, y otras cualidades morales y espirituales ideales. Arquitectura, biología, sexualidad y hermenéutica (de la letra y del cuerpo) confluyen en la topología doméstica

y aseguran, si funcionan en perfecta armonía, la expresión, como pide Fray Luis, de un verdadero “temor de Dios, y la *guarda* y la *limpieza* de la conciencia”.

Resuena, en las imágenes que vengo analizando, el humanismo neoplatónico que revivificó una de las metáforas arquitectónicas más arraigadas de la cultura del Renacimiento para describir la relación entre cuerpo y alma: el cuerpo humano contiene al alma como una cárcel contiene a un prisionero. Esto reificaba la asociación entre los umbrales arquitectónicos y los umbrales corporales de las mujeres<sup>50</sup>: la pureza de sus cuerpos y la pureza de sus espíritus necesariamente quedaban supeditadas al control de aquellos límites que pudieran vulnerarse como los ojos, los oídos, la boca y la vagina<sup>51</sup>. Un cuerpo abierto, como recuerda Stallybrass con Bakhtin, es un cuerpo grotesco en el Renacimiento. Abierto hacia el exterior desde la boca, los órganos genitales, los pechos, el falo, la nariz o el ombligo “the grotesque body’s favored space is the marketplace where it enjoys ‘a certain extraterritoriality in a world of official order and official ideology’”. Para traer dentro de los límites de la ideología oficial y “the canons of the absolutist state” (“Patriarchal” 124) la clausura doméstica es uno de los ideales/imposibles del Renacimiento, atravesado por nociones corporales siempre en sincronía con la castidad y el silencio.

Fray Luis arriba a esta confluencia de arquitecturas concéntricas cuerpo/alma/casa/jardín cerrado, fuente y agua al puntualizar que “ha de entender [la

---

<sup>50</sup> Como ha explicado Salisbury, las imágenes de las “puertas cerradas” forman parte de una larga tradición metafórica en la patrística que refieren, junto con otros objetos cerrados, a la virginidad femenina (49).

<sup>51</sup> En esta misma línea se inserta el debate premoderno sobre la homosexualidad masculina, planetada en términos de feminización precisamente por la idea de una apertura del cuerpo, metafórico a través de “ojo negro”.

perfecta casada] que su casa es un cuerpo y que ella es el alma dél” (de León 70)<sup>52</sup>. Al cerrar las aberturas de la casa (las puertas y ventanas que la conviertan en “ventanera”) y, con ello, los orificios del alma que puedan corromper la moral mediante el goce del acto concupiscente, la casada se erige en esta arquitectura ideal como guardiana de su propia biología y de su honor. Así, los padres deben vigilar las zonas liminares de la casa, señala Astete, para con ello custodiar las zonas liminares del alma de la doncella y proteger no sólo su honor sino la reputación de la familia. La virgen María, las sibilas y las vírgenes vestales son, por esta razón, los ejemplos elegidos por Astete para inaugurar los tres primeros capítulos del libro sobre las doncellas, cuya vida contemplativa fuera del mundo las acerca más a la virtud porque “piensa más en las cosas de Dios” (fol 135). María, por el dogma de la Santísima Concepción impulsado en la alta Edad Media, es ejemplar porque es concebida sin pecado, concibe sin pecado a su hijo y, luego de parirlo, se inclina, junto con José, a la vida ascética (“María fue la primera que hizo voto de virginidad, y se consagró a Dios” (fol 125) . Las Sibilas también son ejemplares porque la tradición asocia su capacidad de profetizar con su virginidad. Las vírgenes vestales son doblemente ejemplares por su virginidad legendaria y por ser aquellas que se ofrecían a la Diosa Vestal, conservadora del fuego de los “hogares domésticos.”

Cerrar las puertas al mundanal ruido aleja los sonidos de la distracción de la casa modélica. En el imaginario luisiano la guarda de las puertas y ventanas (aberturas de la arquitectura doméstica) vienen explícitamente unidas a las aberturas del cuerpo como la boca, que también se silencia:

Porque así como la Naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas, guardasen la casa, así las obligue a que cerrasen la boca; y como las desobligó a los negocios y contrataciones de

---

<sup>52</sup> Sobre el uso de la imaginería arquitectónica en la literatura religiosa femenina refiero a Carrión.

fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación que son muchas pláticas y palabras (León 126).

Charlatana, bachillera, parlera coexisten como matices de un tópico de larga data, ya presente en la *Glossa Ordinaria*, la principal glosa bíblica usada en la Edad Media, que se asocia a la falta de medida y *decorum*. Lo encontramos en Fray Martín de Córdoba, con la misma asociación doméstica que Fray Luis: “Las mujeres comúnmente son parleras, yo quiero poner *puerta* a mi boca” (*Apud* Acher 17. Mi énfasis). En Francesc Eiximenis, encontramos una explicación (más curiosa y bastante bizarra) que trata de unir religión y medicina:

Dios hizo a la muger de la costilla del marido y de huesos. Agora, huesos con huesos hacen gran ruido, y por tal, onde quien que mugeres hain, todos tiempos ha gran parlería. Asimismo ayúdalo, ca dice que son flemáticas y por tal en su lengua no enojan de hablar (*Apud* Archer 143).

La referencia de Fray Luis al mito del escultor Fidias que hizo una imagen de Venus subida a una tortuga puesto que es animal mudo y que nunca desampara su concha (León 127) reitera *ad nauseam* la identificación cuerpo/casa, esta vez apelando al zoomorfismo que le proporciona Plutarco.

Astete ve en el casamiento, aún en segundas nupcias, un modelo de reclusión más perfecto para viudas y doncellas, si bien acepta que puedan salir de su casa para actividades nobles como “a los templos, a oír los officios divinos, y la palabra de Dios quando se predica: y a los hospitales a consolar a los pobres y acudirles con algunas limosnas, y hazerles algunos servicios, como lo suelen hacer algunas verdaderas viudas” (fol 70). El consejo más reiterado de su opúsculo, sin embargo, es permanecer en casa y mantenerse lejos de las ventanas. Boca, vagina y umbrales exteriores del hogar se

vuelven síntomas de la interioridad, más o menos perfecta, según los límites hayan sido o no vulnerados: “Su casa sea como religión, en la cual sus hijas sean amadoras del silencio, amigas de la abstinencia y cuidadosas en las obras de piedad, continuas en la oración, frecuentes en la confesión y comunión” (Fol 55).

La cuestión de los afeites y la moda, último tópico en el que me concentro, es, tanto en Astete como en Fray Luis, absolutamente central. Destinan más espacio textual que a los otros tópicos, gesto que, como ya mencioné, ha sido leído por Dopico Black como una preocupación por la hermeneusis que la Inquisición pudiera hacer de la obra en Fray Luis, por la relación entre superficie y fondo, letra y mensaje, fachada e interior de su texto.<sup>53</sup> Los afeites estarían, según el convincente argumento de Dopico Black, dando cuenta de la precaución y conciencia de Fray Luis ante lo que su palabra pudiera “parecer”. Ya sea por la precaución ante los Inquisidores o por la vitalidad que el *topos* ya tenía desde las escrituras bíblicas, lo cierto es que afeites y moda organizan todo un sistema de diádas que establecen un interior y un exterior del alma, el cuerpo y la casa, siempre en conexión que se encuentran a la base del código, o mejor como lo llama Scott Taylor, la “retórica del honor”. El maquillaje y la moda se representan como un elemento extraño y, por lo tanto, perjudicial a la persecución de la pureza verdadera y la “verdadera guarda y limpieza”, tanto simbólica como material. Se queja Fray Luis:

hacen honra de sacar a la luz lo que nunca fue visto. Y como todos los maestros gustan de tener discípulos que los imiten, ellas son tan perdidas que en viendo en otras sus invenciones, las aborrecen, y estudian y se desvelan por hacer otras. Y cresce la frenesía más, y ya no les place tanto lo galano y hermoso como lo costoso y preciado, y ha de venir la tela de no sé donde, y el brocado de más altos, y el ambar que bañe el guante y la cuera y aún hasta el zapatero, el cual ha de relucir en oro también, como el tocado, y el manteo ha de ser más bordado que la

---

<sup>53</sup> Dopico Black (esp. Capítulo 2, 48-108). En la línea de Dopico Black véase Zepeda, Martí y Rivera (“El cuerpo”) sobre el cuerpo “disciplinado/disciplinable” de la perfecta casada luisiana.

basquiña; y todo nuevo y todo reciente, y todo hecho de ayer, para vestirlo hoy y arrojarlo mañana (León 50).

La relación de instantáneas de los diversos componentes de la moda del siglo XVI (ámbar, brocado, guante, cuera, basquiña) rechaza la estética de “lo galano, hermoso, costoso y preciado” que ya poblaba para 1583, fecha de publicación del manual, el mercado de atavíos que compraban o deseaban las españolas. Veremos estos mismos objetos y otros igualmente “contaminantes” para la moral doméstica entrar por los orificios de las casas madrileñas que Tirso crea para nosotros en el siguiente capítulo. Pero, la vanidad falta al decoro y mucho más a la guarda de la limpieza porque “las que andan vestidas de púrpura y seda no pueden andar vestidas de Christo” (fol 207).<sup>54</sup> Jerónimo, Gregorio, Agustín, Cristóstomo, Ambrosio y otras fuentes son la topología del documento XIII de Astete. Sobre ella, el jesuita va glosando las diversas variaciones del mismo motivo: “Las virtudes más que el oro/adornan a las mugeres/ y les dan gracia y decoro” (fol 216). La preocupación es espiritual y económica para ambos tratadistas. Astete amonesta “quando el gasto de los vestidos fuese tan superfluo, que por esto se dejase de pagar los criados, o otras personas, con notable daño y detrimento de las tales personas” (fol 220). Nuevamente la noción de patrimonio familiar prima por sobre el problema de los afeites, pues no olvidemos el manual auspicia la buena *oeconomia*:

como ha de ser en la administración de la hacienda granjera, y con los pobres piadosa, y con su gente no escasa, así por la misma forma a su persona la ha de traer limpia y bien tratada, aderezándola honestamente en la manera que su estado lo pide, y trayéndole conforme a su cualidad, así en lo ordinario como en lo extraordinario también (León 95).

---

<sup>54</sup> La preocupación no es exclusiva de autores premodernos como Fray Luis o Astete. *Vid.* la obra de Howard Bloch donde discute la noción de “cosmetic theology” en la tratadística cristiana medieval.

El problema del maquillaje y la moda se subsume dentro del debate mayor de los gastos suntuarios femeninos y masculinos de las clases apoderadas, intoxicados como en un sueño en las dinámicas del mercado. Recordemos, “la guarda y la limpieza de la conciencia (todo lo cual pertenece al estado y oficio de la mujer que se casa)” tiene una correspondencia entre el mundo inmaterial del alma y el material de los atavíos y cosméticos.

### **Conclusión**

El Jardín del Edén, Arcadia o la Edad de Oro habían sido expresiones de la fantasía utópica europea desde la Antigüedad. En esos momentos pre-históricos o a-históricos que albergaban a los mitos originarios de un tiempo y espacio ideal, el hombre había depositado su esperanza de una sociedad mejor, más justa, menos disfuncional. Pero desde 1492, con el hallazgo de las tierras americanas de ultramar, la imaginación europea podía desplazarse ya no en el tiempo, hacia los orígenes del hombre, sino en el espacio, más allá del mar. Con Thomas More el espacio es la isla de Utopia, un lugar (no-lugar) intermedio en el mar Océano (el Atlántico), entre América y Europa. Tomasso Campanella imagina una ciudad lejana visitada por un genovés, marinero de Colón. Con Francis Bacon, Europa navega hacia Bensalem, una isla mítica en el océano Pacífico, más allá de las costas de Perú. En este sentido, la utopía fue una forma de literatura de viajes. Con el encuentro con América y con la estupefacción que siguió a los descubrimientos copernicanos del espacio cósmico más allá de la Tierra, Europa no necesitaba recurrir a experiencias oníricas o de ensoñación ni remontarse a las edades originarias de la historia para fantasear con una República Ideal. En esas tierras indómitas más allá de Europa y su mar Océano a la que el lector se veía transportado se figuraban repúblicas tan felices y

perfectas como risueñamente imposibles de realizar: “I freely admit that there are many features of the Utopian Republic which I should like —though I hardly expect— to see adopted in Europe” (More 132). He ahí el carácter paródico de esta literatura.

El mundo utópico creado por la imaginación reformista de intelectuales como More o Campanella se caracteriza, la mayoría de las veces, por su insularidad y su lejanía respecto de los espacios no ficcionales.<sup>55</sup> Por ejemplo, More imagina que la tierra de utopía es un territorio insular, escindido del resto de Europa. Campanella indica que su Ciudad del Sol estaba delimitada por una gran muralla “de siete millas”. El pensamiento utópico que surge con fuerza en el XVI necesitó un distanciamiento espacial respecto de Europa y la insularidad, en un sentido estricto o metafórico, era un requisito fundamental.

Como los espacios insulares más allá del océano Atlántico, que a veces toma la forma del continente americano, la topología doméstica en la temprana modernidad fue un lugar ideal para la propuesta de modelos de conducta alternativos respecto de los sistemas funcionales en Europa, porque se la consideraba la unidad de expresión mínima de la sociedad, y también porque su forma de estructuración (sus relaciones de poder) mimaba la del gobierno de los territorios de una república. Con el influjo de la teoría política de Aristóteles desde su resurgimiento en el siglo XVI, la imagen de la república ideal y la de la casa ideal se espejaban mutuamente. La república ideal era una utopía que, para volverse “realidad”, dependía de la transformación de los gobernantes y los súbditos que la componían, como asimismo la casa ideal dependía de la transformación

---

<sup>55</sup> Véase, sobre la cuestión de la insularidad en el contexto de la ficción narrativa ibérica, Pinet.

del gobierno que las mujeres ejercieran sobre hijos y sirvientes.<sup>56</sup> Como vimos con los casos de Fray Luis de León y Gaspar de Astete, los manuales de conducta femenina vinieron a expresar las fantasías utópicas de la razón patriarcal a través de su obsesión con los límites (de la casa y del cuerpo) y con la conservación del patrimonio. Los manuales fueron el vehículo de expresión del deseo de una elite masculina y letrada cuya formación en filosofía política y teología dio por sentado que en una sociedad ideal debían mantenerse y mejorarse las microfísicas de poder y sujeción de la mujer en un espacio clausurado. En otras palabras, el gobierno fue a la república utópica lo que la familia fue a la casa perfecta, y la insularidad y separación del mundo existente en ambos casos parecía ser la condición para una verdadera renovación.

En cuanto a la producción y conservación de la riqueza baste decir que como una respuesta a la crisis de las instituciones tradicionales durante la temprana modernidad y las ansiedades producidas por el paulatino cambio de una cultura de producción feudal a una de intercambio mercantilista, que hemos visto tan patentemente en la base de la “nao” americana con Fray Luis, las utopías se apoyaron en la noción de una casa y república como centro de producción y conservación de patrimonio que, por un lado, ayudara a evitar la dependencia de suministros del exterior (la calle, otras naciones) y que, por otro, permitiera sostener el ideal de clausura y aislamiento. Carlo Ginzburg explica el binomio de vuelta a un pasado arcaico/ reformismo (utopía) en su clásico *The*

---

<sup>56</sup> Esto está presente en una narrativa utópica fundacional, la *República* de Platón, texto que reforma cada convención de la vida pública y privada de la Atenas socrática empezando por su gobernante, que debe ser un filósofo. Este es uno de los textos occidentales que revisa más radicalmente el lugar de la mujer en la República ideal al imaginar un lugar político importante para la mujer (un puesto de “guardiana”) que implica que para mantener el bien común y la felicidad de todos los ciudadanos de la República, las mujeres (y hombres) guardianes no tienen obligaciones domésticas con un esposo e hijos, sino que su vida sexual y familiar sigue los principios del comunitarismo (412b-427c).

*Cheese and the Worms*, como un proceso propio de las sociedades que intentan cambiar los motivos de su crisis o decadencia mirando hacia un pasado mítico:

Only in periods of acute social change does an image emerge, generally a mythical one, of a different and better past; a model of perfection in the light of which the present appears to be a deterioration, a degeneration... The struggle to transform the social order then becomes a conscious attempt to return to this mythical past (Ginsburg 77-78).

Quizás sea ésta la razón que explique la sobreabundancia de manuales de conducta de la temprana modernidad en España, verdaderas narrativas utópicas de la altura de More o Campanella, y que se eche mano de un tipo de discurso reconfortante, en alguna medida consolatorio, como la topología misógina, con la esperanza utópica de reformar lo irreformable. El utopista, sugería Maravall,

presenta bien a las claras su obra como *una ficción*, no oculta su técnica novelesca, no pretende hacer pasar por real la existencia de su modelo. Sus caracteres de alejamiento o de indeterminación en el tiempo o en el espacio — lo mismo da — implican que no se puede montar su creación como una construcción prefabricada. Pero por ello no renuncia a admitir una posibilidad de aproximar o existente a lo proyectado (Maravall, *Utopía y reformismo* 42. Mi énfasis).

¿Es posible, sin embargo, erradicar la idea de ficción en relación con el reformismo y la utopía y pensar mejor en la idea de deseo? El manual no es ficcional *stricto sensu* pero es un género deseante, como indiqué al comienzo. Guiado por su proyecto reformista, el manual desea una topología doméstica habitada por un sujeto femenino *idealizado* (contenido, sujeto y oprimido) y, por supuesto, un sujeto masculino *también idealizado* cuya función es guardar la topología tanto femenina (su psique, corporalidad, sexualidad, espiritualidad) como doméstica. Con *La perfecta casada* y *Gobierno de viudas y doncellas* se pone en evidencia, entonces, la paradoja que tal deseo y tal proyecto educativo suponían, a saber: la misma cultura que, por un lado, deseaba

perfeccionar la casa y a las mujeres y buscaba tecnologías disciplinarias para lograrlo, por otro lado, consideraba que la naturaleza femenina era irremediablemente imperfecta y deficiente.<sup>57</sup> Es decir, las mismas protagonistas del quehacer doméstico de las que se esperaba el mejoramiento de la “república del hogar” eran las que el pensamiento misógino castigaba con las más aberrantes descalificaciones. En tal contradicción entre tópicos transitamos los estrechos pasos entre la esperanza por el “buen lugar” y el desencanto desde el “no lugar”.

---

<sup>57</sup> Documentan la tradición del “sexo débil”: Laqueur, Jacquart y Thomasset, Thomasset y Maclean.

**Chapter 2.**  
**“Humanos monasterios”: distopía y trampantojo en la comedia urbana de Tirso de Molina.**

To flee is not exactly to travel, or even to move [...] because flights can happen on the spot, in motionless travel [...] on the contrary, to flee is to produce the real, to create life, to find a weapon.  
Gilles Deleuze, *Dialogues II* 37 & 49

**Introducción**

La *regalía de aposento* fue una ley castellana vigente desde tiempos medievales que, en las ciudades que servían de albergue a la Corte itinerante, obligaba a alojar a los funcionarios de dicha institución en los cuartos superiores de sus viviendas para que “los consejeros, ministros y criados de los reyes pudiesen, con mayor comodidad, acudir al despacho de los negocios públicos y al servicio de las personas reales”, según lo describió Fernández de Navarrete (*Apud Gordon* 166). La ley también servía para que los propietarios de viviendas dieran aposento a las milicias en camino a las batallas, tal y como lo recreó, por ejemplo, Calderón en *El Alcalde de Zalamea*<sup>58</sup> o el siguiente poema de Luis de Góngora dedicado, aparentemente, a un poeta amigo suyo que quería unirse al rey Felipe III en su jornada a Portugal en junio de 1619:

En la jornada de Portugal

---

<sup>58</sup> El conflicto central de *El alcalde de Zalamea* de Calderón enfrenta al campesino anfitrión de una casa rural con su huésped militar. Don Álvaro, capitán de los ejércitos que pasan a pelear a Portugal, es alojado en casa del campesino rico Pedro Crespo, que lo injusticia por abusar de su hija. Sobre la casa de Pedro Crespo como espacio cerrado *vid.* Edwards.

¿En qué año que plural cometa  
infausto corta a las coronas luto  
los vestigios pisar del griego astuto?  
Por cuerdo te juzgaba, aunque poeta.  
salga a otro con lanza y con trompeta  
mosquito antoniano resoluta,  
y aun a pesar del tiempo más enjuto  
amor con botas, Venus con bayeta;  
fresco verano, clavos y canela,  
nieve mal de una estrella dispensada,  
apósito en las gavias el más bajo  
el primer día folión y pela,  
el segundo, en cualquier encrucijada  
inundaciones del nocturno Tajo (Carreira 515-16).

El poeta intenta disuadir a su amigo para quedarse en España por las incomodidades que puede pasar al aposentarse con los portugueses, ancestrales enemigos. Entre las varias incomodidades que enumera el poema para disuadir al amigo se encuentran: el exceso de mosquitos, punzantes como la lanza de Antoniano (vv. 5-8); el caluroso verano, cuando se usa más clavo y canela, imbatible incluso con los refrescos helados con una nieve mala traída del monte Estrella (vv. 9-10); los ruidosos bailes del gusto portugués (v.12) y la casa portuguesa que servirá de aposento al poeta en tránsito. Las casas portuguesas eran legendarias por su altura y sus múltiples plantas. Por esto, aunque durmiera el poeta en una baja, estaría igualmente a la altura de la gavia, vela del mastelero mayor de un barco.

Si tenían una casa grande, con varios cuartos, como la de los portugueses en el soneto gongorino, las familias castellanas debían convivir a veces por años con un perfecto desconocido que trabajaba para la corona y que no pagaba renta. Cuando la monarquía Habsburgo perdió su carácter itinerante bajo Felipe II (nominalmente en 1561 pero definitivamente en 1606) y Madrid fue “honrada” con la capitalidad del reino, esta

ciudad cargaría, solo ella, con el peso de la *regalía*. Era de esperar que esta obligación levantara odios y resquemores entre los vecinos madrileños, y que reconfigurara de una vez y para siempre en el Madrid cortesano conceptos que supieron ser antinómicos que, por los efectos de la ley, ya no lo eran tanto. ¿Dónde quedaba trazada la línea divisoria entre público/privado, clausura/abertura, adentro/afuera, conocido/desconocido, propio/apropiado/inapropiado a la luz de la *regalía*? ¿Qué era “lo privado” cuando el ciudadano no era dueño de elegir a los habitantes de su casa? ¿Qué significaba “lo apropiado” o “decoroso”, si hombres y mujeres sin lazos sanguíneos estaban obligados por ley a cohabitar? ¿Cómo “clausurar” un espacio que estaba en constante movimiento y reconfiguración?

Ya se ha visto en el capítulo anterior que una de las mayores utopías de la cultura barroca española consistió en domesticar los instintos y las pasiones de la mujer mediante la “feminización” total del espacio doméstico — que como hemos visto es, en efecto, “masculinización”— y la pretensión de que dicho espacio estuviera completamente clausurado. He señalado la creencia de que el perfeccionamiento de las zonas liminares de la arquitectura femenina dependía en buena medida del perfeccionamiento de la arquitectura de la vivienda. Se pensaba que las zonas liminares de la anatomía corpórea (boca, ojos, oídos, vagina) requerían tanto escrutinio como las zonas liminares de la casa (puertas, ventanas, tornos), pues la vigilancia de éstas contribuía a la salvaguarda de aquéllas. Así, la vivienda ideal pronto fue percibida como una edificación impenetrable e insoslayable, que debía operar como freno a la vulnerabilidad de los umbrales del cuerpo edilicio y del cuerpo femenino, fomentando (mediante la división por género de los espacios y la separación incluso de hermanos y

hermanas) la castidad de la mente y el cuerpo. Guardianas del recato y la vigilancia de la honra, como bien ha notado William Egginton, la casas barrocas en los textos del siglo de oro recuerdan a aquella de dos pisos que Leibniz ofrece a Deleuze en *Le Pli: Leibniz et le baroque*, representación arquitectónica del alma cuyo piso superior cerrado e incomunicado corresponde a la mónada y cuyo piso inferior se comunica con el mundo por orificios como puertas y ventanas. Naturalmente, ambos pisos están conectados y hay una correspondencia, por la infinita posibilidad del pliegue, el dobléz, la estría del material barroco. Abajo, el mundo exterior se permea hacia adentro de la casa porque “matter [...] offers an infinitely porous, spongy, or cavernous texture without emptiness, caverns endlessly contained in other caverns” (Deleuze, *The Fold* 5), y por efecto de los pliegues internos, su vibración resuena en los clausurados cuartos superiores.<sup>59</sup>

Es evidente que la utopía doméstica de la casa-convento ideada por los moralistas desde el púlpito y en los manuales de conducta encontraba en la *regalía de aposento* su límite más taxativo y una amenaza directa a la posibilidad de concretarse. La *regalía* era el síntoma de la porosidad de la casa madrileña. Una ley como la regalía era un claro ejemplo de las contradicciones que la transformación de Madrid como Corte moderna implicaba para los modelos de conducta, tanto de hombres como de mujeres y para la formación del discurso utópico sobre domesticidad. Si el ideal de clausura, como hemos visto anteriormente, dependía de la nítida separación del núcleo familiar (incluidos los criados, deudos y demás huéspedes albergados por la familia) frente al resto de la comunidad, resultan claras las dificultades de hacer realidad el ideal cuando —amparados por la ley— estos extraños rarificaron el espacio doméstico. La *regalía de aposento* es,

---

<sup>59</sup> Para su reutilización de la arquitectura monádica de Leibniz en Deleuze en torno a *El celoso extremeño* y *La fuerza de la sangre*, novelas ejemplares de Cervantes, *vid.* Egginton “La casa”.

siguiendo las nociones topológicas que inicié en el capítulo anterior, una “distopía”. Así, presento la *regalía de aposento* sólo como un síntoma de mi objeto de estudio en este capítulo, las ficciones teatrales que capturan y reelaboran el fracaso de la utopía doméstica en el contexto cortesano madrileño y la creación de una alternativa distópica, para entender cómo el teatro, exageración, ironía y burla de por medio, relea la topología utópica estudiada en el capítulo anterior. Mi hipótesis es simple: el carácter fluido de la “clausura” doméstica en el Madrid del 1600 es el síntoma de las nuevas urgencias del proyecto estatal moderno de la monarquía española que vinieron a señalar el paulatino fracaso de las utopías heredadas de siglos anteriores y aún vigentes en el siglo XVII. El ejemplo más nítido, en el caso de la regalía, es que los Habsburgo hicieron de la villa de Madrid una gran metrópoli como otras grandes cortes europeas, a la medida de un Estado cada vez más centralizado y burocrático, lo cual le costó a la villa una inmediata y desmesurada sobrepoblación y falta de vivienda, cuya solución fue mantener la regalía.

El teatro — especialmente en su vertiente cómica — supo capturar con detalle las condiciones de la urbe madrileña que impedían hacer realidad los ideales domésticos y, al hacerlo, expuso la condición oximorónica de la vivienda urbana: por un lado, por las nuevas modulaciones de una vibrante metrópoli en creciente expansión pero contenida; por otro, por un *habitus* reaccionario y modelos de conducta y virtud deseables pero difícilmente realizables. En las primeras décadas del siglo XVII, en los albores de la expansión comercial y demográfica madrileña, el proyecto arquitectónico del teatro cultivó como en ningún otro período imágenes y símbolos de duda, contradicción e incertidumbre que dieron buena cuenta de una nueva fase en la historia de la domesticidad y la historia de sus representaciones. Esta imaginería de la contradicción, de

la duda y de la incertidumbre fue desplegada por muchos dramaturgos que ensayaron el género de la comedia urbana, comúnmente llamada “comedia de capa y espada”.<sup>60</sup> Todos los dramaturgos y dramaturgas, en mayor o menor medida, representaron la condición de la vivienda urbana contemporánea adaptando esta forma de representar, que pronto se convirtió también en “lugar común”. Quizás el ejemplo más estudiado sean las obras calderonianas *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*, obras que ya cuentan con su debida atención crítica<sup>61</sup>. Este capítulo, sin embargo, recorta únicamente el paradigma de Fray Gabriel Téllez, Tirso de Molina (1571?-1648) con el fin de estudiar las imágenes que la comedia urbana usufructuó al hablar de lo doméstico. Tirso de Molina recuperó con fuerza las imágenes conventuales que vimos en el capítulo previo en un esfuerzo por presentar el telón de fondo sobre el cual las nuevas fórmulas de la comedia y las nuevas ideas sobre las cualidades de la vida doméstica comenzaron a actuar. Estas fórmulas nuevas se caracterizaron por la inestabilidad semiótica de los signos espaciales que dominaban tanto la escena como la casa barroca. Todo es confusión y engaño en la comedia cómica tirsiana, y este engaño ocurre precisamente porque la casa urbana opera como un dispositivo que desconcierta los sentidos, especialmente la vista y el tacto. La casa urbana no es en estas comedias el simple decorado sobre el que la acción ocurre, pues nunca en la historia de la comedia nueva los espacios tuvieron una

---

<sup>60</sup> Sobre las convenciones y rasgos genéricos de la “comedia de capa y espada” *vid.* Arellano (“La generalización” y “La comedia”). Volúmenes especialmente dedicados a Tirso y su “comedia de capa y espada” son Pedraza Jiménez, González Cañal y Marcello y Arellano, Oteiza y Zugasti. Una bibliografía selecta sobre diversos aspectos de las “comedias de capa y espada” la constituyen los mencionados de Arellano, Antonucci, Profeti “El triunfo”, Pedraza Jiménez *et al.* *La comedia de enredos*, Villalba García (“Gestualidad” y “La gestualidad”, Hildner, Neumeister, Mujica (“Honor”), Oostendorf, Forastieri-Braschi, Gregg y Wardropper (“El problema”).

<sup>61</sup> La bibliografía sobre *La dama duende* es muy extensa. Entre otros, han sido de utilidad para mí Vitse (“Sobre los”); Honig (“Flickers”), Stroud (“Social-Comic”), Wardropper (“El problema”) y Varey (“*La dama duende*”).

función tan ancilar.<sup>62</sup> De hecho, precisamente en este período, con el auge de la “comedia de capa y espada”, género dedicado con exclusividad a relatar los sucesos de la vivienda urbana contemporánea, la casa y sus áreas liminares (paredes, puertas, ventanas, techos y azoteas, sótanos, balcones) cobran nuevas funciones y significados subrayando de manera omnipresente las contradicciones, deslizamientos y quiebre de modelos de convivencia, o — para decirlo con de Certeau — “artes de hacer”, de consumir un espacio dado que, llevados hacia su extremo ideal, conforman una anti-disciplina (*The Practice* XV). Con este fin, me concentro en particular en tres comedias del fraile mercedario, *Por el sótano y el torno* (escrita hacia 1622), *Los balcones de Madrid* (escrita hacia 1624) y *En Madrid y en una casa* (escrita quizás hacia 1625 y refundida hacia 1635), porque constituyen un corpus representativo y compacto de la imaginería del teatro y del engaño domésticos, pero sobre todo de una noción clave, la noción del “trampantojo”, que permite entender más que ninguna otra cómo los contemporáneos vivieron, entendieron y representaron para sí mismos las nuevas condiciones de la domesticidad urbana.<sup>63</sup> Digo *corpus compacto* pues Tirso trabaja en las obras con sistemas de relaciones entre sujetos y espacios y con un lenguaje que tienen

---

<sup>62</sup> Vid. en mi introducción la relación de estudiosos que han trabajado el tema del espacio en el teatro.

<sup>63</sup> Estudiar estas “comedias de capa y espada” de Tirso representa también mi aporte a la escasez de atención crítica destinada a estas tres obras frente a otras más exploradas del autor como su *Don Gil de las Calzas verdes* que tiene varias ediciones críticas y varias decenas de artículos. Se me dirá que en *Don Gil* no está ausente la problemática del ilusionismo. No obstante, mientras que en *Don Gil* y otras comedias tirsianas los equívocos en la trama ocurren por el travestismo de los personajes, propios de la “comedia de capa y espada”, en las tres comedias elegidas este travestismo de las damas es un elemento más bien relegado a segundo plano frente a otros dispositivos de comicidad más explotados como el “travestismo” de las habitaciones.

mínimas variaciones,<sup>64</sup> casi imperceptibles, pero que puestos bajo la lupa agregan matices variados a la cuestión del hogar como dispositivo ilusionista.

El trampantojo, más comúnmente llamado en su denominación francesa *trompe l'oeil*, es la máxima expresión de la inestabilidad semiótica en el arte. Es una de las formas que cobra la cultura visual hiperrealista que no solamente busca maravillar, cautivar y sorprender al espectador “imitando la vida” mediante el artificio, sino que “teatraliza” la inestabilidad de los signos en la modernidad indicando cuán artificiosos son tanto la vida como el arte. Este es un concepto que ha capturado ampliamente la atención de la historia y crítica de arte renacentista y barroco, así como de la filosofía contemporánea. Mientras los estudios de arte han trabajado con el *trompe l'oeil* desde una perspectiva técnica, interpretando el juego de los sentidos de una manera más “literal”, la filosofía ha preferido recuperar el *trompe l'oeil* como un concepto teórico para interrogarlo en sus implicaciones metafísicas en conexión con la modernidad.<sup>65</sup> ¿Qué viene a informarnos ya no la técnica sino la noción misma de *trompe l'oeil* respecto de la condición del hombre frente a la modernidad? Entre los máximos exponentes desde la filosofía Jean Baudrillard,<sup>66</sup> por ejemplo, no trata al trampantojo como técnica en la pintura y arquitectura que vuelve con especial vigor en el

---

<sup>64</sup> Son tan mínimas las variaciones a veces que la crítica señala un proceso de “auto-plagio” en Tirso pues con frecuencia copia casi textual los diálogos de los personajes. Vid. Wade (“Tirso’s”), Templin (“Another”) y Nougé (“À propos”).

<sup>65</sup> Así lo ha hecho Lacan en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* con la noción de anamorfosis (una forma especial del trampantojo) que luego reutiliza Žižek en “Looking Awry”. Vid. el interesante trabajo de David Castillo (2001) donde, siguiendo el modelo de Žižek, elabora el concepto de anamorfismo en literatura más allá de las connotaciones estéticas. En su trabajo el punto de vista anamórfico de la literatura picaresca y la obra de Cervantes es considerado como una estrategia de lectura desplazada, desviada, desde la cual los autores de estas obras pueden subvertir creencias y prácticas de la cultura hegemónica de su tiempo.

<sup>66</sup> Me refiero a sus exploraciones de la noción de *trompe l'oeil* en “The Trompe l’oeil”, “On seduction” y “Simulacra and Simulations.”

Renacimiento y el Barroco.<sup>67</sup> Lo estudia, en cambio, en relación con el lugar incierto del hombre moderno en el mundo y la superfluidad de sus paradigmas gnoseológicos. ¿Qué es “ver”? ¿Qué es “conocer” cuando estamos frente a un objeto artístico que tiene pretensiones de ser “lo real”? ¿Qué es “lo real”, cuando estamos extasiados ante el engaño, ominoso, del *trompe l’oeil*?

En la comedia española, el *trompe l’oeil* excede las implicaciones estéticas dado que, a diferencia de la pintura, el teatro no cuenta con los recursos “realistas” de representación material de la casa. Esto significa que el teatro logra el *trompe l’oeil* con una vuelta de tuerca más que la pintura hiperrealista. No hay paredes, no hay decoración, no hay juego de luces. Como es sabido, el teatro clásico, a diferencia del teatro burgués que lo precede, se caracterizó por construir con palabras todo aquello que el espectador debe imaginarse en el escenario, mediante lo que se ha dado en llamar “decorado verbal”. Por esto las preguntas por el “ver”, el “conocer” y “lo real” tienen especiales connotaciones dado que, desde un principio, suponen un doble proceso de ilusionismo que implica, primero, la imaginación del espectador y, luego, los sentidos de los personajes en escena. Si el trampantojo implica engaño, en la comedia es engaño duplicado; si el trampantojo implica ilusionismo, en la comedia es ilusionismo al cuadrado.

Mi interés entonces se concentra en averiguar qué están sugiriendo las obras que recurren al trampantojo para hablar de la esfera privada. Cuando el engaño a los sentidos prevalece en las representaciones de la vivienda urbana (en este doble proceso que

---

<sup>67</sup> Ejemplos sobresalientes de esta forma más tradicional de leer el *trompe l’oeil* de los últimos cincuenta años están comprendidos en Gombrich, Battersby, Otrange Mastai, Dars, Milman, Brusati, Mauriès, La Galleria, Ebert-Schifferer, Hollmann y Tesch.

involucra a los personajes que ven/no ven y al público que debe ver lo que no ve), el trampantojo se ofrece a mi lectura como clave para interpretar concepciones sobre el habitar y valores relacionados de la sociedad en que esa casa se encuentra, en tanto están atravesadas por modelos domésticos en pugna, propios del acontecer urbano y del devenir moderno. Por eso, al centrar el análisis en las imágenes del trampantojo, convendrá definir quién manipula el trampantojo, ante quién y con qué objetivos. Veremos que las mujeres buscan desde el trampantojo negociar un “lugar” propio en el “espacio” dentro y fuera de la casa barroca, fenómeno que parte de la crítica analiza como una actitud pro-mujer en Tirso, al hacer que las damas de sus comedias desafíen los roles sociales tradicionales y subviertan el espacio doméstico como espacio del poder del Padre. Este fenómeno ha sido señalado por dos de sus más importantes estudiosos. Frederick de Armas en *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, sugiere que mediante la inversión de roles (*role reversal*) propio del travestismo femenino y, por lo tanto, del engaño de los sentidos que provoca el motivo de la “amante invisible”, las comedias “share an interest in the plight of women in seventeenth century Spanish society” (5). Melveena McKendrick también señala el feminismo tirsiano:

His [Tirso’s] understanding of female psychology was subtler than Lope’s and his tolerance of female independence and of female eccentricity greater. His greatest service to women was, perhaps, to allow them to a high degree of quality other dramatists tended to pass over or at least underrate. Lope’s women have warmth, great spirit, courage and determination. Tirso’s have, in addition, intelligence. If Lope’s women rise to the occasion, Tirso’s create it (*Woman and Society* 330).

En mi análisis busco hacer más completa esta lectura que, si bien creo aguda y acertada, deja de lado el hecho de que también los hombres de las comedias hacen y usan

trampantojos que manipulan los sentidos de las mujeres para contenerlas en los márgenes de la vivienda urbana. Si sólo la mujer en la comedia fuera la manipuladora de la imagen de la casa, el trampantojo debería definirse como el exclusivo instrumento de la subversión de la mujer. Pero el trampantojo en la comedia de Tirso es patrimonio de todos los habitantes de la casa y, por lo tanto, invita a pensarlo desde adentro y desde afuera del paradigma bipartito del género. Solamente así, dando un paso hacia atrás, fuera de esa dialéctica de opuestos, podemos dar cuenta de la complejidad (difusa, engañosa, teatral) de la casa barroca y tener una idea más acertada de la percepción que los contemporáneos tuvieron de la esfera privada. ¿Cómo percibieron madrileños y madrileñas las utopías de contención de la mujer de su cultura? ¿Creyeron en la posibilidad de hacer realidad el ideal? ¿Cómo negociaron su posición como sujetos de la metrópoli ante las oportunidades de cambio que ésta ofrecía? ¿Generaban esos cambios una oportunidad de crear un espacio distópico, un lugar de disrupción frente a las normas sociales más anquilosadas en el acontecer doméstico?

### ***La regalía de aposento y las casas a la malicia***

Suspéndeme infinito... el ver en Madrid  
tanto edificio nuevo y luego ocupado.  
Nácenle nuevas casas, y las que ayer fueron arrabales  
hoy son principales  
Salas Barbadillo, "Los mirones de la corte" 256

Muchos estudios sobre la comedia nueva, especialmente la "comedia de capa y espada", suelen obliterar la importancia de la *regalía de aposento*, lo cual supone una carencia metodológica fundamental a la hora de entender el escenario teatral y sus representaciones de la domesticidad en relación con el contexto urbano. Entender la

historia de la *regalía de aposento*<sup>68</sup> y la reacción que incitó en los vecinos de Madrid pone al desnudo las actitudes “históricas” de los hombres y mujeres que la padecieron. Revela, además, las sensaciones de apertura y fluidez, o las dinámicas de irrupción y escape en la ficción teatral tenía su fundamento en nuevas sensaciones de la vida cotidiana bajo el Madrid de los Austrias. Hablo de “fundamento” y no de origen pues no me interesa averiguar qué vino antes. ¿Fue la ficción la que empezó a ensayar formas distópicas de representar la vida en la casa, o fue el contexto urbano, político, económico el disparador de nuevas realidades que luego se plasmaron en el teatro como anti-utópicas? Estas preguntas no me resultan productivas porque, en honor a la verdad, la ley de regalías de aposentos precedía en muchísimos años (por lo menos en Madrid desde 1561) a las “décadas de oro”<sup>69</sup> de la comedia urbana de tema madrileño después de que ésta se transforma en Corte, aproximadamente entre 1620 y 1640. Lo cierto es que las reacciones que desvela el testimonio histórico ayudan, por un lado, a desmentir ciertas ensoñaciones de la historiografía moderna que supone que la noción de privacidad “nació” en el siglo XIX, un tema discutido en la introducción de esta disertación. Por otro lado, ayudan a conceptualizar el vínculo entre el testimonio histórico y el testimonio teatral desde la perspectiva de la constelación de fenómenos más que de una narrativa

---

<sup>68</sup> Molina Campuzano y Bermúdez son referencias imprescindibles para entender la historia de esta regalía. Otros analistas del fenómeno, invaluable para mi estudio, son Oliver *et alii* y del Corral, *Las composiciones*.

<sup>69</sup> Se ha hablado de “década de oro” en la comedia española entre los años 1630-1640, por ejemplo en el histórico congreso de Almagro de 1996 (Pedraza Jiménez *La década*). Allí se discutió, por un lado, el hecho de que las comedias alcanzan cierta estandarización formal. Por otro, la “educación” teatral del público que ya llevaba más de medio siglo viendo comedias con una propuesta estética muy similar (*Las Fiestas de Madrid* son un ensayo bien temprano del género escrita por Lope en 1588 para la compañía de Gaspar de Porres), marca un punto cúlmine después del cual el teatro comienza a renovar sus formas (por ejemplo adaptando modelos del teatro de corte en la comedia religiosa, etc.) para seguir siendo un producto vendible a la audiencia general. En el caso de la “comedia de capa y espada”, la mudanza de la Corte en 1606 adelanta un poco la fecha del comienzo pues las referencias al Madrid cortesano y sus consecuencias son alusiones bastante repetidas muy tempranamente en el siglo.

determinista del contexto hacia el texto. Las voces de aquellos que fueron sujetos de/a la ley en la España del seiscientos nos hablan de un malestar nítido y palpable en la cultura madrileña. Desde ese malestar o incomodidad ante tamaña imposición permite leer o releer las comedias teniendo en cuenta que las nociones de público y privado estaban claramente definidas en la sociedad que éstas representan. Hay cierta línea historiográfica, sin embargo, que insiste en asegurar la separación de las esferas privada y pública no existió en las sociedades europeas antes del siglo XIX, período en que supuestamente se desarrollaron las condiciones materiales para la distinción radical entre la esfera laboral y la privada o doméstica.<sup>70</sup> ¿Pero cómo entender la incomodidad que causaba la regalía y cualquier otra forma de apertura de la vivienda urbana si no estuvieran afirmadas en el imaginario colectivo nociones tan propias de la cultura premoderna como lo público y lo privado?

Ana Oliver *et al.* documentan en su nutrido estudio sobre las “composiciones de aposentos”<sup>71</sup> del primer cuarto del siglo XVII, que en la calle de Alcalá el mesonero Francisco de la Cuesta prefirió pagar 330 ducados, según muestra una composición, que continuar aposentando Don Pedro de Frías Montero a un “criado de su Majestad” (101) y su vecina Francisca Vermejo, viuda de Lucas de Batres, quiso pagar 350 ducados en vez

---

<sup>70</sup> He repasado los argumentos de este debate sobre el “origen” de la domesticidad moderna en el apartado de la introducción titulado IV. Sorteando obstáculos: “Domesticity studies” y la legitimidad de lo premoderno.

<sup>71</sup> Los ciudadanos apelaban ante las autoridades judiciales, pidiendo, mediante cartas llamadas “memoriales”, una exención e intentando demostrar que su casa era “de incómoda partición” entre propietario y huésped. Los documentos realizados a partir de estas apelaciones se llaman “composiciones de aposentos” y resultan del pacto entre la Hacienda y el propietario quien, para eludir la pesada carga de compartir su casa con extraños, prefería pagar en moneda (un tercio del valor tasado) lo que no contribuía en especie con la Corona. Otras veces, los propietarios de grandes casas pedían una exención (a través de documentos llamados “consultas”) para que se les eximiera por completo de la regalía y así poder vender o reedificar su propiedad en caso de que fuera muy vieja. Los vecinos debían compartir la mitad de su casa o “después de valuadas por los aposentadores, se les carga en dinero la tercera parte de aquello en que están apreciadas” —describe Fernández de Navarrete (Gordon 166).

de continuar con la pesada carga de alojar a Juan de Escovedo, alguacil de Casa y Corte de Su Majestad. También recogen el caso de los hijos y testamentarios de García Muriel, quienes elevaron memorial al rey suplicando se los liberara de la carga de aposento para poder vender su propiedad a alguien que pudiera invertir en su refacción. Considerando que la propiedad en cuestión estaba “en buena calle y por donde Vuestra Majestad pasa cuando va a las Descalzas”, el rey concedió la licencia. Lo mismo ocurrió con el secretario Francisco González de Heredia, quien solicitó la exención del aposento para poder “labrar” su casa ubicada en la calle de Atocha, un poco derruida. La buena ubicación de estas propiedades (en arterias urbanas por donde pasaba el rey en su camino a la iglesia o en sus desfiles) y su estado deteriorado contribuyeron a que se concediera el permiso. Esta compilación documental de Oliver, entre otras, da cuenta de cómo los madrileños hicieron todo lo posible para excusarse de la incomodidad de la regalía, e intentaron preservar su poder soberano sobre la propiedad privada, en una u otra manera, ya sea porque la regalía obligaba a costes económicos pesados o porque simplemente buscaban recuperar su intimidad para proteger, del escrutinio y la mirada pública, a su familia, criados y deudos. Estas actitudes valen como ejemplo de que la esfera privada resultaba para los sujetos de la temprana modernidad una noción absolutamente clara y distinta respecto de la esfera pública. Que ambas esferas tuvieran cualidades diferentes que las actuales o que compartieran rasgos que hoy las distinguen es materia para otro debate.<sup>72</sup> Lo cierto es que las demandas de la ciudadanía a las instituciones de la justicia castellana evidencian claramente la sensibilidad del individuo privado — irritado frente a

---

<sup>72</sup> Este debate se entronca con aquel extensamente concurrido sobre los comienzos de la modernidad recogidos en Patterson y Sluhovsky que he revisitado en la introducción.

esta nueva posibilidad que ofrecía la ciudad— en que la cohabitación ya no se equiparaba con los lazos que unían al grupo familiar con sus servidores y deudos.

Inspirado en “el susurro de la mudanza de Corte, en la infancia del Reino del Rey Phelippe 3<sup>o</sup>,”<sup>73</sup> el discurso titulado *Razón de Corte* — una suerte de tratado urbanístico/apología de Madrid escrito entre finales del siglo XVI y principios del XVII — enumera los beneficios de la fijeza de la Corte y especialmente de su fijeza en la villa castellana de Madrid, así como los contratiempos que causaba la ley de *regalía de aposento* que recaía sobre Castilla en tiempos de la Corte itinerante, incluida Madrid en los treinta y nueve años desde su nombramiento como capital (1561) hasta la mudanza de la Corte a Valladolid (1600). Sus autores, Lope de Deça y Joan de Xerez, resumen desde otro ángulo lo que serían las quejas permanentes de los vecinos castellanos, y luego de los vecinos madrileños, cuando por fin la Corte se instalara en Madrid en 1606. Por ello, este documento, como las composiciones, da cuenta al detalle de la condición emocional de una sociedad resistente a compartir su intimidad con perfectos extraños y nos abre una ventana al panorama de tácticas de resistencia al poder por las que un vecino castellano, o específicamente un madrileño o madrileña desde 1561, era capaz de atravesar para evitar dar aposento. Esta es la segunda razón por la cual resulta tan necesario conceptualizar los efectos de la regalía, un requisito para entender en qué medida el teatro exacerbó hasta el límite de la carcajada la idea del hogar como un dispositivo visual, como trampantojo para engañar los sentidos a conveniencia del usuario.

En el “Punto 6” sobre “las medidas que la industria puede añadir a la naturaleza para una gran ciudad cortesana en Madrid” los autores de *Razón de Corte* enumeran

---

<sup>73</sup> Esto es, allá por la década de 1590 cuando Madrid es sede de las Cortes de Castilla (1592-1598), cuando comienza a meditar en ellas la idea de hacer de la ciudad la “Corte Perpetua”.

cuatro grandes inconvenientes de una corte itinerante que exige aposento forzoso: Primero, el afeamiento de las casas de la ciudad que alojan a los reyes y su aparato burocrático derivada de “la partición [...] que si ubiese corte fixa y estable parece justo aver de cesar, como en las demás cortes donde esto no se a introducido” (Reguera Rodríguez 200). En segundo lugar, los problemas de cohabitación o “maleficios que se cometen y causan los huéspedes forzosos para las casas”. Siendo los “huéspedes” los anfitriones en el castellano del siglo XVI, en este punto los autores se preocupan por las “viudas honradas”, las “doncellas” y “los casados” que albergan a desconocidos, “señores o sirvientes”, quienes interrumpen la “*honestidad*, [...] la *paz y quietud* de las casas” por los hurtos “y demás pesadumbres” que pueden provocar (Reguera Rodríguez 201, mi énfasis). Piénsese, por ejemplo, en el drama de Calderón *El alcalde de Zalamea*, el cual explotó con todo detalle una posibilidad extrema de esas “demás pesadumbres” a través de la violencia sexual doméstica ejercida por Don Álvaro contra la hija del labrador rico Pedro Crespo. También, indican la falta de nuevas construcciones, pues los que “tienen con qué fabricar no lo hazen pareciéndoles que pierden la mitad de su edificio” (Reguera Rodríguez 202).

El cuarto inconveniente, el más destacable a los propósitos de entender la teatralidad de la casa barroca, es la multiplicación de las *casas a la malicia*. De acuerdo con Xerez y Deça la *regalía*

a [sic] sido la causa de introducirse casi todas las casas pequeñas, baxas y maliciosas, más propias de aldea que de corte. De no dexar patios en las casas, ni corrales, siendo tan necesarios los descubiertos para luz, oxeo, vista al cielo, exhalación de las viscosidades. De cerrar y tabicar

corredores, tan útiles para el espacio, resguardo de los cuartos, entretenimiento, aire y sol (Reguera Rodríguez 201).<sup>74</sup>

Con intención de alquilar ciertos cuartos de su casa o simplemente para esconderlos de la mirada de los “aposentadores”<sup>75</sup> de la Real Junta de Aposento de la Corte, los “huéspedes” procedían a la “partición” de la vivienda, ocultando detrás de tabiques y falsas paredes espacios que el Estado deseaba aprovechar sin lucro para el dueño de casa. Para escapar a la *regalía* que iba en contra de los intereses económicos de los propietarios así como también contra valores familiares vitales como la honra y la intimidad, los vecinos encontraron soluciones menos drásticas que las del Pedro Crespo calderoniano. Hecha la ley, hecha la trampa. “La picaresca” madrileña, dice del Corral, buscó librarse de la ley de varias formas, que a veces tenían un curso legal (las apelaciones para conseguir exenciones) y a veces simplemente nacían del ingenio y el arte para convertir la casa en un mecanismo visual que engañara, como un trampantojo, a los aposentadores desprevenidos. Sin identificar las ventanas de los cuartos superiores,

---

<sup>74</sup> El fenómeno de *las casas a malicia o a la malicia* ha sido estudiado por historiadores como Mesonero Romanos, Deleito y Piñuela (*Solo*) y más modernamente José del Corral (*Las composiciones*). Los tres aceptan esta interpretación que aquí ofrecen Xerez y Deça, es decir: que fueron la consecuencia de la “picardía madrileña” que supo encontrar formas de subvertir una imposición tan agravante. El historiador Caro López, por su parte, ofrece una interpretación económica de la germinación de casas a la malicia. Su explicación es que fueron el producto del apuro y la falta de dinero de los forasteros que llegaban a la villa a construir o reconstruir un alojamiento. Fueron, en otras palabras, la consecuencia lógica de la construcción apresurada y sin financiamiento de aquellos que atraídos al imitado centro político y económico llegaron en masa a aposentarse. El financiamiento serio para la construcción y ampliación de casas, indica Caro López, no llegaría sino hasta el siglo XIX. Este historiador subraya la escasez de documentos catastrales y la dificultad que presentan los que existen para determinar la cantidad de casas habitables de Madrid. Muy tímidamente, entonces, sugiere que hacia 1577 habría tan solo 4.000 casas y en 1623, 10.000 (101).

<sup>75</sup> Cuenta del Corral que desde 1618 hasta 1632 el puesto de Visitador de Aposento en Consejero de Cámara de su Majestad lo ocupó el licenciado don Diego de Corral y Arellano, de quien se conserva un retrato de Velázquez en el Museo del Prado. Era vital la importancia jurídica del *aposentador*, que ejecutaba tanto las tasaciones como las inspecciones, como sugiere Don Gastón, en *La dama del olivar*, de Tirso de Molina: “Yo se que tenéis capaz/ la voluntad para estremos/ del atrevido rapaz./ tanto que en ella cabemos/ otro, y yo viviendo en paz./ Porque en casa semejante,/ si el es aposentador, / posada dará bastante / para un hermano el amor, / y también para un amante” (de los Ríos, *Obras Dramáticas Completas* I 1064).

los aposentadores suponían que la casa en cuestión era pequeña y no debía cargar con la regalía. Las *casa a la malicia* eran un verdadero *trompe l'oeil*.

El recurso de tapiar patios, cubrir ventanas, disimular habitaciones y clausurar puertas se convirtió en práctica común en los comienzos del siglo XVII, período en que con más afluencia llegaban habitantes de diversas regiones del territorio imperial a intentar suerte en la gran capital. Madrid, novel corte europea, comenzó a ser entendida como epicentro de promoción social de distintas élites regionales<sup>76</sup> que, habiendo abandonado masivamente sus casas en las provincias, con el tiempo pasaron a formar una nobleza media y baja “de servicio” y una incipiente clase media burguesa (Floristán 43).<sup>77</sup> La falta de viviendas se hizo notar rápidamente. David Ringrose señala la cuadruplicación de pobladores en medio siglo. Habla de 35.000 personas en 1570, 65.000 hacia 1600 y 130.000 en 1620, lo cual sugiere que en el término de tres a cuatro generaciones la villa se volvió una ciudad superpoblada por forasteros, “filled with bureaucrats shuffling papers, nobles seeking sinecures and supporting armies of retainers and servants, and the poor and dispossessed fleeing the natural and man-made calamities of rural Castile” (Ringrose 23). Nieto maneja cifras similares:

los 18.000 habitantes de 1561 se convierten en 90.000 en 1597 (se multiplicaron por 5 en 38 años) lo que hace de Madrid una de las urbes más grandes del reino de Castilla, a excepción de Sevilla, con el doble de moradores que Toledo, y el triple que Valladolid. Madrid está lejos de alcanzar a Nápoles (280.000 habitantes), París (220.000) y Londres (200.000), pero en 1600 la capital española se encuentra entre las 20 ciudades más populosas de Europa. A pesar del descalabro que supuso el

---

<sup>76</sup> González de Amezúa lo expresó más poéticamente: “Todos, con tan incitantes atractivos, acudían a Madrid: el soldado, a representar sus servicios y hazañas; el hidalgo, en busca del honroso hábito militar; el porfiado pleiteante, a encanecer y consumirse en las covachuelas escribaniles; el noble, a intrigar; el labriego, a sentar plaza de escudero o lacayo; y el pícaro, a garbear su pitanza diaria a aquella Corte milagrosa, donde muy pocos trabajaban y todos comían” (*Formación* 30).

<sup>77</sup> Por esta movilidad de las clases bajas, se ha hablado de una “tendencia nidífuga” de las familias pobres en confluencia con una tendencia al “orden doméstico y corporativo” de las clases altas (Floristán 65).

traslado de la Corte a Valladolid entre 1601 y 1606, la recuperación fue vigorosa [...] con un promedio anual de 8.200 nuevos moradores (84-5).<sup>78</sup>

Si contrastamos estos datos con la cantidad de casas mencionadas por Caro López, estamos frente a un promedio de 13 personas por edificio. Por estas razones, muchos desearon hacer rentable la espaciosidad de su casa (alquilando los cuartos sobrantes)<sup>79</sup> antes que alojar a desgano y sin remuneración a los servidores de un Estado que creaba leyes más bien injustas e infructuosas.

Siendo un fenómeno tan generalizado, es curiosa la escasez de estudios que pongan en relación la comedia urbana y el fenómeno de las *casas a la malicia*.<sup>80</sup> No he podido identificar obras teatrales cuya trama se desarrolle en una *casa a la malicia*. Mi aporte, por lo tanto, es el de señalar que el teatro de Tirso ofrece tanto en la comedia como en los auto sacramentales numerosos ejemplos de cómo las *casas a la malicia* fueron una preocupación singular para la sociedad cortesana. Lo fueron a tal punto que pasaron al imaginario popular como un *topos* para describir toda forma de engaño, de máscara y de trampa.

En su *La república al revés* (1636), el pastor Tarso dialoga con la Emperatriz de Grecia que se ha retirado al campo dejando el mando de sus territorios a su hijo Constantino. Melisa, otra pastora, quiere recurrir a la Emperatriz para ganar por la fuerza el amor del pastor (“Agora la he de pedir/que me quieras por justicia/veremos si eso

---

<sup>78</sup> Brown y Elliott, en cambio, hablan de 75.000 habitantes en 1597 y 150.000 en 1617 (4).

<sup>79</sup> Veremos en el último capítulo cómo la novela corta utilizó este fenómeno como excusa para reunir a varios personajes, como la peste funcionara para Boccaccio. Mariana de Carvajal es un ejemplo. Doña Lucrecia de Haro vive en una *casa a la malicia*.

<sup>80</sup> Una excepción es la de William Blue (98-100) que estudia brevemente el fenómeno en su capítulo sobre Madrid.

aprovecha”) a lo cual el pastor responde con una negativa: “No, Melisa, que sos hecha/como *casa a la malicia*” (Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina* II 90. Mi énfasis). La caracterización negativa de Melisa a través de la mención a las *casas a la malicia*, típica del discurso misógino, repentinamente arrastra la escena bucólica de la antigua Grecia hacia el presente del espectador y a un fenómeno netamente actual y madrileño. La conexión presente-pasado se establece así súbitamente con el propósito, por un lado, de criticar burlonamente a la pastora, y por otro retratar a la Corte madrileña con el mismo cariz negativo y “malicioso” que Tarso (¿pseudónimo de Tirso?) y la Emperatriz vienen describiendo a la Corte griega: “en el palacio/donde la ambición se bebe/la más larga vida es breve” (Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina* II 90). También la primera parte de *Santa Juana*, reclinándose en el tópico del “menosprecio de Corte y alabanza de Aldea” propone un espacio pastoril donde la referencia a las *casas a malicia* establece un parangón entre las propiedades cosméticas de las mujeres opiladas y de aquellos ciudadanos que en la Corte recurrieron a todo tipo de apoyo visual para disimular la espaciosidad de su casa.

Nuevamente un pastor, esta vez Llorente, compara a las opiladas (enfermas de opilación, que era “enfermedad ordinaria y particular de doncellas y de gente que haze poco ejercicio” según Covarrubias) que intentaban ocultar su color pálido<sup>81</sup> con “afeites” o maquillaje equiparable a la tierra bermeja con que los vecinos de Madrid ocultaban las

---

<sup>81</sup> Deleito y Piñuela explica que “la opilación era una dolencia típica de las damiselas del siglo XVII. Consistía en un desarreglo orgánico, que obstruía el paso de ciertos humores y daba a las jóvenes un tinte de tez pálido y amarillento, y aun ciertas anomalías de humor. La opilación era un comodín, como el moderno histerismo, para explicar todo desequilibrio en la mujer” (*Solo Madrid es Corte* 114). La opilación venía como consecuencia de la moda de comer barro por motivos estéticos. Estas son las impresiones de la viajera francesa Madame d’Aulnoy ante tan extraña costumbre: “En casa de la Princesa [...] varias comieron tierra sigilada. Ya os he dicho la pasión que muchas tienen por mascar esta tierra, que suele dejarlas opiladas con frecuencia: el estómago y el vientre se les hinchan, haciéndose duros como piedra, y la piel se les pone amarilla como un membrillo” (*Apud Deleito y Piñuela, La mujer* 21).

fachadas de sus casas para disimular ventanas: “Como una cara pringada/pues la de mas bizzaría/no es mas que pastelería/por la Pascua jalbegada./La color pues que codicia,/encubrir la opilación,/no gasta mas bermellón:/una *casa a la malicia*” (Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina* II 240. Énfasis mío).<sup>82</sup> En *El Aquiles* de Tirso no hay casas sino laberintos de malicia que Ulises cree están tramando contra él, al intentar enviarlo a la guerra de Menelao y abandonar a su esposa: “Ulises: ¡Oh, bellaco! De malicia/qué laberinto trazáis/y a mí a Troya me enviáis? [...] Pues si entre ausencias y olvidos/de la honra no hay noticia/y de milicia a malicia/va tan poco/ ¿quién se parte a la milicia?” (Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina* II 117). En el auto sacramental *Los hermanos parecidos* el personaje alegórico del Engaño sugiere que los “criados” Prudencia, Justicia, Cordura y Consejo no están a la moda (“No son al uso/que la Prudencia y Justicia/la Cordura y el Consejo/visten y andan a lo viejo” (Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina* II 712)) , y que puesto que hay *casas a la malicia* en la casa del Hombre ha de haber otros privados y consejeros, es decir “criados a la malicia” como *Deseo, Atrevimiento y Engaño*. En *Don Gil de las calzas verdes*, último ejemplo en el que me detengo, también se alude al tópico a la llegada de Don Martín al “confuso Babel”, con calles “siempre pisadas/de mentiras, al rico aduladoras/como al pobre severas, desbocadas;/*casas a la malicia*, a todas horas/ de malicias y vicios habitadas” (Tirso de Molina, *Don Gil* 210. Énfasis mío).

---

<sup>82</sup> Covarrubias define *bermellón* como “Es medio arabigo, medio latino; *ber*, en arábigo, o *bar*, vale campo o tierra, mellón, *quasi minium, barminion*; o se dijo del color encendido y bermejo.” En la entrada *bermejo* encontramos una curiosa asociación entre bermejo y malicioso: “que en arábigo vale tierra del campo, y de la palabra latina *minimum*, que en castellano bolvemos bermellón, y vale tanto como tierra colorada [...] Y bermegía vale tanto como agudeza maliciosa, extraordinaria y perjudicial”.

En conclusión, vemos en este selecto corpus tirsiano que la simbología que asociaba las *casas a la malicia* con burla, engaño, falsedad, y sobre todo complejidad (por su conexión con la idea de laberinto), generaba un extraordinario rendimiento dramático, tanto por las posibilidades visuales del término (los asistentes de las comedias habrían caminado infinitas veces por delante de sus fachadas), como por las asociaciones y disociaciones conceptuales del tipo campo/ciudad, verdad/falsedad o teatralidad, fijeza/cambio y cerrazón/apertura. Los paisajes exteriores de la ciudad de Madrid, desde los primeros años del siglo, habían estado marcados por la confluencia de velocidad, complejidad, apertura y falsedad, como ha sido estudiado ampliamente por Blue y García Santo-Tomás (*Espacio urbano*). Sus paseos, sus gradas, sus calles y aceras, sus esquinas oscuras, sus puertas y pasajes habían sido caracterizados por metáforas tan dispares como el mar, Babel, selva encantada y casa de orates,<sup>83</sup> que enfatizaban el carácter dinámico y confuso de una metrópoli en crecimiento. De igual forma, las *casas a la malicia* como realidad histórica y como *topos* sugerían que tanto el espacio público como los aposentos privados tenían este carácter conflictivo, difuso y engañoso en esta nueva ciudad vuelta Corte. La casa fue un dispositivo para la manipulación de los sentidos en un nivel mínimo (vecinos frente a aposentadores, padres frente a hijas e hijas frente a padres como veremos a continuación) porque aprendió de la ciudad a convertirse en trampantojo.

¿Cómo aprendió la casa de la ciudad a convertirse en trampantojo? El Madrid de los Austrias, como se ha investigado exhaustivamente en las últimas décadas, constituía parte de una estrategia para administrar imágenes de un poder monárquico incontestable. El absolutismo del poder Habsburgo se apoyaba, en parte, en la capacidad simbólica de

---

<sup>83</sup> Blue recoge puntillosamente todas las comedias que repiten estos tópicos en págs 87-90.

los signos de las instituciones reales así como también en creavción de una ciudad, la casa de rey, que transmitiera el mensaje de su divinidad y de su insoslayable poderío. Por ejemplo, los espacios públicos de la Corte habían sido agudamente acondicionados por los arquitectos y urbanistas reales desde Felipe II<sup>84</sup> para servir de espacio para el despliegue simbólico del poder monárquico, mediante fachadas, fuentes, monumentos, avenidas, o arquitectura efímera los días de fiesta como arcos de triunfo, templete y falsas arquitecturas de yeso o madera (Moya Blanco 12). Luis Moya Blanco llamó a Madrid “escenario de España”, a la luz de que la realeza comenzó a capitalizar las artes (pintura, arquitectura y urbanística entre otras) como vehículos de propaganda e instrumentos del poder. Según este historiador, el trazado mismo de las calles y las nuevas arterias radiales que se habían abierto o ensanchado por encargo de Felipe II y III, o incluso la Plaza Mayor (1617-1619)<sup>85</sup> con su inmensa explanada rodeada de edificación y, a su vez, de arcos (de Cuchilleros, de la Panadería) que permitían — a la manera de prosenios — ver en perspectiva el “más allá” de la ciudad, recordaban las decoraciones permanentes del Teatro Olímpico de Vicenza (erigido por Palladio en 1580) cuya escenografía incluía dibujos en perspectiva que permitían visualizar calles o senderos hacia el fondo de la escena, si bien no estaban allí (Moya Blanco 9). Se da, con esta nueva forma de conceptualizar el espacio urbano, de “escribir” la ciudad, no sólo una cultura del ornato, sino un culto por la magnificencia, el engaño y la sorpresa de los sentidos propios del teatro y de una nueva forma de ser del poder.

---

<sup>84</sup> Véase en mi introducción la relación de arquitectos más importantes y sus obras.

<sup>85</sup> *Vid.* el exquisito estudio de Escobar sobre los diversos procesos de transformación de la Plaza Mayor como escenario de la monarquía Habsburgo.

La historiadora de la arquitectura Alicia Cámara Muñoz documenta copiosamente cómo la ciudad misma era considerada un teatro y metaforizada de esa forma en las crónicas sobre el acontecer político del reino. “Teatro donde ganaron coronas muchos mártires” fue llamado Jaén o “teatro vario del mundo”, la Calle Mayor de Madrid (25). Con inmenso despliegue de recursos económicos y humanos, las calles de Madrid se transformaban repetidas veces al año con la iluminación, el empedrado, la creación de falsas fachadas y puertas y, sobre todo, los trajes lujosos que sus actores se ponían los días de fiesta. El desorden de los carros y el gentío, los hedores de las excrecencias,<sup>86</sup> la suciedad de los caminos,<sup>87</sup> el miserabilismo de las fachadas<sup>88</sup> de las *casas a malicia* de las que se quejan poetas, cronistas, viajeros y tratadistas políticos<sup>89</sup> quedaban obliteradas con un tapizado de colores y texturas que buscaba simbolizar la magnificencia del Estado, y en particular de los monarcas. Los días de fiesta sacaban a relucir formas del *trompe l’oeil* con que la vida pública regocijaba sus sentidos y ponía en suspenso su cotidianidad.

---

<sup>86</sup> Brunel comentaba “Por la parte que nos aproximamos a esa ciudad no se ve gran cosa; pero desde aquel donde está el Buen Retiro, la vista es sumamente agradable... Sus calles son anchas, pero las peores olientes del mundo... De ese modo esa ciudad que es nueva y la mayor parte de la cual ha sido construida muy a la ligera... se embellece hoy y se mejora todos los días (*Apud Blue 97*). Sobre el Madrid insalubre, consúltense los documentos de los viajeros citados por Checa Cremades, *Madrid en la prosa de viaje I* (5-11).

<sup>87</sup> Calderón describe: “Porque en Madrid ¿qué quietud/hay como el ruido? ¿Y qué cuadros/aunque con más tulipanes/que trujo mayo/como una calle a quien tengan/gente, coches y caballos,/ llena de lodo el invierno/llena de polvo el verano /donde una mujer se esté/de la celosía en los lazos/al estribo de un balcón/a todas horas paseando? (*El agua mansa 148*).

<sup>88</sup> Dice Alcide de Bonnacase “Han aprendido [los habitantes de Madrid] la arquitectura de los topes. La mayor parte de sus casas no son más que de tierra, a manera de toperas de un solo piso” (*Apud Checa Cremades, Madrid en la prosa 12*). Un siglo más tarde Mesonero Romanos señala: “pocos, muy contados edificios civiles de alguna importancia, multitud de conventos de ambos sexos... y un general caserío comparable por su mezquindad de una pobre aldea (*Apud Blue 96*).

<sup>89</sup> Sobre las impresiones sobre Madrid de cronistas y viajeros *vid.* García Mercadal (*España vista*), Deleito y Piñuela (*Sólo Madrid*) y Checa Cremades (*Madrid en la prosa*). Más recientemente han traajado sobre el tema Hillgarth y MacKay.

Por los procesos de transformación visual y por sus etiquetas en los días de fiesta la ciudad se parecía mucho a una casa.<sup>90</sup> Cuando venían visitas especiales, la realeza, los embajadores o dignatarios extranjeros, militares victoriosos de una guerra peleada en el exterior, o incluso las reliquias de algún santo se construían puertas ante las cuales los “invitados” debían esperar, hasta que la ciudad se hubiese decorado y ocultado puntiliosamente sus miserias y hasta que los huéspedes salieran a la puerta a recibir a sus visitas. En la relación de la entrada del Archiduque Carlos se indica que cuando llegó a Madrid en 1624 “salieron sus altezas hasta la Cruz que está afuera de la puerta de Alcalá en coche... que es el mismo sitio donde el prudente Felipe Segundo, que sea en gloria, recibió al Duque de Saboya Emanuel Filiberto, quando vino a esta Corte” (*Apud* Cámara Muñoz 225). Madrid era, por antonomasia, la casa del rey, si bien éste contaba con propiedades de reposo en lugares más alejados de la villa, y por lo tanto las prácticas de recibimiento, hospitalidad y decoración domésticas se hacían eco de las cortesías de la ciudad como hogar del rey y sus vasallos.

### **Tirso y la manipulación de “lo real”**

El teatro siempre supo que existía una relación especular entre casa y ciudad. Esa relación consistía, precisamente, en su teatralidad. La propuesta léxica de Tirso subraya constantemente esta relación con Madrid que es, como podemos anticipar, bidireccional.

---

<sup>90</sup> Sobre la fiesta barroca como mensaje del poder político-estatal, *vid.* Fagiolo dell’Arco; Tovar Martín (*El barroco*); Cámara Muñoz; Lisón Tolosana; Strong; Bouza; López Poza; González Enciso; Río Barredo y Flor. Los enfoques de estos estudios son, evidentemente, diversos, dado que se concentran algunos en las condiciones materiales de la fiesta pública cortesana, otros en la construcción de las imágenes en la ciudad, otros en la construcción de la ciudad en las imágenes de sus crónicas, etc. Todos, sin embargo, coinciden en la premisa fundamental de que la fiesta es una oportunidad delicada en que proyectar las imágenes del poder del rey.

Esto es, *trampantojo, espíritu, duende, artífice, prodigios, marañas, industria, traza, embeleco, hechizos, fábrica, desatinos, confusión* son lexemas que vienen tan a la mano para describir las calles como las casas en Madrid. La comparación de Madrid con un mar peligroso o con la mítica Babel fue un tópico muy concurrido en la obra de los contemporáneos como vimos más arriba en *Don Gil de las calzas verdes* o en *La dama boba* de Lope donde se insiste desde otro ángulo en la idea de confusión

Es Madrid una talega  
de piezas, donde se anega  
cuanto su máquina pare,  
los reyes, roques y alfiles  
conocidas casas tienen,  
los demás que van vienen  
son como peones viles,  
todo es allí confusión (*La dama boba* 68).

Como la ciudad, la casa es espacio de confusión, desorden y caos, elementos asociados con las múltiples identidades que el teatro ofrece a quienes suben a su escenario. Las consejas de la dueña Ortiz en *En Madrid y en una casa* aluden, mediante conocidos títulos de comedias de Tirso y otros contemporáneos, a que las casas de Madrid estaban pobladas de personajes o situaciones absolutamente teatrales

Donde hay sótanos amantes  
galán fantasma, amor duende  
tornos, casa con dos puertas  
tabiques disimulados  
hurtarán de los tablados  
tramoyas que saquen ciertas

esperanzas ya perdidas (*En Madrid* 1285).<sup>91</sup>

El discurso se vuelve enumerativo y paratáctico como un recurso necesario para dar cuenta de la confusión. En efecto, ésta y otras comedias de Tirso tienen la marca sintáctica de la enumeración. En *Los balcones de Madrid* Coral comenta que la acumulación desordenada de la cultura material de una casa el día de mudanza, le recuerda al gracioso la acumulación lingüística de cultismos de los poemas de moda del setecientos. Compara las “baratijas/unas con otras revueltas/el escritorio y las ollas/las sartenes y rodela/el arcabuz y las naguas/los platos y la maleta/la alfombra y el orinal/la bota y la limpiadera” con el aljófár, diamantes, perlas/nácares, púrpuras, lamas/soles, auroras, estrellas” de los poetas cultos (*Los balcones* 75).

Hemos visto que la casa aprende de la ciudad a ser espectáculo visual. En efecto, de las prácticas que revelan una relación teatral especular entre la ciudad y la casa urbana en la comedia de Tirso tiene especial relieve el uso del simulacro y el *trompe l'oeil*. En sus comedias se exagera la ecuación entre ciudad, teatro y casa. Su teatro muestra que si la ciudad y la casa se parecieran fue en la potencia que tenían las prácticas cotidianas de producir un tipo de simulación que nunca oculta la verdad sino que devela que ésta no existe. Si el poder del rey y su monarquía se basaba en la creación de imágenes tan potentes que minimizaran el efecto de movimientos contestatarios o formas

---

<sup>91</sup> Las palabras de la Ortiz y otras referencias metateatrales refieren directamente (pero no exclusivamente) a *Por el sótano y el torno* del propio Tirso y *El galán fantasma*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar* de Calderón. En estas alusiones, ciertos críticos como Blanca de los Ríos, encuentran una confirmación de que la autoría de esta obra es tirsiana o múltiple. La insistencia con que en esta obra se citan, en la forma ingeniosa “al uso”, tantos títulos de producciones de Tirso, Calderón y Rojas, es evidentemente una indicación de la cordialidad que existía entre los tres grandes ingenios cuando se escribió esta comedia, y acaso de que en la comedia colaborasen los tres (de los Ríos, *Obras* III 1254). Sin duda la obra se ofrece como un homenaje a otros maestros y obras maestras del género de la “comedia de capa y espada”, y subraya —a través de esas menciones— su propio carácter metateatral. Me inclino por esta teoría si bien me interesa poner el énfasis en las consecuencias que tienen estos “homenajes” para la construcción de lo privado.

de insurgencia dentro del territorio nacional, también el padre o el esposo en los límites de su pequeño feudo creaba imágenes de su poder tan incontestables para que las mujeres ni pensarán en escapar al destino trágico de su posición en la casa y en el mundo.

Es de esperar que las imágenes del poder coincidan con las imágenes de cerrazón. En *Por el sótano y el torno*<sup>92</sup> por ejemplo, el torno representa la quintaesencia de la cerrazón doméstica porque don Gómez, el capitán septuagenario prometido en matrimonio arreglado a la quinceañera Jusepa, encierra a su futura esposa y a su hermana mayor Bernarda en una casa sobre la calle de las Carretas “ombligo de la corte” (91) que ha instalado para ellas, pues mientras se ausenta en Sevilla Jusepa “ha de ser monja” (93). Si bien la costosa casa de Gómez “desde el desván a la cueva/está toda proveída/de ajuar/despensa y comida” (89) “en balcones y puertas/, quiso mostrarse avariento/ con los ojos limitando /la luz por rallos espesos” (111). Protegida por guardianes que aseguran que nadie entre, la casa impide también que las mujeres salgan excepto para ir a misa “por la gran puerta que a la subida instaló”, un rasgo común de otras comedias de capa y espada del período. Para los insumos necesarios para la vida diaria como la comida o menajes, el torno que da al patio es el dispositivo a utilizar cuyo mecanismo rotatorio impide que Jusepa, en este “humano monasterio” (111), sea vista porque “dicen que [...] /tan encerrada ha de estar/que el sol no la ha de mirar” (80).

---

<sup>92</sup> *Por el sótano y el torno* fue impresa en la *Segunda Parte* de las *Comedias de Tirso de Molina*, Madrid, 1635, y constituye una de las pocas obras que Tirso firmó: “que *Por el sótano y el torno* / Tirso escribe, mas no afirma”. Blanca de los Ríos la incluye dentro del ciclo galaico-portugués en su tomo III de *Obras Completas* (1958), y da como fecha de composición c. 1624. *Vid.* el resumen de Pilar Palomo (“La creación dramática”, 31 nota 11) sobre los problemas de datación de esta obra y sobre las distintas fechas atribuidas por la crítica de acuerdo a referencias históricas de la trama. Sobre esta comedia hay relativamente poca bibliografía específica, aunque más ediciones modernas que de las otras dos que estudio. Recientemente la editó la Biblioteca Castro. Los estudios críticos más sobresalientes son de Dolfi (*Studio*, “La mujer”, “Léxico” y “La descripción”) centrados en el erotismo y el lenguaje culto. Véanse también los artículos de Nougé, Wade (“Tirso’s”), Templin (“La burla”), Halkhoree y la introducción a la edición crítica de Zamora Vicente.

El torno en Tirso sirve para separar a las mujeres de la esfera pública, y por esto podemos decir que condensa y hace realidad las utopías de contención femenina que he estudiado en el capítulo primero, organizando con sencillez y efectividad la economía de ingresos y egresos de una casa en que momentáneamente no está presente el marido (don Gómez) o el padre (fallecido). Pero, a su vez, el torno delata la condición inestable del ideal de clausura en el ámbito urbano, como prueba repetidas veces su inutilidad en la comedia. El torno busca contener a las mujeres pero su misma construcción va en contra de ese objetivo en tanto que, no sólo establece una economía de ingresos y egresos por más mínima e inofensiva que sea, sino que asimismo expresa la necesidad constitutiva de que un hogar se conecte al espacio exterior, cuanto más no sea para que entre la comida.

Para don Fernando, galán y representación de las fuerzas del deseo amoroso, no hay tornos, paredes o puertas que contengan su voluntad de conquistar a Jusepa, a la que conoce casualmente cuando ambos van de camino a Madrid. Su belleza y el hecho de que en Madrid la ocultan las celosías, lo lleva a planear numerosas formas de “penetrar clausuras” y declarar su amor y su interés por la doncella. La comedia y sus enredos avanzan gracias a diversas escenas de asedio y luego ingreso a la casa-fortaleza que oculta a Jusepa, que expresan la “invasión”<sup>93</sup> de una manera gradual.

El primer grado consiste en que don Fernando se hospeda peligrosamente cerca de Jusepa, en la posada de Mari-Ramírez que se encuentra justo en frente de la casa-prisión que aguarda a la doncella. También, aprovecha el que Bernarda de camino a Madrid se ha caído de su carreta y necesita un sangrado, para entrar a la casa de las damas disfrazado y expresar sus lances de amor como “lancetas” de barbero. Un descuido de Polonia, criada

---

<sup>93</sup> Remito al lector al trabajo de Halkhoree (“Satire”) para una interpretación de la imaginería y el léxico religioso de *Por el sótano* y una lectura simbólica del canal como un símbolo sexual.

de las doncellas, hace que Santarén entre a la casa disfrazado de buhonero y deje su mercadería con un billete amoroso dedicado “la niña tropezona”. Bernarda quiere usar tocas que estén a la moda cortesana lo que da ocasión a Mari-Ramírez, vestida de toquera, para que entre en la casa y colabore con el proyecto amoroso de Fernando y Duarte con Jusepa y Bernarda. Los barberos, toqueras y buhoneros, proveedores infaltables del menaje de la casa barroca, prueban hasta qué punto el torno condensa ideales de clausura inútiles en escenarios urbanos. La imagen de encierro y, por lo tanto, del poder de don Gómez que busca proyectar con el torno queda ridiculizada en la comedia de Tirso, y demuestra que el verdadero poder sobre el espacio doméstico se asienta en la creación de imágenes que realmente manipulen los sentidos del “otro” del poder.

Al comienzo de la comedia, en el torno se articula el proyecto opresivo, claustrofóbico e hiperbólico de Gómez, y los personajes reaccionan ante este torno con credulidad. “Tan encerrada ha de estar/que el sol no la ha de mirar” (80) y “No ha de miraras/el sol ni aún para alumbrarlas” (90) advierten los criados. Bernarda confirma el designio claustrofóbico del torno: “Jusepa, en Madrid estás/puesta a sombra de una red; que entre tanto que no venga/el capitán que te adora/has de ser monja” (93). No obstante, a medida que la comedia desarrolla vínculos entre la casa y su entorno, vemos desarmarse el proyecto patriarcal en la medida en que las mujeres y sus criados, como quien se aleja y se acerca de una pintura ilusionista para que el ojo capture las condiciones de la ilusión, comienzan a ver desde un nuevo ángulo: ven que el torno es un

dispositivo inocuo en esta ciudad y asimismo comienzan a manipular la cerrazón de la casa (o la imagen de su clausura) para su propio beneficio.<sup>94</sup>

El agujero que Santarén abre en la pared que conecta la “cueva” (bodega o almacén subterráneo) de la casa de Jusepa y el sótano de la posada de Mari-Rodríguez es la culminación de un proceso de apertura de la ciudad, de un “sangrado” del cuerpo edilicio como el que quiere ocurrir con el cuerpo de Bernarda al principio del texto. Por el sótano, y disfrazada de dama portuguesa para que Bernarda no la reconozca, Jusepa puede encontrarse con su nuevo amado Fernando. El disfraz de portuguesa y el pasadizo entre los sótanos deja que Jusepa protagonice lo que Frederick de Armas llamó un proceso de “bi-locación”, otra de las formas del trampantojo doméstico que permite a Jusepa simular con su hermana Bernarda que está en su habitación bordando y en el mismo momento en la posada de Gómez. La imagen del poder y el poder de las imágenes: de eso se trataban las dinámicas que garantizaron la reproducción de modelos domésticos tan desiguales en términos de género. ¿Quién controla las imágenes de la casa y para qué fin? La comedia madrileña de Tirso hace manifiestas las condiciones quebradizas sobre las que debió construirse la imagen del poder, más allá de quién lo ejerciera, y las condiciones sobre las que se sostenía la economía de abertura y cerrazón del espacio doméstico.

André Nougué habla específicamente de “aberration des senses” en referencia a este tema. Retomando, sin aludirlo explícitamente, el término acuñado por el crítico de

---

<sup>94</sup> Otro de los ejemplos magistrales del uso del torno, si bien con rendimientos narrativos absolutamente disímiles, es *El celoso extremeño*, novela ejemplar de Cervantes publicada en 1613. Las fechas habilitan a pensar que quizás Tirso pudo leer a Cervantes y quiso llevar al teatro y a la casa de su celoso Don Gómez (también indiano rico como el Carrizales cervantino) el motivo del torno. Para una lectura de la *casa barroca* en el celoso extremeño, ver Egginton “La casa barroca.”

arte Jurgis Baltrusaitis, en “Le thème de l’aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina. Une source possible”, Nougé señala la presencia del engaño o ilusionismo visual como un “tema” recurrente en la obra teatral cómica del mercedario:

On a remarqué, en effet, que Tirso fonde bien souvent l’intrigue de ses comedias sur la mystification d’un personnage; il s’agit de lui faire croire que ce qu’il voit n’est pas ce qu’il croit voir; il faut jeter le trouble dans son esprit et le persuader qu’il se trompe; il faut l’obliger à reconnaître lui-même qu’il est victime de ses sens abusés (Nougé, “Le thème” 23).

En la segunda comedia de este tríptico tirsiano, *En Madrid y en una casa*,<sup>95</sup> ‘l’aberration des sens’ de los galanes ocurre porque las damas, salen y entran, suben y bajan a los cuartos que alquilan sus vecinos sin ser percibidas por una puerta o pasadizo oculto con una escalera de mano que conecta el piso superior y el inferior. Mientras que en *Por el sótano y el torno* la conexión es subterránea y entre dos edificios separados por la calle del medio, en *En Madrid* la conexión se da dentro de un mismo edificio, entre los cuartos que alquilan distintos inquilinos. Como señala Nougé, se “mistifican” tanto los personajes como la casa que, al iniciarse la comedia, deja de ser un espacio de seguridad y de certeza para causar sensaciones de irritación, sorpresa e incertidumbre entre la población masculina. La “mistificación” de los espacios depende de las formas en que los límites entre cuartos o entre la casa y el barrio se manipulen. Quien manipule mejor la

---

<sup>95</sup> Esta comedia (escrita hacia 1625 y quizás refundida hacia 1635) ha sido unánimemente atribuida a Tirso en los últimos años, si bien supo ser de autoría dudosa. *Vid.* la introducción de Blanca de los Ríos sobre los problemas de datación y de autoría. En la actualidad, se piensa que es de Tirso de Molina por cuestiones estructurales y de lengua, así como de escenas que están (auto)plagiadas de otras obras del mercedario (*Por el sótano y el torno*, *Los balcones de Madrid*, *Los cigarrales de Toledo*, *Desde Toledo a Madrid*). Resulta interesante para mi propio análisis que los elementos dramáticos (auto)plagiados sean los dispositivos que conectan dos casas de la urbe madrileña (un agujero en el sótano, una tabla entre dos balcones, una escalera entre un piso y otro). Las principales ediciones modernas de la comedia son Hartzenbusch (1848), de los Ríos (1958) y una edición anotada inédita en la tesis doctoral de Apellaniz Biarge (1994) que desafortunadamente no he podido consultar.

imagen de la casa tendrá el control sobre los sentidos de los demás y, por lo tanto, más poder en los términos del microcosmos hogareño.

Si en *Por el sótano y el torno* el torno es el signo del fracaso de un proyecto de domesticación de Jusepa, también en *En Madrid* Tirso construye un artefacto que denuncia la cavernosidad del espacio doméstico mediante un pasadizo secreto disimulado por un *trompe l'oeil*. La bóveda que forma el techo de esta otra casa madrileña que dibuja Tirso con referencias mitológicas, es sinécdoque del carácter poroso de la vivienda urbana. El mito de Píramo y Tisbe<sup>96</sup> es madrileñizado en esta comedia con una belleza lírica formidable que sirve tanto como alegoría del amor damas y galanes en la “comedia de capa y espada” en general, como de la condición de la domesticidad en tiempos contemporáneos.

La referencia al mito de los vecinos y amantes Píramo y Tirsbe facilita que Tirso construya una pre-historia a la casa en que se desarrolla la acción de *En Madrid*, contando la historia de los amores de viejos inquilinos que la casa supo tener antes de que llegaran Marcela, Gabriel y demás personajes. Con esa prehistoria deconstruye las utopías de contención femeninas y edifica una noción de lo doméstico que está inevitablemente fracturada, abierta y desdoblada hacia el espacio exterior.

Esta es la historia que Leonor relata acerca de los antiguos vecinos de la casa:

Un huésped tuvo esta casa  
y este cuarto: ya sabéis  
que debajo dél tenéis  
a don Gabriel, que la abrasa.  
Era rico, libre y mozo

---

<sup>96</sup> Es uno de los mitos más productivos que utiliza Tirso en sus comedias de capa y espada, presente en las otras dos comedias en cuestión. En *Los balcones de Madrid* se indica: “Ya tenemos en Madrid/a tu don Pedro, y tan cerca /que como a Píramo y Tisbe/una pared nos le niega” (80). En *Por el sótano* señala Santarén: “un martillo me encomienda,/y, ayudándome con otro, /cascote echamos en tierra/hasta abrir un boquerón,/por donde seguro puedas/ser Píramo soterraño/de una Tisbe comadreja” (203)

y pudo la vecindad  
enredarle en la beldad  
de una dama, que destrozó  
fue de su quietud  
la cual sujeta a una tía;  
madre de la hipocresía  
y Argos de solicitud,  
la guardó tan vigilante,  
verdugo de su belleza,  
que ocasionó su aspereza  
a enloquecer al amante  
y en la dama a la atención  
del Píramo desvelado;  
que el celar demasiado  
es llave de la ocasión (1284)

El relato continúa indicando que la cercanía de estos vecinos no facilitaba ni cortesías ni “permisiones de una frecuencia casera” por el cuidado con que la tía dificultaba que los jóvenes se acercaran. Sin embargo, la fugacidad de los encuentros quizás en escaleras o el zaguán bastaron para que creciera su deseo.

Y buscándose los ojos  
se encontraban por las puertas  
cuyas junturas abiertas,  
en vez de aliviar enojos,  
les causaban más tormento,  
maldiciendo a la pared  
porque más crece la sed  
si bebe poco el sediento.  
Cohechando, pues los conductos  
que su vista escaseaban  
por átomos se miraban  
hablándose por minutos  
hasta que ya favorable  
a sus ansias la fortuna  
les dio ocasión oportuna  
y fue la traza admirable (1284).

No solo cohecharon los conductos y las hendijas de las puertas para mirarse a través de espacios mínimos, como átomos. Estos Píramo y Tisbe pre-modernos

cohecharon a una criada y “a costa del rey metal” compraron su silencio. Al irse la tía de la doncella de la casa unos días, los amantes pagan el silencio de la criada y la habilidad de un albañil, que con sus trazas hace remover una parte del techo, cavando un vacío en él, colocando una suerte de escalerilla que permite al amante descender. Para cubrir el agujero, unas tablas pintadas “fingen” ser techo, “de suerte que con pintura,/ que ellas con los maderos/ pasaron por verdaderos”. Queda así hecha una “puente levadiza” que se abre y cierra al placer de los amantes sin ser notado por los desprevenidos:

Pues ésta, a la misma traza,  
desmiente toda sospecha:  
ya se levanta, ya se echa,  
y de modo se disfraza,  
con las esteras cubierta,  
que quien no está en la *malicia*,  
no tendrá della noticia,  
por esta engañosa puerta  
y una escalera de mano  
les facilitó a los dos  
estorbos el niño dios,  
y sacó el desvelo en vano (1284-1285 Mi énfasis)

Situado justo en el centro de la comedia, este *impasse* lírico sirve para actualizar, es decir, traer al aquí y ahora de la historia, un mito de origen de la casa. Los amores de estos huéspedes antiguos revelan un gesto típicamente barroco: la casa tiene en su centro un vacío. Las vivencias y prácticas cotidianas que supo y sabe ahora tener están signadas, determinadas, por ese agujero primigenio disimulado por el decorado de su bóveda. En el centro de la casa, de la narrativa y de la comedia se encuentra su núcleo más teatral, el que revela *el trompe l'oeil* en su máxima expresión. A los habitantes del aquí y ahora de la comedia, desprevenidos de la existencia de este dispositivo (“quien no está en la *malicia*”), les lleva tiempo descubrir la verdad: tardarán en descubrir que el trampantojo

pone de manifiesto la inasibilidad de lo real, como lo sugieren las investigaciones de Baudrillard sobre trampanotojo. El agujero, el poro, el vínculo entre los pisos *es* tan real como la pintura que lo disimula.

El primer personaje que lo pone en palabras es el criado Majuelo: “Un bulto se escondió/detrás de esos trampantojos” (1288), asegura. Presiente que algo que anda mal, y que la realidad que sus ojos le delatan no es la misma que construye con su intuición. Desde que, con su amo Gabriel, llegan a Madrid desde Toledo para ganar un pleito y alquilan uno de los cuartos de esta casa de aposento sobre la calle del Príncipe (área teatral por antonomasia donde se ubicaban los teatros comerciales), va creciendo en ambos la sospecha de que nada en esta casa es lo que parece, y que las paredes de su aposento son más de lo que muestran. Sus vecinas, las inquilinas de los otros cuartos, son la condesa Marcela (enamorada del joven noble Gabriel en la pre-historia de la comedia) y doña Leonor, la dueña de casa y conocedora de la existencia del pasadizo. Los *dramatis personae* se completa con don Luis, hermano de doña Leonor que ahora la visita – siguiendo a Gabriel— y se hospeda en su casa en compañía de Gonzalo, pretendiente de Serafina, con quien don Gabriel va a casarse al regresar a Toledo. Es una clásica comedia de enredos en que los intereses amorosos de los personajes entran en conflicto con los de los otros y, por supuesto, con las aspiraciones sociales y económicas propias de los padres. Reunidos todos los vecinos al final del primer acto, la comedia desarrolla dos líneas argumentales básicas.

La primera y más predominante es la de los enredos amorosos que establecen estas posibilidades: Marcela-Gabriel; Gabriel-su prometida toledana Serafina; Gonzalo-Serafina; Don Luis-Marcela y Leonor-Gonzalo y los criados Majuelo-Ortiz y que se

resuelven de esta manera al final del tercer acto: Marcela-Gabriel, Leonor-Gonzalo, Luis-Serafina?, Majuelo-Ortiz. La otra línea argumental, más tenue y menos trabajada por la crítica, es la historia del “aprendizaje por la fuerza” de don Gabriel de las etiquetas domésticas madrileñas en la casa de alquiler, en el marco de sus encuentros con sus vecinas Leonor y Marcela.

La comedia juega con la sensación de saturación y acumulación que compartían tanto las casas sujetas a la regalía de aposento, como las casas de alquiler —también llamadas casa de vecindad— en que pasillos, zaguanes y escaleras eran espacios comunitarios que separaban pequeñas o medianas habitaciones arrendadas por todo tipo de vecinos. Pretendientes de cargos públicos o pleiteantes venidos de otras tierras (como don Gabriel) podían coincidir con la nobleza media madrileña como Manuela o Leonor en viviendas como ésta. Lo comentan al principio de la obra la propia Manuela y su secretario: hay gran dificultad de hallar en la Corte casa “grande y sola” porque “es infinita la nobleza que le habita” (1263). La sensación de rareza o extranjería que causa a Gabriel y a su criado la ciudad misma y esta casa saturada de vecinos hará que, al principio de la comedia, el galán se mueva un poco a tientas tanto en el espacio físico como en el espacio simbólico de las etiquetas domésticas.

Al llegar a los límites de la ciudad, en las inmediaciones de la ermita de San Blas, un tropel de gente cruza en dirección a la ermita, en el que se encuentra una mujer tapada (desconocida para él) que le reprocha los motivos por los que perdió su hacienda (“Travesuras vuestras/consumido os han/si no la salud/la opinión” (1250); que le promete riqueza si se casa con ella, y que promete espionarlo en cada paso que dé.<sup>97</sup> Esta escena es

---

<sup>97</sup> *Vid.* los trabajos de Armas donde el crítico estudia el motivo de la amante invisible y rastrea sus fuentes dentro y fuera de España.

el primer motivo de desconcierto del sevillano, que cautivado por la intriga no deja de intentar aclarar quién es la mujer que se escabulle entre la multitud: “¡En buen laberinto he entrado!” anticipa el personaje que, ya en su casa, verá resignificar esta afirmación en más de una forma. Al llegar a su vivienda después de la escena de la ermita, le arrojan desde la calle por la ventana un bolso perfumado con ámbar lleno de doblones de oro y una nota que insiste en que Gabriel ve sin mirar y que “es necesidad/si os abrasa/teniendo el bien dentro de casa/salir a buscarle fuera” (1268). Gabriel comprende la nota que sugiere que la mujer que él busca en la calle vive en su propio edificio, lo cual representa la primera forma en que la comedia va dibujando la casa como artificio del engaño de los sentidos: afuera y adentro no son categorías excluyentes en el *trompe l’oeil*.

Al asumir ahora que la dama misteriosa está viviendo en los mismos confines domésticos que él, el personaje comete una serie de torpezas sociales al presentarse intempestivamente ante los cuartos de Leonor y Marcela sin respetar las etiquetas que demarcan divisiones simbólicas del espacio allí donde quizás no las establecen las paredes o puertas. La ciudad de Madrid le enseña al sevillano que, por un lado, las fuerzas privatizadoras de la casa barroca protegen la intimidad, pero que estas fuerzas no se manifiestan con la claridad de una puerta trabada o una gruesa pared. “Estás bisoño en el trato de Madrid” (1275) lo regaña Leonor al presentarse con “plebeyas desenvolturas” en su puerta y exigir que le diga si ella es la mujer que lo persigue sin identificarse. Leonor no le ofrece una silla para sentarse, un gesto de cortesía adecuado en casos como estos, porque Gabriel no supo ver que la puerta abierta de Leonor en realidad no estaba abierta para él. Este es otro de los trampantojos en la casa de vecindad.

Según avanza la comedia y Gabriel se desespera más por conocer la identidad de la mujer que lo persigue, se impone otra vez torpemente en el cuarto de Manuela, cuya puerta está abierta hacia las escaleras, pero no abierta para que Gabriel pase libremente y diga “Vuesiría/esta inadvertencia mía/perdone: buscando voy/la causa de mis cuidados” (1277). Es curioso cómo esta línea argumental sobre la “educación sentimental” de Gabriel, Tirso desarrolla lo que doy en llamar ‘el juego de las sillas’. Ambas damas le niegan a Gabriel una silla donde sentarse en las entrevistas que él busca tener con ellas, haciéndole notar que le niegan la silla porque su mera presencia en sus cuartos y la forma en que entró son inadecuados. Al transcurrir algún tiempo de esta convivencia, el impaciente e intempestivo Gabriel va comprendiendo el carácter complejo de las divisiones espaciales de esta casa comunitaria y se acostumbra a la idea de que, por un lado, no puede moverse impulsado por su deseo y, por otro, que debe aprender a negociar las entradas y salidas con los demás.

En el tercer acto Marcela y Leonor crean un plan para el escarmiento y lección final del protagonista. Mientras el galán está en su cuarto en el piso inferior, ellas usan el pasadizo secreto que conecta sus habitaciones con la de Gabriel, rebozadas con manto que les cubre el rostro para que él no las conozca. Vienen a amonestarle y reprimir su comportamiento en un paso teatral que tiene la forma de juicio. Se meten en su aposento sin que él lo note, mediante el pasadizo que conecta los pisos superior e inferior, y lo sorprenden sentadas en dos sillas entre las cuales se halla una vacía. Así “el ambiente fantástico llega a su elaboración más extrema en el tercer acto de *En Madrid y en una casa* donde esta tramoya permite que Manuela y Leonor parezcan *bilocalizarse*. La apertura en las bovedillas del techo también contribuye a que las damas parezcan tener el

poder de transformar las habitaciones privadas de Gabriel” (de Armas, “En Madrid” 346; mi énfasis). Lo llaman para que se siente en el banquillo de los acusados pero él se niega. Está desconcertado con estas mujeres que no reconoce y que cree son seres sobrenaturales al haberse aparecido de repente sin usar la puerta. Gabriel, que ha comenzado a entender la lección luego de estos días de convivencia, rechaza la silla en un gesto que denota que entiende ahora, más que antes, la inestabilidad de los signos domésticos, su teatralidad. A pesar de que luego de esta escena se dan las típicas promesas de casamientos múltiples entre Marcela y Gabriel, Leonor y Gonzalo y los criados Ortiz y Majuelo, lo cual devuelve a la comedia —como ha sugerido la crítica— cierta armonía social que aplaca las inestabilidades y subversiones causadas por los enredos de un mundo “patas para arriba”, lo cierto es que a Gabriel no le es revelada la historia de la casa, la naturaleza del artificio, el dispositivo del pasadizo secreto. Este “no saber” de Gabriel confirma la teoría de que no siempre el final de los casamientos múltiples calma o acalla las dinámicas de subversión y pacifica un mundo determinado por la tensión entre fuerzas de control y fuerzas de escape. Hay una victoria femenina en esta comedia, como en muchas otras, por el hecho de que las mujeres, ancestrales usuarias del espacio doméstico, apropian un saber hacer, “a peculiar way of doing things, of producing language and of modifying the dynamics of a relation” (de Certeau, *The Practice* 33) que consiste en este caso en la manipulación premeditada de las imágenes de apertura y cerrazón en el espacio del hogar.

Como he sugerido anteriormente, la crítica suele minimizar el potencial político que tienen estos triunfos domésticos femeninos, por lo estereotipados que resultan los

laberintos de confusión inverosímil que vivencian tapadas y galanes. Profeti, por ejemplo, señala al respecto:

Bloques enteros de secuencias teatrales se repiten en una y otra comedia, y emisor y destinatario son tan concientes de la convención, que, a través de un distanciamiento meta-teatral, el primero puede guiñar el ojo al segundo, y reírse tanto de la increíble absurdidad de los acontecimientos, como de la convención de las tapadas y de los enamorados encerrados en los camarines. Dicho de otra forma, la literariedad (a veces se la llamó “literaturidad”) de la comedia de capa y espada es indudable (“El triunfo del deseo” 162).

La crítica italiana concluye, entonces, que el carácter literario de este género, (especialmente cuando en la década de 1630 su popularidad hace que las comedias comiencen a repetirse y perder un poco su originalidad y singularidad), hace que resulte cada vez más improbable una *mimesis* entre teatro y realidad. John E. Varey conceptualiza la comedia como la industria cultural que sirvió de válvula de escape a las tensiones más nítidas de la sociedad de la que quiso ser “espejo”. Pero según su lectura (inspirada en Maravall)<sup>98</sup> la comedia venía a proponer la suspensión de un orden social y una moral que no hacía mella alguna al *status quo* dado su carácter de artificio y de juego, y dada su estricta delimitación temporal. Cuando acababa la comedia, el caos cedía lugar al orden y así la armonía social volvía a reestablecerse. Dice Varey sobre la comedia de Calderón que

---

<sup>98</sup> Maravall defendió la tesis de que el teatro popular comercial y más tarde el teatro de corte fueron instrumentos de comunicación y de praxis del poder. En su estudio sobre el teatro y la sociedad barrocos, la comedia es vista como la encarnación viva de una ideología conservadora y dirigista, tendiente a legitimizar relaciones de poder y sumisión: el rey sobre la nación, el noble sobre el plebeyo, el rico sobre el pobre, el señor sobre el criado, el hombre sobre la mujer, etc. Dice Maravall: “Lo que sí advertimos inmediatamente, al considerar nuestro teatro del siglo XVII, es que se revela como un producto literario fuertemente condicionado por su base social. Pero, es más, se trata de una creación literaria que nace y se desarrolla con muy definidas finalidades sociales. [...] Dicho en términos modernos, pero que estimamos se ajustan bien al caso, el teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva (Maravall, *Teatro y literatura* 9-10).

after the license of Carnival, comes Lent; behind and around the ingenious entanglements of the dramatic situation is the ideal harmony to which the whole of society aspires— albeit with much difficulty and at great cost— and the social norms upon which the dramatist and the audience are agreed” (“Casa con dos puertas” 93).

Según esta lectura, al terminar la comedia, como cuando terminaba el período de “carnaval”, se reestablecería la armonía y el orden social eclipsados por las intromisiones, penetraciones y escapes de damas y galanes. La estabilidad regresaba de la mano del matrimonio y el ingreso de la doncella en el sistema de intercambio del patriarcado, siendo ella uno de los bienes. Así, según esta lectura, la potencia caótica y subversiva de toda comedia se desvanecía y con ello la obra era subsumida por el discurso moralizante dirigido desde el púlpito de las iglesias y presente en los tratados de edificación femenina.<sup>99</sup>

Sin embargo, como ha señalado Melveena McKendrick en su ataque a lo que acuñó como “ortodoxia maravalliana”, “close readings of the plays suggest not an ideologically monolithic and complacent drama, but one which is multivalent and which potentiates ambiguities and subversive readings” (“Values and Motives” 359). Las historias domésticas que cuentan las comedias son, *mutatis mutandis*, el producto de una lucha de fuerzas de irreverencia femeninas frente al deseo de control masculino que no

---

<sup>99</sup> Wade (“The Comedia’s”) ofrece una interpretación en sintonía con Varey y Maravall pues sugiere que las comedias “as a rule, portray with approval the attitudes of the time toward the Church, the State and, in general, the ethos of the culture”. En particular *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, por ejemplo, “demonstrate[s] society’s acceptance of the murderous Duke of Ferrara, the play’s protagonist, as a kind of culture hero, one to be admired for his firmness in adhering to a major element of the ethos of his time by executing the adulterers who had dishonored him.” (334). En dicho artículo Wade revisa las corrientes de interpretación de la comedia: las más “literales”, como la suya, la de Maravall (*Teatro y Literatura*), la de Díez Borque (*Sociología de la comedia*), y, las que ella llama más “perspectivistas” [sic], centradas en la ironía de la exageración del texto. Son éstas las que intento poner de manifiesto aquí. Dentro de esta categoría caerían también trabajos como los de Mckendrick o Matthew Stroud, quien también señala que la *comedia*, mediante el recurso de la “ambigüedad” (lo que Jane Albrecht define como ironía) presenta una multiplicidad de perspectivas.

podemos ignorar y que no se desvanecen por el apurado (e inverosímil) final contemporizador de matrimonios múltiples y padres contentos. “La violencia” decía Wardropper al respecto “lleva a un fin feliz, pero se consigue éste por accidente o por astucia. La sonrisa final del espectador es a menudo una mueca torcida” (Wardropper, “El horror” 230). Las tres o más horas que duraba la representación no hacían más que exponer el carácter imposible de la clausura absoluta de la casa o el aprisionamiento de la mujer, dos imposibilidades explotadas cómicamente por el teatro en un momento avanzado de la urbanización de Madrid cuando el público mismo disfrutaba o padecía formas nuevas de convivencia y cohabitación como la impuesta por la *regalía*.

Cuando la “comedia de capa y espada” alcanza su madurez como género dentro de la Comedia Nueva, como sistema de relaciones entre personajes, espacios y deseos en el contexto madrileño, recurre con más frecuencia a imágenes “engañosas”, trampantojos que hacen más complejo satisfacer los deseos de todos los personajes en las viviendas madrileñas. La ciudad, como señalé, era explotada por el Estado con el propósito de convencer a los súbditos del poder real. En la casa, la certeza de los signos cedía paso a la incertidumbre en las fachadas de las *casa a la malicia*, por ejemplo, donde la distinción entre verdad y falsedad, realidad y arte resultaban términos cada vez menos dicotómicos. Igual ocurría en las casas de aposento, que fomentaron un sutil sistema de relaciones entre los personajes de la casa, donde lo propio y lo impropio, lo privado y lo público resultaban categorías deslizantes.

Esto explica la razón por la que en *En Madrid* prima el léxico ligado al ilusionismo doméstico (*trampantojo, espíritu, duende, artífice*, etc.). Las lecturas de Miñana y de Armas sobre esta comedia codifican la teatralidad urbana y la teatralidad de

las mujeres en términos de *magia* o *fantasía*, lo cual se asocia a lo paranormal, a la suspensión de las reglas de la física, la lógica o la racionalidad. De Armas habla de las comedias “que pueden categorizarse bajo el motivo de la “amante invisible” (*The Invisible* 341), rúbrica bajo la cual podrían ponerse *La viuda valenciana* de Lope de Vega, *Amar por señas*, *La celosa de sí misma* y *En Madrid* de Tirso y *La dama duende* de Calderón entre otras. Según el crítico “the female protagonist can become, through the use of fantasy and role-reversal, an admirable character in her challenge of socially-accepted norms” (6). Miñana, por su parte, habla de las mujeres como “duendes urbanos” cuyos poderes mágicos y maravillosos se van develando lentamente en la comedia como “creados por la industria y fingimientos [...] y no por intervenciones sobrenaturales” (110). Precisamente porque ambos críticos dan cuenta de que la suspensión de la lógica no se debe a lo paranormal sino — como se revela en el acto final— a la producción de un espacio “otro” que engaña a los sentidos, no creo adecuado hablar de “magia” o de “fantasía” en relación a las dinámicas domésticas, pues ambos términos connotan falta de racionalidad, premeditación y agencia de las mujeres que, con una labor de ingenio sostenida, buscan reciclar las estrategias de control patriarcales, desenmascarándolas y reapropiándolas. Como vengo sosteniendo, prefiero hablar de teatralidad de la casa como sinónimo de un *art de faire*, intencionado, conciente y productivo que actúa a contrapelo de las estrategias de sujeción del poder. Por otra parte, los mismos personajes reconocen que sus sentidos se engañan por obra de la industria humana, como sugiere Majuelo al hablar de “autor de estos trampantojos” (1290).

Para volver a la comedia, entonces, se podría decir que el género de capa y espada no resultaba inverosímil en términos de su propuesta frente a la pregunta “¿qué es lo

real?”. La comedia urbana contestaba a esta pregunta mostrando el procedimiento del trampantojo, un simulacro, un “como si” de realidad que juega con el hiperrealismo al punto de develar las angustias de la posición de los sujetos en el mundo moderno. En la concepción de Baudrillard, por ejemplo, no hay nada más absurdo que la idea de que el *trompe l’oeil* sea “verista”. No hay nada verista, realista o verosímil en él. Si — como relata Plinio en su *Historia Natural* — las uvas pintadas por Zeuxis atrajeron a los pájaros, que creyendo que eran comestibles se golpearon contra el lienzo, o si la cortina pintada por Parrasio dio la sensación a Zeuxis de que “se podía tocar” no es por su carácter “verista”. Es, al contrario, porque “we express in terms of touch, in terms of a tactile hyperpresence of things, ‘as if one could touch them and hold them’” (Baudrillard, “The trompe l’oeil” 59). Baudrillard sugiere que la metáfora del tacto no tiene conexión alguna con la noción de realismo en tanto que el *trompe l’oeil* es una forma de simulacro — copia sin original — que revela la cualidad de simulacro misma que tiene “lo real”. El espacio infinito, matemático, ideal creado por la perspectiva artística del *trompe l’oeil* revela una ironía fundamental: el exceso de realismo. El teórico francés habla entonces del *hiperrealismo* de esta simulación encantada, que trasciende la pintura para acercarse al campo de la metafísica y que revela que la realidad

is never more than a world hierarchically staged (mise-en-scène), an objectivity achieved according to the rules of depth; that reality is a principle the observance of which regulates all painting, sculpture, and architecture of the time. But it is a principle and a *simulacrum* and nothing more, put to an end by the experimental hypersimulation of trompe l’oeil (“The trompe l’oeil” 59)

Los efectos de la hypersimulación del *trompe l’oeil* en cuanto a los mecanismos de poder en una sociedad dada están a la vista en la teorización baudrilleana, y conecta con una idea recurrente en la filosofía contemporánea: aquel que ostenta el magisterio de un

espacio simulado ejercita el poder por saber el gran secreto de que la simulación del arte comparte su estatuto de simulacro con la simulación que conforma la materia misma de “lo real”. El ejercicio del poder se alcanza a partir de la manipulación de las imágenes, incluida la imagen del poder. La capacidad hiperrealista y alucinatoria del objeto artístico que insta al observador a corroborar repetidas veces la naturaleza ¿verdadera? ¿falsa? de la figura *es* la estrategia de cooptación del Otro, en la teoría baudrilleana, y es aquello que — según de Certeau — puede ser asaltado en las prácticas subversivas de la vida cotidiana.

En lo que vengo analizando, el *trompe l'oeil* es la máxima expresión de las prácticas subversivas femeninas de la vida cotidiana. También es el significante del desorden y desarmonía que producen esas prácticas, cuyo efecto va más allá del final feliz y estabilizador. No es del todo convincente aquello que señalaba Varey de “after Carnival comes Lent”, especialmente en casos como el de Gabriel, que no termina de descubrir quién es el autor de los trampantojos que lo ha confundido y desorientado en lo que dura la comedia. La duda existencial continúa. Después del carnaval y la inversión social que propone una “comedia de capa y espada”, llega otra comedia que propone la misma dinámica insurgente y molesta de la vida cotidiana.

Volvamos a la cuestión de la “bi-locación” de la dama, como la llama Frederick de Armas. Quizás la bilocación sea el ejemplo más iluminador del proceso de hiperrealidad que teoriza Baudrillard, y de apropiación creativa del “débil”, como llamaría de Certeau al oficinista, al carpintero, al *flâneur* o a las mujeres en las comedias domésticas que vengo analizando. Las damas de la comedia pueden aparecer en dos lugares al mismo tiempo, como comencé a revisar en *Por el sótano y el torno*, gracias a

ese proceso continuo de perforación que abría conductos y hendiduras. Cuando Santarén abre a fuerza de martillo un hoyo para unir la posada con la casa de sus amas, Jusepa puede aparecer repetidas veces en su cuarto y en la posada vecina sin que Bernarda la descubra. Ciertamente es difícil para ella convencerse de que no es su hermana Jusepa la que se encuentra vestida/disfrazada de portuguesa<sup>100</sup> en la posada donde se hospedan don Duarte y don Fernando. Como se ha dicho, la casa-convento en la que vive Jusepa no se comunica con el exterior más que por el torno. Sin embargo, Bernarda entra en la posada y descubre que su hermana está allí. Si no ha usado las puertas ¿cómo pudo salir y entrar, estar aquí y allá?

Otra forma de ilusionismo ocupa el espacio dramático y el espacio escénico en esta obra cuando la esclava de Bernarda intenta convencer a su ama, Bernarda, de que la que ven en la posada y la que queda en su casa encerrada no son la misma. Dos elementos indican esta imposibilidad: la casa de don Gómez está protegida por criados que custodian las puertas; por el otro, la cara de la portuguesa es sutilmente diferente a la de Jusepa. En la posada dice la esclava Polonia:

Polonia

¡hay cosa igual!  
Su imagen tengo delante;  
No vi cosa semejante  
En mi vida. Una señal  
Tiene que la diferencia.

Bernarda

¿cómo, perra?

Polonia

Bien que es poca:  
un sí o un no es mayor la boca

Bernarda

Mientes

Polonia

---

<sup>100</sup> Sobre el componente “portugués” de esta y otras comedias de Tirso *vid.* Morby y Palomo (“El amor portugués”).

La circunferencia  
de cara el engaño enseña,  
aunque algo le corresponda;  
señora es carirredonda,  
pero esta es cariaguileña. (*Por el sótano 217*)

De la posada vuelve a su casa para encontrarse con la escena apacible de la costura. Al asomarse al cuarto de Jusepa, Bernarda la ve vestida nuevamente con su ropa, mientras canta una canción y “labra” con almohadilla en mano (como don Alonso vería a Elisa cosiendo en su habitación). Es ahí cuando Polonia insiste en la sutil diferencia fenotípica entre ambas mujeres, aunque esta vez, en vez de repetir que Jusepa es “carrirredonda” — como lo hizo antes — engaña a Bernarda con la verdad diciendo lo contrario, que es “cariaguileña” como la portuguesa:

Polonia  
repare vuesa merced  
en esta fisonomía  
y verá la diferencia  
de la dama parecida.  
Mire esta aguileña cara,  
las rosas de estas mejillas  
los rasgos de aquellos ojos,  
la nariz no tan prolija,  
y conocerá su engaño (*Por el sótano 221*).

Como la casa (el trampantojo creado por don Gómez para proyectar la imagen de un espacio doméstico infranqueable), el rostro de Jusepa es el *trompe l’oeil que engaña con la verdad*, con la hiperrealidad, a Bernarda: “Bastará que tu lo digas; mas yo cuanto más la veo, más me parece la misma” (221). El rostro, despojado de pintura cosmética, puede ser un perfecto trampantojo, opt-art que aún mirado tres veces (en la casa, en la posada, y en la casa nuevamente) escapa a la lógica y engaña a su hermana.

Como Jusepa en su “humano monasterio”, Elisa, la protagonista de *Los Balcones de Madrid*,<sup>101</sup> tercera comedia del tríptico tirsiano que trabajo en este capítulo, también toma la posición subjetiva de una monja de clausura, pues la única puerta de sus aposentos que comunica con el resto de la casa está cerrada por afuera. Su padre ha intentado que obedeciera sus mandatos maritales y se casase con un marido que él ha elegido, pero es inútil. Mientras el padre, Don Alonso, ya tiene a don Pedro y más tarde a un Conde en mente, su hija Elisa se convence de que sus ilusiones con don Juan son en vano, porque estará encerrada, sepultada, bajo las mismas paredes día y noche.

Tanto don Gómez en *Por el sótano* como don Alonso en *Los Balcones* son arquitectos de una ficción hiperrealista en que los sentidos quedan engañados con la manipulación de lo real. En *Los Balcones*, la cuestión del engaño del padre funciona más meta-reflexivamente que en *Por el sótano*, porque son mayores los esfuerzos de don Alonso para contener a Elisa y procurar que se olvide de don Juan. La comedia hace uso de la decoración de interior y su propiedad ilusionista: “lo real” es una imagen ilusionista entre otras, que pone de manifiesto la teatralidad tanto del espacio urbano como del doméstico. El espacio “real” en la casa no tiene un estatus de verdad mayor del que tendrá el espacio “artístico”.

Para alejarla de sus deseos por don Juan, el padre convence a Elisa de que la ha mandado lejos de Madrid, a Illescas, como castigo a su impertinencia, cuando en realidad estará encerrada en Madrid y en su propia habitación. La *traza* consiste en subir a la hija a un coche con las ventanas tapadas con gruesas cortinas o *encerados*. A mitad de

---

<sup>101</sup> *Los Balcones de Madrid* fue escrita probablemente según Cotarelo y Mori hacia 1624 porque se menciona el asalto de Ormuz como cosa no muy lejana. Fue incluida por Blanca de los Ríos en el ciclo de “teatro de oposición” de Tirso, y también en el “período calderoniano”, lo que significa que la fecha de composición sería más tardía. Sobre la génesis textual y la datación de la obra, *vid.* Cazottes.

camino, y de noche, el coche da la vuelta y devuelve a Elisa a su propio cuarto, que ahora está re-decorado completamente, con nuevos

cuadros, colgaduras, sillas  
escritorio, contador  
cama estrado  
sin que quede un clavo  
que de ocasión  
a que reconozca el sitio  
Retirada en ella Elisa  
y las puertas del balcón  
clavadas, dando la luz  
la vidriera superior,  
ni creerá que está en la corte (143).

El único que la verá es un amigo de don Alonso, Álvaro, que fingiendo ser dueño de la casa en Illescas le traerá comida y propiciará los galanteos del Conde Carlos, que por ser conde y más adinerado que don Pedro, Don Alonso prefiere —desde el segundo acto— como yerno.

El trampantojo de don Alonso es de elaborada forma, pues pone en entredicho el concepto mismo de espacio. El *trompe l'oeil* que el padre ha creado permite a Elisa viajar sin moverse, mudarse sin viajar, “in motionless travel” como ilumina Deleuze desde el epígrafe de este capítulo. Como Zeuxis, la creación artística del artífice (el padre) es tan perfecta que podría (debería) engañarlo a él mismo: “Pedro de Ávila, el que vive/junto a la Puerta del Sol, /que os alquile por un mes/ otra tanta ostentación/que de modo la disfrace [a la casa]/que no la conozca yo” (143. Mi énfasis) — le dice a su amigo Álvaro. Engañar con la verdad: el contenido metateatral de la escena es notorio. La casa se vuelve escenario de la representación-farsa de la clausura, pues solo a costa de la trampa visual Elisa podría creer que está completamente aislada (privada) de la ciudad, del amado, de la escena pública. Pronto Coral, el criado de don Juan, revela el proceso de

creación del trampantojo “En Illescas y en la Corte/estás a un tiempo” (160) y así la invita a mirar con otros ojos la prisión que la contiene:

Abre al balcón las ventanas  
repara el modo y figura  
de la sala en que te prenden  
mira esa alcoba o estufa;  
las bovedillas del techo  
que en Illescas poco se usan  
esas puertas y paredes  
que como los trajes mudan  
cual danzantes se disfrazan  
con ajenas colgaduras (161).

Pronto Elisa aprende de su padre y lo supera. En ese proceso de superación del arte hiperrealista el *débil*, en el uso que de Certeau da al término, reescribe al *fuerte*, y la casa se vuelve dispositivo del engaño ya no en contra de Elisa sino a su favor. Como Jusepa, en *Por el sótano y el torno*, en esta comedia Elisa usa con su amante don Juan la conexión que ofrecen los balcones entre su casa y la vecina donde está don Juan. El padre, que la tiene encerrada con llave y que no ha considerado el balcón como un espacio de escape posible, quedará sorprendido (como Bernarda con Jusepa) al ver cuán similares pero diferentes son su hija y la dama tapada con la que se encuentra don Juan. Tirso se auto-recicla al resolver la bi-locación con una escena de costura como en *Por el sótano*. La laboriosidad, una de las virtudes femeninas que hemos estudiado ya en el capítulo anterior, funciona como bálsamo que tranquiliza al padre cuando deja encerrada a su hija en su habitación. Al ver a una mujer rebozada muy parecida en la casa vecina donde se aloja don Juan acusa a la hija de falsear la puerta o tener llave de loba. Don Juan intenta convencerlo sugiriendo que muchas en Madrid usan los mismos vestidos “¿No habrá en Madrid quien se vista/de la misma suerte que otras?” (179).

Don Alonso no se convence. Al volver a su casa, entra al cuarto de Elisa, quien ya escondido el rebozo, cose y borda sentada sobre su cama. Como quien se aleja y se acerca a un cuadro para encontrar el ángulo que revele la falsa perspectiva del *trompe l'oeil*, don Alonso palpa las paredes: “¿Qué buscas por los tapices?” ¿Qué por la cama?” (183). “(Mira y tienta las paredes y la alcoba)”, indica la didascalía. Elisa engaña con la verdad al padre como él lo hizo en el falso cuarto de Illescas: quitando absolutamente cada elemento de la decoración interior del cuarto de su hija como “cuadros, colgaduras, sillas,/escritorio, contador / cama, estrado,/sin que quede un clavo/que de ocasión/ a que reconozca el sitio” (143) don Alonso aprisiona a Elisa en su propio cuarto, ahora decorado con otros muebles alquilados a “Pedro de Ávila, el que vive/junto a la Puerta del Sol”. Así, pensándose en otro lugar, en Illescas, Elisa quizás olvide su amor por don Juan y se case con el conde. La distribución de paredes y aberturas, la bovedilla<sup>102</sup> del techo, las ventanas (por supuesto tapiadas) son tan parecidas a las de su cuarto que Elisa no percibió en un primer momento el hiperrealismo de la similitud entre su cuarto y el de Illescas. Más tarde, al salir de su engaño gracias al criado, utilizará exactamente el mismo procedimiento que el padre usando el mismo vestido en su habitación, mientras labra, y en la de don Juan, cuando su padre la intercepta in fraganti. El débil aprende y recicla (usa y consume) de las estrategias del fuerte creando una “trayectoria” con su táctica:

it must vigilantly make use of the *cracks* that particular conjunctions open in the surveillance of the proprietary powers. It poaches in them. It creates surprises in them. It can be where it is least expected. It is a guileful ruse” (*The Practice* 37. Mi énfasis).

---

<sup>102</sup> Hay un interés especial en Tirso en retratar las modas arquitectónicas de la ciudad cortesana y contrastar su innovación con las modas anticuadas o más sencillas de otras zonas de España. Mientras en esta comedia se compara Madrid con Illescas: “mira esa alcoba o estufa/ las bovedillas del techo /que en Illescas poco se usan (*Los Balcones* 161), en *En Madrid y en una casa* el objeto de comparación es Sevilla: “No guarnece Sevilla, sus techumbres con tanta bovedilla” (1266).

Ahora bien, ¿quién —en esta “polemiología<sup>103</sup>” de la vida cotidiana, como la llama de Certeau— tiene el verdadero ejercicio de poder mediante la manipulación más controlada de las imágenes de clausura? ¿Cuál de los trampantojos, el femenino o el masculino, es el más eficaz? Hay dos ángulos desde los que se puede contestar esta pregunta. Por un lado, el ángulo que ofrece una parte de los estudios sobre la comedia nueva que la estudian como un discurso inocuo, en tanto no reflejaba para nada las prácticas “reales” de las casas “históricas” del Madrid cortesano. Según esta perspectiva, el trampantojo no es un síntoma del agenciamiento del poder femenino y por lo tanto el espacio polemiológico de la vida diaria está dominado por los hombres. Estos estudios ven a la comedia como un discurso inofensivo, sin ningún potencial subversivo, por la siguiente razón: porque las resoluciones imaginativas que propone donde la mujer domina, como títeres, a padres, hermanos y galanes no dan cuenta de lo que estos estudios ven como la “realidad” de España, donde la agencia (entiéndase *agency* y sus implicaciones teóricas en los estudios feministas contemporáneos) de la mujer en su sociedad era nula o casi nula. Dado que “la realidad” de la mujer “histórica” que habitó la península no fue tan agitada, entretenida o triunfal como la pinta la comedia, estas lecturas descartan por completo la potencia subversiva del teatro como discurso. “Es inútil preguntarse si existían, en el Madrid de Calderón, desenvueltas doncellas que salían de su casa tapadas, dirigían la palabra a caballeros encontrados por la calle, coqueteaban

---

<sup>103</sup> De Certeau conceptualiza el contrapunto entre las estrategias del fuerte y las tácticas del débil en la vida cotidiana desde una polemiología, esto es, una “ciencia de la guerra”: “Dwelling, moving about, speaking, reading, shopping, and cooking are activities that seem to correspond to the characteristics of tactical ruses and surprises” clever tricks of the “weak” within the order established by the “strong”, an art of putting one over on the adversary on his own turf, hunter’s tricks, maneuverable, poliform mobilities, jubilant, poetic, and warlike discoveries” (*The Practice* 40)

con ellos, llegaban a introducirlos en la casa del padre o del hermano” señala Profeti (“El triunfo” 164). Disiento en este punto con la crítica italiana. Creo que su pregunta es absolutamente válida, no para tratar de usar al teatro como “documento” de una realidad objetiva, como imagen realista de la historia de las mujeres y con esto livianamente olvidar las condiciones opresivas en las que vivieron, con distintos matices socioeconómicos, todas ellas. Su pregunta es legítima, en cambio, para comprender cómo se representó la domesticidad, cómo se pensaron sus cambios a lo largo del siglo XVII madrileño, cómo se distinguieron sus rasgos de otras espacialidades como el campo, otras ciudades, otras naciones.

Es posible hacer dialogar al teatro y a la historia, con todas las precauciones metodológicas que ello implica, si pensamos que la *regalía de aposento* provocó una alienación del espacio doméstico tan grande como aquella que muestran las comedias estudiadas. Las *casas a la malicia*, por su parte, también muestran la condición “trampantójica”, engañosa, del espacio interior y su fachada. Cuando se trata de Madrid, entonces, el espacio doméstico está de por sí (*always already* es el término derrideano más adecuado aquí) enrarecido. Sobre este enrarecimiento discute Freud en su estudio sobre el concepto de *Das Unheimliche* “lo siniestro” o “lo ominoso”, cuya etimología precisamente remite a la palabra “hogar” en alemán. Aquello que resulta familiar como nuestro propio hogar, al mismo tiempo, puede ser extraño e incómodo. Lo que Freud plantea como una disonancia cognitiva de un sujeto que experimenta una realidad dada puede ejemplificarse con la transformación del espacio hogareño madrileño en un trampantojo. Si las mujeres recurren al engaño para agenciarse o encarnar poder en la esfera doméstica por medio de sótanos, balcones y pasadizos en el cielorrasso, también los

padres y maridos necesitan estar alerta y manipular las imágenes de encierro (el torno, la habitación de Illescas) una y otra vez para no perder el control sobre los sentidos de las mujeres. Este no es un detalle menor. Tirso muestra que los procesos de manipulación de los sentidos, de la manipulación de lo real, exceden la dicotomía de género, lo cual es sintomático de la relación omnipresente de la casa con la ciudad.

Madrid, como escenario del poder de los reyes, se ha convertido en trampantojo y es su naturaleza la que se está permeando por los poros de la casa barroca. Como los reyes decoraban las calles y fachadas para seguir sosteniendo una imagen incorrupta de su dominio sobre cada uno de sus subalternos, los hombres necesitaban hacer lo mismo en los márgenes de su reino microscópico según se desarrollaron procesos sociales como la desacralización de la vida, la corrupción de las costumbres, la explosión demográfica y expansión comercial, etc. La otra forma, entonces, de contestar la pregunta por la polemiología del débil y el fuerte en el sentido de Certiano, sería, en efecto, reafirmando una vez más la hipótesis que vengo manejando. Las *casas a la malicia* y las casas de aposento obligadas por la *regalía* nos ayudan a comprender que no sólo las mujeres sino la familia en general atravesó procesos de cambios inmensos una vez que Madrid se estableció como Corte. Estos procesos implicaron un cambio radical que tocó a todos los sujetos de la vivienda urbana, que vieron fracasar paulatinamente fórmulas utópicas de imaginar la casa ideal. Las visiones distópicas de la domesticidad urbana que apareja la “comedia de capa y espada”, entonces, no son más que el resultado de una revisión de la cultura española de sus propias fantasías domésticas vigentes en los discursos prescriptivos sobre el “deber ser” del hogar, como la casa-convento. La ciudad impone una nueva condición a “lo real”: el trampantojo como marca de la inestabilidad de los

sentidos, de la vulnerabilidad de los límites, de la “humanidad”, es decir la falibilidad, de las formas del encierro en sus monasterios domésticos.

**Chapter 3.**  
**Heterotopía doméstica: anatomía de una academia  
en la narrativa de Salas Barbadillo.**

First, the prospect of establishing a literary reputation  
amongst fellow poets and consequently finding patronage;  
secondly, the acquisition and practice of good manners;  
and thirdly the opportunity to become versed in contemporary literary taste  
Robbins, *Love poetry of the literary academies  
in the reigns of Philip IV and Charles II* 23

**Introducción**

Este último capítulo completa el tríptico sobre las representaciones literarias de la domesticidad madrileña del XVII, agregando al concepto de *utopos* y *distopos* el de *heterotopos*. Comenzamos con un primer capítulo donde Fray Luis de León y otros ensayistas coetáneos funcionaban como epicentro de una discursividad utópica sobre la casa nobiliaria. De esta colección de (u)topoi sobre la conducta femenina en el hogar del primer capítulo pasamos, en el segundo, al teatro comercial, específicamente la comedia madrileña de Tirso, una suerte de distopía dramatizada que exponía la condición utópica de la preceptiva luisiana en el Madrid cortesano, a la vez que daba cuenta de la condición subversiva del espacio doméstico en el contexto de la ciudad. Nuevamente de la mano de la narrativa de un autor, esta vez Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635),<sup>104</sup> me propongo observar mi tercer paradigma de (re)presentación doméstica en que la casa

---

<sup>104</sup> Lo que sabemos de su vida se encuentra en Uhagón (x-xxiv); Cotarelo y Mori (*Obras* xi-cxxviii) Plaze (*Casa* 263-269), Peyton (caps. I y II) y el resumen que de todos ellos ofrece la más reciente aportación crítica a Salas Barbadillo: García Santo-Tomás (*Modernidad* 57-66). Como bien observa este último, sabemos muy poco de su vida a falta de monumentales biografías como las de Jauralde para Quevedo o Rennet y Castro y Pedraza Jiménez para Lope.

nobiliaria madrileña ya no se ofrece al lector/espectador como no-lugar ideal utópico (capítulo 1) o peligrosamente distópico (capítulo 2), sino un “lugar otro”, heterotópico, que se apropia de espacios sociales exteriores a él tanto para invertirlos como para refutarlos, pues — como veremos siguiendo a Michel Foucault — a diferencia de la utopía, la heterotopía existe en la cultura que la imagina y, a diferencia de la distopía, no representa una anti-sociedad, sino un fragmento de ella separado y a la vez incluido.

Dos motivos principales colocan a la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en un lugar textual privilegiado desde el que acceder a las visiones domésticas heterotópicas del siglo XVII. En un primer lugar, tal como ha notado ya la crítica, la obra de este narrador satírico cultiva con especial interés la imagería de la cultura material urbana que lo rodeaba. Sus textos se caracterizan por su pulsión costumbrista y su intenso trabajo metafórico y simbólico con los placeres mundanos que dan cuenta de la vida cotidiana y, especialmente, la casa de la nobleza madrileña. La comida, las bebidas, los coches, la decoración de interiores, la vestimenta y otros fetiches modernos forman parte de la paleta con la que el pincel satírico del madrileño colorea una urbe desidealizada (esto es, “material”) y — al decir de algunos — melancólica. La presencia casi permanente de Salas Barbadillo en el Madrid de Felipe III y parte del de Felipe IV<sup>105</sup> llevaron quizás a que su obra se nutriera más detalladamente que otros contemporáneos de las observaciones y experiencias vitales del autor, teñidas de sorpresa pero también de crítica ante la exultante — y por ello a-moral — vida cotidiana del Madrid cortesano.

Tanto *Casa del placer honesto* (1620), obra en la que me centro, como su picaresca

---

<sup>105</sup> Solo por dar unas referencias comparativas tenía exactamente 20 años cuando la Corte se mudó de Madrid a Valladolid. Atrás de ella se fue en el año 1600 a estudiar derecho canónico en Valladolid. A los 26 años regresó a Madrid para ya instalarse definitivamente hasta 1635, año que murió con 54 años, a los catorce años de subir al trono Felipe IV.

femenina *La hija de Celestina* (1614), su comedia en prosa *El cortesano descortés* (1621), o sus novelas *El caballero perfecto* (1620) y *Don Diego de noche* (1623) entre otros de sus múltiples y multiformes<sup>106</sup> textos retratan — “burla burlando” — los placeres *honestos y deshonestos* del urbanita del siglo XVII desde una perspectiva material y, por la mayor parte, masculina. La creación de espacios masculinos domésticos no es privativa de Salas aunque bien podemos decir que es *sello personal* de su obra. Sus obras *El caballero puntual*, *El caballero perfecto*, *El cortesano descortés*, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) y *Don Diego de noche* anuncian ya desde el título que la materia sujeta a un proceso de estetización es el universo masculino. Privilegia, como lo vemos en el caso concreto de *El caballero puntual* (1614 – 1619) a través de la figura del falso caballero “don” Juan de Toledo, o en *El cortesano descortés* mediante don Lázaro y su obsesión por su sombrero,<sup>107</sup> la perspectiva doméstica, focalizando la mirada en la cultura del objeto que va desde la vestimenta del cuerpo hasta la “vestimenta” de sus aposentos. Al contrario que la “comedia de capa y espada” en que el mecanismo cómico requería la penetración del hombre en los aposentos femeninos, la sátira en Salas invierte la polaridad genérica y se vuelve hacia el noble y sus funciones domésticas, usualmente expuestas, como veremos, a la luz de los desplazamientos entre un *ethos* aristocrático y una sociedad burguesa en ciernes.

---

<sup>106</sup> Lo “multiforme” en la obra del madrileño atañe tanto la forma como el contenido. La multiplicidad de perspectivas — de lo serio a lo satírico, de lo abyecto picaresco a lo aristocrático sublime — aportan una visión de la vida urbana a veces ausente en otros contemporáneos. En cuanto a la forma, Salas se empeña en alcanzar y superar los límites genéricos de cuanta tradición literaria apropia. La *miscelánea* o *colección* — dos términos que usaré muy frecuentemente en este capítulo — son los lexemas que mejor funcionan para describir obras que contienen poemas, formas dramáticas, narrativas cortas, etc.

<sup>107</sup> Un rasgo de su narrativa suele ser la fijación o concentración dramática y burlesca en un objeto paradigmático, como el sombrero robado a Don Lázaro, el cortesano descortés de la obrita homónima. La obsesión de don Lázaro con su sombrero, que proyecta su identidad cortesana y sus aires de grandeza, va en desmedro de gestos de cortesía y amistad que serán castigados por sus amigos con el robo de esa pieza del atuendo. *Vid.* Ugahón. Veremos en *Casa del placer honesto* una ampliación de esta técnica, con una atención más bien panorámica a varios objetos de la decoración de interiores.

Una de esas funciones domésticas masculinas que su obra expone con atención es la creación de academias literarias por parte de los nobles letrados del siglo XVII. Como sugiere Anthony Close, a su vez inspirado en el estudio de Norbert Elias, Salas Barbadillo es un “typical representative [of] the prevailing ethos of courtliness, academicism and exemplariness” (*Cervantes and the Comic Mind* 321). Este es precisamente el segundo motivo por el que Salas resulta tan atractivo para visualizar las creaciones heterotópicas de la domesticidad. Le interesa poetizar con un alto nivel de auto-referencialidad el mundillo madrileño de las letras, el entorno de los artistas y sus mecenas, la producción de arte poética y literaria en general del campo cultural letrado del Madrid que lo vio nacer y convertirse en una figura axial desde muy joven. Este microcosmos letrado fue sin dudas una suerte de “segundo hogar” que nutrió la vida intelectual de Salas y como tal — *qua* hogar — lo retrató varias veces. Si bien la elaboración más desarrollada se encuentra en *Casa del placer honesto* de 1620 (y es por ello que este capítulo se centra en esta obra), el octavo capítulo de su *El caballero puntual* y los pasajes finales de su novela picaresca *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* dejan también registro, si bien más escueto, del interés por el motivo académico. También su colección miscelánea *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (1635) es una evocación a esa vida de académicos que tan de cerca conoció Salas, en este caso embozada con los tintes de un banquete parnasiano y más orientada a la exaltación panegírica de Felipe IV y su valido Olivares.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Esta obra en particular, carente aún de reedición, es el gesto más autoconsciente y meta-literario de Salas porque, como un juego de cajas chinas, contiene a su vez el retrato de una academia literaria, al decir de Romera Navarro, “simbólica”, bajo el título *La peregrinación sabia*. Sus zoológicos personajes, al estilo de las fábulas de Esopo, parecen ser un tributo animalizado a los compañeros de profesión de Salas. Por ejemplo, hay un mono, tordo y ruiseñor; un perro llamado *Figarroa* (quizás en alusión a Cristóbal Suárez de Figueroa) y un gato (al decir de Romera Navarro en alusión a Vélez de Guevara). Ha sido publicada separadamente, a diferencia de la más multiforme *Coronas*.

Como el madrileño, sus contemporáneos se detuvieron y regodearon en explorar y explotar la estética del objeto y de la cultura material del hogar, así como en las imágenes del campo literario y de la economía del mecenazgo.<sup>109</sup> Sin embargo, Salas se distingue por haber comprendido y exhibido la inextricable relación entre estos dos universos. La manera en que ambos universos quedaron fundidos en la obra que me ocupa, *Casa del placer honesto*, es a través de la academia literaria, comunidad intelectual masculina que usurpa, transforma, consume y subvierte dinámicas familiares y filiales del hogar cortesano. Así, el discurso de la domesticidad queda teñido de rasgos heterotópicos, como iremos viendo.

Otros narradores habían utilizado el motivo de la reunión académica esquemática y mecánicamente siguiendo el modelo boccacciano. La academia o el sarao con pretensiones académicas funcionaba en la obra de otros escritores como una excusa (como la peste en Boccaccio) para hacer contener en la misma miscelánea los poemas, entremeses o novelitas intercalados. No hay en estas obras un verdadero interés en desarrollar la narrativa marco ni ahondar en detalles que construyan mejor a los personajes o el espacio doméstico en que se encuentran. La intención no parece ser *costumbrista*, a diferencia de la obra de Salas Barbadillo, cuyo marco se plaga de detalles, recibiendo así un tratamiento más detenido y menos esquemático.

---

<sup>109</sup> Señalé ya en la introducción el interés de varios autores/as del “Siglo de Oro” por la cultura material. Respecto de la representación del campo literario contemporáneo, otras figuras contemporáneas interesadas en éste fueron Lope de Vega con *La Vega del Parnaso* y *El Laurel de Apolo*, Cervantes con su *Viaje del Parnaso* y Pérez de Montalbán en *Para todos*. Estas obras son el gesto meta-literario por antonomasia del siglo de oro, pues en sus páginas recomponen el parnaso literario y artístico de la época, una suerte de “Who’s who” de la esfera artística y literaria contemporánea. En otras artes, como en la pintura, hay un paralelo con este género literario. Juan Van der Hamen y León ofrece también un “who’s who” con su un mini-parnaso y galería de retratos que incluyen personajes ilustres del campo literario del siglo XVII, incluidos Catalina de Erauso, Góngora y Quevedo. Volaré sobre Van der Hamen y León más adelante en relación con sus naturalezas muertas y el magisterio de su *trompe l’oeil*. Sobre su obra el manual y catálogo más actualizado es Jordan 2005.

Quizás el lugar que ocupó Salas Barbadillo — para decirlo con Bourdieu<sup>110</sup> — en el “campo cultural” y el “campo de poder” de su tiempo haya sido el motivo que lo llevó a una reflexión más dedicada que la de sus pares sobre el mundo de la academia literaria puesto que según, comentan sus biógrafos, no logró establecer un vínculo estrecho con un mecenas — como lo hicieran Quevedo con la corte de Felipe IV, Cervantes con el Duque de Béjar, Vélez de Guevara con el Conde de Saldaña o Lope con el duque de Sessa (Sieber “Magnificent”) — que asegurara favores económicos y/o simbólicos para vivir cómodamente. Por esto, sus dedicatorias a varios mecenas o poderosos,<sup>111</sup> las reflexiones

---

<sup>110</sup> Utilizando la visión de Pierre Bourdieu en *The Field of Cultural Production*, Carlos Gutiérrez ha dedicado *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* a estudiar la figura axial de Francisco de Quevedo y lo que significó el cruce entre su lugar el campo literario madrileño y su carrera política trans-mediterránea. Salas Barbadillo, un escritor que quedó a la sombra de los grandes “ingenios” como Lope o Quevedo y que gozó de un puesto ya no político sino doméstico, como ujier de la Saleta de la Reina,, debe contemplarse como espejo invertido y contrapunto menos triunfal de un ingenio cortesano madrileño.

<sup>111</sup> En su dedicatoria a Luis Ortiz de Matienzo, consejero real y secretario del *Consejo de Nápoles* de su obrita intercalada *La peregrinación sabia* en *Coronas del Parnaso* Salas se queja de la falta de recursos y su necesidad apremiante de recuperar una propiedad en Italia, lo cual sugiere su posición necesitada cuya consecuencia es la búsqueda de mecenas mediante la dedicación de sus piezas: “*La peregrinación sabia* [...] ofrezco a vuesa merced, porque hago confesión pública, que no tengo otro caudal con que pagar tantos beneficios, pues con sumo cuidado procura que se traslade a España el valor de aquella hacienda que tengo en Italia, con que podría pasar menos desacomodado; pues por no haber tenido hasta ahora tan grande y tan piadoso protector, ha que duran los pleitos más de cuarenta años...” (*Apud* Cotarelo y Mori, *Obras de Salas* CVIII). La dedicatoria de *Coronas* al Conde-Duque de Olivares testimonia también la urgencia de encontrar una sinecura o forma de sustento mediante un protector: “Referirle a V. Excel. los grandes trabajos en que nuestro Señor me ha puesto, quitándome a un mismo tiempo la salud [se estaba quedando sordo] y la hazienda, que son las dos mayores felicidades de esta vida (aunque creo de la caridad Christiana de V. Excel. que ninguna cosa leyera con más piadosa atención) no me parece que es de este lugar. Muchos le podrán dar a V. Excel. suficiente noticia de ellos, porque tengo por sin duda, que en la ocasión presente ningunos son más públicos, como también ningunos menos remediados” (*Coronas* s/p).

que su posición en el “campo cultural” mereció a otros artistas<sup>112</sup> y su intensa producción de poesía panegírica<sup>113</sup> sugieren — junto a su participación constante en las academias literarias — una búsqueda incansable (y fallida) por el reconocimiento de los pares así como el de un mecenas que cubriera las necesidades materiales, precisamente aquellas que lo obsesionan y retrata una y otra vez desde el motivo académico. La “fuente magnificente” de mecenazgo que tan acertadamente describe Harry Sieber para otros “ingenios” cortesanos fue quizás menos cristalina o caudalosa para Salas Barbadillo:

[t]he court became a “magnificent fountain” of patronage, available to those who understood its politics and protocol and language. In the early seventeenth century, poets, dramatists, novelists and historians began to gather around the new monarch, refashioning themselves to meet the demands of a new courtly society. Francisco de Quevedo, Mateo Alemán, Luis Vélez de Guevara and Prudencio de Sandoval (among untold others), took up residence or spent considerable time at court, searching for powerful noblemen who might act as brokers or conduits or sponsors, paving their way to honors and rewards (“Magnificent Fountain” 87).

Según lo que testimonia su obra y su biografía, la “fuente” del mecenazgo no sació la sed de Salas, cuyas representaciones del mundo artístico mediante el motivo de academias se caracteriza por la inscripción de un discurso heterotópico que idealiza el espacio de encuentro entre el artista y el dinero (o favores) mediante la creación de

---

<sup>112</sup> Al parecer fue buen compañero de Cervantes a quien imitó y homenajeó varias veces. De Salas dijo Cervantes en *Viaje del Parnaso*: “Este sí que podrás tener en precio/ Que es Alonso de Salas Barbadillo, / A quien me inclino y sin medida aprecio”. También Lope en el *Laurel de Apolo* reflexionó sobre su falta de mecenas, adjudicando el problema los cambios de la fortuna: “Si a Salas Barbadillo se atreviera/ mi indigna voz, que por tu gusto canta, / o la sonora cándida garganta/ de los cisnes tuviera, / que el verde margen que el Caistro bebe/ cubren de pura nieve,/ yo te pintara un hombre/ que ha puesto con su nombre/ temor a las estrellas,/ a quien quitaron ellas/ que no pudiese oír sus alabanzas:/ tales son de los tiempos las mudanzas,/ porque si las oyera/ no fuera humilde cuando más lo fuera./ ¡Oh, fortuna de ingenios, breve llama!/ Pues no le dais Mecenas, dadle fama” (*Apud* Cotarelo y Mori, *Obras de Salas CX-CXI*). Su editor póstumo en *Coronas del Parnaso* sugiere que ni aún en los últimos momentos de su vida había alcanzado una posición cómoda a pesar de que había conseguido ser “Ugier de la Saleta de la reina”: “Honrole su Magestad con título de criado de su casa, merecedor sino de mayores dichas, de mas socorridos premios” (*Coronas s/p*).

<sup>113</sup> Era convencional en la época publicar poemas encomiásticos como paratexto de la obra de los amigos y colegas del circuito literario. Ejemplos de esto encontramos tempranamente en su carrera en Agustín de Rojas y su *Viaje Entretenido* (1603) y en la *Antología de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa.

ambientes interiores absolutamente formidables en donde la escasez no tiene lugar y el origen de la riqueza no representa un problema.

Para iluminar, entonces, las conexiones entre el campo cultural madrileño y la incidencia del motivo doméstico en la obra ofrezco una estructura tripartita para este capítulo. Comienzo con un acercamiento histórico a las academias literarias que existieron en el Madrid del siglo XVII, muchas de las cuales se honraron con la presencia de Salas y su impacto en ciertos testimonios epistolares, poéticos y narrativos varios autores. Sin ánimo de componer un mosaico exhaustivo de todas las academias literarias y de su lugar en la creación del canon poético o en el sistema de mecenazgo premoderno<sup>114</sup> esta primera parte del capítulo intenta poner de relieve lo que ha escapado la atención de otros estudiosos del tema: la relación estrecha y evidente a los escritores del siglo XVII entre la academia literaria y el entorno material doméstico en que ésta ocurría. La segunda parte del capítulo se adentra, entonces, en la obra de Salas, específicamente en su colección miscelánea de novelas, poemas y entremeses *Casa del placer honesto* (1620) para ilustrar la forma en que la cultura material doméstica es construida desde una visión heterotópica que invierte la polaridad de género (de femenino a masculino) de la casa nobiliaria e invita a redibujar la anatomía del placer masculino del hombre del siglo XVII. La tercera sección pretende interpretar el subtexto político e histórico de esa inversión genérica analizada en la segunda parte. ¿Qué pretende “referir”, “espejar” o “reflejar” (y estoy usando aquí la nomenclatura foucaultiana al hablar de heterotopías)

---

<sup>114</sup> Esta labor es propia de especialistas, cuyos estudios —mencionados en la bibliografía— informan con sus reflexiones y su trabajo de recuperación bibliográfica este capítulo: Los imprescindibles de José Sánchez y King (*Prosa* y “The Academies”), que a su vez ya contienen y superan a los clásicos Hazaña y La Rúa, Pérez de Guzmán, y del Arco y Garay. Más modernamente, Barella; Brown (*Imágenes e ideas* 79 *et passim*); la introducción a las Actas de la *Academia de los Nocturnos* de Canet y —sobre esta academia famosa en particular— Ferri Coll; Cruz; Davies; especial pero no exclusivamente sobre el contexto aragonés Egido; Trevor-Roper; Kennedy “Pantaleón”. En las últimas dos décadas Evangelina Rodríguez *et al.* *De las academias* y Mas i Usó sobre las academias valencianas; Robbins; Vélez-Sáinz 2006 y Julio.

Salas de su propia sociedad, de Madrid y de la comunidad de académicos a la que él mismo pertenecía con su *Casa del placer honesto*? Un análisis comparativo entre la retórica de su obra y las ordenanzas madrileñas, así como del final brusco y pesimista de la academia y su historia, ofrecen una hipótesis de lectura en dirección a esa pregunta.

### **Académicos de entrecasa**

La academia fue en sus comienzos una suerte de núcleo anti- o para-universitario. Fue un círculo informal, con el formato de tertulia, que — si bien en algunos casos también promovió el avance científico y el estudio disciplinar como la Universidad<sup>115</sup> — se distinguía de aquella por varios motivos. Su falta de verticalidad fue quizás el más importante. Como sugiere Aurora Egido “la academia se convierte en un *habitat* en el que refugiarse, complementarse, reconocerse entre iguales” (“Una Introducción” 11). Esta falta de verticalidad en las relaciones entre pares será importante para tratar la academia de Salas pues, siguiendo los cánones de representación de la novela corta de la época, en estas academias no hay mecenas sino un grupo no jerárquico de contertulios. Otro motivo de distinción de la academia respecto de su contraparte, la Universidad, fue el situarse en un espacio privado, como la casa de un artista o más usualmente la del mecenas, como si la academia no hubiera olvidado nunca su origen griego en los jardines de la casa donada por Academo allá en la antigua Grecia.

En el Renacimiento, Italia nos ofrece la primera tertulia de este tipo que se llama a sí misma “academia”. Bajo la protección de Cosme de Medici, Marsilio Ficino nombró a su propia casa “Academia” en honor a Platón y la escuela de Atenas. Fue en su hogar

---

<sup>115</sup> Para una introducción histórica y paneuropea a las academias y universidades medievales y renacentistas *vid.* Rüegg. Kagan explica la función de las academias literarias como catalizadoras de una aceptación mayor de las letras y la educación en la España del XVI por parte de las castas militares.

donde se reunía con los intelectuales más destacados de su época (Pico Della Mirandola, Poliziano, etc.) para estudiar a los clásicos griegos, discutir el significado del corpus platónico y encontrar una reconciliación entre el Cristianismo y el Humanismo.<sup>116</sup> Más tarde en Florencia se formó la “Accademia Della Crusca”, autor colectivo del primer diccionario “italiano” bajo el título *Vocabolario degli Accademici Della Crusca* (Venecia, 1612). Sus académicos veían la purificación de la lengua toscana como un objetivo esencial de sus reuniones. Por esto, identificando al grupo con una simbología relativa a la molienda, se reunían en una casa cuyos muebles alegorizaban un molino, dado que los académicos querían “expurgar” la lengua separando de ella los componentes indeseables (la crusca: el salvado).

Así describe su origen la Accademia Della Crusca en su página web actual:

They also decided that all the objects and furniture of the Accademia should have names relating to grain, bran, and bread, including the personal coats of arms of the Academicians, the "pale", wooden shovels which were painted with a symbolic image, together with the nickname of each Academician and his chosen motto (Accademia della Crusca s/p).

Al visitar hoy la Accademia (específicamente la “Sala delle palle”) se pueden observar exhibidas en las paredes las palas de madera pintadas en que, como se describe en la cita precedente, están presentes imágenes simbólicas siempre asociadas a la molienda, junto con el nombre “real” y “alegórico” de cada académico. También, y más llamativamente, se conservan los muebles curiosamente ensamblados que servían al doble propósito de ambientar y decorar las reuniones reforzando la simbología, así como también propiciar cierta comodidad y habitabilidad a la sala. Por ejemplo, reciclaron instrumentos relacionados con la fabricación del pan (palas, canastas) para ensamblar las

---

<sup>116</sup> Sobre los antecedentes italianos de las academias españolas *vid.* King (*Prosa*, 11-17), Sánchez (11-12), Cochrane y Lowry.

sillas donde se sentaban, conservadas aún hoy en la sala-museo delle pale. También se preservaron dos muebles realizados por un refinado artesano con la forma de sacos de harina. Como sacos que contienen la harina ya cernida y separada del salvado, estos muebles conservaban estatutos y demás documentos escritos en la academia que — como decía su lema — “el piu bel fior ne coglie”.

La inventiva de los académicos Della Crusca merece un capítulo aparte en la historia del academicismo en Europa,<sup>117</sup> expresada notoriamente en el ejercicio alegórico en torno a la molienda. Si bien muchas academias posteriores en y fuera de Italia continuaron la tradición de adopción de pseudónimos alegóricos en los contertulios, no tengo noticia de otras academias de que también los muebles y objetos del recinto donde ocurrían las reuniones adoptaran una simbología o función otra que la de mobiliario.<sup>118</sup> En este sentido, la Accademia della Crusca es excepcional puesto que presenta ante el investigador de hoy a un grupo particular de intelectuales que, como ningún otro, dedicó una atención diferente a la cuestión del entorno objetivo (i.e., archiveros, sillas, palas decorativas) que los rodeaba al ejercitar su creatividad e intelecto en cada encuentro.<sup>119</sup>

Hay, sin embargo, algo normal, ordinario si se quiere, en la Accademia Della Crusca que, atávicamente, vemos repetirse en otras Academias fundadas posteriormente:

---

<sup>117</sup> Fueron también precoces por su temprana preocupación en un proyecto lingüístico nacional siguiendo el legado de Bembo y Dante que se tradujo en su logro editorial del *Vocabolario* —si bien publicado en Venecia en 1612— ya terminado hacia fines del XVI. En España debemos esperar hasta el periodo 1726-39 para ver producido por la Real Academia (antes Academia del Marqués de Villena) el primer diccionario moderno castellano compilado bajo el lema “limpia, fija y da esplendor”. *Vid.* Cotarelo “La fundación”. Existieron 70 diccionarios españoles entre 1492 y 1729 (los recoge Gili Gaya) pero ninguno fue producto de una labor académica (Egido, “De las Academias” 87). Sobre la relación entre los proyectos lingüísticos nacionales y las academias literarias *vid.* *The Fairest Flower*.

<sup>118</sup> Sobre la simbología de las “palle” (conservadas aún hoy en la Accademia) *vid.* Ciardi.

<sup>119</sup> Los muebles del recinto en que se reunían importaban y cobraban funciones simbólicas directamente ligadas a la creación de una narrativa “expurgatoria” que diera sentido a la práctica depuratoria de la lengua así como a la identidad del grupo como tal.

la intersección entre el universo académico y el doméstico. Por su interés en la simbología asociada a la agricultura, a lo doméstico y a lo culinario y, consecuentemente, por su atención a la cultura material del espacio cotidiano que rodeaba a los académicos (muebles y demás objetos), la Accademia Della Crusca ejemplifica un complejo sistema de apropiaciones entre el mundo objetivo cotidiano y la práctica intelectual y creativa así como la comunión armónica entre la comida para el cuerpo y para la mente. Como la Della Crusca, las academias europeas de los siglos XVI y XVII también son ejemplos de esa encrucijada, esa intersección de lo privado y lo público, de lo material y lo intelectual, lo mundano y lo elevado, lo doméstico y lo académico. Las academias proponen un momento de coexistencia pasajera (a veces amena, a veces en tensión y pugna) entre un circuito de producción intelectual y artística y un conjunto de prácticas cotidianas que ocupan coincidentemente el espacio del hogar. Dado que no se llevaban a cabo en la calle, en la plaza, en la universidad o en el bosque — como lo pudo haber idealizado la tradición pastoril —, y dado que tomaban lugar en el espacio del hogar de alguno de los contertulios y/o del mecenas, las academias propiciaban dinámicas alternativas al funcionamiento ordinario de la esfera doméstica pero, a la vez, se nutrían de ella. Además, son múltiples las resonancias domésticas de una academia en tanto propone una forma de agrupación social que se acerca a la de una “ingeniosa familia” como la llama Salas en *Casa del placer honesto*. La camaradería, la cotidianeidad, la hermandad y la amistad, pero también las rencillas y la competencia suponen una suerte de familia en segundo grado para muchos de los académicos. Las relaciones sociales jerárquicas y verticales que existían entre mecenas y artistas y entre artistas más y menos renombrados se suspendían artificialmente dentro de la academia. Su sistema de jerarquías estaba

regulado por dinámicas alternativas ligadas a los roles (presidente, secretario, tesorero, etc.) asignados por consentimiento de todos los miembros que podían, inclusive, invertir el orden “natural” de las relaciones de poder fuera de la academia. Veremos más adelante cómo.

El caso madrileño es absolutamente rico en su despliegue de academias literarias, pues el poder de atracción de la corte desde fines del XVI alcanzó también a los artistas y hombres de letras de lejanos rincones de España. Madrid fue una de las ciudades más “académicas” de la Península dada la alta tasa de artistas (y mecenas de las artes) que a ella vinieron a residir desde 1561, quienes paulatina y periódicamente fueron parte esencial de las múltiples academias que funcionaron paralela o sucesivamente hasta casi finales del XVII.<sup>120</sup>

Ya desde el siglo XVI, aunque más tímidamente que en el XVII, se ofrecen al investigador algunos antecedentes de academias españolas fuera de la Corte, pero siempre en núcleos urbanos como Valencia, Sevilla, Zaragoza o Granada. En *Diálogos muy sutiles y notables* (Zaragoza, 1567), el Obispo de Comenge Pedro de Navarra deja registro de que en casa de Hernán Cortés se reunía una academia bajo la Corte de Carlos V:

Entre las Academias que había de varones ilustres, en el tiempo que yo seguía la corte de aquel Invictísimo César vencedor de sí mismo, era una (y no de las postreras) *la casa del notable y valeroso Hernán Cortés*, engrandecedor de la honra y imperio de España. Cuya conversación seguían muchas personas señaladas de diversas profesiones, por su gran experiencia y hechos admirables: especialmente el liberal Cardenal Boggio, el experto Dominico Pastorelo Arzobispo de Cáller, el docto Fray

---

<sup>120</sup> El siglo XVIII traerá la tertulia literaria a las casas o cafés españoles y en esto Madrid también se va a destacar. Sobre academias y salones del siglo XVIII y después, *vid.* Espina, Sampelayo y Tudela. En Latinoamérica, las instituciones académicas denominadas *Casa* (como la cubana Casa de las Américas, por ejemplo) parecen llevar en su nombre el recordatorio del origen doméstico de las tertulias. Debo la mención a Josefina López.

Domingo del Pico, el prudente Don Joan Destúñiga Comendador de Castilla, [...] y otros que por no ser largo dejo de nombrar (*Apud King Prosa Novelística* 23. Mi énfasis).<sup>121</sup>

Hacia finales del siglo XVI sobresalieron cuatro importantes al decir de King y Robbins: la del humanista Juan de Mal Lara (el autor de la colección paremiológica *Philosophia Vulgar*, 1568); la de los Francisco Pacheco (el canónigo de la Catedral de Sevilla y su sobrino, maestro de Velázquez y teórico de la pintura cuyo *Arte de la pintura* quizás fue escrito en contexto de su academia); la del tercer duque de Alcalá en su Casa de Pilatos, aún hoy visitable; y la del veinticuatro Juan de Arguijo,<sup>122</sup> quien aparentemente dilapidó toda su fortuna al organizar estos eventos, una prueba de la importancia del agasajo, del gasto y del fasto domésticos en estos eventos.

Las academias de Madrid en el XVII ofrecían una visibilidad pública inalcanzable en otros sitios menos poblados y con menos centralidad política, por las oportunidades de participación en competencias y justas<sup>123</sup> realizadas en el contexto de las academias ya existentes o reunidas *ad hoc* relacionadas con eventos públicos cortesanos<sup>124</sup> (nacimientos, muertes, asunciones, canonizaciones, entre otros). Una de las primeras y más afamadas tertulias madrileñas tuvo lugar en casa de Don Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña (hijo segundo del Duque de Lerma, privado de Felipe III), donde

---

<sup>121</sup> King (*Prosa*) dedica las páginas 21 a 37 sobre las academias anteriores al siglo XVII. Refiero a éstas al lector interesado.

<sup>122</sup> “Este [Arguijo] dio en hacerse académico y juntar en su casa poetas y músicos y decidores y así le conocían todo los que profesaban estos ejercicios en el reino, con quien consumió toda la hacienda del principal de que procedían las rentas... y dióse tan buen cobro y expediente en ello, que en menos de quince años lo gastó todo, y sobre ello murió retraído en un convento y le enterraron pobremente”. Pequeña biografía citada por Gallardo (I: 285).

<sup>123</sup> Para un catálogo de las Justas poéticas del Siglo de Oro consúltese Simón Díaz.

<sup>124</sup> Solamente por señalar algunos ejemplos: “Academia que se celebró en siete de enero, al feliz nacimiento del Serenísimo Príncipe D Carlos, N.S.” o “Justa poética... que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro”, analizadas por King (*Prosa*).

participaron los más ilustres ingenios del momento, Salas Barbadillo incluido. Junto a Salas participaron Mira de Amescua, los Argensola y Villamediana, y dos de los autores que dejaron testimonio sobre ella: Lope de Vega y Diego Duque de Estrada. En sus *Comentarios del desengañado de sí mismo*, poco después de llegar a la Corte en 1603, Estrada deja registro valiosísimo tanto de algunos de los participantes como de la recepción de Lope por sus coetáneos:

Admitiéronme en la Academia del Conde de Saldaña, adonde asistían los más floridos y sutiles ingenios de España: Lope Félix de Vega Carpio, fénix de nuestra España, piélago de poesía y de quien han llenado sus vasos nuestros cisnes españoles, porque aunque le hayan adornado Góngora con lo crítico y con lo retórico, Mira de Amescua con lo pomposo, Villahermosa con lo elegante, como también Lupercio, su hermano, Quevedo con el gracejo, Villamediana con lo satírico y los demás con rosas y flores, todo esto es escogido de esta singular y caudalosa fuente, pues de muchos que van a tomar de un mar, no porque adornen sus cántaros con varias flores y guirnaldas, dejan de ser las aguas de aquel mar, aunque disfrazadas de varias formas. Tal ha sido nuestro Lope (Duque de Estrada 96).<sup>125</sup>

Las cartas del propio Lope documentan el quehacer de las sesiones. De su carta al Duque de Sessa el sábado 19 de noviembre de 1611 podemos deducir que, si la academia

---

<sup>125</sup> “Eran de los más asiduos el duque de Cea, sobrino del Mecenas, el duque de Pastrana, el conde de Salinas, el Príncipe de Esquilache, los marqueses de Alcañices, Povar, Peñafiel, Almazán, Velada y Orani, los duques de Híjar y de Medinaceli, y los condes de Lemos, de Olivares, de Villamor, de Rebolledo, y de Cantillana. Compitiendo con el Mecenas, que en casi todas las sesiones leía versos propios y hacía leer a los poetas de la servidumbre de su casa, allí recitaron lindas composiciones Alcañices, Esquilache y Lemos, Olivares, y Rebolledo. De ingenios no hay que decir: Lope, Quevedo, Cervantes, Liñán de Ríaza, Góngora, Salas de Barbadillo, D. Gaspar de Teves, el Valenciano Aguila, Hernando de Biezna, D. Pedro de Mendoza, Anastasio Panteleón de Ribera, Ledesma, Gabriel de Barrionuevo, D. Francisco Vivanco, el sevillano Rioja, el portugués Silveira, Argénsola, Mendieta, el licenciado Riche, el jurista don Francisco de la Cueva y Silva, Juan Pardo y Rivadeneyra, Tomé Hernández, Agustín de Vargas, Julián de Armendáriz, y otros muchos de igual fama” (Pérez de Guzmán 91). Pérez de Guzmán extrae esta lista de un romance de Andrés de Claramonte y Corroy, al que no he podido acceder.

de Saldaña<sup>126</sup> a la que asistió el Duque de Estrada es la misma a la que refiere Lope, tuvo un receso y luego se reinició el mismo día en que el Fénix firma su carta:

El de Saldaña ha hecho una academia, y ésta es la primera noche. Todo cuanto se ha escrito es a las honras de la Reina que Dios tiene; voy a llevar mi *canción* que, me han obligado a escribir, bien que temeroso de mi ignorancia entre tales ingenios (Carta 62 González de Amezúa, *Lope* III 76).

La concurrencia descrita por el Duque de Estrada sugiere el escenario típico de otras academias madrileñas del periodo como la *Academia de Madrid* (c. 1617-1622 presidida por Sebastián Francisco de Medrano) y la *Academia El Parnaso* (luego retitulada *Selvaje* en honor a su mecenas, don Francisco de Silva y Mendoza, hermano del duque de Pastrana).<sup>127</sup> Su tipicidad consiste en que acudieran “los mayores ingenios de España” como los llama Soto de Rojas en *Desengaños de amor en Rimas*.<sup>128</sup> Junto a los ingenios, es decir poetas y dramaturgos, que usualmente eran representados en la poesía y la ficción narrativa como los “dioses” del monte Parnaso,<sup>129</sup> también

---

<sup>126</sup> Algunos estudios sugieren que fue ésta la academia a la cual Lope de Vega dedicó sus *Arte Nuevo*, dado que su *Jerusalén Conquistada* va dirigida al conde (King, *Prosa* 43 y Romera-Navarro 494, nota 3). José Sánchez, la otra gran autoridad en el área, disiente con Willard King y M. Romera-Navarro. Sánchez sugiere que la “Academia de Madrid” a la que va dedicado el *Arte Nuevo* de Lope (1609) es una institución distinta a la “Academia de Saldaña” o “Academia Selvaje” (46-57). Suárez Álvarez, en cambio, identifica la *Academia de Madrid* con aquella que Francisco de Medrano en sus *Favores de las Musas* identifica como propia.

<sup>127</sup> Lope lo documenta el 15 abril 1612: “Hoy ha comenzado una famosa Academia, que se llama El Parnaso, en la sala de don Francisco de Silva; no hubo señores; que aún no deben de saberlo: durará hasta que lo sepan” (González de Amezúa, *Lope* III 102).

<sup>128</sup> “En Madrid, se abrió la Academia Selvaje, así llamada porque se hizo en casas de don Francisco de Silva, aquel lucido ingenio, aquel ánimo generoso, calidad de la casa de Pastrana, lustre de las musas, mayor trofeo de Marte [...] Asistieron a esta academia los mayores ingenios de España que al presente estaban en Madrid” (Soto de Rojas 268-9).

<sup>129</sup> Para las conexiones entre la imaginería parnasiana y las academias literarias refiero al completo trabajo de Julio Vélez-Sainz (especialmente su capítulo tercero).

encontramos presentes a algunos neófitos, nobles y poderosos que querían incursionar en las bellas letras.

Menos interesadas que las europeas, aragonesas y valencianas<sup>130</sup> en discusiones lingüísticas o filosóficas, las academias madrileñas se caracterizaron por su interés en la creación y el entretenimiento literario. Como sugiere Robbins, en uno de los estudios imprescindibles sobre el tema, “[they] had become a purely literary phenomenon, in the sense that as an institution it existed solely for the pursuit and enjoyment of prose and poetry, and moreover poetry which was usually frivolous, light and superficial” (8). El fervor humanista que había caracterizado los siglos anteriores fue relegado en favor de temas más ligeros cuyo propósito era el entretenimiento antes que la producción científica.<sup>131</sup> El formato de las sesiones, como señala Robbins, expresa el gran nivel de comicidad y juego así como de teatralidad: el presidente inauguraba los encuentros con un discurso panegírico sobre el mismo arte de la poesía y de la academia; a veces seguían con la lectura de “cedulillas” (peticiones cómicas de poetas ficticios) y de ordenanzas o pragmáticas (estatutos formales también satíricos) que supuestamente los contertulios debían acatar al escribir su poesía; luego se leían los poemas, cuyos temas se habían propuesto en el encuentro anterior o se improvisaban a propósito de un tópico leído *ad hoc* (como en las justas poéticas), una excusa para ostentar el ingenio y la capacidad de

---

<sup>130</sup> Vid. Mas i Usó, Canet, Rodríguez Cuadros (*De las academias*) y Egido (“Una introducción”).

<sup>131</sup> Un ejemplo fascinante de esta tradición humanística (menos central para las academias del XVII) quedó plasmado en el *Scholástico* de Cristóbal de Villalón, novela dialogada de cuño idealista que representa las conversaciones ficticias de personajes históricamente identificables asociados a la cúpula académica de la Universidad de Salamanca a mediados del siglo XVI. En sus conversaciones, situadas por la mayor parte en el jardín de en una casa de retiro de Alba de Tormes, los doce personajes congregados (entre ellos el Rector, el Maestrescuela y ocho consiliarios) discurren acerca de la educación del universitario (el scholástico) ideal. Fuertemente anclada en la tradición neoplatónica del banquete, el *Scholástico* puede ser considerada una joya de la literatura con motivos académicos. Curiosamente, en *Casa del placer honesto* vemos congregados ex-estudiantes de Salamanca que, tediosos de los estudios universitarios, eligen la Corte.

cultivar un tema sin mucho tiempo en las manos (“de repente”); finalmente el fiscal leía un vejamen en que se ridiculizaba a los miembros. Los seudónimos también contribuían a crear un ambiente festivo y burlesco.<sup>132</sup>

A pesar de su componente lúdico y jocoso, no se tomaban a la ligera su regulación. Casi todas contaban con un sistema escrito de estatutos, ordenanzas o pragmáticas que distribuían cargos y fijaban fechas de encuentro y una agenda. Veremos en *Casa del placer honesto* el lugar central que éstas tienen en la creación de reguladas prácticas y normas de conducta. Algunas academias tenían ordenanzas más flexibles que otras. El manuscrito 3889 de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>133</sup> contiene un plan para una academia organizada por el secretario del Duque de Feria, Sebastián Francisco Medrano (el mismo que presidió la *Academia de Madrid*) “en la Corte de don Phelipe Quarto” que probablemente no se llevó a cabo por su demandante exigencia. Con el nombre de *Academia Peregrina*, esta organización buscaba ser mucho más sistemática de lo que otras academias del momento habrían sido. Sus estatutos proponen una abundancia de cargos como tres protectores (el Duque de Híjar, el Conde de Oñate y el Conde de Sástago), un presidente, un fiscal, dos asistentes, un juez, un secretario, un bibliotecario y un archivero, un portero, un maestro de ceremonia y un tesorero. Proponen reuniones

---

<sup>132</sup> La *Academia Mantuana* (así llamada por el mecenazgo de Francisco de Mendoza) presenta los siguientes pseudónimos para sus académicos: Pradelio Flaquicel (Nicolás Prada), Salicio (Salas Barbadillo), Belardo (Lope de Vega), Gerardo (Pedro Méndez de Loyola, Anfriso (quizás Polo de Medina si consideramos que su protagonista en *Academias del Jardín* lleva el mismo nombre), Castalio (Castillo Solórzano y Medino (Francisco de Mendoza). Estos datos se encuentran en *Jornadas Alegres* (1626) de Castillo Solórzano (334- 339), dentro del último relato intercalado “Fábula de las bodas del Manzanares” de la colección de novelas que se estructura con un relato marco de tema académico, esta vez dentro de un coche que va de camino a Madrid.

<sup>133</sup> Reproducido en Suárez Álvarez.

diarias y tareas específicas a realizarse bajo el lema “Convócase a la Virtud, despídese al Ocio, prémiase a los Ingenios”, por ejemplo, el tratar las siete Artes liberales.

Las dinámicas interpersonales entre los asistentes de las academias madrileñas eran variadas. El elogio, la amistad, la protección y la admiración son algunas de las actitudes positivas. También encontramos enemistades y peleas expresadas con igual vigor que en sus libelos injuriantes o escritos panfletarios. Según especula Miguel Romera-Navarro, quizás las querellas y rivalidades hayan sido *el* motivo de la “corta vida” y “turbulenta” que tuvieron porque “las polémicas literarias y las enemistades personales tuvieron allí su palestra” (Romera-Navarro 495). La enemistad personal o la guerra literaria no evitó, sin embargo, que la academia de Sebastián Francisco Medrano (la de *Madrid*), contara con la participación ¡en la misma sala! de los archienemigos Lope de Vega y Góngora, y de Quevedo, Pérez de Montalbán, Antonio Hurtado de Mendoza, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y Calderón, así como en la de Saldaña no había evitado juntar a los enemistados Vélez de Guevara y Soto de Rojas (Romera-Navarro 497).<sup>134</sup>

De todos los rasgos que podamos ir enumerando en las academias y en las ficciones que las recrean (como su voluntad de juego y entretenimiento, su propensión anti-jerárquica y su puntillosa organización) quizás el más sobresaliente y menos estudiado es la auto-conciencia de los participantes de la influencia del espacio físico y el mundo material doméstico que los rodeaba. Precisamente un poema utilizado usualmente

---

<sup>134</sup> Cuenta Lope en su carta a Sessa de ¿principios de abril de? 1612 “Sólo me cuentan de las academias, donde acuden todos los señores y muchos de los poetas [...] Esta última se mordieron poéticamente un licenciado Soto, granadino, y el famoso Luis Vélez; llegó la historia hasta rodeles y aguardar a la puerta; hubo príncipes de una parte y de otra, pero nunca Marte miró tan opuesto a las señoras musas” (Carta 86 González Amezúa, *Lope* III, 100). Consúltense Davies, Zugasti y Harry Sieber sobre la participación de Vélez en la Corte. Vid Julio, “El vejamen” sobre Rojas. Sobre las guerras literarias en general Entrambasaguas y Kennedy (*Estudios*, esp. capítulo VIII sobre la guerra de Tirso de Molina, Alarcón y Vélez de Guevara).

para referir a las peleas y reyertas de los académicos da la clave para ingresar al mundo doméstico, un tema casi nada explorado en este corpus por los especialistas. Se trata del soneto de/atribuido a Luis de Góngora “A una junta de mancebos estudiantes, donde se tratava de la murmuración”.

Señores académicos, mi mula  
(si el pienso ia no se lo desbarata)  
en los quadriles pienso que se mata  
por ser de la Academia de la gula.  
Su determinación no disimula  
de entrar en Academia do se trata  
de convertir en Nuncio la Anunciata  
y su congregación en farandula.  
Teme la casa quien está mirando  
entrar buñuelos y salir apodos,  
y piensa que segunda vez se abrasa.  
I la verdad, no está mui mal pensado  
que allí en lenguas de fuego hablan todos  
Padre Ferrer, cuidado con la casa (Ciplijauskaité 278).<sup>135</sup>

La manera en que este curioso soneto ha sido leído por la crítica contemporánea ha sido siempre, como mencioné, en relación con la murmuración y las rivalidades entre los contertulios. La mula de la voz poética quiere pertenecer a la academia, según lo sugieren los versos “en los cuadriles se mata<sup>136</sup> por ser de la Academia de la gula”. Su brutalidad, al creer de Góngora, bien se adecua a la ocasión de esta Academia poco elevada. La voz poética advierte al padre Ferrer (supuestamente, para los anotadores, un padre jesuita procurador de la academia allá por 1615 en Madrid) que, por efecto de la academia, su casa se va a abrasar dos veces. Si en el pasado ha se ha incendiado por obra

---

<sup>135</sup> 438 en la numeración de Foulché-Delbosc, vol III, 10. Carreira no lo incluye en los “poemas de autenticidad probable” de su edición de las O.C.

<sup>136</sup> Según Covarrubias, “matar, matarse la bestia, es recibir alguna llaga por estar mal aliñada la albarda o la silla, y esta se llama matadura. Proverbio: «Darle en las mataduras», [darle en las mataduras] tocarle en cosa que le pesa. Bestia matada, la que tiene la dicha llaga”.

de un incendio, esta vez se puede incendiar con las “lenguas de fuego”, llenas de críticas y murmuración, de los académicos.

La mula del poeta (emblema clásico de la ignorancia, brutalidad, falta de refinamiento) está entusiasmada con una academia que — no debería sorprendernos — se llama “Academia de la gula”. Su gula, suponemos, no es por las bellas artes ni por las expresiones más sofisticadas del lenguaje poético, sino por comida. Es más bien la glotonería de la comida para el cuerpo, no para el alma, la que atrae a la mula y a los académicos hacia la casa del Padre Ferrer, cuyos buñuelos, que pasan a la fama en este poema, harían seguramente mucho más amenos los encuentros. “El poema fue denunciado por el Padre Horio por mezclar cosas profanas con lenguaje de la Sagrada Escritura y fue eliminado de la 2da. Edición de Hoces”, aclara Ciplijauskaité en su edición del soneto, dado que la academia trata de convertir en Nuncio (Hospital del Nuncio de Toledo, i.e., hospicio para enfermos psiquiátricos)<sup>137</sup> la Anunciata (convento famoso en Córdoba) y en farándula (compañía de teatro, congregación de actores) a la congregación de creyentes seguidores del Padre o de la Anunciata. También, más sutilmente, el poema utiliza para fines cómicos las lenguas de fuego, imagen bíblica que anuncia la llegada de la nueva era en *Hechos* II: 3.<sup>138</sup>

En los tercetos, el poema construye la presencia de un observador (que no es la voz poética ni la mula, ni los personajes académicos), que mira la casa como lo haría un transeúnte no invitado a las reuniones (“Teme la casa quien está mirando”). Como si

---

<sup>137</sup> Sobre el Hospital del Nuncio consúltese Sancho de San Román.

<sup>138</sup> 1 Cuando llegó la fiesta de Pentecostés, todos los creyentes se encontraban reunidos en un mismo lugar. 2 De repente, un gran ruido que venía del cielo, como de un viento fuerte, resonó en toda la casa donde ellos estaban. 3 Y se les aparecieron lenguas como de fuego que se repartieron, y sobre cada uno de ellos se asentó una. 4 Y todos quedaron llenos del Espíritu Santo, y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu hacía que hablaran (*Hechos* II:1-4).

mirara desde afuera, por la ventana, el observador teme por la casa, la materia misma del espacio donde se reúnen a murmurar (o a hablar de la murmuración según el título colocado al soneto). Podemos visualizar junto a este observador un espacio ameno, quizás una sala ricamente adornada (como la novelística suele describir las salas en las academias y como veremos que lo hace Salas de una manera hiperbólica), con velas y ricos tapetes y una mesa espléndida. Por otro lado degustamos los buñuelos “fruta de masa, frita con aceite, que se come caliente y con miel; y en España es más usada que en otra ninguna parte, en tiempo de invierno” (Covarrubias) y los imaginamos como parte del convite, del agasajo del Padre para mantener llenos los estómagos y más contentos los espíritus en sus reuniones en los días de invierno.

Pese a su fugacidad, estamos frente a referencias domésticas en relación con el universo material de las academias que han pasado desapercibidas a los especialistas. Atender a la concurrencia de buena forma, agasajando a los académicos a través de la comida y la hospitalidad, parece ser parte integral de los testimonios que nos han llegado. Lo confirman las alusiones de otras piezas poéticas como la del comentarista de Góngora, García de Salcedo Coronel, dedicada a la Academia del Prado:

El teatro, un jardín con varias flores,  
luz poca, en muchas velas prevenida,  
hermosura, ignorada de escondida,  
de par en par ministros y señores:  
Secretario, un poeta de menores,  
oración escuchada, no entendida,  
la gracia de un vejamen mal vestida,  
y con menos vergüenza, que primores:  
a cuatro solamente reducidos  
los poetas, por un pedante lego,  
en su misma ignorancia disculpado:  
muchos versos, y pocos aplaudidos,  
torpe rumor, llorar cantando un ciego,  
fue la Academia, o Lisiada, del Prado (*Apud* Robbins 22).

Vemos en el imitador gongorino una perspectiva más desencantada, mucho más que la de su maestro y modelo. La Academia del Prado que critica Salcedo Coronel carece de todo ingenio a diferencia de la de Góngora. El secretario es poeta de arte menor quizás porque el arte mayor resulta muy difícil. La oración inicial con la que todas las sesiones se inauguran es escuchada por todos, pero entendida por ninguno. El vejamen, también componente esencial de los encuentros, no tiene gracia. Todos hacen muchos versos, pero reciben poco aplauso. Hay, sin embargo, un elemento común al poema de Góngora y su comentador, Salcedo Coronel, que subraya un componente importante de las reuniones: el jardín y las velas. La Academia ocupa el lugar de la naturaleza contenida en el espacio de un jardín, iluminado cuidadosamente por velas. Las velas, claro, iluminan con más luz de la “luz” (ingenio) de la academia en sí. Esto no quita, sin embargo, que la academia esté “prevenida” (muñida) con ellas.

Cuando una Academia era organizada más precaria y descuidadamente que la del Prado o la del Padre Ferrer, era denunciada inmediatamente por los poetas. En otra de sus cartas al Duque de Sessa, Lope se queja del maltrato recibido por el Conde de Saldaña en la primera sesión de su academia. Cuenta a Sessa en su carta del 23 de noviembre que “[Saldaña] “llamonos a las seys y vino a las diez; salieron tales los poetas de hambre, cansancio y frío, lodos y quejas, que no se si habrá segunda, aunque me hicieron secretario y repartieron sujetos” (Carta 64, González de Amezúa, *Lope* 77-78). La falta de cortesía (y cortesanía) de Saldaña en esta ocasión, en que llamó a los poetas a las seis pero no vino sino hasta las diez, pone en evidencia la hospitalidad que en otras ocasiones habrá ofrecido: una sala calefaccionada, una mesa con comida y bebida.

“Poner [algo] de lodo” es “estragar o errar el negocio” según Covarrubias, lo que sugiere el desencanto del Fénix ante las desatenciones de Saldaña. Hubo, de todas maneras, otra reunión según comenta Lope siete días después: “La Academia del sábado fue razonable [...] En ella estuvieron Feria,<sup>139</sup> Pastrana, don Antonio de Ávila y otros de mejor jerarquía. No se disputó nada porque era el fiscal el de Saldaña, y es más bien intencionado que el Retor de Villa hermosa” (Carta 65, González de Amezúa, *Lope* 79). Quizás una combinación entre la poca cortesía y las peleas infecundas hacen que hacia el primero de diciembre Lope se contente con abandonar la academia “porque no hay más lindos agrios” (Carta 70, González de Amezúa, *Lope* 83). Sin su presencia, sin embargo, “la Academia dura” (Carta 76, González de Amezúa, *Lope* 89) todavía allá por enero de 1612 y, si bien Lope no asiste “siempre envió un soneto a la Virgen, dama de mis años [...] danme mis guantes,<sup>140</sup> que es propina de aquel acto, y como a jubilado, me los ebvían”. Termina, sin embargo, por efecto de las reyertas entre Soto y Vélez como he señalado anteriormente.

A los testimonios epistolares de Lope y los poemas de Góngora y Salcedo Coronel se suma la ficción narrativa como testimonio de la importancia del interior doméstico en las academias. La prosa novelística del siglo XVII es, como la poesía académica y las autobiografías y cartas que he revisado, un espacio fundamental de exploración de los componentes espaciales y objetivos. Continuando en una dirección muy particular el modelo boccacciano de relato enmarcado, el siglo XVII en España da a

---

<sup>139</sup> Sobre la importancia de los Feria en el campo artístico hispánico desde el XVI *vid.* Wiltrout.

<sup>140</sup> Los guantes perfumados con ámbar son un bien típico de las academias y de las justas y certámenes. Eran un premio/regalo muy común. Sobre la importancia del guante y su ubicación en la relación sujeto-objeto, consúltese Stallybrass “Fetichizing the glove.”

luz cientos de colecciones de novelas breves articuladas a través de un relato enmarcado que suele retratar o recrear una academia literaria. Esta es la razón del bipartito título y organización del trabajo de Willard King *Prosa novelística y Academias literarias en el siglo XVII*. La academia no solo es un “tema” de estas colecciones sino también la marca de una organización narrativa particular que surge como respuesta a una práctica histórica y contemporánea a la publicación de las novelas.<sup>141</sup>

### **Decoración y decorado como índices de un *heterotopos***

Como anuncié, entonces, me centro en el caso de la prosa narrativa *Casa del placer honesto*, cuya trama supera los rasgos convencionales que otros autores supieron darle a sus colecciones misceláneas y parece también hiperbolizar las características de las academias históricas. Sin embargo, como menciona Anthony Close, tres elementos sugieren que la obra de Salas refleja el *ethos* de aquellas academias de Madrid: “adherent to the Hotarian principle of pleasurable profit; association of artistic quality with manners and status; rationalization of literature in terms of poetic theory” (*Cervantes and the Comic Mind* 244). A la luz del análisis sostenido en el apartado anterior, un cuarto elemento sugiere ese “reflejo” del *ethos* de las academias históricas; a saber, el uso de la decoración de interiores como expresión del status de los organizadores, que como iremos viendo pendula entre la aristocracia feudal y la burguesía urbana.

---

<sup>141</sup> Para una relación de todos los escritores y escritoras que incursionaron en el género, Ripoll.

En la obra de Salas cuatro estudiantes de la Universidad de Salamanca, Diego, Próspero, Fernando y García,<sup>142</sup> se mudan a una casa alquilada en la Corte madrileña y fundan una academia literaria que llaman “La casa del placer honesto”. Los mueve la idea de un “autoexilio”, la urgente necesidad de fundar una casa propia, con nombre propio, en la cual convivir alejados de la vigilancia paterna, de los anodinos cursos universitarios en Salamanca y de la amarga noticia de que don Diego “[ha] perdido una cátedra [en la Universidad] con un competidor indigno y desigual” (329).<sup>143</sup> En esto la casa se imagina como alternativa cultural y educativa, como “otro espacio” alternativo a la universidad. Así invita don Diego a sus tres amigos, a salir del campo e instalarse en Madrid:

Amigos, ningún género de locura hay más digno de reprehensión que el nuestro, pues en tiempo que se ven tan dormidos los premios de las letras nos fatigamos con tan largos estudios [...]. Si nosotros ocupamos este campo, ¿qué dejamos libre a las acciones de los que nacieron sin ricas posesiones, herencias de sus antepasados como las nuestras? Sigán ellos el cautiverio de sus miserables hados, y gocemos nosotros como aquellos que nacimos con aventajada estrella de la dulce libertad, por ningún precio bien vendida: vámonos a la Corte (329).<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Don Ricardo aparece sin anunciarse bien entrado el relato enmarcado y desaparece don García, discrepancia que se interpreta como un error en el nombre o como una falta de consistencia en la manera de llamarlo. Reaparece al final, cuando la academia cesa, en referencia a su tabardillo. Los académicos fundadores son estos cuatro. Más adelante se van a incorporar Don Juan y don Alonso, y luego Feliciano que hace su entrada rimbombante en agosto, en medio del encuentro, desde adentro de un peñasco plantado a la manera de fuente en medio del la sala (418 *et passim*).

<sup>143</sup> Los académicos de Salas rehuyen de los campos a la vera del Tormes como lugar de recreación y de intelectualidad, un gesto en las antípodas del de Cristóbal de Villalón. En la obra de Villalón *El Scholástico* un grupo de famosos humanistas, profesores de la Universidad de Salamanca, pasan algunos días al borde de las idílicas riberas del Tormes (allí donde los personajes de Salas se encuentran al comienzo de *Casa del placer honesto*) donde sostienen conversaciones filosóficas, se entretienen con historias y definen las características de un escolástico ideal. Es difícil elucubrar respecto de una influencia u homenaje paródico por parte de Salas puesto que el texto de Villalón, escrito alrededor de 1540 en Valladolid, no se publicó por problemas con la censura y circuló hasta nuestros días en forma manuscrita.

<sup>144</sup> He modernizado la ortografía de la edición que utilizo de Edwin Place.

Mientras que el bucolismo de la escena inicial, que ocurre a la vera del río Tajo, se asocia al cautiverio y al estatismo, la urbe se define por la independencia y el dinamismo del ejercicio (y no el estudio) de las letras. En este sentido, la academia que van a fundar se distingue de la Universidad por la distribución menos desigual del conocimiento o, en otras palabras, la “democratización” del ejercicio del saber. Mediante la inversión del tópico *de contemptu mundi*, que consta en el abandono de los lujos mundanos y la huída al campo, se van del campo y llegan a Madrid, muy a la moda, en coche, tal vez como lo hizo el mismo Salas al interrumpir sus estudios en Valladolid y mudarse de nuevo a su Madrid natal.<sup>145</sup> Recordemos, “casa de placer” era el nombre que recibían las casas de descanso en las afueras de las ciudades, como los famosos “cigarrales de Toledo”. Sin perder tiempo, alquilan junto al Paseo del Prado una casa de comunidad de dos plantas, que cumple con la doble función de vivienda y de academia literaria donde ellos mismos y otros invitados exponen sus habilidades como comediantes, narradores o poetas, para entretenerse y aumentar su fama en la Corte:

Alquilaron una casa de comunidad junto al Prado, donde había servicio de cuarto bajo y alto; tenía más adentro un jardín hermoso acompañado de fuentes, sobre el cual discurría una galería grande, que ocuparon con todos sus libros, formando una librería varia y curiosa de todas las ciencias y facultades; en una pieza baja pusieron todos cuantos instrumentos hoy se tocan con las manos solas o juntamente con ellas y la boca; llamaron a la una sala “armería del ingenio” y a la otra “recreación de los sentidos” (330).

A diferencia de los relatos enmarcados de Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648?), por ejemplo, Salas no abrevia en la descripción de la casa. La casa es un personaje más, o mejor —como observó Brownstein (129)— el personaje principal que

---

<sup>145</sup> Como señalé ya, Salas nace en Madrid en 1581, pero se muda a Valladolid en 1601 para realizar sus estudios en derecho canónico en la universidad. Cuando la Corte vuelve a Madrid en 1606, vuelve a tomar residencia en la ciudad que lo vio nacer. Para más detalles biográficos sobre Salas, vid la primera nota de este capítulo.

da cohesión a todas las narraciones y obras teatrales intercaladas. Nos enteramos, por lo tanto, de su extensión —planta alta y baja con jardín— y de la composición de salas y aposentos —tres salas en la parte inferior y ocho aposentos, dos para cada fundador, más una galería/librería (armería del ingenio) y sala para los instrumentos (recreación de los sentidos). Nos enteramos también que la casa irá tomando distintos aspectos por un cambio de decoración interior una vez por mes.

Si bien lo más distintivo de esta casa del placer es el dramático cambio de decoración, vale detenerse primero en los cuartos con nombre propio. La inversión del tópico *de contemptu mundi* es continuada por una segunda inversión en el nombre del cuarto “armería del ingenio”. Toda armería de una casa o palacio contribuye a la producción de hipermasculinidad tradicional en tanto que conserva las armas de la caza o la guerra, dos actividades del varón. La casa del placer honesto conserva una armería de modo puramente gestual: no se guardan en ella armas sino libros. La sustitución de la función del espacio “armería” busca llamar la atención sobre la dicotomía hombre de armas/hombre de letras que definía los dos modelos aceptables de masculinidad dentro de la clase nobiliaria, dado que las armas para el cuerpo se han convertido en “armas” para el intelecto. Por otra parte, y más allá de la sustitución de armas por libros, el cuarto “armería del ingenio” subraya también la tendencia al coleccionismo propia de la clase nobiliaria de la que Salas está componiendo un cuadro cómico pero a la vez realista. La casa de la alta nobleza del XVII contaba al menos con estos dos cuartos cuyas funciones se centraban en el acervo, el coleccionismo y la ostentación. Como señalan Checa Cremades y Morán Turina a lo largo de su trabajo *El coleccionismo en España*, tanto *armería* como *librería* eran *loci* de exhibición del poder económico y del gusto por el

artificio y las artes de las casas nobiliarias, un gusto que paulatinamente dejará de ser noble para ser burgués. La armería no sólo conservaba las armas heredadas de generación en generación de una o más ramas de una casa o linaje; también servía para exhibir regalos y compras que hacían los grandes señores, como lo hicieran también los reyes. Un caso famoso, lamentablemente hoy destruido, es la armería del afamado protector de las artes y las ciencias oscense Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). Basándose en documentos con diverso grado de veracidad histórica, Checa Cremades y Morán Turina<sup>146</sup> contabilizan

1000 arcabuces, 400 picas, 100 partesanas, dos leones, dos tigres, un leopardo y tres panteras disecadas, un puercoespín[...] diez banderas de moros [...] 200 ballestas, 100 mosquetes, 50 armaduras completas, 12 banderas, dos cocodrilos, ocho galápagos, dos cabezas de rinoceronte y otra de elefante [...] “armas antiguas y raras”: de Jaime I el Conquistador, Carlos V, Pedro el Cruel, el conde de Trastámara y Enrique de Valois; la flecha con que los moros mataron al rey Sancho, el puñal con que se cortó los dedos Pedro de Aragón, un alfanje de oro y diamantes de Felipe III, [...] pertrechos suficientes para armar a todo un ejército (*El Coleccionismo* 200).

Las referencias a la armería de Vicencio Juan de Lastanosa proceden de textos que se contradicen, como ha señalado Soler del Campo (2007). Estos son: *Descripción del palacio y los jardines de Vicencio Juan de Lastanosa* de Andrés de Uztarroz c. 1650 y *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639: la librería, la armería y los jardines*. Este último, desde los trabajos de Gil Encabo, se

---

<sup>146</sup> Este último comienza intempestivamente con la llegada de un religioso a la casa de la Lastanosa, intrigado por sus maravillas, una excusa narrativa para iniciar la ostentación textual de su museo/biblioteca: “Llegó a su casa de don Vincencio Lastanosa un religioso, y hablando con él le dijo: “-De Provincia harto remota llevo a vuestra casa con deseo de verla, y que me comunicuéis vuestras curiosidades. A que le respondió: -Aunque la curiosidad es virtud, y prenda muy propia de los caballeros que profesan vivir retirados y empleados en algún honesto ejercicio, confieso que no la he afectado, y así hay poco que ver en mi casa, pero si Vuestra Paternidad me señala alguna de las ciencias o artes a que le ha inclinado su afición, si tuviere algo singular en esa materia se la franquearé, pero a bulto decir soy curioso, mostradme lo que tenéis, para Vuestra Paternidad ha de ser de poco gusto, y para mi de pena el administrar manjares desabridos a quien no gusta de ellos” (Lastanosa, f. 52 r y v).

considera una falsificación y producto de la imaginación del aragonés José Pellicer (Gil Encabo) o de Juan Judas Lastanosa, nieto del mecenas (Gacés Manau). Sea o no producto de la ensoñación de los amigos o descendientes de Lastanosa, *Las tres cosas* tiene valor “documental” para mi trabajo en tanto ilumina la producción imaginativa del siglo XVII en torno a un ideal de cortesanía, coleccionismo y nobleza. Aunque las descripciones que nos han llegado se ajusten más a la realidad de “las grandes colecciones dinásticas europeas, inspirada, muy probablemente, en la Real Armería de Madrid” (Soler del Campo 118) que a la de sus colecciones, la realidad y fantasía del caso Lastanosa provee un referente del carácter “ostentativo” de una armería en la casa de un noble de alta estirpe en el XVII español, cuyas armas podían tener un valor de uso ínfimo si eran antiguas y poco prácticas para los modos bélicos contemporáneos, pero un valor simbólico altísimo, especialmente si estaban ligadas a la memoria familiar (regalos hechos a la familia Lastanosa) o “nacional” (armas usadas por hombres ilustres en batalla). Dado que Lastanosa fue un ávido coleccionista, amante de las letras y organizador de una academia literaria, su ejemplo es un punto de referencia válido en relación con la novela de Salas y nos ayuda a dimensionar mucho mejor el valor ético y estético, al extrapolar el caso, de los estudiantes andaluces en Madrid.<sup>147</sup>

También la biblioteca de Lastanosa, recreada poéticamente por su amigo Baltasar Gracián en *El Criticón*, es un caso de estudio excepcional por su cantidad de volúmenes, variedad de temas y ostentación decorativa de las estanterías y salas que la contenían. De la “librería” de Lastanosa dijo Gracián “¿Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto, como un culto museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la

---

<sup>147</sup> Agradezco a John Slater sus geneosos comentarios sobre carácter histórico/ficcional de las descripciones de la casa de Lastanosa y las sugencias bibliográficas.

memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface” (Gracián 356). Era común llamar “museos” a las bibliotecas como las de Lastanosa en la España del XVII. No olvidemos que no solamente contenían libros sino también toda suerte de objetos de carácter prodigioso, ocultista y exótico, combinación exquisita de *artificialia* y *naturalia*, como vimos en la armería, armas y animales. Conocidos como *wunderkammern*, tenían instrumentos matemáticos y astronómicos, animales disecados, joyas, artefactos preciosos, reliquias, pinturas, piedras y minerales, efigies y retratos. Volveré sobre esto en breve. En la casa del placer honesto, el placer por el coleccionismo se demuestra tanto en la gran galería que conforma la “armería del ingenio” como en la sala “recreación de los sentidos” en que los académicos colocan sus instrumentos musicales, tanto los que “hoy se tocan con las manos solas” como los violones mencionados en la primera reunión (338) o “juntamente con ellas y la boca” como las chirimías que preceden a la primera canción de don García (334) o los ministriles de la última reunión (444).<sup>148</sup> La música tiene un papel fundamental en la academia de los andaluces que indica, por un lado, el espíritu festivo y lúdico de las academias. Es, por otro lado, un componente típico del espacio doméstico aristocrático, cuyos miembros o servidores acompañaban veladas y ocasiones festivas con melodiosas composiciones. Así colocados en la “recreación de los sentidos”, es clara la función práctica (producir música), decorativa y ostentativa de los instrumentos en este hogar cortesano. La palabra *ostentación* de hecho aparece expresamente en el texto para referir a la actitud mostrativa y teatral de los encuentros: “Descríbese la primera ostentación que hicieron los

---

<sup>148</sup> Cfr. Sanhueza Fons para una lectura de *Casa del placer honesto*, las academias, el papel preponderante de la música y los músicos en ellas.

fundadores de la casa del placer, de sus habilidades, y el aplauso que les dieron los ingeniosos cortesanos” (333).

Vemos ya perfilada desde la fundación de la academia y decoración de estas dos salas la naturaleza heterotópica de esta residencia que se ofrece a los lectores, a los fundadores y habitantes de *Casa* como un “lugar otro”, una suerte de museo que combina desde los instrumentos musicales y la biblioteca (y, como veremos más adelante, otros objetos decorativos) “todas las ciencias y facultades” (330) que sirven para la ostentación del saber y del poder económico de los jóvenes estudiantes. Del museo, precisamente, nos habla Foucault para ejemplificar el funcionamiento de las heterotopías en nuestra cultura, específicamente en su charla “Des Espaces Autres”, traducida por Jay Miskowiec en *Diacritics* como “Of Other Spaces”.

“Of Other Spaces” es un texto ‘raro’ de Michel Foucault, publicado en la revista francesa de arquitectura *Architecture-Mouvement-Continuité* en octubre de 1984. Es un texto que no ha sido revisado para publicación dado que es la base de una charla que dio Foucault en 1967. Contiene seis principios que le ayudan a establecer una teoría sobre la noción de heterotopía. La teoría (o punteo de principios) sobre las heterotopías que ofrece la charla está lejos de ser un sistema cerrado. El carácter especulativo, provisorio y proliferativo del texto (Foucault da una cantidad limitada de ejemplos pero podrían multiplicarse fácilmente basándose en los esquemáticos seis principios que ofrece) podría deberse al carácter oral de la presentación, o quizás, a la naturaleza proliferativa de las heterotopías. Esta última es la hipótesis que me guía para intentar explorar la casa y la academia como dos casos que aportan una perspectiva premoderna a la teoría foucaultiana.

A diferencia de las utopías, “sitios sin un lugar real” que son “[the] present society itself in a perfect form, or else society turned upside down” (24), Foucault conceptualiza las heterotopías como lugares reales que existen, que están en la mera base de nuestra sociedad, y que funcionan como “contra-sitios”. A diferencia de la utopía, la heterotopía se puede tocar, se puede ver, se puede “habitar”. Esto, sugiere Foucault, significa que otros lugares de la cultura están presentes en la heterotopía, simultáneamente representados, invertidos o refutados.

La teoría sobre la heterotopía se desarrolla un poco esquemáticamente en este artículo, organizado a través de seis principios fundamentales que son guías para definir e identificar las heterotopías con las que convivimos día a día. La brevedad del artículo amerita un repaso breve, pero exhaustivo, de los principios y ejemplos. Primero: No existe cultura que no constituya heterotopías. Esto significa que las heterotopías no son monopolio de la cultura moderna. En la premodernidad, entonces, había utopías y heterotopías. El tren, la milicia, los hospicios para viejos, las escuelas con internado (boarding schools), los hospitales psiquiátricos, los jardines del Antiguo Oriente, la luna de miel y los cementerios son ejemplos de “lugares otros” a los que el sujeto acude (ingresa) para hacer “otra cosa”, una actividad especial. Segundo: Las funciones de una misma heterotopía pueden variar a lo largo de la historia. Para observar esto se requiere un corte diacrónico para percibir cómo un mismo “espacio otro” ha cambiado de función. Foucault se detiene en el caso del cementerio, ubicado, antes del siglo XVIII, en el corazón de la ciudad y desplazado más tarde a los confines de la ciudad por perder la asociación con la esfera religiosa y adoptar una nueva asociación entre la muerte y la enfermedad. Tercero: Toda heterotopía es capaz de superponer (yuxtaponer) en un lugar

“real” varios sitios que de otro modo serían incompatibles. Cuarto: Las heterotopía funcionan como heterocronías. Los museos, “lugares otros” que conservan la cultura tienen no sólo la propiedad de yuxtaponer todos los sitios del globo, sino también capas de tiempo, de historia porque tiene “the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes” (26). Quinto: “Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable” (24). El cuartel o la prisión cumplen con estos rasgos, mediante ritos de iniciación y purificación que permiten al individuo “entrar” a espacios que están aislados pero siempre conectados con el exterior. Sexto: Las heterotopías tienen una función (a su vez doble) en relación con todos los espacios que quedan. La doble función de las heterotopías respecto de esos otros espacios consiste en que

either their role is to create a *space of illusion* that exposes every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory [llama a éstas heterotopias de ilusión...] Or else, on the contrary, their role is to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled [*heterotopias de compensación*](27 mi énfasis).

Para continuar con el análisis de la obra de Salas, detengámonos en el tercer y cuarto principio a propósito de las connotaciones museísticas de la casa del placer. El museo es una de las heterotopías occidentales por excelencia dada su capacidad de superponer (yuxtaponer) en un lugar “real” varios sitios (y varias temporalidades) que de otro modo serían incompatibles. El cine y el teatro son ejemplos claros de esta propiedad según Foucault. Sobre la pantalla y sobre el tablado se unen, mediante el pacto con el espectador, geografías contemporáneas o distantes en el tiempo y distantes en el espacio. También lo es el Jardín en el Oriente, capaz de superponer varios significados y

simbologías así como espacios que condensan (con los cuatro puntos cardinales) el universo todo. Igualmente, el museo y la librería de la casa del placer es capaz de yuxtaponer objetos de variadas geografías en representación de “todas las ciencias y facultades”. Los museos, “lugares otros” que conservan la cultura tienen no sólo la propiedad de yuxtaponer todos los sitios del globo, sino también capas de tiempo y de historia.

Foucault es categórico (como lo es en la mayoría de su obra al caracterizar lo moderno frente a lo pre-moderno) al diferenciar los museos modernos desde el siglo XIX y los museos de la temprana modernidad: “Museums and libraries have become heterotopias in which time never stops building up and topping its own summit, whereas in the seventeenth century, even at the end of the century, museums and libraries were the expression of an individual choice” (26). Sin embargo, no creo que una y otra cualidad sean excluyentes. La casa del placer ciertamente supone una colección discreta que reflejaría el gusto de estudiantes de derecho canónigo salmantinos, como las colecciones (o la descripción ficcional de las colecciones) de Lastanosa reflejaban un interés personal por medallas, piedras preciosas, efigies, armas, miscelánea en relación con el rey Carlos V y otros (Checa, *El coleccionismo* 198). Pero, a su vez, la casa del placer, igual que otras casas de tradición esencialmente humanística como la de Lastanosa, busca ser excepcional, diferente, otra.<sup>149</sup> Busca también, como los museos modernos, contener “todas las ciencias y facultades”. Por otra parte, a lo largo de todo el relato marco veremos superpuestos una “comunidad” de académicos (331, 382), una “república”

---

<sup>149</sup> Por esta razón es meritorio el trabajo del Instituto de Estudios Altoaragoneses en su *Proyecto Lastanosa* <http://www.lastanosa.com/contenido.php?gama=0&tipocontenido=1&elemento=0>. Si bien la casa fue destruida en el siglo XIX, el proyecto busca recuperar la memoria histórica y los testimonios que rescaten a esta figura clave de la escena cultural oscense y de todo Aragón.

(331), un “palacio” (332), una “junta” (333), una “festividad” (418) y una “ingeniosa familia” (444). Son todos ellos apelativos que nombran a la casa, la academia y sus habitantes. A éstos se suman, como iré desarrollando más adelante, el subtexto espiritual (casa de placer como monasterio), terrenal (casa de placer como mancebía o como ostentación), teatral, y un largo etcétera que incluye la idea del retiro urbano y la alternativa a la universidad.<sup>150</sup>

A medida que avanzan las páginas, todavía de este relato marco, vemos y escuchamos a los andaluces y otros personajes que se incorporan luego, narrar seis novelas,<sup>151</sup> recitar extensos poemas, bailar agraciadamente, tocar dulces melodías y acompañamientos, representar entremeses (llamados en la obra “comedias domésticas”),<sup>152</sup> decorar los interiores de la vivienda y administrar con agudeza una economía del hogar limitada, basada en las “letras” que sus padres les envían desde su Andalucía natal. La mudanza de Andalucía hacia Madrid supone para los propietarios de la casa del placer honesto distintos binomios que oponen lo conocido a lo nuevo, y la norma a la desviación de la norma: campo/ciudad, familia/comunidad de amigos artistas, reproducción /producción de las letras. Por esto, mudarse exige ritualizar el pasaje, es decir, adscribir a un esquema social que facilite la asimilación del paso hacia una nueva faceta de su biografía y de su identidad. Este ritual consiste el ordenamiento físico y

---

<sup>150</sup> “Expiró la luz del día y amaneció en la buena doctrina desta novela claro sol para los ánimos de los oyentes, que entregados cada día a mayor admiración, celebraban tan ilustre ejercicio y miraban con respeto más que humano a sus *profesores*” (418 Mi énfasis).

<sup>151</sup> En la paginación de Place: “Los cómicos amantes” (339-346); “El coche mendigón, envergonzante, y endemoniado” (350-377); “El curioso maldiciente, castigado y no endemoniado (383- 404); El gallardo montañés y filósofo cristiano” (405-417); “El pescador venturoso” (425-440); “El majadero obstinado (447-460).

<sup>152</sup> Place no reproduce los entremeses en su edición ya que son accesibles en la edición de Cotarelo y Mori *Colección de entremeses*. Coloco aquí el número bajo el que se los encuentra: “El busca-oficios” (número 63) se intercala antes de la tercera novela; “Los mirones de la corte” (número 65) se intercala justo después de la cuarta novela; “El tribunal de los majaderos” (número 66), luego de la quinta novela

simbólico del nuevo microcosmos. Ordenar la casa en su dimensión física implica asignar cuartos, colocar instrumentos musicales, libros y demás artefactos. “Cada uno ocupó dos piezas de la casa; una servía para recibir las visitas y en otra estaba la cama; estuvieron en ella los dos primeros días asentando y disponiendo las cosas” (330) — se nos dice — porque ordenar la casa en su dimensión simbólica supone una suerte de rito de pasaje. También lo es adquirir la mano de obra de los servidores que ayudan al funcionamiento de la vida diaria. Para ello también “hicieron un coche para su servicio, recibieron un cochero, y para el de la cocina un cocinero”. La servidumbre formaba parte de la noción de ostentación. Con más servidores aumenta el prestigio social pues la cantidad de ayuda doméstica va asociada con la idea del confort.

Los fundadores de la casa del placer pactan que cada día de reunión van a ir rotando no sólo las funciones académicas, como lo hicieran las academias revisadas anteriormente. Uno ocupa la cátedra y dirige el evento, otros son los que narran, recitan, bailan o representan sus entremeses. También pactan que la decoración (y la carga económica que ella representa) esté a cargo de un miembro. Dado que son cuatro los encuentros que relata la obra, cuatro veces veremos cambiar sustancialmente la decoración que, por su naturaleza, me veo también inclinada a llamar “decorado”. Es difícil distinguir por momentos qué forma parte de la decoración de la casa y qué forma parte de una suerte de decorado de la escena teatral que los fundadores de la casa del placer “montan” para sí mismos y el público (cien personas se mencionan) que poco a poco llega a presenciar la velada:

con toda prisa los de la Casa del Placer de tres piezas bajas que tenían de moderado espacio hicieron una grande, en ésta levantaron un teatro en medio vara y media del suelo, cercaron toda su circunferencia de unas gradas de madera, a la traza de los teatros cómicos: en la parte que estaba

enfrente de la puerta — y era como si dijésemos cabecera de aquella sala — pusieron a la mano derecha una cátedra y a la izquierda un trono iguales en altura, buscaron en la Corte más colgaduras, de que la adornaron, vistiendo el suelo por ser ya verano, de frescas rosas y floridas yerbas (334).

Opto por llamarlos “decoración” en tanto que todo adorno es *a priori* síntoma de una suerte de teatralidad (en inglés “performativity”) doméstica. La vida cotidiana dentro del hogar está nutrida de una serie de prácticas que los sujetos repiten, a veces atávicamente, como un guión asignado por la cultura. En el caso de la academia literaria esto se potencia, como hemos visto en el caso de las academias de Madrid, Peregrina, Selvaje y otras, por el carácter altamente ritual y teatral de la institución en sí. Esta es precisamente la hipótesis de la investigación de Robbins (12), quien sugiere que la actuación/declamación de poesía (y traduzco actuación/declamación a falta de una mejor traducción de “performance”) es un rasgo central de las academias *justamente* por el carácter teatral (“performative”) de la cultura barroca.

¿En qué consiste, entonces, el cambio de decoración? Según pasan los meses en la academia literaria veremos transfigurarse la decoración de las salas principales cuando, una vez por mes (22 el de junio que corresponde al día de San Juan Bautista, el 25 de julio, Santiago, el 24 de agosto, San Bartolomé y San Mateo, el 21 de septiembre) los académicos se den cita para contar sus historias o recitar sus poemas y representar los bailes, máscaras y entremeses frente a cientos de personas que paulatinamente llegan, atraídos por su fama, en las calurosas tardes de verano. La ficción invierte una costumbre milenaria que consiste en retirarse a las casas de campo durante los meses de verano. El propio Salas describe esta costumbre en *El caballero perfecto*, cuya diégesis está ubicada en el siglo XV: “Es costumbre en Nápoles suspender el despajo de los negocios en los

calores fuertes del verano, y retirarse al campo a las casas de recreación” (55). La puesta en duda del *habitus* milenario que Nápoles compartía también con España mediante la creación de una academia en el mero centro de la ciudad de Madrid (ya no en un pasado idealizado en el siglo XV sino en la contemporaneidad del siglo XVII) contribuye a resaltar el carácter heterotópico de esta casa de placer que no es de recreación sino de ocupaciones académicas.

En cada nueva jornada, los moradores redecoran la sala en que se reúnen los académicos con su público, pues los adornos son el repositorio de significantes de distinción social y refinamiento. El hecho de violentar el espacio una y otra vez — descartando los decorados del mes anterior y reemplazándolos por nuevos— ostenta no solo el capital cultural, también su capital económico. La adquisición y apropiación de estos materiales, como he estudiado en profundidad en la introducción, delata las negociaciones de los anfitriones con el mundo social por establecer una identidad propia. Como lo explicaría Daniel Miller siguiendo a Hegel, sus prácticas de consumo (en este caso decoración de la casa) sugieren la lucha por *apropiar* bienes y servicios, hechos en circunstancias abstractas y alienables, para transformarlos en algo que contribuya a la construcción del yo (*Material Culture* 17).<sup>153</sup> El ritual y los materiales que visten y desvisten a la casa generan una descripción preciosista en el lenguaje de *Casa del placer honesto*, y develan que el hogar es más que un lugar móvil, un proceso.

En junio, dos miembros nuevos se han sumado a la academia. Luego de pasar un examen, los cuatro fundadores les dan la bienvenida a don Juan “persona que comía mucha renta así de su patrimonio como eclesiástica, alegrísimo y entretenido, gran

---

<sup>153</sup> Daniel Miller desarrolla con más precisión el concepto de *apropiación positiva* y domesticidad en la introducción al volumen colectivo *Home possessions. Material Culture Behind Closed Doors*.

mullidor de placeres y buenos ratos, y en el arte de la música tan eminente que podía gobernar una capilla” (346) y a don Alonso, que “era en el verso y en la prosa ingenio lucido en la opinión universal por muchas obras impresas, conocido y admirado por la facilidad que tenía en decir versos de improviso”(346).<sup>154</sup> En junio, día de San Juan Bautista, la fiesta está a cargo de don Alonso, pero “el cuidado del adorno de la pieza para estos actos públicos” es don Juan. Como persona rica y poderosa “a su costa doró el techo de aquella sala y vistió las paredes de varia y hermosa pintura” (382), inconforme con las colgaduras puestas el mes anterior en la inauguración de la academia. Nótese el uso del término “vistió” que codifica el lenguaje del decorado de interiores en el discurso sobre el exceso de indumentaria<sup>155</sup> sobre el que trataré en el tercer apartado. Este es el pasaje ekphrático que da cuenta de la pintura que, “vistiendo” las paredes, hace las veces de tapices:

Allí [en la pintura] se vieron trasladados los ingeniosos, metamorfóseos de Ovidio, los hurtos amorosos de Júpiter, las hazañas de Marte, las maravillas de Hércules. Era don Juan más liberal que ambicioso; y así, aunque había sido solo en el gasto, quiso que todos entrasen con él a la parte en la gloria en la inscripción que se puso, que decía: ‘Los señores de la junta y casa del placer doraron y pintaron esta sala a tantos de tal mes y de tal año (382).

La casa se va transformando mes a mes en un tejido de estímulos visuales alucinantes, plagado de colores y formas, donde el sujeto se inscribe con nombre y apellido. En tal inscripción, el amor y la guerra quedan reducidos al nivel del mito. Lejos están los aristócratas — que se dicen seguidores de una “doctrina desta filosofía

---

<sup>154</sup> Quizás este nuevo integrante don Alonso no sea sino otro que el alter-ego del propio Alonso Salas. Don Juan, ricachón y tan hábil con la música como con la indulgencia en los placeres mundanos sea quizás una figuración del ideal de artista auto-solvente que va pintando Salas en este cuadro heterotópico.

<sup>155</sup> Me refiero a las leyes suntuarias que castigan el exceso de lujo por parte de las clases altas (y de los menos adinerados que de todas formas intentan aparentar más del lugar que “les corresponde” en la pirámide social). Sobre éstas retorno al final del capítulo, pero cabe mencionar ahora la idea del “cuerpo” de la casa vestido como lo hacen las personas.

moderna”— de ser heroicos guerreros o fervientes amantes: en su noción de modernidad (junto a urbanidad y cortesanía) las letras han ganado el lugar de las armas (como lo vimos en la armería) y el impulso sexual, dada la exigencia autoimpuesta de excluir a las mujeres (como veremos a continuación con las ordenanzas), se ha sublimado hacia una ekphrasis, la decodificación lingüística de la pintura en el cielorraso. El gesto desinteresado de don Juan, que paga los gastos de la pintura “perpetua” pero immortaliza a todos los académicos en la inscripción corresponde, una vez más, a la propensión de la academia por igualar desiguales, por obliterar las diferencias sociales de los miembros y por quitar el dinero del medio de las interacciones intelectuales y artísticas. Este es un rasgo de esta comunidad fuertemente heterotópico en tanto que —como señala Foucault— “ [it] suspect, neutralize, or invert the set of relations that they [heterotopias] happen to designate, mirror, or reflect” (24). La academia designa, espeja o refleja relaciones sociales entre artistas, mecenas y público que existen fuera de los confines del espacio doméstico donde ella ocurre, pero al hacerlo invierte el signo de desigualdad de poder político, de dinero y de ejercicio de un saber, puesto que iguala a todos los miembros en esta inscripción que recuerda la fama de todos. De hecho, esta academia *carece* de mecenas; o mejor dicho, superpone la figura del mecenas a la del artista. Son los propios fundadores y los académicos luego invitados los que sustentan materialmente las reuniones. En este sentido, la academia de Salas presenta un deslizamiento respecto de la organización tradicional de las academias barrocas. En ésta no hay mecenas, como no lo hay tampoco en las academias de Castillo Solórzano, Zayas, Carvajal y de otros escritores/as que ejercitaron su pluma en el género. Como ha notado Willard King, la insistencia de Salas en que todos los participantes y fundadores sean altamente ingeniosos

e inclinados para las artes, y la insistencia de que el dinero no sea un problema para ninguno de ellos (que recibe rentas mensuales de sus padres) parece ser una reacción natural de un ingenio sin dinero como Salas Barbadillo. Recordemos que Salas fue un escritor querido y afamado en su tiempo pero ciertamente menor, que formó parte del circuito académico de Madrid, lleno de mecenas amateurs e incompetentes y de escritores profesionales obligados, por razones monetarias, a honrar la estupidez y la mediocridad (King, *Prosa* 125). Con esto la casa del placer es una alternativa utópica al sistema vertical del mecenazgo porque propone dinámicas sociales horizontales en que la economía simbólica del favor (como la ha llamado Anne Cruz) es reemplazada por una suerte de “comunismo diletante”.

Esta horizontalidad que idealiza relaciones entre pares académicos fue capturada también por Argensola:

En estas juntas y conversaciones, todos somos maestros y discípulos: todos mandamos y todos obedecemos, comunicando las profesiones diversas y tomando cada uno lo que ha menester para la suya. El que profesa letras ayuda al que profesa armas, y éste al otro. Aquí el que lee historia refiere lo que halla en ella digno de reprehensión y de alabanza, así en el ejemplo como en el estilo. Lo mismo hace el que gusta de los poetas. Consúltanse las dudas, mézclanse cuentos, motes, risas, y finalmente, no poniendo cuidado en aprender se halla como enseñado en lo que le conviene, como el que navega durmiendo y despierta en el puerto sin haber padecido el trabajo de la navegación. (Argensola 313)

Argensola subraya la suspensión o ruptura de regulaciones sociales propias de otros espacios no académicos. En el espacio discreto de una casa los días de academia se rompían las jerarquías en el mundo de la educación universitaria (maestro-discípulo) y se quebraban los binomios que articulaban la distinción de actividades masculinas, tanto ocupacionales (armas/letras) como culturales (historia/poesía). Los códigos de circulación del discurso también se distorsionaban: lo serio y lo jocoso circulaban con

igual legitimidad (“mézclanse cuentos, motes, risas”). Según lo describe Argensola, la academia literaria convertía la casa en un heterotopos en que se suspendían costumbres, dinámicas y relaciones de variado orden, existentes fuera de la casa, para dar paso a una suerte de sociedad paralela, en miniatura, que desviaba la normalidad de la cultura.

Como veremos en la sección siguiente, la horizontalidad de las relaciones en la casa del placer se enfatizan a través de juntar el dinero de todos los fundadores en una caja única y distribuir desde ahí los gastos. También, porque “todos mandamos y obedecemos”, la responsabilidad de la decoración (como la de presidir los encuentros, narrar las novelas, y otras actividades) va alternando entre los miembros. En julio corresponde a don Próspero el adorno de la sala. Al llegar el día de Santiago, “no hubo más tapicería, por haber repartido por la pieza, desde el techo hasta el lugar donde se sentaban más de cuatro mil ramilletes, puestos por tal orden entre unas hojas de árboles que vestían las paredes, que parecieron fruto de las mismas” (405). Al terminar la sesión del día, los ramilletes que decoraban las paredes se reparten entre los señores que asisten a la calurosa jornada, a modo de souvenir. La fragmentación y dispersión de este gesto propone una noción de decorado en las antípodas de la que ofreciera don Juan al comienzo. En vez de perpetuarse en las paredes, los ramilletes son “pret-a-porter”. Cada asistente puede llevarse un recuerdo de la academia y de todas las asociaciones sensuales que ella provocó, al tacto, al olfato y a la vista. Pero, al igual que la decoración perpetua de don Juan, la de don Próspero exalta la belleza y la magnificencia de la que los fundadores de la casa son capaces. Es un gesto que subraya tanto la expresión de su “liberalidad” como la ostentación de la riqueza que exige su *status quo*.

En agosto, el mes en que a Don Alonso toca el “aparato y composición del teatro” se repite el procedimiento. Esta vez, la atención está en los innumerables objetos artísticos y en la *tramoya* teatral que moverá al santo, como se hacía en las comedias hagiográficas de aquel entonces:

[E]l adorno desta pieza fue desde el suelo hasta el techo vidrios y barros puestos con tanta orden y correspondencia, que juntándose a esto ser todos ellos de extraordinarias formas, pareció mayor y el más rico camarín que había en la corte. La imagen de aquel glorioso apóstol [San Bartolomé] que antes desnudó la piel del cuerpo que la religión católica del ánimo, se apareció en una nube pendiente del techo, y en ella bajó a ocupar el lugar que con suma veneración le estaba dedicado, al ruido de varios instrumentos que acompañados de apacibles voces, producían versos florecientes en su alabanza. Don Juan [...] había plantado una fuente en medio de la sala, que era un peñasco que sudaba por todas partes corrientes de agua clarísima (418).

La “admiración” que provoca la decoración de la habitación va *in crescendo*. Los “vidrios y barros”, es decir, ornamentos de vidrio y de cerámica, sustituyen ahora a las flores para deslumbrar desde su forma, sus colores, material, preciosismo, quizás exotismo y belleza. La presencia de los “vidrios y barros” completa el museo que vimos desplegarse al comienzo. Junto a los libros y los instrumentos musicales, éstos van formando una colección excelsa de artefactos, expuestos y colocados “con tanta orden y correspondencia” en las estanterías o anaqueles de la sala como en un *wunderkammer* (gabinete de curiosidades) o en una pintura hiperrealista *still life*. Recordemos que los gabinetes de curiosidades, de hecho, fueron el origen de los museos, en el sentido moderno del término. Los *wunderkammern*<sup>156</sup> ocupaban a veces pequeños gabinetes o se extendían por las paredes de toda una sala, como es el caso de la casa del placer, o las

---

<sup>156</sup> Vid. Checa Cremades y Morán Turina *El coleccionismo*. Especialmente cap. XII.

salas de la casa de Lastanosa.<sup>157</sup> Por su lado, la pintura hiperrealista *still life*, sobre todo en su expresión más tardía, abandona los motivos naturales (frutas, caza, verduras, flores) y apropia más tardíamente en el siglo XVII objetos domésticos hechos de vidrio, cerámica y metales, texturas difíciles de conseguir aun por el artista más esmerado.<sup>158</sup>

Por último, llega septiembre. La tensión *in crescendo* que fuimos sintiendo como lectores mes a mes al superarse la decoración que primero fue pintura, luego flores y después “vidrios y barros”, culmina en septiembre con una suerte de fin de fiesta ampuloso e hiperteatral. El sobrepujamiento de la decoración y, por lo tanto, la relación que el arte establece con la naturaleza, esta vez a cargo de Ricardo, no deja de recordarnos que ésta es una obra barroca. El arte(facto) compite con la naturaleza. En el afán por superar la teatralidad, la sensualidad y el exceso que natura da en el campo, hacen (ab)uso de los mecanismos técnicos más complicados:

Llegado, pues, el día de aquel ilustre cronista de las hazañas de Christo [el día de san Mateo], la sala tuvo desde media vara más arriba de los asientos hasta el techo tanto diversos aparadores de plata y oro que parecía haber metido a saco toda la riqueza de España. La imagen de santo era también de plata sobredorada, y todas cuantas cosas ocuparon el altar fueron de lo mismo; el techo todo lleno de estrellas de vidrio, de éste que se hacen los diamantes fingidos; y en medio la luna formada de la propia materia brillaba con tantas luces y resplandores que era una apacible imitación de la verdad. La pieza estaba toda rociada con agua de olor, y repartidas por sus puestos algunas vasijas que la tenían en cantidad para los que quisieren refrescarse y regalarse con ella (444).

---

<sup>157</sup> Contamos con otros ejemplos en Europa, aparentemente más “creíbles” que el de Lastanosa, como el museo del médico, historiador natural y anticuario danés Ole Worm según lo documenta su *Museum Wormiani Historia* de 1655.

<sup>158</sup> Como veremos en la coda final con Castillo Solórzano, me parece crucial y relevante de ser analizada la conexión entre la novela corta y el género bodegón/*still life* que surgen contemporáneamente y con fuerza en el XVII en España. Por dar solo un ejemplo Juan Van der Hamen fue uno de esos artistas inclinados no solo al cultivo de la naturaleza muerta (como lo hiciera el maestro Cotán) y las flores (tan centrales en la decoración de la casa del placer) sino productos de consumo diario en la mesa nobiliaria como vasijas, copas, bandejas y otros utensilios de distintos formatos y materiales. Dejo para otras páginas una lectura comparativa más detenida. Refiero a Jordan para los cuadros de Van der Hamen.

Lo que fueron “vidrios y barro” en agosto se sustituyen en septiembre por ornamentos de oro y plata que completan el museo de los andaluces y su ostentación de riqueza. Ya no quedan sentidos que estimular. La vista, por las pinturas, objetos extravagantes, imágenes de los santos y estrellas de “diamante fingido” que simulan una noche estrellada; el oído, con las músicas y ruidos reverberantes; el olfato, con las aguas de rosas y —para completar el espectro— hasta el gusto:

al ocupar sus asientos sonó la música de diferentes ministriles; y apenas acabaron cuando se oyó un ruido de truenos, y alzando los ojos, vieron que la luna y las estrellas que estaban en el techo no [a]parecían, y en su lugar una nube; que volviendo a repetir los truenos, salieron de ella unas luces como relámpagos; y luego sacudió de sí unas bolillas blancas y pequeñas mucho, que parecían granizo hasta que la experiencia de los golosos halló que eran balas de azúcar comiéndoselas (444).

Inofensivas “balas” de azúcar en lugar de peligrosas balas de pólvora. La ecuación es de lo más sugerente. Los pertrechos bélicos que cifraban la construcción de la identidad masculina española en siglos anteriores quedan reducidos —en la “doctrina desta filosofía moderna”—al más sensual de los espectáculos barrocos.

En conclusión, la decoración sublime de los muros (colgaduras, pintura, ramos de flores, “vidrios y barro” y objetos de oro y plata), la “aromaterapia” en las vasijas, la lluvia de agua y dulce, los dispositivos teatrales que hacen bailar a las imágenes religiosas por el aire, estruendos y música y los juegos de luz en el techo son la materia prima de un espectáculo multi-sensorial que produce una verdadera fusión barroca de las artes y una expresión radical de las propiedades teatral y museística — esto es, doblemente heterotópica — de todo espacio doméstico y espacio académico. La ostentación, ecléctica y kitsch, de las virtudes cortesanas de los fundadores de la casa del placer es expresión de un emergente gusto burgués por la ornamentación, la colección y

la pretensión, que desplaza a un segundo plano los valores feudales de una sociedad pasada, fundada en el ejercicio de las armas en pos de “courtliness, academicism, and exemplariness” como hemos mencionado con Close. La cataliza una noción alternativa, heterotópica, de domesticidad que supone una comunidad homosocial en un espacio determinado culturalmente como hetero-social, es decir, familiar. Veremos en el siguiente apartado cómo las ordenanzas de la academia regulan el *habitus* masculino de esta comunidad de ingenios (o “familia ingeniosa”), un gesto auto-regulatorio propio del “proceso civilizatorio” de las clases altas, como señala Norbert Elias.

### **Las ordenanzas de una “ingeniosa familia”**

La decoración/decorado es sólo un modo con que la casa del placer se va consolidando, en el imaginario de sus fundadores, como un heterotopos. También las ordenanzas que redactan y ponen por escrito sirven para organizar la cohabitación de acuerdo a una serie de leyes — explícita y colectivamente sancionadas — que conciernen no sólo a la distribución y uso del espacio común, sino también al mantenimiento de la identidad de la comunidad. Como he señalado más arriba, la organización interna de las academias literarias entre los siglos XVI y XVII en España venía siempre descrita en sus ordenanzas, pragmáticas o instituciones. Éstas distribuían distintos cargos (como el de presidente, consejero, secretario), los tópicos literarios a tratar, la fecha de los siguientes encuentros, y otros detalles. Sin lugar a dudas, las ordenanzas firmadas por los andaluces de la casa del placer honesto toman su modelo retórico-legal de academias que existieron en la Península, como La Imitatoria, citada por Cervantes en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* o tal vez aquellas en las

que el mismo Salas participó en Madrid (la de Medrano, Saldaña, etc.). Pero hay algo más. La novedad que presentan las ordenanzas en *Casa del placer honesto* es que buscan regular aspectos fundamentales de la academia y de la vida en el hogar, que tocan a los académicos no en tanto tales sino en tanto protagonistas de la vida privada. Al hacerlo, las ordenanzas llevan la yuxtaposición de lo académico (público) y lo doméstico (privado) al punto de indistinción de los planos. La elección lingüística lo confirma. A las ordenanzas se las llama “leyes” (330) y también “instituto de vida” (333), lo cual sugiere que estamos en presencia de una codificación de la conducta cortesana que atañe la persona pública y privada de los sujetos. La retórica utilizada, como veremos en breve, toma su inspiración de las academias literarias contemporáneas y, también, de las innumerables consultas y pragmáticas producidas por el Estado español como respuesta a los problemas socio-económicos que tanto afectaron a la salud de la nación en su época más decadente.

Estas son, más o menos resumidas, las ordenanzas redactadas en la sala “armería del ingenio” el primer día de tertulia:

1. Ordenamos que, así los cuatro referidos que somos fundadores de la Casa del Placer como los que de nuevo entraren a militar debajo de la doctrina desta filosofía moderna, no podamos ser casados ni menos estar amancebados, ni ocuparnos en acciones tiernas de amantes ostentativos, porque no es justo que nuestra prudencia admita en la Casa del Placer a los que por su gusto y elección se meten en tanto pesar (330-331)

2. Ordenan también excluir de la que ahora llaman “república y comunidad” a: ministros de justicia — abogados, escribanos, alguaciles y procuradores —; ambiciosos y trampistas que pleitean y poetas que escriben comedias para el teatro público. La razón: son tipos sociales que no traen felicidad y placer a los que los rodean. 3. Prohíben ver fiestas de toros públicas. Solo permiten ver las domésticas “que se hacen en algunas

casas”, porque el calor que se sufre al verlas no es placentero. 4. “Mandamos que puedan ser admitidos por donados de nuestra comunidad médicos, boticarios, cirujanos, barberos, sacristanes y sepultureros; porque están lejos de vivir con pesar que tienen fundado su placer en los pesares ajenos”. También admiten músicos, “así de voz como de instrumentos: porque ganan su vida tomando placer para sí, porque ellos mismos que lo obran son los que mejor lo entienden y al mismo tiempo le dan a los circunstantes; porque la música generalmente deleita a todos, con quien a ser los más verdaderos ministros del placer, y como a tales se les dé aplauso y veneración” (331). 5. “Desdeñamos y despedimos de nuestra compañía a todo hombre muy rico o muy pobre; porque en semejantes extremos no puede haber un ánimo placentero” (331-2). 6. Se prohíben ir a bodas y desposorios porque son placeres “vulgarones” que traen pesar. Al contrario, se proponen visitar a viudos y viudas que fueron malcasados para celebrar con ellos el día de su viudez la alegría de que están libres de ese pesar. 7. Crean una “caja de comunidad” a donde van a poner todo su dinero, distribuido y administrado por un mayordomo de confianza “porque el mayor de los placeres es tener abundancia de dineros sin el cuidado de su cobranza, gasto y distribución, gozando poltronamente de las utilidades y beneficios que se siguen a sus efectos” (332). 8. Buscan desnudar del cuerpo todas las pasiones y afectos que alteran el ánimo de los fundadores. Sin esto es imposible alcanzar un estado de placer completo. La obligación de no poder casarse o amancebarse (una regulación que toca a la vida personal de los sujetos) va ligada estrechamente a la idea de una militancia filosófica, a un quehacer intelectual a su vez unido al objetivo mismo de la academia.

En una segunda constitución agregan estos ítems: 9. Prohíben la entrada de huéspedes a la casa, dado que pueden hacer entrar en gasto a los fundadores y porque es la naturaleza del huésped ser desagradecido y desagradecidos. 10. Buscan que los que se admiten en su compañía sean eminentes en las artes poética, oratoria y música como los fundadores “porque esta casa del honesto placer más ha de tratar del deleite del entendimiento, y suspensión del ánimo, que de la recreación grosera del cuerpo” (333). 11. Los asistentes no pueden usar cuellos y puños en valona y con vueltas, tan a la moda en aquellos tiempos y tan delezadas por las pragmáticas estatales por ser bienes suntuarios. Deben también entrar “en cuerpo”, esto es, sin rebozo o capa, solo en jubón y calzones de dos tafetanes. 12. Por último, prohíben que los que entrasen fueran mirones y solo gozaran del entretenimiento “llevando después murmuración para otras partes”. Debían ser bien entendidos en las habilidades ejercitadas en la academia.

Lo primero que notamos con estas ordenanzas es la intención de Salas de llevar a cabo una *amplificatio* hiperbólica del motivo de las ordenanzas de la academia con fines satíricos. Se burla, en extenso, de la costumbre de hacer ordenanzas a través de otra burla a los tipos sociales más vapuleados de la época: poetas de comedias de teatros comerciales, médicos, abogados. Como lo haría Quevedo y tantos otros escritores que saborearon el placer de la sátira social, Salas no pudo escapar a este gesto prototípico en las letras del “siglo de oro”.<sup>159</sup> Incluso se burla de los que, en teoría, encomia, es decir, de los personajes que son bienvenidos en la academia, como los músicos (cuya descripción está teñida de malicia y connotaciones sexuales)<sup>160</sup> o los médicos.

---

<sup>159</sup> Dos artículos fundamentales sobre la sátira y Salas son Place (“Salas Barbadillo”) y Senzier.

<sup>160</sup> Agradezco a Louise Stein por hacerme notar esta cuestión.

Con su amplificación Salas se detiene en detalles que otras ficciones narrativas de tema académico (Castillo Solórzano como veremos en breve, y María de Zayas y Mariana de Carvajal como veremos en el capítulo final) no incorporan. Una de ellas es la caracterización de la academia en relación al placer. Al estudiar la decoración en el apartado anterior he mostrado cómo la cultura por el objeto nace de una forma de ostentación social que, entre otras cosas, causa un placer mundano (hoy diríamos “materialista”) en los fundadores. Este placer, como vemos ahora, está en contradicción con la filosofía anti-hedonista de la comunidad. El primer ítem y el décimo explicitan que el placer *es* honesto porque no es mundano (sexual) sino espiritual/intelectual. Sin embargo, el placer no deja de ser mundano en tanto se expresa a través del fetichismo por los objetos descritos en el apartado anterior. “Casa de placer” funcionaba como sinónimo de convento o monasterio en la temprana modernidad, como lo confirman los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Plazer* de Sor Juana Inés de la Cruz.<sup>161</sup> No pudiendo casarse, amancebarse ni aceptar ninguna presencia femenina, los célibes miembros de la casa del placer honesto solo “sucumben” a los placeres sensuales que proveen la música, el arte, la comida, el lujo y la sociabilidad, creando así un microcosmos especial en que las virtudes cristianas de la honestidad se ven levemente trastocadas.

En parte, entonces, todas las academias del siglo XVII compartían este rasgo con la casa del placer puesto que pocas de ellas aceptaban mujeres. Hay noticias —si le creemos a Luis Vélez de Guevara y *El Diablo Cojuelo* (1641)— que la dramaturga Ana Caro, “décima musa sevillana”, participaba de eventos académicos (*El Diablo*, tranco

---

<sup>161</sup> Fueron recientemente reeditados por Alatorre. Mi agradecimiento también a Rosa Perelmuter por la referencia. La idea de “huelga” en el *Monasterio de las Huelgas* en Burgos también nos recuerda esta asociación entre religión y placer devoto.

IX). *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto también nos presenta el retrato de una academia literaria, esta vez organizada por una mujer, doña Ana, como la pseudo-academia de *La dama boba* de Lope. Otros testimonios, sin embargo, sugieren que el academicismo fue, hasta bien entrado el siglo XIX, una cuestión de hombres.

Esta caracterización de la casa del placer es aquí, nuevamente, heterotópica: funciona para compensar la imperfección del mundo, creada por las mujeres. La atracción hacia ellas, según lo describe la literatura misógina de la época, trae a los hombres tristeza, enfermedades, desequilibrio de los humores y comportamientos extremos.<sup>162</sup> Al compensar con su perfección la imperfección de otras relaciones sociales, la casa del placer funciona como las colonias americanas, ejemplo que da Foucault en su artículo fundacional. Según Foucault, éste es un rasgo central de las heterotopías es tener una función (a su vez doble) en relación con todos los espacios que quedan fuera de ellas. La doble función de las heterotopías respecto de esos otros espacios consiste en revelar la ilusión que funciona en las transacciones de otros espacios o compensar su imperfección.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Ya fueron revisados estos principios misóginos (estos tópicos) en el capítulo primero.

<sup>163</sup> Burdeles y colonias son los ejemplos que Foucault nos ofrece para ilustrar éste, su sexto principio. Los burdeles, “casas de placer” por antonomasia, funcionan como heterotopías de ilusión en tanto que se fundan sobre la ilusión del placer (desinteresado) y, por lo tanto, exhiben otras fórmulas y transacciones ilusorias en la cultura. En el caso de Salas, nos encontramos supuestamente en las antípodas de las mancebías, puesto que el placer no es carnal (ilusorio) sino intelectual (¿real?). De todas formas, el juego de palabras y las asociaciones que despierta la casa del placer (como sinónimo de mancebía) y la casa del placer honesto (como sinónimo de monasterio) invita a pensar estos dos ejemplos en paralelo. Por otro lado, las colonias americanas (de los Puritanos en Norteamérica o los Jesuitas en Sudamérica) ejemplifican heterotopías de compensación, porque compensan la falibilidad e imperfección de las sociedades “reales” con modelos sociales en que la vida humana está regulada al punto de la perfección. A modo de apostilla, me parece interesante el cambio de perspectiva que ofrece Foucault respecto de un ejemplo concreto del mundo hispano, las misiones jesuíticas de la Compañía de Jesús. Cro y otros teóricos de la utopía analizan las colonias jesuíticas dentro de los discursos utópicos propios del siglo XVI y XVII. Foucault propone un cambio de foco y una vuelta al origen etimológico de la palabra utopía (no-lugar). Siguiendo este gesto, me aproximo a las academias literarias, no como utopía (si bien como vamos viendo se encuentran rasgos fuertemente utópicos) sino como heterotopías domésticas.

De igual modo, el sinfín de regulaciones para domesticar las pasiones y regular la cultura de los académicos en la casa del placer es el fundamento de una heterotopía de compensación que perfecciona las relaciones sociales académicas y domésticas. Lo hace mediante la inversión de lógicas (verticalidad por horizontalidad, competencia por comunitarismo) y personajes (mecenas por artistas, mujeres por hombres). Por último, destaca en las ordenanzas la imitación e inversión paródica de la retórica que se utilizaba en las pragmáticas, no ya académicas sino estatales.

Es evidente que las ordenanzas de la academia recrean, parodiándolos, los documentos legales de los organismos del Estado español, como las Cortes, los Consejos o las Juntas. Recordemos la década de 1620 fue un periodo altamente reformista dados los síntomas amargamente visibles de la crisis económica de Castilla. Esto nos lleva a una comparación básica y obvia entre hogar y nación, o — para utilizar los términos que aparecen en la misma novela — “Casa del placer honesto” y “República”. Pongamos por caso la Consulta del Consejo de Castilla a Felipe III sobre “Remedio universal de los daños del Reino y reparo de ellos”. En 1618 el rey pidió al Consejo de Castilla una serie de recomendaciones y soluciones sobre los problemas de presión fiscal, donaciones reales, el exceso de población en la Corte, el lujo y el gasto público, incentivos para los agricultores, el patrimonio eclesiástico y su crecimiento desmesurado y sobre el exceso de burócratas del estado, entre otros. El Consejo acomete la tarea y contesta el primero de febrero de 1619 con un documento llamado “Consulta” en que las máximas a seguir buscan equilibrar las estadísticas.

Ante el exceso de impuestos ha parecido remedio eficazísimo, siendo como es, la causa tan conocida el grave yugo de tributos reales y personales, como se acaba de decir, disponerse V.M con su real amor,

piedad y clemencia a moderar y reformar y aliviar la intolerable carga de ellos (González Palencia 13).

y ante el exceso de los afeites y lujos cortesanos

Que V.M sea servido de mandar con indispensable rigor se excusen muchos y muy excesivos gastos que se han introducido de pocos años a esta parte del Reino, con trajes exquisitos, arreos y menajes de casa traídos con notable costa de reinos extraños (?) para lo cual será importante prohibir que no haya cuellos sino Holanda; que no pueda tener un cuello mas de tantos anchos; que ningún hombre pueda ser abridor de cuellos, poniéndoles graves penas para la excusión de ellos (González Palencia 24)

Como sugiere González Palencia, el deseo expresado por el Consejo no era necesariamente una tarea fácil en la práctica, pues “no podía el rey lograr que salieran de la corte los grandes y títulos, ni la limitación del lujo en trajes, en gastos, ni otros varios aspectos” (VIII). De hecho, a principios de 1621 Felipe III vuelve a consultar a sus hombres y éstos “contestaba[n] lo hecho y lo no practicado”. Es evidente que las dificultades públicas de España parecían resumirse en una sola palabra: exceso. Exceso de burócratas, exceso de forasteros, exceso de impuestos, exceso de placeres indecentes (pues también quejan en otro documento de la proliferación de casas de mancebía) y exceso del lujo y consumo de bienes suntuarios.

Para la Junta de Reformation — otro organismo creado en 1618 para aliviar los problemas públicos — los males de España se resolverían por vía de la moderación del cuerpo social. Sus miembros insistían en que salieran de la corte los ociosos, tanto ricos como pobres, que se limitara el gasto público, que se prohibiera el uso de trajes costosos, que se limitaran las importaciones de materias primas de Holanda, que no castigaran impositivamente a los pecheros, y un largo etcétera. Las ordenanzas en la obra de Salas Barbadillo funcionan de manera similar. Sus artículos apuntan a establecer una armonía

general que asegure el control de los excesos. En la casa del placer no pueden participar, ni como artistas ni como público, las mujeres. Por razones similares, rechazan a ministros de justicia (abogados, escribanos, alguaciles y procuradores) y pleiteantes, conocidos en la época por su corrupción y sus trampas. También quedan fuera los comediantes de teatros públicos, “porque siendo una gente que se ocupan en trabajar para el gusto del vulgo, están sujetos al pesar de que les silben una comedia, que es tan grande que por muchos días carece de consuelo, y los tales podrían perturbar nuestra república y desordenarla en nuestros mayores deleites”.<sup>164</sup> Los deudos y familiares también reciben críticas en las ordenanzas, que nos recuerda nuevamente la sensación de saturación de la típica casa urbana, no admitiendo a “huéspedes de ningún estado o calidad que fuesen, aunque tuviesen deudo estrecho con cualquiera de los fundadores; porque los tales ponen inquietud y cuidado, hacen grande gasto, y siempre que se parten dejan los que se quedan cansados y gastados, y ellos se van quejosos y desagradecidos”. Por último, imitando casi *verbatim* el lenguaje de la Junta, no admiten a cortesanos con “cuellos y puños en valona y con vueltas”, sino solamente “con jubón y calzones de dos tafetanes”. Este último punto fue central en el debate del gobierno y los arbitristas sobre la restricción del gasto público y su conexión con el desvanecimiento de la moral general. Los cuellos se llevaban absolutamente almidonados, teñidos con un polvo azul traído de Holanda,

---

<sup>164</sup> Subyacen visiblemente en este artículo los debates del siglo XVII sobre la licitud del teatro de corral, como espectáculo masivo proclive a la degeneración de las costumbres del pueblo. No olvidemos, sin embargo, la ironía en esta ordenanza pues la academia es/contiene un teatro doméstico.

excesivamente costoso. La moda dictaba que con ellos se tapara la nuez, provocando el escándalo de quienes veían en la nuez un símbolo de virilidad.<sup>165</sup>

Para garantizar la perfección y honestidad del placer los académicos crean una economía de apertura y cerrazón que corresponde, una vez más, a la quinta cualidad que describe Foucault para las heterotopías: “Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable” (24). El cuartel o la prisión cumplen con estos rasgos, mediante ritos de iniciación y purificación que permitan al individuo “entrar” a espacios que están aislados pero siempre conectados con el exterior. Como las consultas de los Consejos, Salas se centra en el problema del exceso haciendo a sus andaluces fervientes defensores de una “doctrina desta filosofía moderna” que honra el fetiche por el objeto como vía para alcanzar la domesticación de sus pasiones sexuales. El equilibrio del perfecto cortesano es sinónimo de austeridad y moderación en cuestiones del alma y el cuerpo, por lo cual se requiere crear un sistema de inclusión (artistas eminentes como los fundadores, médicos, boticarios, cirujanos, barberos, sacristanes y sepultureros, músicos, artistas de buen ingenio) y exclusión (casados o amancebados, ministros de justicia, ambiciosos y trampistas, poetas de corral comercial, hombres muy ricos y muy pobres, deudos, hombres en cuellos y puños, mirones) que mantenga en armonía el microcosmos honesto en el que la comunidad ejercita una perfecta y moderada cortesanía.

---

<sup>165</sup> La valona era la alternativa al cuello alto y alechugado, porque no se almidonaba, pero se asociaba en el imaginario colectivo con los herejes holandeses que las usaban comúnmente (Sánchez Jiménez 94). Sin embargo, bajo Felipe III “las medidas suntuarias que desde octubre de 1619 habían declarado la guerra a estos cuellos encontraron tal oposición que no pudieron ser aplicadas” (Sánchez Jiménez 91) pues, bajo Felipe IV los Capítulos de Reformatión publicados por la Junta de Reformatión en 1623 volverán a prohibir el uso de estas prendas, y las medidas de aplicación serán mucho más drásticas. Sobre las leyes suntuarias sigue siendo un clásico Kennedy (“Certain”). Más recientemente trató el tema González Cañal en “El lujo”.

La moderada cortesanía corresponde a un rasgo propio de los “hombres atemperados” como los ha definido Martínez-Góngora en su estudio del autocontrol masculino en la España aurisecular y “machos de moda” como lo hizo Julie Gagnon<sup>166</sup> en su reciente tesis doctoral. Representan a las nuevas generaciones de aristócratas del siglo XVII que supieron disciplinar su cuerpo siguiendo un estricto código de comportamiento masculino cuyo origen —señala Martínez-Góngora— se halla en los manuales de conducta humanistas españoles del XVI, de cuño erasmista. En la figura pública y privada de don Diego y sus amigos se imprime el absoluto autocontrol de los instintos y las pasiones, “porque esta casa del honesto placer más ha de tratar del deleite del entendimiento, y suspensión del ánimo, que de la recreación grosera del cuerpo” (333), canalizados por vía de su quehacer en la casa y la academia: el refinamiento del gusto indumentario, narrativo y poético, pictórico, musical, coreográfico, teatral y, sobre todo, decorativo. La agresividad guerrera de los mitos ovidianos que ostentaban sus abuelos ya no tiene lugar en ellos. Ahora Ovidio queda relegado a los frescos en las paredes de la sala principal de su casa. La “armería” ya no guarda las espadas y escudos manchados con la sangre del enemigo sino “una librería varia y curiosa de todas las ciencias y facultades”, nuevas armas del hombre “desta filosofía moderna”. En definitiva, ostentan una forma de amaneramiento (entendido como domesticación de las maneras), o — como lo leyeron sus contemporáneos — la “feminización” de la aristocracia, reflejada no tanto por en el abandono de las armas como por la obsesión por apropiarse, consumir y ostentar objetos suntuarios.

---

<sup>166</sup> La tesis doctoral de Gagnon reconstruye diferentes aspectos de la masculinidad predominante en la *comedia* de Tirso, Calderón y Moreto a partir de tres directrices espaciales (espacio físico, sexual y social) y tres caracterizaciones del “macho” áureo: “el macho perfecto”, “el hembrimacho” y “macho adamado”. Si bien la tipificación me parece esquemática, adhiero al análisis general de la construcción de masculinidades en estos dramaturgos.

José Antonio Maravall ha dedicado en su clásico *La cultura del Barroco* una sección completa a la auto-conciencia de los pensadores del siglo XVII sobre los problemas y tensiones sociales que aquejaban la política, economía y la moral. Es claro que el estado permanente de crisis no pasó desapercibido para los letrados que vieron, desde la muerte del gran Felipe II, el desvanecimiento del status político, bélico, económico y moral español frente a otras naciones europeas. Una de las razones que predicadores, arbitristas, tratadistas morales y poetas satíricos encontraron para explicar la crisis socio-política de la España en que vivieron fue este proceso de demasculinización del sector nobiliario que en *Casa del placer honesto* queda al descubierto por vía de la exageración y el exceso y por la inversión de la marca genérica femenina en relación con la casa.

Así, por ejemplo, fray Francisco de León, prior de Guadalajara, en su sermón de 1625, razonaba que la causa de la crisis de España eran “los hombres convertidos en mujeres, de soldados en afeminados, llenos de tufos, melenas y copetes y no sé si de mudas y badulaques de los que las mujeres usan” (*apud* Maravall, *La Cultura* 94). Junto a Pellicer en sus ácidos *Avisos*, Suárez de Figueroa en su *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (1621) denunciaba que “la vanidad de músicas y bailes entretiene los afeminados, y los hace vagar al afeite del rostro, al enrizo de los cabellos, al adelgazar de la voz, a los melindres y caricias femeniles, y al hacerse iguales a las mujeres en delicadezas del cuerpo” (*apud* Maravall, *La Cultura* 95). El mismo Consejo Real en una consulta a Felipe III en enero de 1620, el mismo año de publicación de *Casa*, intentaba dar soluciones al exceso de los “trajes y grandes inconvenientes que dellos resultan cuando son afeminados” (González Palencia 34). Años más tarde en 1635, el dominico

Francisco de León inquiría: “¿Dónde hay hombres en España? Lo que yo veo es Mariones... de hombres los veo convertidos en mujeres” (*Apud* Lehfeltdt 463). Estas diatribas son sólo algunas voces que se alzaron para intentar explicar y contrarrestar un desfasaje de intereses económicos e idiosincrasias de una casta, la aristocracia, y una clase en ascenso, la burguesía, que, como sabemos hoy, nunca más pudo reajustarse.

También Martínez-Góngora señala este proceso:

la visión de los varones de la clase dominante como “afeminados” por parte de los miembros de la elite intelectual, se relaciona con la percepción de crisis en las formas de masculinidad hegemónicas, que se asocia al empobrecimiento económico de la nación y la falta de función de la nobleza en el incipiente orden mercantil, en cuyo desarrollo tan interesado de halla el nuevo sector burgués (7).

Más centrada en el siglo XVII, Elizabeth Lehfeltdt también postula la relación íntima entre el declinar de los españoles y su imperio y la creación de un discurso distintivo entorno a la masculinidad que atacaba caricaturescamente la debilidad militar de España y la asociaba directamente en la falta de fortaleza y hombría de sus hijos (465). El efecto cómico de las ordenanzas, entonces, resulta de la yuxtaposición de dos referentes culturales que los lectores de Salas identificaban claramente: por un lado, la sátira social de ciertos personajes (la mujer, el médico, el pleiteante, el escritor de teatro de corrales) entre los cuales se incluían los afeminados jóvenes de la casa, encarnación misma de un nuevo ethos: el moderno; por otro lado, los intentos desesperados de Felipe III y sus consejeros por emparchar los síntomas más visibles de una decadencia generalizada. En otras palabras, mientras que las ordenanzas de *Casa del placer honesto* pasan revista a distintos tipos sociales (comidilla de la crítica social de tantos otros satíricos contemporáneos), a la vez regulan una economía de permisos y prohibiciones para garantizar la medianía de las pasiones y la “honesta” recreación, como las

pragmáticas, consultas o capítulos buscaban equilibrar el derrumbe de las costumbres y el reestablecimiento de un pasado estable y glorioso, cada vez más escurridizo.

Hay que señalar, entonces, la novedad que presenta la obra de Salas respecto de otros textos satíricos de la época, por su utilización de los *topoi* de la casa y la academia. Quevedo, por ejemplo, en el año 1600 ya había escrito tres textos burlescos breves en prosa con el modelo retórico de las pragmáticas estatales. Por ejemplo, en *Premática que este año de 1600 se ordenó* enumera cientos de palabras sueltas, giros lingüísticos y refranes comunes en la lengua coloquial, y en la de poetas y predicadores, para que “[esté] más tratable la gente, si huyen estos modos de decir [?] quedando con esto los discretos más, y los necios, aunque no dejen de serlo, enmendados en algo (Astrana Marín 60). Las “premáticas” y aranceles generales buscan la “reformación y reparo de costumbres contra la perversa necesidad y su porfía” (Astrana Marín 61), con artículos que critican por igual a tahúres y ministros de justicia, poetas y cornudos. Por último, las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros* se concentran en uno de los blancos preferidos de Quevedo, la poética de sus enemigos.

En definitiva, para Quevedo y Salas, la pragmática resultó ser un género literario ideal para una enumeración indefinida de los problemas contemporáneos de la vida urbana, tan dispares como aquellos que las leyes de los Austrias intentaban solucionar. Pero, como he intentado subrayar, en *Casa del placer honesto*, la sátira social y política es el subtexto de un discurso mayor, que pone de relieve, a través de la analogía, las negociaciones entre el microcosmos del individuo doméstico y las fuerzas sociales en la que aquél se constituye.

**Palabras finales: El legado de Salas**

El fantaseo con esta posibilidad heterotópica en Salas es, por la mayor parte, optimista. Su obra enarbola una comunidad capaz de vivir feliz y placenteramente de acuerdo con las regulaciones auto-impuestas de hombres que encarnan al “caballero perfecto”, un motivo explorado por el mismo Salas en la novela homónima. En 1620 publicó junto con *Casa*, la novela *El caballero perfecto* que continuaba en clave seria la tradición de ficciones moralizantes/idealizantes de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione. Como la figura de don Alonso, caballero de Zaragoza devenido en Conde de Belflor, servidor del rey de Nápoles y valido ejemplar, los amigos de la casa del placer son encarnaciones vivas de un ideal de cortesanía y urbanidad que el “espejo” de Castiglione popularizó en todas las cortes europeas. A diferencia del tratamiento que le da en aquella novela localizada en un pasado idealizado (siglo XV), sin embargo, funciona como un microcosmos heterotópico contemporáneo y, por ende, mucho más complejo y deslizante.

El final de *Casa* es un ejemplo de este tratamiento lleno de matices y rebabas que el lector puede, o no, hacer armonizar con el resto de la narrativa. Para sorpresa del lector y los personajes, el final del relato marco y de la colección *Casa del placer honesto* llega con un golpe bajo que pone un límite a la ilusión y al optimismo que despliega la obra. La academia, y con ello la historia marco, concluye con una suspensión

en razón de haber caído malo don García, caballero amable por sus costumbres en quien todos conocían una sinceridad noble. El mal fue un tabardillo, que entrando osado y hallando sujeto flaco, hizo desesperar al quinto días todos los humanos remedios (463).

Una enfermedad, específicamente tifus (tabardillo), ataca fuertemente a don García, uno de los miembros fundadores. Por una suerte de ironía trágica, la aflicción

más grande para García y la comunidad toda llega de la mano de una enfermedad cuyo remedio no puede comprar el dinero, el lujo o el ingenio de los nobles amigos. Una de las pocas máximas del narrador, engastada en una ética típicamente barroca (y podríamos decir Freudiana), subraya la paradoja intrínseca de la noción de placer: “que con tanta brevedad tienen fin en este mundo aún los placeres que son más honestos y lícitos” (463). Como el tópico del *carpe diem*, esta reflexión final del narrador parece invitar a entregarse a los placeres, honestos y deshonestos, lícitos e ilícitos, puesto que el poder igualador de la muerte no distingue entre virtuosos o deshonestos cortesanos. Una academia literaria sin un mecenas que garantizara el influjo de capital económico para sostener la continuidad de los encuentros no podía llegar lejos — parece tristemente comentar Salas, con este final abrupto y desencantado que opaca la idealidad y el optimismo de los cuatro meses compartidos. Quizás la cuota de desencanto que baña el final de la obra (un final que pudo haber sido más convencional como el de otros contemporáneos pero elige no serlo) da cuenta de un estado de apatía personal del escritor frente al deseo, y a la vez franca imposibilidad, de vivir en un Madrid más parecido a sus ficciones.

En cuanto a la continuidad de la prosa novelística y de la fijación en los interiores domésticos, el género continúa lógicamente más allá de Salas y de la década del ‘20, de la mano, por ejemplo, de su amigo y continuador Alonso Castillo Solórzano, en quien Peter Dunn vio el comienzo del fin del género y sus convenciones.<sup>167</sup> Como si tomara la

---

<sup>167</sup> El declinar de la novela con Castillo Solórzano se ve, según Dunn, en “the low standard of the feeling evoked; in the unimportance and frivolity of the plot [...], in the failure of the plot to be anything more than a pattern of events viewed from without. In the use of conventional devices [...] in the faulty presentation of detail, from the extreme of presenting only the barest facts, objects, customs, which make the action possible in its surroundings, to the opposite extreme presenting descriptions which are picturesquely irrelevant” (Dunn XI).

posta del final desencantado de Salas, la obra de Castillo ya no se atreve a la reflexión meta-literaria y auto-conscientemente sobre el mundo doméstico de las academias y lo que éste podía expresar de las urgencias de los académicos en su relación con sus mecenas. Se limita, en cambio, a la descripción superficial. Por ejemplo, en la “Estafa Tercera” de sus *Las Harpías de Madrid y coche de las estafas* (1631) Castillo (re)construye una academia en casa del Cura, a través de la mirada voyeurística que la fingida viuda Constanza que espía desde una celosía, por guardar recato, desde otro aposento:

de allí vieron [Constanza y la hermana del cura] esta sala, curiosamente aderezada de cuadros de paisajes, de valiente pincel, y, asimismo, muchos ramos llenos de curiosas flores y mascaroncillos de pasta, puesto todo con tal orden y concierto, que lisonjeaba los ojos. En el tope de la sala estaban tres sillas, detrás de un bufete en el que había aderezo de escribir; había ya cerrado la noche y comenzaron a encender las luces alrededor de la sala (puesto que estaba cercada de candeleros plateados) y en medio de ella un candelero en que se incluían veinte; todos se ocuparon de bujías de cera blanca, gasto que hacía nuestro cura, que era excepción de regla. En breve tiempo se llenó la sala de poetas, de músicos, y de los mayores señores de la corte, no faltando algunas Damas que de embozo quisieron gozar de aquel buen rato por acreditarse de buenos gustos. Todos ocuparon sus asientos porque ya sabían lo que les tocaba de otras puntas (sic). Comenzó la música a prevenir el silencio, y así, a cuatro coros, cantaron primorosos tonos en bien escritas letras, por los académicos; acabado la música, que duró un buen rato, el presidente de la academia que era Belardo, Visorrey del Parnaso, viceprotector de las nueve hermanas y el Fénix de la poesía, asistiendo en el asiento principal de las tres sillas, y a su lado derecho el fiscal, y al izquierdo el secretario de aquella junta, mandó comenzar a leer los versos de los asuntos que se habían repartido la Academia pasada, que había sido ocho días antes” (Castillo, *Harpías* 114-115).

La academia continúa por varias páginas en la novela, donde se intercalan los poemas que van leyendo los contertulios y, por lo tanto, los lectores. En esto la Academia que imagina Castillo no se diferencia de otras que hemos revisado, salvo por la anatomía de la ambientación. El narrador se detiene primero en los cuadros de paisajes colgados en

las paredes, testigos de las reuniones académicas así como, quizás, del gusto por el coleccionismo del Cura. La sala está ricamente “aderezada” con candelabros que iluminan (y calientan) el ambiente. Están “plateados”, signo de su distinción. No sostienen unas velas vulgares, sino bujías, “velas de cera delgadas, que por pasarlas al hacerse por unos agujeros para que salgan apretadas e iguales, se llamaron bujías, *quasi buquicas*, a buco, que, como tenemos dicho, vale agujero” (Covarrubias). Las bujías eran no solamente insumos para proveer luz al llegar la noche sino también objetos decorativos. Su fabricación requería de un proceso más sofisticado que el de las velas de cera común. Eran más compactas y por lo tanto duraban mucho más, y eran más caras como sugiere la cita. Los ramos de flores son artefactos que hacen más ameno el interior, insertados en floreros — como en la pintura de naturaleza muerta, sobre la que volveré más adelante — con “mascaroncillos de pasta”, es decir, réplicas pequeñas de “cara [...] que se coloca en las fuentes u otras piezas de arquitectura” (Autoridades).

La ambientación de la Academia propone, como en *Casa del placer honesto*, que hay un gusto adquirido y desarrollado por el orden y la disposición de la cultura material. Las piezas sobre las alacenas y mostradores suponen una disposición premeditada de objetos que no solo “lisonjea” los ojos — es decir, regala a la mirada —, sino que mueve el plano doméstico hacia el plano de la exhibición. Se da una suerte de ostentación que proyecta desde el mundo objetivo un status dentro de la comunidad nobiliaria madrileña.

En una obra más temprana, *Tiempo de Regocijo, y Carnestolendas de Madrid* (1627), Castillo ya había recurrido al mismo tipo de composición de interiores y había ya introducido la noción de competencia por superar la belleza del hogar y el exceso del agasajo. Tres caballeros de Madrid que viven en tres casas de la anchurosa calle Atocha

se reparten los festejos de Carnestolendas, una noche en cada casa. La idea que nutre los encuentros es el entretenimiento así como la competencia entre vecinos. En la casa del más anciano de los caballeros, don Enrique, se convida a los invitados con un banquete “con mucha diversidad de apetitosas ensaladas, gustosas viandas, olorosas y regaladas conservas” (Castillo Solórzano, *Tiempo* 192), tras lo cual se procede a los juegos, bailes y entretenimientos entre las familias de los tres caballeros. Don Enrique propone que se reúnan nuevamente el domingo siguiente, de noche, y que durante tres noches se reúnan para que, primero, su hijo Claudio refiera una novela; luego recite versos, para luego rematar la jornada con bailes y celebraciones. Luego, la fiesta pasaría a la casa de don Sancho, su primo, para finalizar el martes de Carnestolendas en casa de don Rodrigo, amigo de ambos. La intención de las fiestas es “procurar exceder a los otros en todo con la mayor diversidad de fiestas que [se] pudiere” (194). Como vengo señalando, la ostentación de los espacios y objetos decorativos interiores expresa una suerte de identidad urbana en ciernes, por lo cual se requiere hacerla visible. Enrique y su esposa procuran admirar a los vecinos con

una espaciosa sala, colgada de costosos paños flamencos y alfombra turcas. Estaban repartidas por ellas con muchas luces, con igual correspondencia. A un lado estaba un grande estrado, con veinticuatro almohadas de terciopelo carmesí; en él había dos grandes braseros de plata, para reparar el frío, que le hacía grande (195).

Al juntarse en casa de don Sancho la siguiente noche, la sala depara a los homenajeados el mismo confort que la de Enrique. Siguiendo la tradición descriptiva de la prosa novelística y las modas decorativas del XVII, un “largo estrado” y sillas serán el “teatro” de la narración. Los braseros son dos, también de plata, con pomos que emiten

una fragancia agradable. Doce músicos dan comienzo a la fiesta divididos en dos coros, con varios instrumentos, entre los cuales se hallan dos arpas, dos tiorbas y dos guitarras.

Place comenta otro ejemplo que manifiesta la influencia de Salas en sus continuadores:

The *Quinta de Laura* seems in some degree molded in the *Casa del placer honesto*. In it a number of young women meet on six successive days at the country-seat of one of their number, where they engage in telling tales. Each tale is preceded by a prologue which describes the furnishings of the *quinta* for that day. The idea of having young women meet to tell tales would seem to show a conscious effort at antithesis of the “men-only” scheme of Salas’ work” (Place 318).

En *Tardes Entretenidas* (1625) serán los campos aledaños a Madrid en días de primavera el escenario del sarao. También las *Noches de Placer* (1631) evocan incluso desde el título la obra de Salas. En esta oportunidad ubica la escena en Barcelona. Don Gastón, padre de una rica familia de Barcelona, invita en Pascuas a reunirse en su casa, con sus dos hijas, a sus deudos y amigos. Éstos y aquellas irán contando una novela “de su ingenio” por noche para celebrar.

El legado de Salas se queda en el nivel del gesto. Como *Casa del placer honesto*, la narrativa de Castillo se regodea en una suerte de *amplificatio* de los motivos decorativos, pero que no llega a presentarse como manifiesto. No hay en el continuador una verdadera exploración estética del cruce entre academicismo y domesticidad como lo vemos en Salas, mediante la expansión totalizadora del relato marco hacia convenciones estéticas que superan los modelos típicos de la época. Con una suerte de “objetivismo” *avant la lettre*, el proyecto estético de Salas lleva hasta el límite la creación discursiva de la cultura cortesana madrileña y utiliza el discurso doméstico como un plusvalor que

articula una dedicada meditación sobre la condición misma del artista, urgido a imaginarse en un “lugar otro”, acogedor como la casa de una “ingeniosa familia”.

## Chapter 4. Desde la ventana. Isotopías de la escritura femenina.

The whole principle of story-telling is jeopardized  
or paralysed by the hearer's objection: 'so what'?  
But still life loves the 'so what'.  
It exactly breaks with narrative's scale  
of human importance  
Norman Bryson, *Looking at the Overlooked* 60

No se le ocurría a nadie pensar  
que tal vez no fuera su cuerpo,  
sino su alma la que tuviera sed de ventana  
Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana* 36.

### Introducción

Las novelas que integran las dos colecciones de la escritora madrileña María de Zayas y Sotomayor (1590-1650)<sup>168</sup> —*Novelas Amorosas y Ejemplares* (1637) y *Desengaños Amorosos* (1647) — están construidas como una denuncia contra la violencia y la crueldad contra las mujeres en un mundo dominado por hombres. Zayas se eleva entre las plumas masculinas y femeninas del llamado “siglo de oro” para explorar los orígenes irracionales del deseo sexual, la construcción social de los papeles de género y la violencia provocada por el encuentro entre estos dos (Greer 6). Estos problemas son casi obsesiones que se convierten en motivo del maltrato físico y psicológico contra las mujeres, vía abuso sexual y otras múltiples formas de sujeción/subyugación, y que llegan al punto de la hipérbole y el absurdo. En *La fuerza del amor*, por ejemplo, Laura es

---

<sup>168</sup> La figura histórica de la autora aún sigue generando debates e interrogantes. Son pocos los datos con los que contamos hoy día sobre su vida, y el carácter autobiográfico que parecen sugerir ciertas historias en su obra provoca más hipótesis que soluciones. Sobre el “rompecabezas biográfico” de la autora véase el capítulo primero en Greer. Conuerdo con Greer en que más allá de las lagunas biográficas María de Zayas es ya un “marker of an “author function” as described by Foucault (1984)” (17) y deberíamos aproximarnos a esta “marca” como tal.

golpeada y abandonada por su marido. En *Al fin de paga todo* Hipólita es violada por su cuñado. A Inés en *La inocencia castigada* la emparedan sus parientes durante seis años. En *Amar solo por vencer* a Laurela los suyos le derriban una pared encima.<sup>169</sup>

En su truculencia, Zayas es absolutamente antropocentrista. Como círculos concéntricos, coloca al sujeto en el centro de la escena violenta y al deseo en el epicentro de todas sus narraciones. Sus novelas, que ella llama ¿irónicamente? “amorosas y ejemplares”, han merecido, en cambio, calificaciones que van desde “costumbristas” y “evasionistas” [sic], hasta “de tesis”, “kitsch” y “de consumo” (Rodríguez Cuadros, “Introducción” 33 y 62)<sup>170</sup>. Quizás “amarillistas” sea otro adjetivo adecuado. Más allá del ángulo estético e ideológico que se privilegia, siempre nos hablan de la eternamente complicada relación entre cuerpo y espíritu, sujeto y sociedad y mujer y hombre. En este sentido, su obra es una *megalografía*, narrativa o drama de “lo grande”, porque funciona como una pintura de la grandeza femenina en resistencia al poderío del hombre. Y, de hecho, todo es megalómano en Zayas. Como buena escritora barroca, todo es exceso. La visión crítica del sistema de género de su sociedad se excede en morbo y detalle llevando la brutalidad al límite de la desproporción.

La abundancia de actos violentos que ejercen los hombres frente a la inocencia y desamparo de la mujer, las constantes amonestaciones anti-masculinas de las narradoras en diferentes planos discursivos (marco, relatos intercalados, digresiones), el tono

---

<sup>169</sup> Se piensa que la exploración del horror y los temas macabros son, en Zayas, producto de posibles lecturas de la novela italiana (Gibaldi Cinthio por ejemplo), una “afirmación estética e ideológica de *horror senequista*” (Rodríguez Cuadros, “Introducción” 88).

<sup>170</sup> Comentan Rodríguez Cuadros y Haro Cortés: “Estamos ante una primera manifestación lo que ha sido llamado cultura o literatura *kitsch*, es decir, una “repetición estandarizada de géneros, presentando una tendencia al conservadurismo social y respondiendo a un consumo manipulado” (“Introducción” 37). Lo que estas críticas llaman “esclerosis” de argumentos y estructuras se puede decir de las narraciones de Zayas como de toda la producción de la segunda mitad del siglo XVII, según veíamos con Peter Dunn. González Amezúa sugiere que el género se agota ya después de la obra de Zayas y Salas (*Formación* 94).

siempre pesimista y didáctico y, sobre todo, el desenlace inesperado del relato marco (la protagonista prefiere la clausura conventual a entregar su vida a un hombre en matrimonio) no dejan lugar a dudas de la perspectiva pro-mujer de la autora. Baste citar un pasaje clásico de su obra utilizado a favor de este argumento. Es su acalorada defensa de la educación de la mujer: “Porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres” (*Novelas* 160). En efecto, se ha hablado varias veces del “feminismo” de Zayas, que algunos califican de radical y otros, por algunas contradicciones y por el carácter literario (y no político) de su obra, de “moderado”.<sup>171</sup>

En las antípodas de esta recepción dentro del Hispanismo encontramos a Mariana de Carvajal y Saavedra (c. 1620-1666), autora de una colección de novelas: *Navidades en Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*, publicada en 1663. A la sombra de Zayas, Mariana de Carvajal ha sido clasificada por la crítica como una escritora bastante conservadora que describe benévola y justifica, y hasta auspicia, los valores y estructuras sociales de su época. No hay en ella, se ha sugerido, marcas de un pensamiento crítico porque “intenta imitar con escasa fortuna a María de Zayas” (Pedraza Jiménez, *Manual* 275). Esto se debería a que es menos “provocadora” y no

---

<sup>171</sup> M.V. de Lara afirma que ella es “la primera feminista teorizante que conscientemente comenta la situación del sexo femenino en España” (31) mientras que más recientemente Teresa Langle de Paz sugiere que “el discurso feminista de Zayas se abre camino por una misógina herencia cultural rompiendo lentamente convenciones literarias” (2). Paul Julian Smith ve, con Yllera, un feminismo más moderado, mientras que Vollendorf habla de “pro-woman purposes” (“Reading the body” 274) y de que su feminismo debe entenderse siempre en términos premodernos como una “early modern sensibility” (“No doubt” 104). Julián Olivares en el prólogo de las novelas sugiere “Siendo una obra de tesis, el marco es indispensable para avanzar el feminismo de la autora, asentar el propósito didáctico y terminarla con una estructura cerrada, es decir, dar clausura a su estructura” (55). Susan Griswold presenta una visión más sugerente mediante su lectura de la dimensión retórica del debate feminista-antifeminista y los diversos “distanciamientos” de la voz autorial respecto de la materia narrada a través de los múltiples personajes que median entre su voz y el mensaje.

espera con sus historias o juicios críticos una reforma de las costumbres. Se dice de Carvajal que es conformista con las costumbres, y así las pinta, a-críticamente, con su lenguaje “directo, sencillo y fluido, casi desprovisto de cultismos” (Mujica, *Women* 291). Esta es la visión del hispanismo más recurrente, perpetuada — como señala Martín Gómez — desde Bourland y González de Amezúa. Decía Caroline Bourland: “doña Mariana de Carabajal es una escritora ingenua, y su misma ingenuidad contribuye a hacer que sus novelas reflejen con fidelidad la escena contemporánea. Ella no tenía teoría que probar ni causa que defender” (“Aspectos” 331). En España, por otro lado, González de Amezúa acusaba a la novela de Mariana de Carvajal de “casera, familiar, zonzosa y prosaica” (*Formación* 99).

Criticar negativamente a escritores y artistas que dedican su obra a la representación de lo “casero” es un tópico en sí mismo que nos remonta a los tiempos de la Antigua Grecia. Recordemos, por ejemplo, a Piraeicus, primer pintor griego de “materias vulgares”, al cual llamaban despectivamente, como se sugiere de Carvajal, un *rhyparographos* o *rhopografos*, un “pintor de temas vulgares” o “pintor del desperdicio”. En efecto, *rhyparos* era literalmente la basura, el detritus, el desperdicio; es decir, aquello que se ocultaba bajo el manto de lo privado y que, por ende, no mostraba la pintura de temas “altos” como la histórica. Según la *Historia Natural* de Plinio, Piraeicus fue grande, pero no fue supremo, precisamente porque eligió lo trivial, lo inocuo y lo sórdido como objeto, de acuerdo a la jerarquía de las artes de su era y, hasta cierto punto, de la nuestra:

In mastery of his art but few take rank above him, yet by his choice of a path he perhaps marred his own success, for he followed a humble line, winning however the highest glory that it had to bring. He painted barber's

shops, cobblers', stalls, asses, eatables (*obsonia*) and similar subjects, earning for himself the name of rhyparographos (*Apud* Bryson 136).

Las palabras de los críticos de Piraeicus resuenan en la recepción de Carvajal, un fenómeno común en la crítica de las artes enfocadas en los “temas domésticos”, no sólo de la antigua Grecia o el siglo de oro español. Las primeras novelas objetivistas francesas del XX y la pintura holandesa de *still life* del siglo XVII no fueron recibidas en la esfera académica, al menos al comienzo, con el mejor de los aplausos.<sup>172</sup> Ya vimos en el capítulo anterior la observación de Peter Dunn sobre el corpus de Castillo Solórzano, como un ejemplo de declinación del género, una de cuyas razones es “the faulty presentation of detail, from the extreme of presenting only the barest facts, objects, customs, which make the action possible in its surroundings, to the opposite extreme of presenting descriptions which are picturesquely irrelevant” (Dunn XI). Algo similar ocurre con Carvajal, de quien se dice que no fue grande como su “hermana mayor” porque no “pintó” grandes temas. Es por esto tomada con cierta ambivalencia y recelo, hasta hoy en día, y leída como conformista tanto ante normas sociales como ante convenciones estéticas.

Ya lo ha señalado Sherry Velasco: “María de Zayas and Mariana de Carvajal, when juxtaposed, are described in terms of a binary opposition” (“Reconsidering” 189). Mi objetivo aquí no es perpetuar esta oposición binaria sino inquirir ¿qué nos ofrece una lectura de ambas escritoras al desembarazarnos de dicha oposición? Al fin y al cabo,

---

<sup>172</sup> Según Carolyn Korsmeyer, André Félibien jerarquizó los temas en pintura en la Academia Real Francesa en 1669 de manera que “the painting of fruits, flowers, shells and dead animals [...] paintings of foods and of household objects are inferior to paintings with narrative content that take their themes from the Bible, classical mythology, or the great events of history” (157). De modo similar Sir Joshua Reynolds en la Real Academia Inglesa condena a los pintores de *still life*: “Even the painter of still life, whose highest ambition is to give a minute representation of every part of those low objects which he sets before him, deserves praise in proportion to his attainment; because no part of this excellent art, so much the ornament of polished life, is destitute of value and use. These, however, are by no means the views to which the mind of a student ought to be *primarily* directed” (*Apud* Korsmeyer 158).

como lo entendían los filósofos antiguos, la megalografía, narración de lo grande, es precisamente la otra cara de la rhyparografía,<sup>173</sup> descripción de lo pequeño. Ambas realidades forman parte de un *continuum* que la pintura o la literatura pueden abstraer y disociar, pero que en la vida misma no son independientes. Como sugiere Bryson al estudiar el tema, también el rey tiene que comer.

La megalografía es la es-cena, la rhyparografía es lo ob-sceno, en el sentido etimológico de la palabra. Si una es la narrativa de la trascendencia del sujeto en la historia, la otra es la inscripción de su intrascendencia en la microhistoria de lo cotidiano. Una exagera la transformación vital, el cambio psicológico, el tránsito del sujeto, la otra se fija en la *stasis* del objeto. Una es la narrativa que busca la individuación, el sobresalir, la distinción; la otra homologa diferencias. Como ha señalado Bryson, una pone en cuestión el cuerpo humano, la otra “expells the values which human presence imposes on the world” (60). Y, como sugiere el epígrafe, una rompe con la escala de valores de la otra, abstrayendo solo el microcosmos objetivo o el microcosmos subjetivo. No obstante, a pesar de sus diferencias, ambas perspectivas se necesitan porque lo privado y lo público, lo grande y lo pequeño, lo noble y lo trivial, lo objetivo y lo subjetivo, lo sublime y lo pedestre y lo visible y lo invisible son construcciones conceptuales que nos ayudan a organizar nuestro conocimiento, y por lo tanto ordenamiento, del mundo, pero inseparables en el nivel de la experiencia.

---

<sup>173</sup> Las palabras eran antónimos según lo sugieren Vitruvio y Cicerón: “The word rhopographia is actually found in Cicero (Ad Att. xv. 16 b), and its opposite, megalographia, in Vitruvius (vii. 4. 4)” (“Piraeicus”. *Harper’s Dictionary*). Han trabajado sobre la complementación de ambos conceptos en el marco de la pintura histórica y de naturalezas muertas (y en efecto, de la pintura es donde surgen los términos) Norman Bryson, a quien referiré en este trabajo, y Charles Sterling.

Si megalografía y rhyparografía son nociones mucho menos antagónicas de lo que supusieron los filósofos antiguos, quizás también lo sean las observaciones que deberían merecernos la obra de Zayas y Carvajal. Con esta premisa, propongo aquí una lectura más armonizada de ambas escritoras que revalúa más justamente la prominencia del mundo material, objetivo y doméstico en la obra de Zayas — atribuido con exclusividad a Carvajal — y la centralidad del cuerpo y el sujeto en Carvajal — atribuido regularmente a Zayas. En otras palabras, invito a reevaluar a la Carvajal megalógrafa y a la Zayas rhyparógrafa. Este ejercicio de inversión permitirá iluminar que la narración de la grandeza moral de las heroínas de Zayas no son independientes de la imaginería en torno a la base material de la vida de las mujeres. Inversamente, esta perspectiva demostrará que el interés de Carvajal en lo “bajo”, en la intrascendencia del objeto doméstico, no viene nunca desunido de su reflexión sobre el sujeto femenino y su circunstancia económica.

Equilibrar la atención de estos aspectos de la obra de ambas autoras no es el *fin* de ésta, mi reflexión final, sino un *medio* para cerrar el círculo que inicié en el primer capítulo al meditar sobre la creación de una topología doméstica en la literatura áurea. El camino trazado por los capítulos comenzó con la utopía masculina en la obra de Fray Luis y Astete, avanzó con el mundo distópico de la casa madrileña en la comedia de Tirso y culminó con la apropiación heterotópica de Salas en su casa del placer honesto. Al mosaico de imágenes domésticas en la literatura del siglo XVII se agrega ahora las apropiaciones de dos escritoras que, desde posiciones estéticas e ideológicas supuestamente inversas, dan cuenta de preocupaciones similares que atañen las desventajas económicas y culturales de la mujer, la retórica de la amistad y el

comunitarismo femeninos y la alternativa doméstica conventual. Veremos cómo desde una posición liminar que da la ventana, las escritoras del “siglo de oro” construyen isotopías discursivas puesto que re-trabajan los mismos tópicos (isotopos) domésticos presentes en la tradición literaria y teatral que he revisado pero con un sello personal, presentando las preocupaciones del sujeto femenino, hasta las más (in)trascendentes. Al estudiar estas preocupaciones de Zayas y Carvajal, compartidas por las otras “hermanas de Zayas” que han sido reinstaladas en el centro del debate crítico en los últimos años (con artículos, libros monográficos, ediciones críticas, disertaciones y montaje de obras teatrales),<sup>174</sup> se abre una ventana con luz y aire fresco que ventila los tufos viciados, hasta hace muy poco tiempo, del canon literario del llamado “siglo de oro”, marcadamente masculino. Como una suerte de *hortus conclusus*, también los límites del cuerpo/edificio del canon y la “alta literatura” española se idealizaron por muchos años y se prefirieron cerrados y custodiados. No obstante, como demuestra la propia literatura que se quería custodiar, y como sugieren las reflexiones de Carmen Martín Gaité, con las que cierro este capítulo, nunca debe subestimarse el poder de una “ventanera”.

### **María de Zayas, *rhyparographos***

Visualizar lo “bajo” y lo doméstico en Zayas significa sumergirse en diversos niveles o estratos discursivos. Continuando con la convención de otras novelas cortas (ya hemos visto el ejemplo de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano), el relato marco de las

---

<sup>174</sup> Escritoras laicas y religiosas olvidadas por mucho tiempo en la historia del hispanismo están cobrando hoy un lugar fundamental en el campo. El “manual” de Mujica, *Women Writers of Early Modern Spain. Sophia's Daughters*, es sólo un ejemplo que recoge y anota obras de más de una decena de autoras, recaba bibliografía y propone una lectura crítica interesante para cada una de ellas. Por otra parte, su manual es una herramienta pedagógica indispensable en las aulas, lo cual cumple el objetivo de Mujica de dar voz a las escritoras del siglo de oro tanto entre los especialistas como el público general.

*Novelas amorosas y ejemplares* y los *Desengaños amorosos* es uno de esos niveles, el primero que nos presentan los dos volúmenes. Se nos cuenta que durante unas frías pascuas madrileñas y durante un “sarao de honesto entretenimiento” de cinco noches, un grupo de nobles cortesanos, formado por caballeros y doncellas, se reúne en casa de Lisis, convaleciente de fiebres cuartanas, “pronto avivadas, más literaria que biológicamente, por el mal o la enfermedad de amor y celos que siente hacia don Juan” (Rodríguez Cuadros, “Introducción” 75). El objetivo del sarao es múltiple. En el primer volumen, la intención del sarao es acompañar a Lisis en su reposo<sup>175</sup> y pasar agradablemente las noches de pascua alrededor del calor del brasero entreteniéndose todos mutuamente con el relato de las historias, llamadas “maravillas”. Al final de este volumen quedan pactadas las bodas de Diego y Lisis, ya que don Juan no la ama a ella sino a su prima. En el segundo volumen donde, como ha señalado la crítica, se radicaliza el discurso pro-mujer de Zayas, el objetivo es prologar las bodas de Lisis con don Diego durante las tres noches anteriores al evento y, por otro, limpiar el mal nombre de las mujeres para “volver la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio)” (*Desengaños* 118). Por esta razón, en el segundo sarao sólo las damas cuentan historias, llamadas ahora “desengaños” por su función pedagógica y ejemplarizante de desengañar a las mujeres ingenuas y desengañar a los hombres de la verdadera condición y naturaleza femeninas. Así queda invertida genéricamente la imagen de la academia que estudiamos con Salas Barbadillo, que era exclusivamente de hombres.

---

<sup>175</sup> Remito al lector al excelente trabajo de Magdalena Sánchez sobre las funciones sociales de la enfermedad y la melancolía femenina en la España de los Habsburgo. Entre las mujeres nobles de la corte la enfermedad “could function as a means to leave the court and isolate themselves from their critics”. También podía cumplir el propósito de “excuse their behavior, especially when that behavior contradicted what men expected of them” (82). En el caso de Lisis, como veremos, la enfermedad le sirve para retrasar el momento definitorio de su sujeción a don Diego que finalmente evade en pos de la vida conventual.

Los relatos marco de ambos volúmenes presentan bastante convencionalmente la descripción del interior y el mundo material de la vida doméstica un día de fiesta. Como estudié con Salas Barbadillo y con Castillo Solórzano, la decoración es un componente fundamental para crear el retrato de los atributos cortesanos y para realizar la proyección de un estatus económico acorde con esos atributos. La habitación de Lisis tiene, por ello, “costosos paños flamencos, cuyos boscajes, flores y arboledas parecían selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia” (169). En el centro de su habitación se coloca un estrado con “almohadas de terciopelo verde, a quien las borlas y guarniciones de plata hermozeaban sobremanera”. Sobre él se yergue un trono, también de brocado verde y ricamente adornado con oro donde la enferma Lisis toma su asiento. Un interesante comentario del narrador a propósito del color confirma el uso de la cultura material como reflejo de una condición identitaria (cortesanía) y subjetiva (herida por desamor). El narrador aclara por qué todo es verde en la sala aludiendo al estado de desesperanza que tiene Lisis, ignorada por don Juan, quien ama a Lisarda: “Tan ajena de esperanzas en lo interior, quiso [Lisis] en lo exterior mostrar tenerlas” (169).

Alrededor del trono se colocan las sillas y taburetes donde los otros invitados se sientan, siempre cerca del brasero de plata (alimentado de esencias además del fuego) que calienta la fría sala en épocas de navidad y emana sus olores por todo el espacio.<sup>176</sup> Las velas terminan de completar la composición del cuadro, iluminando la sala más que el “rubio Apolo”. La comida es tan magnífica como la decoración, engalanada con suntuosísimas ensaladas y dulces de muchas frutas. Los bailes y la música son un atributo

---

<sup>176</sup> El brasero funciona casi como un ícono de las reuniones, como sugiere Suárez de Figueroa en su definición de “novela”: “Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras” (*Apud* Rodríguez Cuadros, “Introducción” 19).

doméstico indispensable los días de fiesta, que interrumpen la abulia de la rutina. Así lo muestran los criados de don Diego que improvisan un acto musical al terminar la primera jornada. La primera noche don Diego hace bailar a sus criados que van dando cabriolas por el aire para divertir a la audiencia y sorprender con la improvisada ofrenda, al son de la música. En la segunda noche ocurre otra representación donde intervienen doce mancebos vestidos de vaqueros y monteras que al ritmo de la música danzan “diestrísimamente”. Ésta funciona también como un regalo a la audiencia y una forma de apartar desavenencias amorosas del triángulo Lisis-don Juan-la prima de Lisis, Lisarda y cohesionar al grupo. En la segunda parte, la decoración regala a los sentidos como en la primera parte:

Se previnieron músicos, y entoldaron las salas ricas tapicerías, suntuosos estrados, curiosos escritorios, vistosas sillas y taburetes, aliñados braseros, tanto de buena lumbres como de diversas y olorosas perfumadoras, claros y resplandecientes faroles, muchas bujías, y sobre todo sabrosas y costosas colaciones, sin que faltase el amigo chocolate (que en todo se halla, como la mala ventura) (*Desengaños* 120).

Es notable que pocos críticos hayan percibido la íntima relación entre la cuestión de la amistad y la solidaridad y la cultura material del espacio del estrado. Mucho del comentario crítico que ha recibido Zayas se ha concentrado, en los últimos tiempos, en la importancia de la comunidad femenina creada en su comedia *La traición en la amistad*, mientras que las novelas han sido atendidas en menor medida en este respecto. Enfocándose en la obra dramática y en un contraste con el contexto histórico, Laura Gorfkle concluye que *La traición en la amistad* refleja una realidad histórica elemental: “the female peer community performed both a preventive and a protective function” (615). Delgado Berlanga, por su parte, lee la obra con Marie-Rose Logan, como *lesbiografías*, identificando las expresiones de amistad y amor homosocial del

texto como síntomas de un “patente y palpable de homoeroticismo femenino” (536) que tendría quizás conexión con la orientación sexual de la propia Zayas. Menos preocupada por las conexiones entre ficción e historia o ficción y biografía, Maroto Camino basa su lectura en la retórica del espacio de solidaridad femenina en las obras de Zayas y Ana Caro: “friendship is an important topos in two extant plays written by these authors” (2). Mediante la reivindicación del *valor* femenino (una reapropiación del tópico de la mujer de valor que estudiamos en Fray Luis), Caro y Zayas invitan a “the creation of co-operative homosocial and heterosexual relationships and thus for the harmonious survival of the human species” (4). También Pilar Alcalde lee lo que ella llama “una hermandad” entre mujeres como “vehículo de proyección de una voz específicamente femenina” (234) y como fuente de autorización textual<sup>177</sup>.

Tanto la obra única obra dramática que nos ha llegado de Zayas como la narrativa subrayan este tema. Las novelas se cohesionan gracias a una narración que sirve como hilo conductor y que expresa la importancia social de la economía de la amistad y la protección mutua entre mujeres pares. El espacio donde todos los matices de la homosocialidad son representados (desde la solidaridad, amistad y hermandad hasta el homoerotismo)<sup>178</sup> es, inevitablemente, el hogar de estas mujeres, donde comparten su experiencia cotidiana la mayor parte del tiempo ocioso que tienen en sus manos. La

---

<sup>177</sup> Consúltense Gil-Oslé sobre las posibles fuentes literarias femeninas en las que podría inspirarse Zayas en su *La traición en la amistad*.

<sup>178</sup> La crítica ha llamado la atención sobre una novela de Zayas, *Amar solo por vencer*, que presenta una defensa de alianzas eróticas del mismo sexo. Es la historia del enamoramiento de Laurela, dama noble, de su criada Estefanía (bajo cuya identidad femenina se esconde el galán Esteban). Sherry Velasco señala que junto con *La Diana* y *La Celestina*, *Amar solo por vencer* es uno de los textos hispánicos donde “whether or not the images of same-sex attraction between woman were intended as mere titillation from male readers and spectators, the effect of such images upholds the idea of woman as the object of desire for other women” (*The Lieutenant Nun* 16).

cultura material compartida, esto es, intercambiada y consumida colectivamente, epítome de lo cual es el chocolate,<sup>179</sup> opera en favor de la creación de estos lazos homosociales. Sólo en el espacio íntimo del estrado, cuarto de uso casi exclusivamente femenino en las casas del siglo XVII, y mediante el intercambio de dones — que en obra toman la forma de historias, comida, regalos, decoración, agradecimientos, experiencias personales — puede generarse este cuidado mutuo. Así, a medida que el final del segundo sarao se va acercando, el contenido pro-mujer de las novelas se va radicalizando como si todas aprendieran del contenido pedagógico de sus propias historias y de la propia experiencia colectiva de las largas noches de invierno. El resultado es la decisión de la dama de suspender el casamiento y acogerse a sagrado:

como el que ha cometido algún delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro a un convento, desde donde pienso (*como en talanquera*) ver lo que sucede a los demás. Y así, con mi querida doña Isabel [esclava de Lisis], a quien pienso acompañar mientras viviere, me voy a salvar de los engaños de los hombres [...] será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de sus malas intenciones y defendernos de los enemigos, aunque no se qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan a mayores ruinas que lo enemigos (*Desengaños* 509. Mi énfasis)

Llama así, Lisis, a “tomar las armas” en la lucha contra las agresiones y vilipendios de los hombres. La comparación “como el que ha cometido algún delito” es adecuada puesto que el “crimen” que propone con su ejemplo es suspender el circuito de transmisión de propiedad que significa el matrimonio<sup>180</sup>. Es decir, interrumpe el “traffic in women”, en la terminología de Rubin y, con ello, el sistema que perpetúa su propia

---

<sup>179</sup> Con su característico tono pintoresquita Deleito y Piñuela comenta: “era de ritual que [las damas] fueran obsequiadas con una especie de *lunch*, compuesto por golosinas y refrescos, y del que era elemento esencial e imprescindible el clásico chocolate, al que por antonomasia llamaban *el agasajo*” (*La mujer* 37)

<sup>180</sup> Tengo noticia de una colección reciente (Albers y Felten) sobre la cuestión de la transgresión en la obra de Zayas que quizás pueda aportar nuevos enfoques sobre este tema. Lamentablemente culminó estas páginas sin haber tenido acceso al volumen que vio la luz muy recientemente.

subyugación mediante el acto voluntario de ostracismo al unirse a otra comunidad alternativa y exclusivamente femenina: la del convento. El convento le ofrece, simbólicamente, una posición privilegiada para mirar, como “talanquera”, a su vez que eleva, protege. Inspiradas en *A Room of One's Own* de Virginia Woolf, Rodríguez Cuadros y Haro Cortés reflexionan: “El caso del convento como *habitación propia* es tema esencial en el Siglo de Oro”. Esto le permite a Lisis o a cualquier mujer en su condición “dedicarse libremente al estudio y asegurarse el respeto social y la compañía ‘del esposo que no cansa’” (“Introducción” 86-87). Es decir, Lisis encuentra una forma de interioridad anti-doméstica. Como posdata, se nos cuenta que Lisis, convertida ya en arquetipo de *mujer esquiva*, su esclava y amiga Zelima/Isabel, junto con otras de las damas presentes (su prima Estefanía y su madre Laura) se van al convento, una para tomar hábito de religiosas y Lisis como legua, una decisión de vida y final que no es trágico “sino el más felice que se pudo dar, pues codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguna (510).<sup>181</sup>

La historia del sarao y la biografía de Lisis, como vemos, se entrecruza con un despliegue de cultura material propia de las clases acomodadas madrileñas. ¿Qué decir de los relatos intercalados? ¿Cómo se presenta la rhyparografía zayesca en las novelas ejemplarizantes que los personajes de este sarao se van regalando? Las novelas ocasionalmente presentan espacios domésticos femeninos (el estrado, la habitación) desde el punto de vista material, con descripciones preciosistas que coinciden con el marco. Pero más sugerente aún es el uso de imágenes espaciales de cuartos alternativos

---

<sup>181</sup> Sobre el arquetipo y usos de la mujer esquiva en la literatura áurea, véase McKendrick (“The mujer” y “Women Against Wedlock”).

de la casa, como la caballeriza, la despensa y el corral, que agrega a nuestra lectura un espacio de discusión que ha pasado desapercibido críticamente.

Señalé en el capítulo primero cómo los manuales de conducta femenina de Fray Luis y Astete verbalizaban un conjunto de ideales de la mujer arquetípica que contribuían a construir la perfecta utopía doméstica. Concluí señalando que la topología doméstica como la topología corporal femenina ideal dependían de la vigilancia disciplinaria de los límites, unos límites difíciles de conservar intactos con el desarrollo de las urbes y el advenimiento de un nuevo tipo de economía, como estudiamos con Tirso. Una casa guardada equivalía a un cuerpo guardado, y viceversa, lo que aseguraba la castidad de la mujer casada y la viuda, y la virginidad de la doncella. Si los manuales fueron un género deseante, su mayor anhelo fue la abolición del deseo sexual femenino canalizado únicamente por las vías de la procreación y continuación del linaje familiar. El mundo erótico de María de Zayas —como lo ha llamado Juan Goytisolo— es la otra cara de este ideal porque, como sugiere Vollendorf, “reclama el cuerpo”: “Like many early modern authors, María de Zayas holds the body up for scrutiny, demanding that we read its multiple cultural and historical meanings” (*Reclaiming* 35). Es así que los cuerpos de las mujeres zayescas suelen estar absolutamente violentados. A su vez, algunas mujeres están marcadamente sexualizadas, ya porque tienen relaciones sexuales extra o pre-matrimoniales, ya porque son sospechosas de lo mismo —lo que es igual para el sistema hermenéutico de las obras. Sea real o imaginaria, la búsqueda de la satisfacción carnal (muchas veces asociada a una satisfacción y liberación intelectual y espiritual) suele ser, en las narrativas de Zayas, una marca de las carencias domésticas que padecen, carencias, como ella misma dice, “de lo que ha menester”.

*La inocencia castigada*, quinta novela de los *Desengaños*, es narrada por Laura. Ésta cuenta la historia de Inés, mujer casada, que por efecto de las artes de un nigromante, busca cada noche — en trance — el encuentro íntimo con Don Diego, su pretendiente. Don Diego ha pagado al nigromante para gozar de Inés cada noche y, en efecto, esto ocurre durante un mes. Inés sale de su casa, sin conciencia como un zombi o un *automaton*, de noche, al encuentro de don Diego en su cama, el cual, después del acto sexual ilícito, apaga una “encantada figura” de cera a la manera de vela para que ella vuelva, sin conciencia de lo que ha sucedido, a los aposentos de su casa. La intervención de la magia del nigromante parecería hablar de una voluntad cooptada, de un cuerpo pasivo al cual se le inoculó un deseo artificial. Sin embargo, como ha notado Whitenack, la historia borra en cierto modo el componente mágico que lleva al personaje a desear el cuerpo del amante al presentar una serie de juicios de la narradora sobre las consecuencias lógicas que acarrea un hogar desamparado, más allá de la intervención alquímica. Por ejemplo,

[los esposos] gastan [las caricias] todas el primer año, y después, como se hallan fallidos del caudal del agasajo, hacen morir a puras necesidades de él a sus esposas, y quizá, y sin quizá, es lo cierto ser esto la causa, por donde ellas, aborrecidas, se empeñan en bajeza, con que ellos pierden el honor y ellas la vida (*Desengaños* 265-66)

Así, sostiene Whitenack, “even though she does not know what is really happening to her, Inés’s guilty suffering seems designed to awaken husbands to the possible consequences of disregarding their wives’ needs” (“Lo que” 180). Un hogar desamparado donde el marido no satisface a la mujer puede llevar — plantea la narradora — a las “bajezas” a las que sucumbe Inés, con o sin nigromante involucrado. El “caudal del agasajo” (y nótese la metáfora culinaria y doméstica para hablar de sexo) falla si el

marido se va de viaje (como ocurre con el marido de Inés, don Alonso) o, aún presente, “hace morir a puras necesidades” a su pareja. Continúa Laura con la lógica de su argumentación y con su queja: “¿Qué espera un marido, ni un padre, ni un hermano, y hablando más comúnmente, un galán, de una dama, si se ve aborrecida, y falta de lo que ha menester, y tras eso, poco agasajada y estimada, sino una desdicha?” (*Desengaños* 266).

El mundo erótico femenino es, como vemos con Inés, otra de las vías en que Zayas se introduce en la temática doméstica y, dentro de ésta, a los temas más “bajos”. Dice Pfandl: “¿Y en cuanto a su distinción interior y exterior basta formular una sencilla pregunta ¿se puede dar algo más ordinario y grosero, más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas?” (*Cultura* 370). La procacidad que a Zayas le han adjudicado sus críticos más mojigatos en el siglo XX obedece a su incursión en los temas “bajos” de los menesteres e incontinencias de la carne, como parece iterar el *dénouement* de esta misma historia. Cuando, por casualidad, el Corregidor encuentra semidesnuda a Inés en una de sus salidas inconcientes e, investigación mediante, descubre la fechoría de Diego, el peso del “qué dirán” o la retórica del honor con más fuerza que el peso de la ley. El corregidor castiga al malhechor y sus cómplices excusando a la víctima. Sin embargo, regresando de su viaje, don Alonso, esposo de Inés, junto a su hermano y la esposa de éste emparedan a Inés por seis años en su casa como castigo de su “delito”. Zayas explicita la inmoralidad de los agresores y también, con detalle, la “bajeza” corpórea de la víctima, cuyos

excrementos — agrega muy sugestivamente Laura — “le servían de cama y estrado” (283) y le infectan y agusanan las piernas.<sup>182</sup>

Con esta resolución trágica pasamos de los apetitos sexuales liberados por falta de conciencia (o de marido) a la evacuación de un organismo incontinente, dos extremos que son parte de un mismo *continuum* narrativo y vital, y que funcionan como recordatorio de que el cuerpo, siempre resulta anti-modélico y triunfa sobre cualquier mandato, código o etiqueta. El espacio y mobiliario doméstico (la cama de Diego, la cama y estrado final de Inés) ponen en escena lo obscuro, lo que nadie más que el sujeto privado debería ver, para insinuar que las “bajezas” del cuerpo son constituyentes de la subjetividad femenina así como de la vida íntima de todo ser humano.

La galería de personajes femeninos sexualmente “liberados”, para utilizar una terminología moderna, alcanza también otras historias como *El prevenido engañado* de las *Novelas amorosas y ejemplares*. El relato se centra en las aventuras de don Fadrique por encontrar una esposa perfecta, mujer boba y no “discreta”, después de descubrir que su prometida Serafina ha dado a luz a una hija. Serafina se promete en matrimonio con Fadrique pero, excusándose de una enfermedad, posterga por un tiempo la boda, dando así a luz a Gracia, hija bastarda de Vicente, un galán que la abandonó. Fadrique es testigo del abandono de la criatura. Al ver que Serafina se deshace de la niña secretamente, la rescata, le da el nombre de Gracia, y la encomienda con una comadre para que la cuide y críe con el mayor de los recatos y la meta en un convento para que no “llegase a conocer las cosas del mundo”(299). La separación del siglo, cree Fadrique, hará que Gracia crezca

---

<sup>182</sup> Hay solo otra novela donde la materia misma de la casa es utilizada por los victimarios como un arma para violentar el cuerpo femenino: En *Amar solo por vencer* Laurela muere aplastada por un tabique. Si bien son éstos los únicos casos en que el arma del delito es la casa, el espacio doméstico siempre funciona en Zayas en pos de la ocultación del crimen pasional.

lejos del comedimiento de su madre y todas las mujeres discretas. Así, Fadrique rompe su compromiso con Serafina y pasa de Granada a Sevilla en busca de una mujer con quien casarse, periplo que dura dieciséis años.

De este modo conoce a la discreta viuda doña Beatriz, que lejos de cumplir con el ideal casto de don Fadrique, es una mujer cuyos apetitos sexuales van quitando la energía y la vida a su amante, un esclavo moro de su casa. Como voyeur involuntario observó Fadrique parir a Serafina en una “corraliza en que se solía guardar la madera” (298), y como voyeur involuntario ve esta vez en la caballeriza a Beatriz incitar la carne de su desfalleciente amante, Antonio. El esclavo se encuentra reposando, con “desflaquecido semblante”. Beatriz llega a su lado con conservas e invita a Antonio a que coma y renueve fuerzas para que se “anime”: “anímate por amor de mí, si no quieres que yo te acompañe en la muerte como te he querido en esta vida? Óyesme, amores, no quieres responder ni mirarme?” (310). Antonio rechaza la comida y las insinuaciones de Beatriz y nos informa que su condición se debe a los “viciosos apetitos” de su ama:

¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto que aun estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya estoy en el fin de mi vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos. Cásate, señora, cástate, y déjame ya a mi, que ni te quiero ver ni comer lo que me das; morir quiero pues ya no estoy para otra cosa (310)

El “reclamo” del cuerpo femenino coincide en estas escenas del principio y el final de la novela con una suerte de catábasis al inframundo de la geografía doméstica. En estos espacios “bajos” e impuros de la casa (el corral, la caballeriza, el infraespacio

destrás de la pared y cerca de los cuartos de cebada)<sup>183</sup> propician el choque entre el ideal de limpieza y castidad y el cuerpo abierto por vía de la maternidad, la sexualidad o la excreción. En ese descenso, vemos a Zayas rhyparógrafa en su máxima expresión, en la doble asociación del término rhyparos, “things that are physically and morally unclean” (Bryson 136). Mediante una imaginaria sub- o infra-doméstica de los cuartos de servicio para los caballos, los animales o el grano, Zayas articula su crítica pro-mujer que subraya el deseo tanto femenino como masculino como una fuerza irreprimible.<sup>184</sup>

Para concluir con esta sección, me detengo en otra novela, la última de los *Desengaños*, contada por Lisis, quien parece reflexionar también sobre “lo bajo” y el cuerpo mediante el espectro de un hombre insepulto cuyo cuerpo yace en la bodega de una casa. Al ser contada por Lisis, protagonista del relato marco y figura ejemplar que ilumina la didáctica de los dos volúmenes con su propia vida (adoptando la vida seglar en un convento, como en “talanquera”), *Estragos que causa el vicio*, última historia contada en el sarao, ocupa un lugar emblemático en relación con el mensaje pedagógico de Zayas así como con la galería de imágenes domésticas de las dos colecciones.

---

<sup>183</sup> Curiosamente en *La inocencia castigada* Inés vive encerrada entre dos paredes, a las cuales están juxtapuestos unos cuartos del vecino poco transitados donde se guarda la cebada. Inés es encontrada gracias a que el vecino da esos cuartos desocupados a una viuda cercana a la familia. Ésta es quien escucha a Inés (como Píramo y Tisbe) a través de la pared. Señalo este detalle por la preferencia de Zayas en imaginar cuartos de servicio en donde ocurre la acción.

<sup>184</sup> La asociación metafórica entre caballos y pasión sexual tiene una larga tradición en la literatura hispánica. La caída del caballo del personaje masculino en el teatro del siglo de oro funcionaba como un signo premonitorio del despertar de una pasión amorosa, muchas veces ilícita. La comedia de Tirso *Por el sótano y el torno* es uno de los tantos ejemplos disponibles. Considérese, por otra parte, la dilogía de la palabra picadero, de acuerdo al BRAE: “1. m. Lugar o sitio donde los picadores adiestran y trabajan los caballos, y las personas aprenden a montar. 2. m. Casa o apartamento que alguien dedica a sus encuentros eróticos de carácter reservado.” Covarrubias propone una relación conceptual similar para a palabra establo: “Establo. Vulgarmente significa el lugar donde tienen las bestias y les dan su comida de paja y cebada. Dijose ab stando, porque allí están, paran y descansan. El toscano le llama stala; viene del latino stabulum, y significa no solo el lugar donde ponen las bestias, pero también en el que paran los hombres que van de camino, como venta o mesón; lat. diversorium et hospitium. Desta palabra stabulum se dijeron las ramerías prostibulae, porque estaban cerca de las ventas a donde concurrían los caminos reales, y allí hacían sus enramadas y chozuelas.”

*Estragos que causa el vicio* cuenta la historia de don Gaspar, un gentilhombre español de la cámara de Felipe III que, acompañando al rey en Lisboa, comienza a cortejar a la más joven de cuatro hermanas portuguesas. Don Gaspar entra por las noches a verla “sin nota y escándalo de la vecindad” (472) con una llave que para esto tiene proveída. Como vimos en la introducción con el soneto de Góngora dedicado al poeta que quiere pasar a Lisboa, las casas portuguesas eran famosas por su altura y cantidad de pisos. Las hermanas, especifica Zayas, vivían en el tercero, mientras que en otros pisos vivían sus vecinos. Luego de dos semanas de andanzas un portento ocurre. De camino al cuarto de su dama, Gaspar escucha unos gemidos ominosos que “no [dejaron] de causarle, por primera instancia, algún horror” (472), provenientes desde la “cueva” de la casa, esto es, la despensa de provisiones y comestibles del sótano. Horrorizado primero y luego curioso por los gemidos desciende (como lo hicieran Serafina y Beatriz a la caballeriza y al corral) al subsuelo donde se hallan las provisiones domésticas, para investigar quién está allí. La escena de horror se va armando al mejor estilo de un *thriller*: don Gaspar no encuentra a nadie ahí. Sólo llaman su atención un montículo de tierra (como si alguien hubiera cavado una fosa recientemente) y un garabato vacío en el techo, esto es, un gancho para colgar carnes. Decidido a entender qué oculta el montículo, don Gaspar descuelga el garabato para rascar la tierra con él y descubre, así, el cuerpo de un joven noble.

Cuando Gaspar desciende a las entrañas de la casa no sólo entramos a la bodega sino al mundo referencial del *bodegón*. La narración nos lleva, de la mano de don Gaspar, a ingresar en la dimensión objetiva sobre la que versan las naturalezas muertas, también llamadas *bodegones*, de los maestros naturalistas del siglo XVII. La catábasis del

personaje nos pone frente al espacio doméstico que inspirará, por ejemplo, a Sánchez Cotán en su *Bodegón del cardo* (1602, alojado en el Museo del Prado) o *Bodegón con el membrillo, la col, el melón y el pepino* (1603, en el San Diego Museum of Art), obras que funcionan como ejercicio de renunciación de las prioridades normales humanas (Bryson 63). En sus pinturas, como todos los *bodegones* y naturalezas muertas del período, “the worldly scale of importance is deliberately assaulted by plunging attention downwards, forcing the eye to discover in the trivial base of life intensities and subtleties which are normally ascribed to things of great worth” (Bryson 64). Lo humano se diluye en el *bodegón* mientras que la base material de la vida doméstica asalta el territorio de la narrativa. Con Lisis que narra, y don Gaspar que actúa, descendemos a la cueva donde las carnes de caza, las conservas, la verdura, los turrónes y la vajilla que pueblan los *bodegones* de Sánchez Cotán o Van der Hamen y León no están explícitamente verbalizados aunque sí referidos sinecdóquicamente por el garabato. El garabato para colgar “lo que se ponía a remediar del calor” (473) pende del techo como índice de lo que no se nombra.

La extrañeza de encontrarse un cadáver en pena enterrado bajo la tierra de la cocina desconcierta a don Gaspar porque su presencia/ausencia remite a un crimen que puede, ya involucrar a las damas portuguesas como cómplices, ya ponerlas en peligro. Pero hay algo más que desconcierta de esta narración, más allá de la complicidad o peligro de las damas: desconciertan los gemidos, la presencia de esa voz semimuerta, porque es síntoma de un deseo de lo humano por retornar al universo material que lo ha expulsado. Lo humano yace sepulto, pero no muerto del todo, gimiendo debajo de los trastos, las carnes de caza y las verduras, pidiendo un lugar en la representación. La

presencia de lo humano (y la narrativa que lo llevó a estar sepulto no-cristianamente en la cueva de la casa portuguesa) presiona por regresar al cuadro cuyo protagonista único es el garabato. Esta parece ser otra expresión de la rhyparografía de Zayas y su aproximación a los modos de ver y de hablar de la base material que sustenta la vida, donde lo subjetivo y lo objetivo, lo grande y lo pequeño son parte de un mismo relato.

La historia de este cuerpo gimiente enterrado en la despensa de la casa termina allí, al igual que la empresa de don Gaspar con las damas portuguesas. Tomando este episodio como una “señal de Dios para que se apartase de casa donde tales riesgos había” (474), don Gaspar decide alejarse de estas mujeres y de esta casa. La narradora sugiere que, en realidad, de lo que fue verdadero anuncio es “de los [eventos] que en aquella ciudad le sucedieron” (472), puesto que la novela termina en una verdadera masacre, la que contiene más cuerpos despedazados y sangrados de toda la colección.

Pero no me detengo en esos cuerpos pues ya se ha hecho clara la intención de Zayas de centrarse en los sujetos, sobre todo el sujeto femenino, mediante el “reclamo” politizado del cuerpo. Quiero concluir, en cambio, sugiriendo que la figura del cuerpo insepulto es ejemplar y sintomática de toda su narrativa, en tanto revela la conexión indisoluble entre el mundo material doméstico y, como vimos, sub-doméstico, con la sublime historia de la lucha subjetiva femenina por acceder al mundo de la representación.

Invirtamos, ahora, la ecuación. ¿Dónde está el sujeto en Carvajal?

### **Mariana de Carvajal, *megalographos***

Había enviado la monja cuatro fuentes; en una, una costosa y bien aderezada ensalada, con muchas y diversas yerbas, grajea y ruedas de pepinos, labrada a trechos de flores de

canelones y peladillas. Otra con un castillo de piñonate, torreado y cercado de almenas cubiertas de banderillas de varios tafetanes. En otra venía una torta real, poblada de mucha caza de montería, tan imitados los animales que parecían vivos, con sus monteros apuntándoles con ballestas y arcabuces, lebreles y sabuesos adornados de tejones y cascabeles. La última fuente venía colmada de guantes, chapines, rosarios de alcorza, con otras diferencias de peces, tortugas, encomiendas, pastillas... (*Navidades* 19).

No escapa a ningún lector de las *Navidades en Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas* (1663) de Mariana de Carvajal la centralidad del consumo del espacio doméstico, los objetos ornamentales, el atuendo y el agasajo comestible (García Santo-Tomás “La industria”; Navarro Durán). En este pasaje, por ejemplo, la omnipresencia de la mesa y la comida se expresa, en la contabilización de los platos que van a comer los personajes, en la descripción de los ingredientes de cada plato e, incluso, en la narrativa de una escena de caza que ocurre sobre la superficie de la torta mediante figurines que imitan, verosímelmente, desde edificios hasta armas.<sup>185</sup> En efecto, esta “fijación” por el objeto de la estética de Carvajal ha llevado a la crítica más conservadora a juzgar negativamente su obra. Como he señalado anteriormente, su cuidadosa labor literaria a partir de las menudencias de la vida diaria en la casa de la nobleza media madrileña, su rhyparografía, ha sido tomada como una falta de imaginación o compromiso no sólo con la renovación de la novela sino con la causa pro-mujer, lo que la distancia de su

---

<sup>185</sup> Los monumentos (castillo, torre, almena, banderilla) comestibles que evoca aquí Carvajal fueron un elemento común de la etiqueta protocolaria de las mesas civiles y reales de toda Europa durante la era premoderna. Fueron una forma de arte y arquitectura efímeros comestibles montados sobre y entre los platos servidos en grandes banquetes y festivales. En 1747, Juan de la Mata, maestro repostero y cocinero, servidor de Felipe V y Fernando VI de España, publicó su recetario y más de una decena de “modelos de mesas” donde despliega su arte de construir torres palacios, jardines y fortalezas comestibles, bajo el nombre *Arte de repostería*. Se podría decir que este tipo de arte supone una “domesticidad al cuadrado”, en tanto que los diseños arquitectónicos domésticos como el castillo pasan a formar parte de la escena cotidiana en su reproducción miniaturizada sobre la mesa. Una reproducción facsímil de este texto se encuentra indicada en la bibliografía.

“hermana mayor”. Desde ese lugar común que compara a las dos escritoras, Serrano y Sanz concluía, por ejemplo, que sus relatos eran “inferiores en invención, estilo y pintura de las costumbres a doña María de Zayas” (*Apuntes* 243), mientras que Pfandl la declaró “la última representante, y aunque no sobresaliente, tampoco la peor, de la novela romántica del siglo XVII” (*Cultura* 56). Desde este mismo paradigma crítico, Valbuena Prat sugería que su

tono medio, gris, fino en los detalles, la hace una especie de hermana menor del arte de Castillo Solórzano. Zayas es la mujer en ‘la fuerza del amor’, para emplear el título de una de sus narraciones, Carabajal el alma casera y doméstica, la feminidad de lo pequeño, de los detalles” (“La evolución” 198).

Más recientemente, Martinengo y Gargano calificaron el “modesto descriptivismo con que suele perfilar ambientes burgueses y a la pequeña nobleza” (733) como mérito, el único, de la autora.

En los últimos años se han revisitado estas visiones negativas sobre la obra de Carvajal, con numerosos artículos e incluso un libro monográfico. En éstos, se propone una premisa más justa y más interesante: lo que ha sido visto inicialmente como una narración despolitizada y una descripción tediosa de los objetos domésticos es, en todo caso, una estética innovadora respecto de la tradición novelística del siglo XVII, e incluso un incipiente feminismo (Valis; Profeti “Los parentescos”). ¿En qué innova Carvajal?

Una de esas innovaciones es, como han estudiado Vollendorf (*Reclaiming, “Reading”*) y Mujica (*Women Writers*), el hacer central, como Zayas, el tema de la amistad y la solidaridad entre mujeres. En Zayas veíamos la solidaridad entre Lisis, su madre Laura, Estefanía y doña Isabel como una vía de resistencia al “traffic in women” que las llevaba colectivamente a adoptar por voluntad propia la vida conventual. Con

Carvajal, la amistad entre doña Lucrecia de Haro, dueña de la casa donde se celebra el sarao de navidad, y su inquilina doña Juana es también una forma de resistencia a los pesares y cargas que supone la viudez y subsistir con el peso del gobierno de una casa y familia por sí sola. Los múltiples casamientos finales, que podrían verse como un gesto de conformismo de Carvajal, revelan también el apoyo mutuo tanto de Lucrecia como Juana que toman el rol de *pater/materfamilias* y organizan los destinos maritales de sus hijos e hijas.

Dado que el tema de la amistad en Carvajal ha recibido adecuada atención crítica, detengámonos en uno de los pasajes “descriptivistas” que tanto han molestado a sus lectores más reaccionarios, esta vez para señalar otro matiz innovador en Carvajal.

Aunque doña Lucrecia tenía muchas casas, respeto de los achaques de su esposo, gustaba de vivir en una labrada *a la malicia*, cerca de El Prado, por ser de mucho recreo. Tenía cinco cuartos principales y un hermoso y dilatado jardín [se describe en extenso el jardín...] Vivía doña Lucrecia en el cuarto de adentro, por dar los que caían a la calle a sus nobles moradores. En los dos alinde al suyo vivían dos hermosas y principales damas, la una llamada doña Lupercia y la otra doña Gertrudis. En los del patio, en el uno habitaban dos caballeros vizcaínos, residentes en la corte a pleitos y pretensiones; el uno llamado don Vicente, el otro don Enrique. Al cuarto frontero se mudó una viuda principal, mujer que lo fue de un maestre de campo, llamada doña Juana de Ayala. Tenía una hija de diecisiete años, tan hermosa como honesta (13-14. Mi énfasis).

La recargada descripción, que no escatima en detalles sobre la arquitectura y distribución de los cuartos de la casa, no es intrascendente o pueril si notamos que se trata de una *casa a la malicia*. Como he indicado en el primer capítulo, muchas de las *casas a la malicia* fueron construidas como una reacción de la clase nobiliaria madrileña a la ley de *regalía de aposento* que obligaba al alojamiento forzoso de los servidores del rey. La casa de doña Lucrecia tiene dos pisos y, según reza la cita, es claramente una residencia

amplia que facilita el sub-alquiler de cuartos a los pleiteantes o pretendientes en la corte, como los vizcaínos arriba mencionados. Podemos suponer que las ventanas de los cuartos superiores estaban disimuladas como un trampantojo, según estudiamos con las comedias de Tirso.

El narrador omnisciente del relato marco que cuenta la historia del sarao organizado en casa de doña Lucrecia, nos informa que, a pesar de tener otras propiedades, ella prefiere vivir en estas circunstancias rodeada de vecinos que comparten la intimidad del espacio doméstico con ella al anonimato y soledad de sus otras casas. No tengo noticia de ningún crítico que haya señalado este hecho, que no es menor, y que apoya la lectura de una Carvajal renovadora de formas de la novela del siglo XVII. La *casa a la malicia* es síntoma de una realidad histórica del Madrid de Felipe IV que afecta la vida doméstica de la nobleza baja, “pseudoburguesa” como la llama Mujica (*Women* 283), mantenida por rentas extraídas del campo pero también del lucro que da el alquiler de sus propiedades, como Lucrecia. La *casa a la malicia* propicia el surgimiento de un nuevo sujeto, representado por ella y su hijo, así como algunos personajes de las novelas intercaladas, que habita permanentemente en la Corte, pero que está en contacto con todo el entramado económico y legal que atrae a los pleiteantes y pretendientes a Madrid. El localizar la pequeña fiesta navideña en una *casa a la malicia* nos habla, entonces, no sólo de una estética realista, costumbrista o naturalista dedicada a las bagatelas domésticas de la decoración, la comida o los regalos. Nos habla, también, de la centralidad del sujeto en la narración de Carvajal, un sujeto urbano atravesado por circunstancias cotidianas nuevas y de real influencia para su vida y su proyección de una identidad noble. En otras palabras, el realismo o costumbrismo atribuido usualmente a Carvajal sirve no solo el

propósito de ilustrar una cultura del objeto, sino también el objetivo de construir y reflexionar sobre un sujeto femenino madrileño.

¿Podemos leer este gesto como un rasgo de la megalografía de Carvajal? El relato de los “grandes hechos” se expresa en su narración mediante las pequeñas aventuras que forman el día a día de la nobleza media madrileña, la lucha contra y reapropiación de las vicisitudes de la vida cortesana. Su mirada objetivista expande la miniatura, como vimos en la escena de montería sobre la torta en el epígrafe. Los personajes de aquella escena en *mise en abîme* dentro del monumento comestible no hacen la guerra y no libran grandes batallas con sus armas, sino que las usan para el entretenimiento de la caza de montería con lebreles y arcabuces en un ambiente más doméstico. Si bien la narrativa de Carvajal replica hasta cierto punto los valores familiares asociados al ideal doméstico (Lucrecia y su amiga Juana utilizan el sarao para casar a sus hijos e hijas) y, en este sentido, nos alejamos de la gran épica, del acto excepcional, del individuo único como la Lisis de Zayas, también es cierto que la obra de Carvajal enfatiza los actos heroicos del sujeto anónimo, en este caso de una nobleza venida a menos.

Una novela intercalada de su colección *Navidades en Madrid* que funciona en este sentido es la séptima, *La industria vence desdenes*. Se trata de los amores de Jacinto y Beatriz, pareja de jóvenes de la nobleza media que luego de varias aventuras y desventuras termina por casarse al final. La historia, sin embargo va prologada por la de los hermanos Jacinta y Pedro que son correspondientemente la madre y tío de Jacinto. Oriundos de Jaén, Pedro y Jacinta tienen poco dinero, aunque son nobles en las costumbres y el origen y, por esto, educados con todos los requisitos de su clase. Tenía su padre un “corto mayorazgo que llaman vínculo” (134) y su madre se casó sin dote,

excepto la de su “belleza”. Al morir su padre, y luego de sus estudios en Salamanca, Pedro dedica su vida a la Iglesia sirviendo al Cardenal Jerónimo Zapata, entregando así su “corto” mayorazgo a su hermana Jacinta, quien se casa con su primo, y da luz su hijo Jacinto. Cuando crece, Jacinto es enviado por su madre a Toledo al cuidado de su tío Pedro que se encuentra ahí con Zapata. La fortuna familiar de Jacinta, se nos dice, se la ha gastado su esposo en el juego y esto la obliga a delegar los cuidados de su hijo en su propio hermano. Pedro, entonces, oficia de intermediario en los amores de su sobrino Jacinto con la hija de su vecina Guiomar de Meneses, la joven Beatriz. Beatriz rechaza los galanteos de Jacinto puesto que ella no tiene dote. En un clásico juego de duplicaciones, se nos dice que al igual que el esposo de Jacinta, el esposo de doña Guiomar ha dilapidado en el juego su fortuna. Los amores de Beatriz y Jacinto se complican no solamente por la falta de dote de aquélla sino por el acoso de una viuda rica que quiere conquistar a Jacinto. No obstante, se resuelve la complicación amorosa mediante la intervención y protección de Pedro y la correspondencia mutua del amor entre los jóvenes.

Según señalan los estudios sobre esta obra, la trama amorosa de esta novela es bastante convencional. Sin embargo, la insistencia en el problema del dinero (la falta de dote, la pérdida por el juego, la cesión del mayorazgo) desentona con las convenciones propias de la novela cortesana escrita hasta Carvajal. Usualmente estos textos presentan unas familias nobles de buen pasar económico y el conflicto de la trama rara vez se articula a través del dinero, especialmente de su carencia. Pero en *La industria vence desdenes* la problemática de estas familias nobles, pero segundas en la pirámide social, es central y se va arrastrando de generación en generación.

Para sustentarse por la falta de riqueza a la que ha llevado el juego, Beatriz y su madre Guiomar bordan casullas, “siendo el bordado una de las pocas actividades para una aristócrata” como señala Mujica (*Women* 288). Gracias a su educación con las almohadillas y los bastidores, Beatriz y Guiomar pueden, en una suerte de economía doméstica artesanal, subsistir bordando casullas. Su trabajo manual espeja y a la vez invierte el de otras mujeres costureras y bordadoras mencionadas en esta disertación: la mujer fuerte bíblica, la “perfecta” casada de Fray Luis, las heroínas tirsianas como Jusepa, y las heroínas de Zayas que buscan reemplazar esos bastidores, almohadillas y rucas por plumas, libros y escritorios. El contraste entre aquellas y las mujeres en Carvajal reside en el pago remunerado que éstas reciben, única fuente de subsistencia y síntoma, como señala Valis, de una forma de irresponsabilidad de las figuras masculinas que son la causa de la ruina económica y social. A propósito de esta cuestión, Profeti sostiene que Carvajal deja un espacio de autogestión y de negociación de la mujer en su sociedad, a diferencia de la visión opresiva de los lazos heterosociales de Zayas, que no da lugar alguno a mostrar una sociedad en transformación (“Parentescos” 246).

En síntesis, “puede dudarse si este nuevo retrato (si no rupturista al menos interesante) de la nobleza es realista u obedece a una consciente vulgarización o hasta *trivialización* de los ideales nobiliarios” (35) como sugieren Rodríguez Cuadros y Haro Cortés. Pero lo cierto es que, más allá de que el texto de Carvajal refleje una realidad histórica, es válido rescatar a Guiomar y Beatriz, cuanto más no sea en el nivel del gesto megalógrafo de Carvajal frente a la tradición narrativa que la antecede. Su descripción de las bagatelas y trivialidades que constituyen la vida de la nobleza media en los días de fiesta no está desvinculada de la lucha diaria del sujeto femenino por dignificar su

posición marginal en la sociedad, especialmente cuando las responsabilidades del hombre fallan. Así, la narración da relieve literario e ideológico a la chatura de la vida cotidiana como los figurines comestibles en el epígrafe inicial son insertados dentro de una narración más grande, más trascendente, sobre la torta que es traída al sarao. Esto hace única a su escritura y única a las historias de vida de sus textos, y en este sentido es que éstos cuentan la megalografía de lo cotidiano.

En conclusión, como mujeres, madres y “gubernantas” de sus propias familias, escritoras y nobles madrileñas, Zayas y Carvajal poseían un lugar de acceso “privilegiado” a esos interiores domésticos de los que nos hablan sus textos. Si los manuales de conducta femenina fueron el lienzo sobre el que “ir pintando”, como dice Fray Luis, el retrato de la casa y la mujer utópica, la obra de escritoras mujeres casi un siglo después que Fray Luis y Astete, vuelca sobre un lienzo propio una topología doméstica diferente. Usando los mismos términos de codificación de la casa de la nobleza madrileña utilizada por los escritores hombres (isotopía), y a la vez subvirtiéndolos en mayor o menor grado, Zayas y Carvajal ofrecen una mirada, como la llamaría Carmen Martín Gaité, *desde la ventana*. La ventana ofrece a Martín Gaité una forma de mirar particular, “homenaje a todas las mujeres ventaneras que en el mundo han sido” (17), y una manera de apropiar y reorganizar espacios, tradiciones literarias y formulaciones críticas. Según comenta, la ventana

es el punto de referencia de que dispone [la mujer] para soñar desde dentro del mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos” (36).

Como el “closet” a Eve Sedgwick, la ventana ofrece a Gaité — y a las escritoras del siglo XVII — una metáfora doméstica que expresa una epistemología, una forma de conocer y ser en el mundo. Como *topos*, pues, la ventana permite la relectura de los ideales de conducta masculina, de las arquitecturas de su deseo, de las convenciones aceptables para narrar, del decoro de las materias que pueden ser narradas, etc. *Desde la ventana*, Carvajal y Zayas abrieron una ventana en la tradición literaria, no por el impulso político marcadamente feminista, o por la innovación radical de las formas narrativas, sino porque bebiendo en la misma tradición topológica de los siglos XVI y XVII, apropiaron esos *topoi* heredados y los reutilizaron en pos de sus propias utopías. Ellas fueron el epítome de todas las ventaneras que anhelaron un lugar más activo en la esfera pública porque hicieron una intervención pública llevando lo más privado de su imaginación al papel, ilustrando con su propio acto la naturaleza indivisible de la rhyparografía y la megalografía.

## Conclusions

Si la arquitectura doméstica y la práctica de mi escritura se parecen en algo es, quizás, en la relación entre sus estructuras visibles y ocultas. Detrás de las fachadas y las paredes del interior doméstico se encuentran los ladrillos, las piedras y la argamasa, los tirantes y las columnas que sostienen desde el interior la estructura visible del objeto arquitectónico. Estos componentes esenciales de la construcción arquitectónica se insinúan, sin mostrarse del todo, ante el ojo del transeúnte o del inquilino. Esto ocurre porque los componentes estructurales de un edificio quedan cubiertos por otras capas de materialidad que se moldean sobre ellos, sin revelarlos. De una manera similar funciona mi propia práctica escrituraria en estas páginas. Hay una estructura latente bajo la superficie de los capítulos que quizás, a estas alturas, se haya hecho evidente a aquellos lectores que han habitado esta disertación. Dicha estructura aflora con mayor o menor sutileza en cada uno de los capítulos y, quizás, constituye una quinta traza o recorrido que se agrega a las cuatro trazas ofrecidas en mi introducción. Haciendo referencia a esa estructura quiero cerrar estas páginas, entonces, con unas breves reflexiones que no funcionan como una conclusión en sentido estricto sino, más bien, como una tentativa de imaginar posibles desarrollos de mi propia tesis, del campo de estudio sobre domesticidad, en general, y del estudio de las representaciones literarias premodernas de la cultura noble urbana, en particular.

La estructura “latente” a la que me estoy refiriendo es aquella que pone en relación la casa nobiliaria con otros espacios habitables de la cultura, ya no familiares y

particulares sino sociales y colectivos. Me refiero específicamente al espacio habitable institucional del convento femenino. El espacio conventual femenino español premoderno constituye una fuente esencial de investigación de las prácticas domésticas cotidianas de las mujeres nobles. Cada uno de mis capítulos, incluso el capítulo dedicado a las academias literarias masculinas, ha requerido imaginar al convento para poder caracterizar mejor la producción de domesticidad de la casa nobiliaria. Esto es así por una sencilla razón. El convento era una alternativa doméstica socialmente aceptable no sólo para las mujeres que tenían vocación religiosa, sino también para todas aquellas que, por motivos múltiples, no se insertaban en el sistema matrimonial. Los motivos podían ser varios y tan diversos como la falta de dote de las mujeres con menos recursos, el interés en la educación o la viudez a la edad madura. El convento es un espacio sacrosanto que durante la premodernidad se va separando del resto de la sociedad para enfatizar el sentido de devoción y “muerte al mundo” que las mujeres debían practicar en la comunidad monástica. Así, el imaginario premoderno moldeó los ideales domésticos femeninos de la mujer laica — doncella, casada y viuda — en torno a esa comunidad conventual si bien, como señala Elizabeth Leffelt (*Religious Women*), el convento fue, en realidad, un espacio mucho más permeable de cómo solemos concebirlo. En todo caso, los conventos, tanto seculares como regulares (de clausura), proveen una suerte de contrapunto ineludible del discurso que se dice no-religioso en torno a la mujer, un contrapunto que moldea prácticas o imaginarios domésticos que ocurren dentro o fuera de ellos.

En el primer capítulo, la fertilidad de las imágenes conventuales se hace evidente en la imaginación utópica que aflora con el manual de conducta femenina. Tomemos por

caso a Fray Luis. Con explícito rechazo, Fray Luis insiste en que la monja y la casada no deben identificarse. Cada una debe cumplir, para Fray Luis, un papel único y distinto en su comunidad y su familia. Sin embargo, la yuxtaposición de la imagen conventual y la imagen doméstica en su opúsculo (que hemos registrado incontables veces) demuestra la conveniencia de no dejarnos convencer por la propedéutica luisiana. En otras palabras, si bien el fraile insiste en que la religiosa no se olvide “de lo que debe al ser religiosa y se cargue [con la cruz de] los cuidados de la casada” (de León 27) y que la casada no olvide el “oficio de su casa y [se torne] monja”, lo cierto es que la iteración de las imágenes de ideología tridentina de reclusión y separación del mundo que hemos estudiado atentan contra su inicial propuesta. La imposibilidad de hacer de la casa nobiliaria “un buen lugar” (eutopos), de la que se habló en este capítulo se debe, en parte, a la naturaleza *outópica* de toda *utopía*. En el caso concreto de la utopía que preña los manuales de conducta femenina, se puede agregar, la imposibilidad de hacer de la casa nobiliaria “un buen lugar” surge también en parte por la inconmensurabilidad de los espacios conventual y doméstico. Dicha inconmensurabilidad actúa contra el ideal de perfección doméstica que proponen los manuales. Y, de hecho, en el siglo XVI, la misma Iglesia estaba llevando a cabo un plan de reformas importantes que competían a la santidad de las casas de religión de las que se registraban, más frecuentemente de lo que imaginamos, comportamientos disolutos. Laxitud en los votos de pobreza y clausura son los escenarios más frecuentes que denuncian las impresiones contemporáneas sobre la vida conventual<sup>186</sup>. Con el Concilio de Trento llegan los aires de reforma y de puesta a punto de las costumbres seculares y regulares en monasterios para hombres y para mujeres. Si

---

<sup>186</sup> Véase el capítulo quinto “Habits of Reform” de Lehfeldt (*Religious*) donde se registran documentos que denuncian la relajación de las costumbres en las “casas de religión”.

la imaginación doméstica urbana estaba moldeándose con la imagen de los conventos, resulta claro por qué los ideales de aislamiento, castidad y piedad de la casa urbana no estaban siendo alcanzados: tampoco estaban siendo logrados en su contraparte, el convento.

En el segundo capítulo, titulado precisamente “Humanos monasterios”, ejemplifico con el caso concreto de Madrid la imposibilidad de alcanzar la utopía luisiana mediante la representación humorística de la casa madrileña. La “comedia de capa y espada” es un género absolutamente meta-referencial que parodia el código de honor que regula las pasiones domésticas de su contrapartida seria: el drama de honra. En esa meta-referencialidad, la comedia cómica logra “humanizar” el rígido código de honor, epítome del drama de honra, de los manuales de conducta femenina y del ideal doméstico de la cultura barroca toda. De ahí que Tirso de Molina, cuya obra es objeto central de este capítulo, hable de “humanos monasterios”, más humanos que divinos, en alusión a la cavernosidad que presenta la casa barroca, con sus sótanos y tornos. En su comedia madrileña, el convento también es el referente último de la construcción de espacios, subjetividades y conductas en el mundo urbano. La casa debe tender hacia el convento, aunque no alcance nunca a transmutarse en él. Tender hacia la yuxtaposición de la casa y el convento sea quizás, de hecho, el objetivo de toda comedia de tema doméstico del siglo XVII.

Mientras que el primer y el segundo capítulo funcionan, por momentos, de manera especular, el capítulo sobre la narrativa de Salas Barbadillo ofrece una perspectiva diferente de la relación entre la casa y el convento, basada en la dilogía del título de Salas: *Casa de placer honesto*. La expresión “casa de placer” refería en el XVII

tanto a una casa de recreo como a un monasterio. La dilogia del título se explota en la narrativa marco de la colección de Salas de una manera explícita: la academia literaria que toma lugar en la casa madrileña está integrada únicamente por miembros hombres; las mujeres no tienen lugar en la representación. Esta comunidad “mono-sexual”, artificial en el contexto doméstico pero natural en el contexto conventual, invita a la reflexión sobre los cruces y permutaciones posibles entre casa y convento, casa y academia y academia y convento. El “monacato” que practican los personajes de *Casa del placer honesto* adquiere múltiples reverberaciones y significados si lo pensamos en el contexto del exceso y hedonismo (bastante poco “honesto”) de las reuniones académicas, así como en el contexto del honesto celibato que se auto-exigen los fundadores de la academia. La pseudo-conventualidad de la vida académica, según lo que propone la colección de Salas y de otros narradores contemporáneos abre la posibilidad de pensar la tríada domesticidad, conventualidad y academicismo (o intelectualidad) desde un ángulo bastante diferente al que se trata el tema cuando es abordado desde el estudio del convento *qua* comunidad intelectual. La colección de novelas cortas del XVII presenta la otra cara de esta tríada, manifestando la auto-figuración de los artistas barrocos como una comunidad de hermanos/as “muertos/as al siglo”.

Por último, la narrativa de Zayas y Meneses en el cuarto capítulo convoca al convento como una suerte de liberación de las frustraciones femeninas acontecidas en el ámbito de la casa del marido o del padre. El caso de Zayas es quizás el más paradigmático, por cuanto el convento se transforma en una opción elegida, y no obligada, de Lisis, la protagonista del relato marco. Sobreponiéndose a sus frustraciones amorosas con don Juan y don Diego, y de la mano de sus familiares y amigas, se decide

por la vida conventual seglar. El convento se construye en las novelas de estas autoras, pero sobre todo en la novela y el relato marco de Zayas, es un espacio doméstico alternativo, heterotópico, en donde la mujer tiene cierto nivel de agencia para protegerse de la domesticación, la violencia y la reclusión. Por otra parte, la radicalización del mensaje pro-mujer de la obra de Zayas y la elección de que los hombres sean testigos mudos del relato reivindicador de las mujeres en los *Desengaños amorosos*, hace del sarao de entretenimiento “honesto” una comunidad, nuevamente ‘mono-sexual’ como en el caso de Salas Barbadillo.

La presencia del imaginario conventual y/o monjil en las obras estudiadas, y en tantas otras que han quedado fuera de esta disertación, inevitablemente irrumpe, con diversos matices y significados, como he descrito, en el microcosmos doméstico y obliga a incorporarla como un vector de la investigación. En mi caso, he preferido en esta aproximación inicial que representan estas páginas dejar que la presencia de la imagen conventual funcionara desde la estructura profunda del lenguaje. Como señalé, la cuestión del convento opera más latentemente en la disertación como un elemento de articulación en una estructura oculta. Sin embargo, quizás sea éste el camino apropiado para un desarrollo futuro en el estudio de las representaciones de la domesticidad premoderna. Los espacios habitables de la premodernidad exceden el topos de la casa, como ocurre también hoy en día. El hospital, el convento, la escuela, la prisión, el burdel, el hospicio, la comuna o el hotel, como sugieren Aynsley y Grant (14), son locaciones que pueden imitar o cuestionar las representaciones del interior doméstico en la medida en que también ellos pueden ser locus de producción y reproducción de domesticidad. Acaso, entonces, los estudios de domesticidad de los cuales mis palabras sólo constituyen

un pequeño ladrillo, puedan seguir construyendo en dirección hacia una ampliación de la noción misma de *domesticidad*, al incorporar otros “espacios habitables” de las culturas modernas o premodernas que se yerguen más allá de las paredes, ventanas y sótanos de la casa familiar.

## Bibliography

- Abate, Corinne S., ed. *Privacy, Domesticity, and Women in Early Modern England*. Burlington, VT: Ashgate, 2003.
- Accademia Della Crusca. "The Origins and the Foundation." April 05, 2009.  
<[http://www.accademiadellacrusca.it/the\\_origins\\_and\\_the\\_foundation\\_eng.shtml](http://www.accademiadellacrusca.it/the_origins_and_the_foundation_eng.shtml)>
- Aguiló, María Paz. *El mueble clásico español*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Ajmar-Wollheim, Marta, and Flora Dennis. *At Home in Renaissance Italy*, London: V & A, 2006.
- Albers, Irene y Uta Felten, eds. *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Albrecht, Jane. *Irony and Theatricality in Tirso de Molina*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1994.
- Alcalá-Zamora, José. *La vida cotidiana en la España de Velázquez: el retrato vivo y contradictorio de un imperio que inicia su decadencia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- Alcalde, Pilar. "La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro." *Revista de Estudios Hispánicos* 29.1-2 (2002): 233-243.
- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1991.
- Allen, Paul C. *Philip III and the Pax Hispanica, 1598-1621: The Failure of Grand Strategy*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- Alvar Esquerra, Alfredo. *El nacimiento de una capital europea: Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid: Turner-Ayuntamiento de Madrid, 1989.
- . "Nacimiento y consolidación de Madrid-Corte: 1561-1606." *Visión histórica de Madrid (siglos XVI al XX)*. Madrid: Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1991. 9-34

- Amezúa y Mayo, Agustín G. de. *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.
- Antonio, Nicolás. *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum*. Madrid: Visor, 1996.
- Antonucci, Fausta. "El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada." Christophe Cazal, Christophe González y Marc Vitse 57-82.
- Apellaniz Biarge, M. Dolores de. *Edición crítica y comentada de "En Madrid y en una casa" de Tirso de Molina*. Diss. Departamento de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 1995. T 19761.
- Arbeteta, Leticia. *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Madrid: Nerea-Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
- Archer, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra-Universitat de València-Instituto de la mujer, 2001.
- Arellano, Ignacio, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, eds. *El ingenio cómico de Tirso de Molina, Actas del II Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*. Pamplona: G.R.I.S.O-Instituto de estudios tirsianos/Revista Estudios, 1998.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . "La comedia de capa y espada, convenciones y rasgos genéricos." *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999, 37-69.
- . "La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio." *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 681 (Sept. 2003): 14-17.
- . "La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso." Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello 55-81.
- . "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada." *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- . "Tragicidad y comicidad en la comedia de capa y espada: *Marta la piadosa* de Tirso de Molina." *Bulletin Hispanique* 91.2 (Jul. 1989): 279-94.
- Arenal, Electa y Georgina Sabat-Rivers, eds. *Marcela de San Félix, Obra completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas*, Barcelona: PPU, 1988.
- Arenal, Electa, and Stacey Schlau, eds. *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

- Argensola, Lupercio y Bartolomé Leonardo. *Obras*. vol 1. Ed. Conde de Viñaza. Madrid: M. Tello, 1889.
- Ariès, Philippe, and Georges Duby, eds. *A History of Private Life. Passions of the Renaissance*. Vol. 3. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Robert Baldick trans. New York: Alfred A Knopf, 1962.
- Aristóteles y pseudo-Aristóteles. *Política & Los económicos*. Biblioteca de Política, Economía y Sociología, 49 y 50. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- Armstrong, Nancy, and Leonard Tennenhouse, eds. *The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality*. New York: Methuen, 1987.
- Ashley, Kathleen M. and Robert L. A. Clark, eds. *Medieval Conduct*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2001.
- Astete, Gaspar. *Tercera parte de las obras del Padre Gaspar de Astete de la Compañía de Jesus. Del gobierno de la familia y estado del matrimonio [...]*. Valladolid: Alonso de Vega, 1598.
- . *Tratado del Gobierno de la familia, y estado de las viudas y donzellas. Compuesto por el Padre Gaspar Astete de la Compañía de Jesus*. Burgos: Juan Baptista Varesio, 1603 [1597].
- Astrana Marín, Luis, ed. *Francisco de Quevedo Villegas. Obras Completas en prosa*. Madrid: M. Aguilar, 1945.
- Atienza, Ángela. *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- Aynsley, Jeremy, Charlotte Grant, and Harriet McKay, eds. *Imagined Interiors: Representing the Domestic Interior since the Renaissance*. V&A Publications: London, 2006.
- Baquero Goyanes, Mariano. "Comedia y novela en el siglo XVII." *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter Natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Ed. Emilio Alarcos Llorach. Madrid: Cátedra, 1983. 13-29.
- Barella, Julia. "Bibliografía: Academias literarias." *Edad de Oro VII* (1988): 189-195.
- Battersby, Martin. *Trompe l'oeil. The Eye Deceived*. New York: Saint Martin's Press 1974.
- Baudrillard, Jean. "On seduction." *Mark Poster* 149-165.

- . "Simulacra and Simulations." Mark Poster 166-184.
- . "The Trompe l'oeil." *Calligram. Essays in New Art History from France*. Ed. Norman Bryson. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 53-62.
- Bel Bravo, María Antonia. *La mujer en la historia*. Madrid: Editorial Encuentro, 1998.
- Bell, Rudolph M. *How to do it. Guides to Good Living for Renaissance Italians*. Chicago-London: Chicago University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Ed. Rolf Tiedemann. Cambridge; London: The Bknap Press of the Harvard University Press, 1999.
- Bergmann, Emilie. "Milking the Poor: Wet- and the Sexual Economy of Early Modern Spain." Eukene Lacarra Lanz 90-116.
- Bermúdez, Joseph. *Regalía del Aposentamiento de Corte, su origen y progreso, leyes ordenanzas, y reales decretos*. Madrid: Antonio Sanz, 1738.
- Bernis Madrazo, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001.
- . *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- . *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I. Las mujeres y II. Los hombres*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-1979.
- Birdwell-Pheasant, Donna and Denise Lawrence-Zúñiga, eds. *House Life: Space, Place, and Family in Europe*. Oxford; New York: Berg, 1999.
- Bloch, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Blue, William. *Spanish Comedies and Historical Contexts in the 1620s*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, c1996.
- Bourland, Caroline B. "Aspectos de la vida en el hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carvajal y Saavedra." *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. 2. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925. 331-368.
- . *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century. With a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*. Northampton, Mass: Smith College, 1927.

- Bouza, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.
- Breen, Q. "The terms loci communes and loci in Melanchthon." *Church History* XVI (1947): 197-209.
- Brown, Bill. *Things*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Brown, Catherine. "In the Middle." *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. "Decolonizing the Middle Ages" 30.3 (Fall 2000): 547-74.
- Brown, Jonathan, and J. H. Elliott. *A Palace for a King: the Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2003.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Alianza, 1980.
- Brownlee, Marina S. *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Brownstein, Leonard. *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*. Madrid: Plaza Mayor, 1974.
- Brusati, Celeste. *Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Bruster, Douglas. "The New Materialism in Renaissance Studies." Perry 225-238.
- Bryden, Inga, and Janet Floyd. *Domestic Space. Reading the Nineteenth-Century Interior*. Manchester and New York: Manchester UP, 1999.
- Bryson, Norman. *Looking At the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Buchli, Victor, Alison Clarke, and Dell Upton, eds. "Editorial." *Home Cultures* 1.1 (2004): 1-4.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London: Penguin, 1990.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El agua mansa; Guárdate del agua mansa*. Eds. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Murcia y Kassel: Universidad de Murcia-Edition Reichenberger, 1989.
- Cámara Muñoz, Alicia. *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid: Ediciones el arquero, 1990.
- Cammarata, Joan F., ed. *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2003.

- Campbell, Gwyn E., and Judith A. Whitenack, eds. *Zayas and Her Sisters 2. Essays on Novelas by 17<sup>th</sup>-Century Spanish Women*. Binghamton, NY: Global Publications, IGCS/Binghamton University, State University of New York, 2001.
- Canet, José Luis, Evangelina Rodríguez Cuadros y José Luis Sirera. *Actas de la Academia de los Nocturnos*. 5 vols. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim-Institució valenciana d'estudis i investigació, 1987-2000.
- Caro López, Ceferino. "Casas y alquileres en el Antiguo Madrid." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños XX* (1983): 97-153.
- Carreira, Antonio, ed. *Obras Completas de Luis de Góngora. Poemas de autoría segura; Poemas de autenticidad probable*. vol. 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Carrión, María M. *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Teresa de Jesús*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Carvajal y Saavedra, Mariana de. *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*. Ed. Catherine Soriano. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993.
- Castillo Solórzano, Alonso. *Huerta de Valencia; prosas y versos en las academias de ella*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944.
- . *Jornadas alegres*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tomo XI. Madrid: RAE/Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.
- . "Las harpías en Madrid y coche de las estafas." *Las harpías en Madrid y Tiempo de Regocijo*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tomo VII. Madrid: RAE-Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907.
- . *Noches de Placer*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tomo V. Madrid: RAE-Librería de la Viuda de Rico, 1906.
- . *Tardes entretenidas*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Colección selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tomo IX. Madrid: RAE-Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.
- . "Tiempo de Regocijo, y Carnestolendas de Madrid." *Las harpías en Madrid y Tiempo de Regocijo*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, Tomo VII. Madrid: RAE/Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907.
- Castillo, David R. *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2001.

- Cátedra, Pedro. *Amor y pedagogía en la edad media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cazal, Françoise, Christophe González y Marc Vitse, eds. *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*. Pamplona; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra: 2002
- Cazottes, Gisèle, ed. *Los balcones de Madrid*. De Tirso de Molina. Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Delegación de Cultura, 1982.
- Chapman, Tony, and Jennifer Lorna Hockey, eds. *Ideal Homes?: Social Change and Domestic Life*. London; New York: Routledge, 1999.
- Checa Cremades, Fernando y José Miguel Morán Turina. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravilla a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Checa Cremades, Fernando, dir. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España, Palacio Real ..., Septiembre-noviembre, 1994*. Madrid: Comunidad de Madrid-Nerea, 1994.
- Checa Cremades, José Luis. *Madrid en la prosa de viaje, Siglos XVI, XVI, XVII*. vol. 1. Madrid: Comunidad de Madrid, c1992.
- Chueca Goitía, Fernando. *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1974.
- Ciardi, Roberto Paolo. *Le Palle Della Crusca*. Firenze: Presse L'Accademia, 1983.
- Cieraad, Irene, ed. *At Home: An Anthropology of Domestic Space*. Syracuse: Syracuse University Press, 1999.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *Luis de Góngora. Sonetos Completos*. Madrid: Castalia, 1969.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen & Paula Cohen. *Signs* 1.4 (Summer, 1976): 875-893.
- Close, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Cochrane, Eric. "The Renaissance Academies in their Italian and European Setting." *The Fairest Flower* 21-39.
- Colomina, Beatriz. *Domesticity at War*. Cambridge, Mass. and London: The MIT Press: 2007.
- Colón Caderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del laberinto, 2001.

- Concilio Tridentino. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento Traducido al Idioma Castellano por Don Ignacio López de Ayala*. Madrid: Imprenta Real, 1735.
- Correia Fernandes, María de Lurdes. *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Iberica (1450-1570)*. Oporto: Instituto da Cultura Portuguesa, 1995.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Estudio preliminar e índices José Luis Suárez García y Abraham Madroñal. Ed facsímil*. vol.1 Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000.
- , ed. *Comedias de Tirso de Molina*. 2 vols. Nueva biblioteca de autores españoles, IX. Madrid, Bailly-Balliere, 1906-1907.
- . “La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pachecos, Marqués de Villena.” *BRAE* (1914): 4-14.
- , ed. *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Vol 1. Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos”, 1907.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Martín de Riquer ed. Barcelona, Alta Fulla, 2003 [1943].
- Cro, Stelio. *The American Foundations of the Hispanic Utopia, 1492-1793*. Tallahassee, Fl.: DeSoto Press, 1994.
- Cruz, Anne. “Art of the State. The *Academias literarias* as sites of symbolic economies in Golden Age Spain.” *Calíope* 1.1-2 (1995): 72-95.
- d’Otrange Mastai, Marie-Louise. *Illusion in Art: Trompe l’oeil: A History of Pictorial Illusionism*. New York: Abaris Books, 1975.
- Dars, Célestine. *Images of Deception. The Art of Trompe-l’oeil*. Oxford: Phaidon, 1979.
- Davies, Gareth. “Luis Vélez de Guevara and his Life at Court.” *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Ed. C. George Peale [et al.]. Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 1983.
- de Armas, Frederick A. “‘En Madrid y en un casa’: un palimpsesto de amantes invisibles.” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Sebastián Neumeister et al. vol. 1 Frankfurt: Vervuert, 1989. 341-351.
- . *The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Serie Biblioteca Siglo de Oro 2. Charlottesville, Virginia: Artes Gráficas Benzal, 1976.

- de Certeau, Michel, Luce Giard and Pierre Mayol. *The Practice of Everyday Life. Living and cooking*. vol 2. Trans. Timothy J. Tomasik. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. vol. 1 Trans. Steven Rendall. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1988 [1984].
- de la Cerda, Juan. *Vida política de todos los estados de mugeres: en el qual se dan muy provechosos y christianos documentos y avisos, para criarse y conservarse devidamente las mugeres en sus estados*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599.
- de los Ríos de Lampérez, Blanca,ed. *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*. Vol 1. Madrid, Aguilar, 1946.
- ,ed. *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*. Vol 3. Madrid, Aguilar, 1958.
- de Mare, Heidi. "Domesticity in Dispute. A Reconsideration of Sources." Irene Cieraad 13-30.
- Defourneaux, Marcelin. *Daily Life in Spain in the Golden Age*. Trans. Newton Branch. New York; Washington: Praeger Publishers, 1971.
- del Arco y Garay, Ricardo. *La erudición aragonesa del siglo XVII en torno a Lastanosa*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- . *La erudición española del siglo XVII y el Cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- del Corral, José. *Las composiciones de aposento y casas a la malicia*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982. Serie El Madrid de los Austrias, 1.
- Deleito y Piñuela, José. *El rey se divierte*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1935.
- . *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1946.
- . *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1968 [1942].
- . *...También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1944.
- Deleuze, Gilles, and Claire Parnet. *Dialogues II*. New York: Columbia University Press-Continuum, 2002.
- Deleuze, Gilles, *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Trans. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

- Delgado Berlanga, María José. "Lesbiografías: Exposición y Expansión del deseo femenino en *La traición de la Amistad* de María de Zayas y Sotomayor." *Romance Languages Annual X* (1999): 534-538.
- Delgado, María José, ed. *Valor, agravio y mujer*. De Ana Caro. New York: Peter Lang, 1998.
- Díaz Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en España del siglo de oro*. Madrid: Edesa, 1994.
- Diccionario de Autoridades*. 6 vols. Ed. Real Academia Española. Madrid: Francisco del Hierro, 1726-1739.
- Díez Borque, José María, ed. *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad. Actas de las XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio, 1990*. Kassel: Edition Reichenberger, 1991.
- . *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Dolfi, Laura. "La descripción de la mujer: lenguaje culto y erotismo en el teatro de Tirso de Molina." Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello 127-150.
- . "La mujer burlada (Para una tipificación de cinco comedias de Tirso de Molina)." *Boletín de la Real Academia Española LXVI*. 238-9 (1986): 299-328.
- . "Léxico culto y funcionalidad dramática en *Por el sótano y el torno* de Tirso de Molina." *Estudios XLVIII* (1992): 5-32.
- . *Studio sulla commedia di Tirso de Molina Por el sótano y el torno. Con il contributo del C. N. R. Messina-Frienze*: G. D'Anna, 1973.
- Dopico Black, Georgina. *Perfect Wives, Other Women. Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- Duby, Georges, and Michelle Perrot, eds. *A History of Women in the West*. 5 vols. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1992.
- Dunn, Peter N. *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: B. Blackwell, 1952.
- Duque de Estrada, Diego. *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*. Madrid: Castalia, 1982.
- Ebert-Schiffner, Sybille, ed. *Deceptions and Illusions: Five Centuries of Trompe l'Oeil Painting*. Washington, D.C: National Gallery of Art, 2002.

- Eckhard, Hollmann and Jürgen Tesch. *A Trick of the Eye. Trompe l'oeil Masterpieces*. Munich, Berlin, London, NY: Prestel, 2004.
- Edwards, G. "The Closed World of *El alcalde de Zalamea*." *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*. Eds. Frederick A. De Armas, David M. Gitlitz and José A. Madrigal. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 53-67.
- Egginton, William. "La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)." García Santo-Tomás *Espacios Domésticos* 5-8.
- Egido, Aurora. "De las academias a la Academia." *The Fairest Flower* 85-94.
- . *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, c1990.
- . "Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII." *La literatura en Aragón*. Coord. Aurora Egido. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984. 101-128.
- . "Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias literarias del Siglo de Oro." *Edad de Oro VII* (1988): 69-87.
- . "Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII." *Estudios humanísticos. Filología* 6 (1984): 9-26.
- El Zaffar, Ruth Anthony. *Rapture Encaged. The Suppression of the Feminine in Western Culture*. London; New York: Routledge, 1994
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Trans. Edmund Jephcott. Eric Dunnung, Jahan Goudsblom and Stephen Mennell eds. Rev. ed. Oxford, UK; Malden, MA: Blackwell Publishing, 2000 [1994].
- . *The Court Society*. Trans. Edmund Jephcott. Dublin: University College Dublin Press, 2006.
- Elliott, John Huxtable. *Imperial Spain, 1469-1716*. New York: Penguin, 1990 [1963].
- Entrambasaguas, Joaquín. *Una guerra literaria del siglo de oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*. Madrid: Tipología de Archivos, 1932.
- Escobar, Jesús. *The Plaza Mayor and the Shaping of Baroque Madrid*. New York; Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Espina, Antonio. *Las Tertulias de Madrid*. Madrid: Alianza, 1995.
- Etienvre, Jean-Pierre, ed. *Las utopías del mundo Hispánico. Les utopies dans le monde hispanique. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velazquez. 24/26-XI-1988*. Madrid: Casa de Velázquez, Universidad Complutense, 1990.

- Etreros, Mercedes, ed. *La Perfecta Casada*. De Fray Luis de León Temas de España 177. Madrid: Taurus, 1987.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio y Silvia Carandini. *L'effimero barocco. Strutture delle Feste nella Roma del 600*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1977.
- Ferguson, John. *Utopias of the Classical World*. London: Thames and Hudson, 1975.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Ferri Coll, José María. *La poesía de la Academia de los Nocturnos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2001.
- Flor, Fernando R. de la. *Barroco. Representación e Ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Floristán, Alfredo, coord. *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Forastieri-Braschi, Eduardo. "Secuencias de capa y espada: Escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*." *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 433-449.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1 (Spring 1986): 22-27.
- Foulché-Delbosc, Raymond. *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, vol 3. New York, The Hispanic Society of America, 1921.
- Franits, Wayne E. *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras Completas*. Trans. Luis López-Ballesteros y de Torre. vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 2483-2505.
- Gagnon, Julie. *Masculinidades de Moda: Machos del Siglo de Oro*. Diss. Universidad McGill, Montreal, Canada, 2004. *Dissertations & Theses: A&I*. ProQuest. University of Michigan, Ann Arbor, MI. 15 May. 2009  
<<http://www.proquest.com.proxy.lib.umich.edu/>>
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Vol. 1. Madrid: M. Tello, 1863.
- Garcés Manau, Carlos. "Vicencio Juan de Lastanosa: Una biografía." *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681)* 25-41.
- García Mercadal, José. *España vista por los extranjeros*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1918.

- . *La cocina y la mesa en la literatura*. Madrid: Taurus, 1962.
- García Santo-Tomás, Enrique, comp. *Espacios domésticos de la literatura áurea. Monográfico de la Revista Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 714 (Junio 2006).
- . *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Pamplona: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- . “*La industria vence desdenes*, de Mariana de Carvajal y Saavedra: tradición y revisión del “Amor Hereos” en la novela corta del siglo XVII.” *Revista de literatura* 58.115 (1996): 151-8.
- , comp. *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*. Madrid, Frankfurt, Pamplona: Vervuert-Iberoamericana-Universidad de Navarra, 2009.
- . *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- Gea, María Isabel. *Guía del plano de Texeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid: Ediciones La Librería, 2006.
- Gil Encabo, F. “La ficción “telamoniana” de Pellicer en torno a Lastanosa.” *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Ed. Christoph Strosetzki. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2001. 623-634.
- Gil Oslé, Juan Pablo. *Las amistades imperfectas: La Celestina, Cervantes y Maria de Zayas*. Diss. The University of Chicago, 2007. Dissertations & Theses @ CIC Institutions. ProQuest. University of Michigan, Ann Arbor, UMI. 3252232. May 2009.
- Gillespie, Katharine. *Domesticity and Dissent in the Seventeenth Century. English Women Writers and the Public Sphere*. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 2004.
- Ginzburg, Carlo. *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*. Trans. John and Anne Tedeschi. New York: Dorset, 1989.
- Gombrich, Hans Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books, 1960.
- González Cañal, Rafael. “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas.” *Criticón* 53 (1991): 71-96.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia ...* Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.

- , ed. *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*. 3 vols. Madrid: Tip. de Archivos Olózaga, 1935-1943.
- González Enciso, Agustín y Jesús María Usunáriz Garayoa, dirs. *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona: Eunsa, 1999.
- González Marrero, María del Cristo. *La casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Institución 'Gran Duque de Alba' de la Diputación Provincial de Ávila, 2004.
- González Palencia, Ángel, ed. *La Junta de Reформación. Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional y del General de Simancas (1618-1625)*. Valladolid: Poncelix- AHN, 1932.
- González, Aurelio. *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México D.F.: Universidad Autónoma, 2003.
- Gordon, Michael D., ed. *Conservación de monarquías y Discursos políticos*. De Pedro Fernández de Navarrete. Clásicos del Pensamiento Económico Español 7. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1982.
- Gorfkle, Laura. "Female Communities, Female Friendships and Social Control in María de Zayas's *La traición en la Amistad*. A Historical Perspective." *Romance Languages Annual X* (1999): 615-620.
- Goytisolo, Juan. "El mundo erótico de María de Zayas." *Cuadernos de ruedo ibérico* 39-40 (Octubre 1972-Enero 1973): 3-27.
- Gracián, Baltasar. *El criticón*. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 1980.
- Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Gregg, Karl C. "Toward a Definition of the comedia de capa y espada." *Romance Notes* 18 (1977): 103-06.
- Griswold, Susan. "Topoi and Rhetorical Distance. The 'feminism' of María de Zayas." *Revista de Estudios Hispánicos* 14 (1980): 97-116.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2005.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

- Halkhoree, Premraj K. "La experimentación dramática de Tirso de Molina." *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de Agosto de 1977*. Dirs. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto, Canada: A.I.H-Departamento of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980. 368-372.
- . "Satire and symbolism in the structure of Tirso de Molina's *Por el sótano y el torno*." *Forum for Modern Language Studies* 4. 4 (1968): 374-86.
- Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*. Ed. Harry Thurston Peck. New York: Harper & Brothers, 1898.
- Hazaña y La Rua, Joaquín. *Noticia de las academias literarias artísticas y científicas de Sevilla de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Torre, 1888.
- Herlihy, David. "The Making of the Medieval Family." *Women, Family and Society in Medieval Europe: Historical Essays, 1978- 1991*. Providence: Bergham Books, 1995. 135-214.
- Hernández Araico, Susana, ed. *Los empeños de una casa/Pawns of a house*. De Sor Juana Inés de la Cruz. Trans. Michael McGaha. Tempe, Arizona: Bilingual Press, 2007.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. "La recepción de la *Política* de Aristóteles en la España del Renacimiento." *De Re Publica Hispanae. Una vindicación de la cultura política en los reinos ibéricos de la primera modernidad*. Ed. Francisco José Aranda Pérez y José Damiao Rodrigues. España: Sílex Universidad, 2008. 211-226.
- Herrero García, Miguel. *El alumbrado en la casa española en el tiempo de los Austrias*. Madrid: CSIC-Instituto Jerónimo Zurita- "Diana" Artes Gráficas, 1954.
- . *El Madrid de Calderón. Textos y comentarios*. Madrid: s/p, 1926.
- . *Estudios de indumentaria española en el tiempo de los Austrias*. Madrid: Diana Artes Gráficas, 1953.
- . *La vida española del siglo XVII*. Madrid: Gráficas Universal, 1933.
- . *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1977.
- Heynen, Hilde, and Güslüm Baydar, eds. *Negotiating Domesticity. Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. New York: Routledge, 2005.
- Heynen, Hilde, and Karina Van Herck, eds. *The Journal of Architecture* 7.3 (Sept. 2002).
- Hildner, David J. "Secuencias calderonianas de capa y espada: ¿'Sucesos caseros'?" *Bulletin of the Comediantes* 45.1 (Jul. 1993): 67-75.

- Hillgarth, Jocelyn, N. *The Mirror of Spain. 1500-1700. The Formation of a Myth*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.
- Honig, Edwin. "Flickers on Incest on the Face of Honor: The Phantom Lady." *Calderón and the Seizures of Honor*. Cambridge: Harvard UP, 1972. 110-157.
- Hull, Suzanne. *Chaste, Silent and Obedient: English Books for Women, 1475-1640*. San Marino [Calif.]: Huntington Library, 1982.
- . *Women According to Men. The World of Tudor-Stuart Women*. Walnut Creek; London; New Delhi: Altamira Press, 1996.
- Icaza, Francisco A. de, ed. *La Peregrinación Sabia, y el sagaz Estacio: Marido Examinado*. De Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Madrid: Ediciones de "La Lectura", 1924.
- Jacquart, Danielle, and Claude Thomasset. *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*. Trans. Matthew Adamson. Cambridge [England]: Polity Press, 1988.
- Jenofonte. *Socráticas, Economía, Ciropedia*. Ed. David García Bacca. Barcelona: Conaculta-Editorial Océano de México, 1999.
- Jones, Ann Rosalind and Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Jones, Ann Rosalind. "Nets and Bridles. Early Modern Conduct Books and Sixteenth-Century Women's Lyrics." Nancy Armstrong and Leonard Tennenhouse 39-72.
- Jones, J.A. "The Sweet Harmony of Fray Luis de León's *La perfecta casada*." *Bulletin of Hispanic Studies* 62.3 (July 1985): 259-269.
- Jordan, William. *Juan van der Hamen y León and the Court of Madrid*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- Journal of Medieval and Early Modern Studies*, "Decolonizing the Middle Ages" 30.3 (Fall 2000).
- Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.
- Julio, M. Teresa. *Academia burlesca que se hizo en buen retiro a la majestad de Filipino Cuarto el Grande: Año de 1637*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana- Vervuert, 2007.
- . "El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición." *Revista de Literatura* 69.137 (2007): 299-332.

- Kagan, Richard L. *Students and Society in Early Modern Spain*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kamen, Henry. *Spain in the Later 17th Century, 1665-1700*. London; New York: Longman, 1980.
- Kaplan, Marion, ed. *The Marriage Bargain: Women and Dowries in European History*. New York: Institute for Research in History- Haworth Press, c1985.
- Kelly, Joan. "Did women have a Renaissance?." *Women, History, and Theory. The Essays of Joan Kelly*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1984. 19-50.
- . "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History." *Women, History, and Theory. The Essays of Joan Kelly*. 1-18.
- Kennedy, Ruth Lee. "Certain Phases of the Sumptuary Decrees of 1623 and their Relation to Tirso's Theatre." *Hispanic Review* 10.2 (Apr 1942): 91-115.
- . *Estudios sobre Tirso, I. El dramaturgo y sus competidores*. Madrid: Revista "Estudios", 1983.
- . "Pantaleon de Ribera, "Sirene", Castillo Solórzano and the Academia de Madrid in Early 1625." *Homage to John M. Hills*. Bloomington: Indiana University Press, 1968. 189-200.
- King, Willard F. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Anejos del BRAE X. Madrid: RAE, 1963.
- . "The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature." *PMLA* 75.4 (Sep. 1960): 367-376.
- Klaic, Dragan. *The Plot of the Future. Utopia and Dystopia in Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- Korsmeyer, Carolyn. *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*. Ithaca and London: Cornell U Press, 1999.
- Kronik, John. "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto." *Anales de Literatura Española* 6 (1988): 309-323.
- Krueger, Roberta. "Intergeneric Combination and the Anxiety of Gender in *Le Livre du Chevalier de la Tour Landry pour l'enseignement de ses filles*." *L'Esprit Createur* 33.4 (1993): 61-72.
- La Galleria, ed. *Trompe l'oeil: L'arte dell'inganno*. Milano, 1998.
- Lacarra Lanz, Emile. "Changing Boundaries of Licit and Illicit Unions: Concubinage and Prostitution." *Eukene Lacarra Lanz* 158-196.

- , ed. *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*. New York and London: Rutledge, 2002.
- Langle de Paz, Teresa. *Las voces del cuerpo. El arte narrativo de María de Zayas*. Diss. Brown University, 1997. *Dissertations & Theses: A&I*. ProQuest. University of Michigan, Ann Arbor, MI. 15 May. 2009  
<<http://www.proquest.com.proxy.lib.umich.edu/>>
- Laqueur, Thomas. *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge and London: England: Harvard University Press, 1995 [1990].
- Lara, M.V. de. "De escritoras españolas. II. María de Zayas y Sotomayor." *Bulletin of Spanish Studies* 9 (1932): 31-37.
- Lastanosa, Vicencio Juan de. *Narración de lo que le pasó a D. Vicencio Lastanosa a 15 de octubre este año de 1662 con un religioso docto y grave*. Hispanic Society of America, Mss. B-2424, f. 52-79. BNM, Mss. 18.1727-55.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
- Lehfeldt, Elizabeth. "Ideal Men. Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain." *Renaissance Quarterly* LXI.2 (Summer 2008): 463-494.
- . *Religious Women in Golden Age Spain. The Permeable Cloister*. Hamshire, England and Burlington, USA: Ashgate, 2005.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada. El Cantar de los Cantares*. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Ferni- Círculo de Amigos de la Historia, s/d.
- Lisón Tolosana, Carmelo. *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Lope de Vega, Felix Carpio. *La dama boba*. Ed. Diego Marín. Madrid: Cátedra, 2006 [1976].
- López García, José Miguel, ed. *El impacto en la Corte en Castilla: Madrid y su territorio en la Edad Moderna*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- López Poza, Sagrario y Nieves Peña Sueiro, eds. *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, Colección SIELAE, 1999.
- Lowe, K.J.P. *Nun's Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
- Lowry, Martin. "The Proving Ground: Venetian Academies in the Fifteenth and Sixteenth Centuries." *The Fairest Flower* 41-51.

- Lucaks, John. "The Bourgeois Interior." *American Scholar* 39 (August 1970): 616-630.
- Luján, Néstor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Luján, Pedro. *Coloquios Matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Anejos del Boletín de la Real Academia Española XLVIII. Madrid: Real Academia Española, 1990.
- Luna, Lola, ed. *El conde Partinuplés*. De Ana Caro. Kassel: Edition Reichenberger, 1993.
- MacKay, Ruth. "*Lazy, improvident people*": *Myth and Reality in the Writing of Spanish History*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Maravall, José Antonio. *Estado Moderno y Mentalidad Social (siglos XV a XVII)*. 2 vols. Madrid: Alianza editorial, 1986.
- . *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Madrid: Ariel, 2007 [1975].
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminario y Ediciones, 1972.
- . *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo XXI editores, 1982.
- Marin, Louis. *Utopics: Spatial Play*. Trans. Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1984.
- Maroto Camino, Mercedes. "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age." *Hispanic Review* 67.1 (Winter 1999): 1-16.
- Martí, Sacramento. "El oficio de ser mujer en las obras de Juan Luis Vives y Fray Luis de León." *Actas del XIV Congreso Internacional de Hispanistas*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2004. 375-381.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- Martinengo A. y A Gargano. "La narrativa." *Historia de la literatura española* .vol 1. Madrid: Cátedra, 1990. 729-735.
- Martínez-Góngora, Mar. *El hombre atemperado: Autocontrol, disciplina y masculinidad en textos españoles de la temprana modernidad*. New York: Peter Lang, 2005.

- Mas i Usó, Pasqual. *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- Mata, Juan de la. *Arte de repostería: en que se contiene todo genero de hacer dulces secos, y en líquido, vizcochos, turrone[s] y diez mesas, con su explicación*. Valladolid: Maxtor, 2003.
- Mauriès, Patrick. *Le Trompe-l'œil: de l'antiquité au XXe siècle*. Paris: Gallimard, c1996.
- McKendrick, Melveena. "The *mujer esquiva*, A Measure of the Feminist Sympathies of the Seventeenth-Century Spanish Dramatists." *Hispanic Review* 40 (1972): 162-197.
- . "Values and Motives in the *Comedia*: A Revisionist View of the Maravallian Orthodoxy." *Journal of Hispanic Research* 1.2 (Spring 1993): 359-364.
- . "Women against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama." *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller Berkeley: U of California Press, 1983. 115-146.
- . *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1974.
- McKeon, Michael. *The Secret History of Domesticity: Public, Private, and the Division of Knowledge*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Medina Domínguez, Alberto. "Apología de la fijeza: sentido literal y utopía social en Fray Luis de León." *Revista de Estudios Hispánicos* 35.3 (2001): 467-486.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: CSIC, 1962 [1905].
- Mesonero Romanos, Ramón de. *El antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas*. Madrid: Oficinas de la Ilustración española y americana, 1881.
- Miller, Daniel, and Susanne Kuchler, eds. *Clothing as Material Culture*. Oxford: New York, Berg, 2005.
- Miller, Daniel, ed. *Home possessions. Material Culture behind Closed Doors*. Oxford; New York: Berg, 2001.
- . *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, UK; New York, USA: Blackwell, 1987.
- , ed. *Material Cultures. Why some things matter*, London, UK: UCL Press, 1998.
- Milman, Miriam. *Le trompe-l'œil: les illusions de la réalité*. Genève: Skira, c1982.

- Miñana, Rogelio R. "Duendes urbanos: La ciudad mágica del barroco en dos comedias de Tirso." *Hecho Teatral. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 2 (2002): 101-123.
- Molina Campuzano, Miguel. *Planos de Madrid en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1960.
- Morán Turina, J. Miguel y Fernando Checa Cremades. *Las casas del rey. Casas de Campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones El Viso, 1986.
- Morby, Edwin S. "Portugal and Galicia in the Plays of Tirso de Molina." *Hispanic Review* 9.2 (Apr., 1941): 266-274.
- More, Thomas. *Utopia*. Ed. & Trans. Paul Turner. London: Penguin, 1965.
- Moreto, Agustín. *El lindo Don Diego y No puede ser el guardar una mujer*. Madrid: Austral, 1960.
- Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre*. Austin, University of Texas Press, 1981.
- Moya Blanco, Luis. *Madrid escenario de España*. Serie Recorridos. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1952.
- Mujica, Bárbara. "Honor from the Comic Perspective: Calderón's Comedias de capa y espada." *Bulletin of the Comediantes* 38.1 (Jul. 1986): 7-24.
- . *Women Writers in Early Modern Spain. Sophia's Daughters*. New Haven; London: Yale University Press, 2004.
- Muller, P.E. *Jewels in Spain 1500-1800*. New York: The Hispanic Society of America, 1972.
- Nadeau, Carolyn A. "Authorizing the Wife/Mother in Sixteenth-Century Advice Manuals." *Cammarata* 19-34.
- . *Women in the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in Don Quixote I*. Lewisburg; London: Bucknell University Press, 2002.
- Navarro Durán, Rosa. "La 'rara belleza' de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal." *Belleza escrita en femenino*. Eds. Angels Carabí, Marta Segarra, and Joaquina Alemany i Roca. Barcelona: Centre Dona i Literatura-Universitat de Barcelona, 1998. 79-86.
- Neumeister, Sebastian. "La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba y Mejor está que estaba*, de Calderón." *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. José M. Ruano de la Haza Ottawa: Dovehouse, 1989. 327-338.

- Nieto, José A. *Artisanos y mercaderes. Una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.
- Nougué, André. "À propos de l'auto imitation dans le théâtre de Tirso de Molina." *Bulletin Hispanique* 64 (1962): 599- 666.
- . "Le thème de l'aberration des sens dans le théâtre de Tirso de Molina. Une source possible." *Bulletin Hispanique* 58 (1956): 23-58.
- Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce, eds. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Olivares, Julián, ed. *María de Zayas y Sotomayor. Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Oliver, Ana, Desamparados Pascual-Salcedo, Pilar Toboso, Carmen Valverde y Carmen Vázquez. *Licencias de exención de aposento en el Madrid de los Austrias (1600-1625)*. Serie El Madrid de los Austrias, 2. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Oostendorf, Enrique. "Análisis de la exposición en diez comedias de capa y espada de Calderón." *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Ed. Miguel Ángel Garrido. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 133-144.
- Ortiz, Luis. "El memorial de Luis de Ortiz." Ed. Manuel Fernández Álvarez. *Anales de Economía* XVII.63 (1957): 101-200.
- Owen Hughes, Diane. "Riti di passaggio nell' occidente medievale." *Storia d'Europa*. 3. *Il medioevo: secoli V-XV*. Torino: G. Ortalli, 1994. 985-1037.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1952.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. "El 'amor portugués' en Tirso de Molina." *Estudios Tirsistas*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999. 153-160.
- . "La creación dramática de Tirso de Molina." *Comedias escogidas de Tirso de Molina, edición anotada de diez comedias*. Barcelona: Vergara, 1968.
- . *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Planeta -Universidad de Málaga, 1976.
- Pastor de Tognery, Reyna. "Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista." *La condición de la mujer en la Edad Media*. Ed. Yves-René Fonquerne. Madrid: Ed. Universidad Complutense, 1986. 187-214.
- Patterson, Lee. "On the Margin: Postmodernism, Ironic History, and Medieval Studies." *Speculum* 65. 1 (Jan 1990): 87-108.

- Pedraza Jiménez Felipe y Rafael González Cañal, eds. *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998.
- , eds. *La década de oro de la comedia española 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha; Festival de Almagro, 1997.
- Pedraza Jiménez, Felipe, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds. *Tirso, de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 2003*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2004.
- Pedraza Jiménez, Felipe, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, eds. *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las III Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2005.
- Pedraza Jiménez, Felipe. *Manual de literatura española*, vol. 3. Navarra: Cénlit, 1980.
- Pereña, Luciano. "El descubrimiento de América en las obras de Fray Luis de León." *Revista española de Derecho Internacional* 8 (1955): 587-602.
- Pérez de Guzmán, Juan. "Bajo los Austrias. Academias literarias de Ingenios y Señores." *La España Moderna* VI (nov 1894): 68-107.
- . "Las academias literarias del Siglo de Oro de los Austrias." *Ilustración Española y Americana* XXIV (1880): 31-33.
- Pérez Vidal, José. *España en la historia del tabaco*. Madrid: CSIC, 1959.
- Perry, Curtis, ed. *Material Culture and Cultural Materialisms in the Middle Ages and Renaissance*. Turnhout, Belgium: Brepols, 2001
- Peyton, Myron A. *Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo*. New York: Twayne Publishers, 1973.
- Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII. Introducción al estudio del Siglo de Oro*. Barcelona: Araluce, 1929.
- Pinet, Simone. "On the Subject of Fiction. Islands and the Emergence of the Novel." *Diacritics* 33.3-4 (2003): 173-187.
- Pizan, Christine de. *The Book of the City of Ladies*. Trans. Earl Jeffrey Richards. New York: Persea Book, 1982.
- Place, Edwin Bray. *Manual elemental de novelística española: Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el siglo de oro*. Madrid: V. Suárez, 1926.

- , ed. *[La] Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Boulder, CO: The University of Colorado Studies, 1927.
- . "Salas Barbadillo, satirist." *Romanic Review* 17 (1926): 230-242.
- Plasencia, Pedro. *A la mesa con Don Quijote y Sancho*. Madrid: Suma de Letras, 2005.
- Plato. *The Republic*. Trans. Desmond Lee. London: Penguin Group, 2007.
- Poster, Mark, ed. *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford, CA: Stanford UP, 1988. 166-184.
- Profeti, Maria Grazia. "El triunfo del deseo en la comedia de capa y espada de Calderón." Ed. Manfred Tietz. *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón*. Stuttgart, Alemania: Steiner, 2001. 151-66.
- . "Los parentescos ficticios desde una perspective femenina: María de Zayas y Mariana de Carvajal." *Les parentés fictives En Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Ed. Agustín Redondo. Paris: Publications de la Sorbonne, 1988. 239-246.
- Quevedo Villegas, Francisco de. *Obras Completas en prosa*. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: M. Aguilar, 1945.
- Rallo Gruss, Asunción, ed. *Coloquios Matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*. Asunción Rallo Gruss ed. *Anejos del Boletín de la Real Academia Española XLVIII*. Madrid: Real Academia Española, 1990.
- Reguera Rodríguez, Antonio, ed. *Razón de Corte por Joan de Xerez y Lope de Deça*. Colección Humanistas españoles, 21. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2001.
- Resines, Luis, ed. *Catecismos de Astete y Ripalda*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.
- Reyre, Dominique. "La mujer fuerte de la Biblia como modelo de la casada noble según fray Luis de León." *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. I. El noble y el Trabajador*. Coord. Ignacio Arellano y Marc Vitse. Madrid/Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Verbuert, 2004. 49-64.
- Rice, Charles. *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. London; New York: Routledge, 2007.
- Ringrose, David R. *Madrid and the Spanish Economy, 1560-1850*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Río Barredo, María José del. *Madrid, Urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: Marcial Pons, 2000.

- Ripoll, Begoña. *La novela barroca. Catalogo Bio-Bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca, Ediciones Universidad, 1991.
- Rivera, Olga. "El cuerpo disciplinable de la perfecta casada." *Cincinnati Romance Review* 15 (1996): 20-26.
- Rivera, Olga. "La leche materna y el sujeto de los descendientes en *La Perfecta Casada*." *Hispanic Review* 70. 2 (2002): 207-217.
- Robbins, Jeremy. *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*. Rochester, NY: Tamesis, 1997.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés, eds. *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal*. Madrid : Biblioteca Nueva, c1999.
- . "Introducción". Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés 11-132.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, Paolo Cherchi, Josep Lluís Canet [et al.]. *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis I Investigació; Generalitat Valenciana, Diputació Provincial de València, 1993.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia, 1987.
- Romera Navarro, Miguel. "Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII." *Hispanic Review* 9.4 (1941, Oct): 494-499.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex." *Towards and Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York and London: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Rüeg, Walter, ed. *A History of the University in Europe*. 3 vols. Cambridge/NY: Cambridge University Press, 1996.
- Ruiz Pérez, Pedro. *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*. Bern: Lang, 1996.
- Rybczynski, Witold. *Home. A Short History of an Idea*. New York: Viking Penguin Inc., 1986.
- Sáez Piñuela, María José. *La moda en la corte de Felipe II*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1962.

- . *La moda femenina en la literatura*. Madrid: Taurus, 1965.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, ed. *Fray Luis de León. La Perfecta Casada. El Cantar de los Cantares*. Madrid: Ferni- Círculo de Amigos de la Historia, s/d.
- . *Por qué es Madrid capital de España*. Madrid: Maeva Ediciones, 1987 [1961].
- Salas Barbadillo, Alonso Gerónimo de. *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*. Madrid: Imprenta del Reino [A costa de la Hermandad], 1635.
- . *El Caballero Perfecto*. Ed. Pauline Marshall. Boulder: University of Colorado Press, 1949.
- . *[La] Casa del placer honesto*. Ed. Edwin B. Place. Boulder, Colorado: The University of Colorado, 1927.
- . “Los mirones de la corte.” Cotarelo y Mori *Colección de entremeses* 255-257.
- Salisbury, Joyce. *Padres de la iglesia, vírgenes independientes*. Trans. Teresa Niño Torres. Bogotá: TM Editores, 1994.
- Sampelayo Hernández J. “Noticia y anécdota de las cafés madrileños.” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* VI (1970): 507-527.
- Sánchez Jiménez, Antonio. “Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón.” *Bulletin of the Comediantes* 54.1 (2002): 91-113.
- Sánchez, José. *Academias literarias del siglo de oro español*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1961.
- Sánchez, Magdalena. “Melancholy and Female Illness: Habsburg Women and Politics at the Court of Philip III.” *Journal of Women’s History* 8.2 (Summer 1996): 81-102.
- Sancho de San Román, Rafael. “El hospital del Nuncio de Toledo en la Historia de la Asistencia Psiquiátrica.” *Anales Toledanos* 17 (1983): 55-72.
- Sanhuesa Fons, María. “Armería del ingenio y recreación de los sentidos: La música de las academias literarias españolas del siglo XVII.” *Separata de la Revista de Musicología* XXI.2 (1998):1-34.
- Santamaría Arnaiz, Matilde. *La alimentación de los españoles bajo el reino de los Austrias: la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, las fuentes literarias, los colegios mayores y el papel sanitario de boticarios y médicos*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Sarti, Raffaella. *Europe at Home. Family and Material Culture. 1500-1800*. Trans. Allan Cameron. New Haven; London: Yale University Press, 2002 [1999].

- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Senzier, Guy. "Caracteres y formas de la sátira en Salas Barbadillo." *Mélanges de la memoire d'André Joucla-Ruau*. vol 2. Aix-en-Provence: Editions de l'Université de Provence, 1978. 1109-1118.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Ediciones Atlas, 1975 [1903].
- Sieber, Claudia W. *The Invention of a Capital: Philip II and The First Reform of Madrid (Spain)*. Diss. The Johns Hopkins University, 1986. *Dissertations & Theses: A&I*. ProQuest. UMI May. 2009 <<http://www.proquest.com.proxy.lib.umich.edu/>>
- Sieber, Harry. "The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III." *Cervantes* 18.2 (1998), 85-116.
- Simón Díaz, José. *Siglo de Oro: Índice de justas poéticas*. Madrid: CSIC, 1962.
- Simón Palmer, María del Carmen. *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- . *La cocina de Palacio, 1561-1935*. Madrid: Castalia 1997.
- Sluhovsky, Moshe. "Discernment of Difference, the Introspective Subject, and the Birth of Modernity." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 36. 1 (Winter 2006): 169-199.
- Smith, Paul Julian. "Writing Women in Golden Age Spain: Saint Teresa and María de Zayas." *Modern Languages Notes* 102.2 (1987): 220-240.
- Smith, Susan, and Georgina Sabat de Rivers, eds. *Los Coloquios Del Alma: Cuatro Dramas Alegóricos de Sor Marcela De San Felix Hija de Lope de Vega*. Newark, Del: Juan de La Cuesta, 2006.
- Soler del Campo, Álvaro. "La armería de Vicencio Juan de Lastanosa." *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681)*. 117-123.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain. The Arcipreste de Talavera and the Spill*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.
- Soto de Rojas, Pedro. *Obras*. Ed. Antonio Gallego Morell. Granada: Csis, 1950.
- Soufas, Teresa Scott. *Dramas of Distinction. A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, 1997.

- , ed. *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Lexington, Kentucky: The University of Kentucky Press, 1997.
- Stallybrass, Peter and Ann Rosalind Jones. "Fetishizing the Glove in Renaissance Europe." Bill Brown 174-192.
- Stallybrass, Peter. "Patriarchal Territories. The Body Enclosed." *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Ed. Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986. 123-142.
- Sterling, Charles. *Still Life Painting. From Antiquity to the Twentieth Century*. New York: Harper and Row, 1981.
- Stoll, Anita K., and Dawn L. Smith, eds. *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. London; Toronto: Bucknell University Press, 1991.
- Strong, Roy. *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*. Woodbridge: The Boydell Press, 1995.
- Stroud, Matthew D. *Fatal Union: a Pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press; London; Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1990.
- . "Social-Comic Anagnorisis in *La dama duende*." *Bulletin of the Comediantes* 29 (1977): 92-102.
- Suárez-Álvarez, Jaime. "Los inéditos estatutos de "La peregrina", academia fundada y presidida por el doctor Don Sebastián Francisco Medrano." *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo* 16.1-2 (1947): 91-110.
- Taylor, Scott. *Honor and Violence in Golden Age Spain*. New York and New Haven: Yale University Press, 2008.
- Templin, E. H. "Another Instance of Tirso's Self-Plagiarism." *Hispanic Review* 5. 2 (Apr. 1937): 176-180.
- . "The burla in the Plays of Tirso de Molina." *Hispanic Review* 8.3 (Jul. 1940): 185-201.
- The Fairest Flower: The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe : International Conference of The Center for Medieval and Renaissance Studies, University of California, Los Angeles, 12-13 December 1983*, Los Angeles & Firenze: University of California, Los Angeles - Presso l'Accademia [della Crusca], 1985.
- Thomasset, Claude. "The Nature of Women." Philippe Ariès and Georges Duby 43-69.

- Thornton, Peter. *The Italian Renaissance Interior. 1400-1600*. New York: H.N. Abrams, 1991.
- Tirso de Molina, Fray Gabriel Téllez. *Don Gil de las calzas verdes*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2009.
- . *En Madrid y en una casa Blanca de los Ríos de Lampérez 1253-1298*.
- . *Los balcones de Madrid*. Ed. Gisèle Cazottes. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Delegación de Cultura, 1982.
- . *Por el sótano y el torno*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1994.
- Topographia de la villa de Madrid descri(p)ta por Don Pedro Texeira. Año 1656*. Imprenta artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 1995.
- Tovar Martín, Virginia. *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- . *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- . *El barroco efímero y la fiesta popular, la entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*. Madrid: Artes gráficas Municipales, 1985.
- Traub, Valerie, M., Linda Kaplan, and Dymna Callagan, eds. "Introduction." *Feminist Readings of Early Modern Culture. Emerging Subjects*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1996. 1-15.
- Trevor-Roper, Hugh. *Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts, 1517-1633*. London: Harper and Row, 1976.
- Tsuchiya, Akiko, "The Female Body under Surveillance: Galdós's *La desheredada*." *Intertextual Pursuits: Literary Mediations in Modern Spanish Narrative*. Eds. Jeanne P. Brownlow John Kronik. Cranbury, NJ; London, England: Associated UP, 1998. 201-221.
- Tudela, Mariano. *Aquellas tertulias de Madrid*. Madrid, Avapiés, 1984.
- Udry, Susan. "Robert de Blois and Geoffroy de la Tour Landry on Feminine Beauty: Two Late Medieval French Conduct Books for Women." *Essays in Medieval Studies* 19 (1992): 90-102.
- Uhagón, Francisco de. *Dos novelas de D. Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo. El cortesano descortés. El necio bien afortunado*. Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles, 1894.

- Valbuena Prat, Ángel. "La evolución de la picaresca y otras formas de novelas". *Historia de la literatura española*. vol. 3. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. 173-212.
- Valis, Noël M. "The Spanish Storyteller: Mariana de Carvajal." *Women Writers of the Seventeenth Century*. Ed. Katharina M. Wilson and Frank J. Warnke. Athens: University of Georgia Press, 1989. 251-282.
- Varey, John E. "'Casa con dos puertas': Towards a Definition of Calderón's View of Comedy." *Modern Language Review* 67.1 (Jan. 1972): 83-94.
- . "La dama duende de Calderón: símbolos y escenografías." *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Madrid 1981*. vol.1. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 165-83.
- Velasco, Sherry. "Reconsidering Romance in Mariana de Carvajal's *La Venus de Ferrara*." Gwyn E. Campbell and Judith A. Whitenack 189-202.
- . *The Lieutenant Nun. Transgenderism, Lesbian Desire & Catalina de Erauso*. Austin, TX: University of Texas Press, 2000.
- Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Madrid: Espasa Calpe, 1966 [1950].
- Vélez-Sainz, Julio. *El parnaso español. Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Verschaffel, Bart. "The Meanings of Domesticity." *The Journal of Architecture* 8 (Autumn 2002): 287- 296.
- Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). *La pasión de saber*. 24 de abril/3 de junio de 2007. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Villalba García, María Ángeles. "Gestualidad escénica en la comedia barroca de capa y espada." *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 10.20 (1995): 19-38.
- . "La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada." *Revista de Literatura* 51.101 (Enero 1989): 55-75.
- Vitse, Marc. "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Rilce* 12.2 (1996):337-356.
- Vollendorf, Lisa "No Doubt It Will Amaze You!: María de Zayas's Early Modern Feminism". Lisa Vollendorf *Recovering* 103-120.

- . "Reading the Body Imperiled: Violence Against Women in María de Zayas." *Hispania* 78 (May 1995): 272-282.
- . *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- , ed. *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: The Modern Language Association of America, 2001.
- . *The Lives of Women. A New History of Inquisitional Spain*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2005.
- Wade, Gerald E. "The Comedia's Plurality of Worlds: Some Observations." *Hispania* 65.3 (Sep., 1982): 334-345.
- . "Tirso's Self-Plagiarism in Plot." *Hispanic Review* 4.1 (Jan 1936): 55-65.
- Wall, Wendy. *Staging Domesticity: Household Work and English Identity in Early Modern Drama*. Cambridge, U.K.; New York : Cambridge University Press, 2002.
- Wardropper, Bruce W. "El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro." *Criticón* X. 23 (1983): 224-240.
- . "El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón." *Actas de Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Eds. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen. Nijmegen, Holanda: Inst. Español de la Univ. de Nimega, 1967. 689-694.
- Weiss, Julian. "¿Qué demandamos de las mujeres?": Forming the Debate about Women in Late Medieval and Early Modern Spain (With a Baroque Response)." *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. Ed. Thelma S. Fenster and Clare A. Lees. New York: Palgrave, 2002. 237-274.
- White, Frederic. *Famous Utopias of the Renaissance*. Chicago: Packard and Company, 1946.
- Whitenack Judith A. and Gwyn E. Campbell, eds. *El desdeñado más firme. Primera Parte*. De Leonor de Meneses. Potomac, MA: Scripta Humanistica, 1994.
- Whitenack, Judith A. "'Lo que ha menester': Erotic Enchantment in 'La inocencia castigada.'" Amy R. Williamsen and Judith A. Whitenack 170-191.
- Williamsen, Amy R., and Judith A. Whitenack , eds. *María de Zayas. The Dynamics of Discourse*. Madison; London: Fairleigh Dickinson University Press, 1995.
- Wiltrout, Ann E. *A Patron and a Playwright in Renaissance Spain: the House of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*. London: Tamesis Books, 1987.

- Wright, Chad. "Un millón de ojos': Visión, vigilancia y encierro en *Doña Perfecta*." *Textos y contextos de Galdós*. Eds. John Kronik and Harriet Turner. Madrid: Castalia, 1994. 151-56.
- Yllera, Alicia, ed. María de Zayas y Sotomayor. *Desengaños amorosos [Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto]*. Madrid: Cátedra, 2004 [1983].
- Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Madrid: Castalia, 1983.
- Zamora Vicente, Alonso, ed. *Por el sótano y el torno*. De Tirso de Molina. Clásicos Madrileños. Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid, 1994.
- Zarri, Gabriella, ed. *Donna, disciplina, crianza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1996.
- . *Recinti. Donne, clusura e matrimonio nella prima età moderna*. Bologna: Il Mulino, 2000.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Desengaños amorosos [Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto]*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2004 [1983].
- . *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000.
- Zepeda, Nora. "Perfecting the Woman's Body in Early Modern Spain." *Mester* 34 (2005): 183-200.