



TESIS DOCTORAL
*La funcionalidad de los espacios cerrados en las
colecciones de novela corta del siglo XVII
(1613-1647)*

Autor:

EVA CANDIA PÉREZ

Director:

EMILIO F. BLANCO GÓMEZ

**Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura
Escuela Internacional de Doctorado**

2020

AGRADECIMIENTOS:

- A mi tutor, por su paciencia y sus correcciones a lo largo de estos años.
- A mis padres y a mi hermana, por apoyarme en los momentos difíciles y animarme a continuar.
- A mi pareja, por estar ahí siempre.
- A mis amigos, por comprender mis ausencias.

ÍNDICE

1. Introducción.....	7
2. ¿Qué son los espacios cerrados?	28
3. Aspectos físicos de los espacios cerrados.....	40
4. Aspectos simbólicos de los espacios cerrados.....	98
4.1. Los personajes más allá de su cuerpo: los espacios cerrados como extensión física.....	98
4.1.1. La casa privada y la mujer.....	114
4.1.2. El coche y la mujer.....	174
4.1.3. El barco y el hombre.....	190
4.2. Venus entre cuatro paredes: erotismo, sexualidad y sensualidad a través de los espacios cerrados.....	198
4.2.1. Motivos eróticos en espacios cerrados: la dama dormida y el beso entre amantes.....	200
4.2.2. Transmutación sexual: La casa como imagen de la vagina.....	216
4.2.3. Un espacio cerrado erótico: el jardín.....	231
5. Conclusiones.....	247
6. Apéndice.	
6.1. Planos físicos de los espacios cerrados.....	252
6.2. Listado de colecciones de novela corta incluidas en este estudio.....	261
7. Bibliografía.....	270

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el género novela corta ha revivido gracias al interés de numerosos investigadores que han inundado la prensa de nuevas ediciones y estudios. Atrás quedan los días en los que el lector interesado solo podía utilizar los básicos análisis de Edwin B. Place (1926) o Bourland (1927).¹ Lejos están también aquellos momentos en los que los estudios más detallados eran los de Amezúa (1951), Pfandl (1952) o Joaquín del Val (1953).² Hoy en día la novela corta ya no se observa de un modo general y cuenta con numerosos enfoques y perspectivas.

La definición del término "novela corta" ha sido evaluada en diversas ocasiones en estudios como el de Rodríguez Cuadros (1979), Isabel Román (1981) o Begoña Ripoll (1991).³ Asimismo, las fuentes del género se han desmenuzado escrupulosamente en trabajos como los de Rodríguez Cuadros (1979) o Ruiz Fernández (1993-4).⁴ En estas investigaciones se ha prestado especial atención a la influencia de la *novella* italiana, asunto tratado por Laspéras (1987), Barella (1985), Arredondo (1989), Aldoma (1998), González (2011), Giorgi (2012), etc.⁵

El carácter híbrido de la novela corta y su problemática también ha sido revisado en numerosas ocasiones. Como resultado han surgido varios intentos de catalogación de la mano de Formichi (1973) y Ripoll (1991).⁶ Su heterogeneidad, igualmente, ha motivado la

¹ PLACE, E. B.: *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro, con tablas cronológicas descriptivas desde los principios hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926; y BOURLAND, C.: *The Short Story in Spain in the 17th Century*, Northampton, Smith College, 1927.

² GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, Tipografía de archivos, 1951, vol. I, pp. 124-279; PFANDL, L.: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952 (2ª ed.), p. 335 y sig.; y del VAL, J.: "La novela española del siglo XVII", en G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, p. XLV.

³ RODRÍGUEZ CUADROS, E.: *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Valencia, Universidad, 1979, pp. 47-61; ROMÁN, M. I.: "Más sobre el concepto de novela cortesana", *Revista de Literatura*, XLIII (1981), pp. 141-146; y RIPOLL, B.: *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

⁴ RODRÍGUEZ CUADROS, E.: *ob. cit.*; y RUIZ FERNÁNDEZ, M. J.: "La oralidad de la escritura: retórica y novela corta en el siglo XVII", *Draco: Revista de literatura española*, nº 8-9 (1993-4), pp. 197-209.

⁵ LASPÉRAS, J.-M.: *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987; BARELLA, J.: "Las nouvelles y la tradición prosística española", *Estudios Humanísticos. Filología*, 7 (1985), pp. 21-29; ARREDONDO, M. S.: "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Banello francoespañol", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 217-227; ALDOMÁ GARCÍA, M.: *La recepción de la novella en España: Los Hecatommithi de Giraldo Cinzio*, Barcelona, Bellaterra, 1998; GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España", *Arbor*, vol. 187, nº 752 (2011), pp. 1221-1243; y GIORGI, G.: "'Novelar muy a imitación de lo de Italia': Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino", en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 77-86.

⁶ FORMICHI, G.: "Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca", *Lavori*

realización de diversos estudios que examinan su interrelación con otros géneros coetáneos, como la novela pastoril, la picaresca o la morisca. De entre todos ellos, destacan en especial aquellos que analizan su afinidad con el teatro barroco. Este último enfoque ha sido estudiado por Morínigo (1957), Yudin (1968, 1969), Baquero Goyanes (1983) o Miñana (1998).⁷

Además de todas estas investigaciones, también se ha dado cabida al análisis de la industria editorial, con trabajos como los de Pacheco Ransanz (1986), Cayuela (1993) o Montero Reguera (2006).⁸ Incluso se han realizado recopilaciones de las diversas antologías de novelas cortas realizadas desde el siglo XVIII hasta la actualidad en trabajos como el de José Ramón Trujillo (2012).⁹

A toda esta ingente bibliografía de carácter individual habría que sumar la aparición de monográficos (*Edad de Oro*, nº 33) y la publicación de obras colectivas.¹⁰ Además, se han celebrado diversos congresos y seminarios en los cuales se han puesto en común variados enfoques y perspectivas sobre el género.¹¹ Asimismo, se han desarrollado una serie de proyectos ligados a la novela corta. El primero de ellos, creado en el año 2000, fue el proyecto "BANCO" (Base de Análisis de la Novela Corta española del siglo XVII), ideado por el profesor Emilio F. Blanco Gómez.¹² Más adelante, se desarrolló el proyecto *Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española del Siglo de Oro frente a frente*, dirigido por la profesora Isabel Colón Calderón, que se centró en las relaciones entre la novela corta española y la italiana.¹³ Por último, tuvo lugar la aparición del proyecto

Ispanistici, Serie III (1973), pp. 1-105; y RIPOLL, B.: *ob. cit.*

⁷ MORÍNIGO, M. A.: "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II (1957), pp. 41-61; YUDIN, F. L.: "The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*", *BHS*, XLV (1968), pp. 181-188; BAQUERO GOYANES, M.: "Comedia y novela en el siglo XVII" en *Serta philologica in honorem Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 13-29; y MIÑANA, R.: "La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII", en E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller (eds.), *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, Nueva Orleans, UP of the South, 1998, pp. 155-164.

⁸ PACHECO, A.: "Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII", *RCEH*, X (1986), pp. 407-421; CAYUELA, A.: "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2 (1993), pp. 51-76; y MONTERO REGUERA, J.: "El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)", *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 165-175.

⁹ TRUJILLO, R. J.: "Apuntes para una colección de narrativa barroca", en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 185-211.

¹⁰ Con respecto a estas últimas se puede observar el libro coordinado por Rafael Bonilla Cerezo en 2012 ya citado.

¹¹ Por ejemplo, el "Congreso Internacional Los viajes de Pampinea: *novella* y novela española en los siglos de Oro" que tuvo lugar en Madrid en febrero de 2012.

¹² Dicho proyecto, no pudo desarrollarse plenamente dada la ausencia de financiación. Sus resultados ya no se encuentran accesibles en red.

¹³ Proyecto FFI2010-19841 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Novela corta del siglo XVII: estudio y edición liderado por el profesor Rafael Bonilla Cerezo, que todavía existe en la actualidad y que se centra en la elaboración de investigaciones y en la creación de ediciones modernas.¹⁴

En medio de todo este boom de ediciones, libros de investigación, artículos, proyectos científicos, seminarios y congresos, la presente tesis se ofrece al lector como una aportación más al estudio del género novela corta, que en algunos aspectos todavía presenta ambigüedades. En ella se ha desarrollado el análisis de un aspecto que aún no ha captado plenamente el interés de la crítica actual: la funcionalidad de los espacios cerrados.

La importancia de los espacios cerrados dentro de la novela corta es indiscutible, pues son el escenario clave en el que tiene lugar la acción. El propio González de Amezúa señaló este aspecto al considerarlos un rasgo distintivo del género.¹⁵ Además, su relevancia también es manifiesta gracias a su diversidad funcional. Los espacios cerrados poseen en muchas novelas cortas un carácter protagónico y son descritos con gran exhaustividad. Del mismo modo, su complejidad simbólica es evidente y se desarrolla de muy diversos modos a lo largo de los textos. Los recintos pueden ser utilizados como extensiones físicas de los personajes principales. De este modo, realizan funciones de identificación o sustitución del protagonista, manifiestan el control del mismo y le representan tanto física como anímicamente. Asimismo, los espacios cerrados presentan matices de carácter erótico y sensual que aportan connotaciones diversas a las obras. Su utilización como fuente de estudio es inagotable.

Teniendo en cuenta toda esta diversidad, resulta sorprendente comprobar que apenas existen estudios que se centren en el análisis de los espacios cerrados en la novela corta del siglo XVII.¹⁶ Entre estos reducidos trabajos podemos destacar, por ejemplo, el artículo sobre *El celoso extremeño* de Avilés titulado “*Fortaleza tan guardada: casa, alegoría y melancolía en El celoso extremeño*” o el trabajo de Egginton titulado “*La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)*”.¹⁷ Son estudios basados en un solo autor, generalmente Cervantes, que investigan el concepto de espacio cerrado de un modo aislado y capsular.

¹⁴ Proyecto FFI2010-15072, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España, y proyecto FFI2013-41264-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹⁵ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: *ob. cit.*

¹⁶ Si bien existe un artículo centrado en los espacios en la novela corta, este aporta una visión general y no se enfoca exclusivamente en los espacios cerrados (LASPÉRAS, J.-M.: “Espacios de la novela corta”, en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 15-35).

¹⁷ AVILÉS, L. F.: “*Fortaleza tan guardada: casa, alegoría y melancolía en El celoso extremeño*”, *Cervantes*, XVIII (1998), pp. 71-95; y EGGINTON, W.: “*La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)*”, *Ínsula*, 714 (junio 2006), pp. 5-8, respectivamente.

En ningún momento se ofrece una perspectiva más amplia ni se establecen comparaciones entre textos de diversa autoría. Este ámbito de investigación, por lo tanto, permanece inexplorado y justifica la realización de la presente tesis.

La hipótesis de la que parte este estudio es, pues, que los espacios cerrados realizan en la novela corta una funcionalidad diversa, que va más allá de servir de mero escenario a la acción. Asimismo, se considera que dicha funcionalidad es de uso recurrente y que se da tanto en autores ya consagrados (Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Salas Barbadillo, Castillo Solórzano o María de Zayas) como en escritores de menor rango (Baltasar Mateo Velázquez, Juan Cortés de Tolosa, Alonso de Alcalá y Herrera o Andrés Sanz del Castillo) a lo largo de todo el siglo XVII. Este hecho demostraría la importancia que los espacios cerrados tienen en la constitución del género novela corta.

Para la confirmación de la hipótesis enunciada, se han desarrollado en este estudio una serie de objetivos que han sido estructurados de un modo capitular. De este modo, se ha establecido una diferenciación entre aquellos aspectos que están ligados a los rasgos físicos de los espacios cerrados y aquellos que se asocian más al terreno simbólico. Dentro del primer apartado, el objetivo básico consistió en elaborar planos de los edificios que tienen un papel protagónico en algunas de las narraciones. En el segundo apartado, en cambio, los objetivos se han ligado a las diferentes perspectivas simbólicas que pueden adoptar los espacios cerrados dentro de las novelas cortas. Así, el trabajo investigador se ha orientado hacia las siguientes metas:

1. Demostrar que los espacios cerrados (tanto la casa como el coche, el transporte marítimo o la gruta) pueden servir como extensión física de los personajes.
2. Justificar que los espacios cerrados realizan las funciones de identificación, sustitución y control.
3. Evidenciar que los recintos funcionan como reflejo físico y anímico de los personajes.
4. Destacar la función del espacio cerrado como elemento erótico, sexual y sensual.

Para alcanzar los objetivos enunciados en esta tesis, se ha seguido una metodología de carácter inductivo basada en la lectura y la observación. En una primera fase se realizó un acercamiento a las colecciones de novela corta del siglo XVII, con el fin de elaborar una selección de textos que sirviese de objeto de análisis. Dicha labor motivó la aparición de una serie de dudas que crearon un conflicto a la hora de decidir qué obras debían ser incluidas y cuáles no.

En primer lugar, fue necesario aclarar la definición del propio concepto de "colección de novela corta", pues la inexistencia de unos rasgos perfectamente delimitados para definir el género causaba conflictos a la hora de analizar los textos de carácter ambiguo. Las obras no siempre incluyen solo novelas cortas, sino que albergan diversos géneros de muy diversas características (comedias, poesías, discursos doctos...). Por esta razón, es frecuente la aparición de confusiones terminológicas en títulos que oscilan entre la colección de novela corta y la miscelánea.

María del Pilar Palomo, en su conocida obra *La novela cortesana (Forma y estructura)*, distingue tres sistemas dentro de la disposición del material narrativo: yuxtapositivo, coordinativo y sintagmático. De este modo, la investigadora intenta regular el concepto de miscelánea observando los distintos grados de interrelación que se dan entre las novelitas y los textos en los que se insertan.¹⁸

Manuel Piqueras Flores, por su parte, ha propuesto recientemente una nueva revisión del término.¹⁹ En su opinión, la denominación "colección de novela corta" se presenta muy limitada, pues en su uso correcto solo debería designar aquellas obras que contienen única y exclusivamente novelas cortas. Por esta razón, propone el empleo del término "colecciones de metaficción", que abarcaría todos estos títulos y permitiría diferenciar entre colecciones de metaficción puras, que interpolan únicamente textos de este género, y colecciones de metaficción misceláneas, que albergan ficciones secundarias de diversos géneros.

En el presente estudio se optó por mantener la definición del término "colección de novela corta" en su sentido más amplio. De este modo, se han aceptado como válidos hasta tres tipos diferentes de obras. El primero de ellos está compuesto por todos aquellos títulos que, al igual que las *Novelas ejemplares* de Cervantes, se presentan como una recopilación de novelas cortas independientes. El segundo, en cambio, incluye aquellas colecciones en las que, a partir de una novela marco que ejerce de hilo conductor, se introducen las restantes novelitas. El tercer tipo, finalmente, reúne textos con un carácter más ambiguo, en los que la novela marco entremezcla las novelas cortas con otro tipo de textos de ficción. A pesar de que este último grupo de colecciones puede resultar polémico dada la indefinición genérica que los textos llevan aparejada, se ha considerado imprescindible

¹⁸ PALOMO, M. del P.: *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.

¹⁹ PIQUERAS FLORES, M.: "Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas", *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 7 (2016), pp. 794-811 y "De las colecciones de novelas cortas a las colecciones de metaficciones, un análisis de *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* de Salas Barbadillo", *eHumanista*, nº 35 (2017), pp. 454-474.

incluirlos en este estudio. El motivo principal es que sus novelas cortas presentan unos datos muy reveladores para el desarrollo del tema de esta tesis. De este modo, se establece como prioridad el ofrecer una visión lo más amplia posible del asunto tratado en esta investigación.

Tras definir qué tipos de obras serían asignados al término "colección de novela corta", la siguiente duda que surgió fue qué período temporal debía ser abarcado en la presente tesis. En la actualidad todavía no existe una fecha exacta que marque el fin del género novela corta. No obstante, ya se han descartado totalmente algunas propuestas como la de Amezúa, que consideraba la muerte de Salas Barbadillo, en 1635, como el momento que marcaba el declive del género.²⁰ La crítica más reciente tiende a apoyar hipótesis como la de Bourland que, guiándose por los catálogos de impresión, fija la desaparición de la novela corta en 1665.²¹ Sin embargo, este marco resultaba excesivamente amplio como para ser empleado en esta tesis. Además, obligaba a incluir una mayor cantidad de obras de carácter híbrido que podían inducir a más errores.

Dado que ninguna cronología preexistente parecía encajar con las necesidades de este estudio, se hizo uso nuevamente de los textos para poder hallar un marco temporal lo más preciso posible. Finalmente, después de un exhaustivo análisis, se escogió 1647 como fecha límite para esta tesis. La razón que motivó esta elección fue la impresión en este año de la última colección de novelas de María de Zayas: *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, obra también conocida como *Desengaños amorosos*.

El gran reconocimiento que tuvo en su época la obra de Zayas es indiscutible. Como indica Maroto Camino, “with the exception of Cervantes, Alemán and Quevedo, no other seventeenth-century writer saw their works printed as many times as she did”.²² Praag afirma igualmente que “después de las *Novelas ejemplares* de Cervantes son las de doña María de Zayas las que lograron mayor difusión en el occidente de Europa”.²³ Y es que muy pronto se realizaron traducciones de los textos de esta autora a distintas lenguas europeas. Praag, en uno de sus artículos, se encarga de enumerar gran parte de ellas.²⁴ Dolz-Blackburn, por su parte, añade a este listado la traducción francesa de M. d’Ouille impresa en 1666 y la obra de Paul Scarron de 1657 en la cual se recrean algunas de las

²⁰ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: art. cit.

²¹ BOURLAND, C.: *ob. cit.*

²² MAROTO CAMINO, M.: “‘Spindles for Swords’: The Re/Discovery of María de Zayas’ Presence”, *HR*, 62 (1994), p. 520 y cfr. ahora con los datos recogidos en el proyecto BIESES (<https://www.bieses.net/> [consultado el 29/05/2020]).

²³ VAN PRAAG, J. A.: “Sobre las novelas de María de Zayas”, *Clavileño*, 15 (1952), p. 42.

²⁴ VAN PRAAG, J. A.: art. cit., pp. 42-3.

novelas de esta autora.²⁵ Con este último dato, el estudioso contradice la opinión aportada en la *Historia de la literatura española* de Alborg, donde se considera el trabajo de Scarron como un plagio exacto de la obra de Zayas.²⁶

Hoy en día podría decirse que María de Zayas es la autora de novela corta que más interés ha suscitado después de Cervantes. Las críticas de Alborg, que consideraban sus novelas "desenvueltas y hasta subidas de color" y de Pfandl, que las calificaba de libertinas, ya están plenamente superadas.²⁷ Tras la magistral defensa de Amezúa, que se encargó de situarla en el digno puesto que se merece, Zayas solo ha recibido elogios por parte de la crítica. Su obra ha sido analizada desde muy diversos enfoques. Sylvania, por ejemplo, indica que "doña María was a woman of advanced ideas, advocating general education for women, recognition of the equal rights of both sexes, and respect for women in the eyes of men".²⁸ Además, "she condemns the wickedness and tyranny that insist on keeping women locked up and under repression, that will not give them teachers or instruction".²⁹ Maroto insiste en el interés educativo de Zayas al afirmar que "Zayas believed education to be the main focus of female resistance and therefore sees that women's lack of knowledge prevents them from acquiring any social power".³⁰ Blanqué, en cambio, se centra en la visión feminista de la obra de Zayas, mostrando a la autora como una voz que transgrede y rompe el silencio impuesto a la mujer en la época.³¹ Goytisolo, por su parte, analiza el aspecto sexual de la obra de Zayas y resalta que "las escenas y alusiones sexuales infunden un soplo de vida al material inerte de los recursos y esquemas de la novelista y salvan una obra que, sin ellas, naufragaría en los escollos de la trivialidad y redundancia".³² Este autor también subraya la visión igualitaria de los sexos al afirmar que

²⁵ DOLZ-BLACKBURN, I.: "María de Zayas y Sotomayor y sus *Novelas ejemplares y amorosas*", *Explicación de textos literarios*, XIV (1985), p. 74.

²⁶ "Con inaudita desfachatez Scarrón las tradujo y publicó como propias, superchería de la que fue desenmascarado por su segundo traductor en Francia M. D'Ouville" (ALBORG, J. L.: *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1993 (6ª edición), p. 502).

²⁷ ALBORG, J. L.: *ob. cit.*, p. 501; y PFANDL, L.: *ob. cit.* Con respecto a la opinión de Pfandl, Blanqué afirma que "pone los castigos físicos sufridos por las heroínas de María de Zayas en el mismo saco que los adulterios y las canciones y las arpas" (BLANQUÉ, A.: "María de Zayas o la versión de 'las noveleras'", *NRFH*, XXXIX (1991), p. 940).

²⁸ SYLVANIA, L. E. V.: "Doña María de Zayas y Sotomayor: A Contribution to the Study of Her Works", *Romanic Review*, XIII (1922), p. 203.

²⁹ SYLVANIA, L. E. V.: *art. cit.*, p. 204.

³⁰ MAROTO CAMINO, M.: "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age", *HR*, 67 (1999), p. 3.

³¹ BLANQUÉ, A.: *art. cit.*

³² GOYTISOLO, J.: "El mundo erótico de María de Zayas", *Ruedo Ibérico*, 39-40 (1972-73), p. 22.

la autonomía sexual de las heroínas las libera de su pasividad tradicional y les confiere a veces el papel amoroso activo, ordinariamente atribuido al varón. En otras palabras, se viriliza, el héroe desempeña un papel pasivo y se convierte en el objeto erótico de su 'partenaire', con lo que la diferencia de sexos tiende a confundirse, borrarse e incluso desaparecer.³³

Todos estos trabajos apoyan la tesis expuesta, en el sentido señalado de que María de Zayas es una autora imprescindible a la hora de analizar el género novela corta. Por esta razón, y por el éxito de su obra en el mundo anglosajón en las últimas décadas, se tomó la decisión de incluirla en este estudio y fijarla como fecha límite del análisis.

Una vez establecido el lapso temporal objeto de estudio entre los años 1613, año de la primera impresión de las *Novelas ejemplares* cervantinas, y 1647, fecha de publicación de los *Desengaños amorosos* de Zayas, se procedió al cotejo de los catálogos existentes con el fin de seleccionar las obras que cumplieran los rasgos requeridos. Esta labor, que en principio parecía sencilla, resultó ardua dada la inexistencia de un catálogo preciso de novela corta. Los estudios de Bourland y Formichi presentan dos intentos de clasificación, pero ambos incluyen numerosos errores que fue necesario subsanar.

Inicialmente se partió de una primera clasificación utilizando el catálogo de Bourland de 1925.³⁴ Este estudio, titulado *The Short Story in Spain in the 17th Century*, recoge buena parte de las novelas cortas publicadas entre 1576 y 1700. De todas las obras mencionadas por la investigadora se desechó *El cuerdo amante* de Miguel Moreno de 1628 y la *Novela del más desdichado amante y pago que dan mujeres* de Jacinto Abad de Ayala de 1641.³⁵ Ambos textos fueron eliminados del presente estudio porque recogen una sola novela corta y no conforman una colección.

Aparte de estas dos obras, también se desestimaron *El Menandro* de Matías de los Reyes de 1636 y *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra de 1646. La primera de ellas, aunque narra las historias de varios personajes de forma intercalada,

³³ GOYTISOLO, J.: art. cit., p. 23.

³⁴ BOURLAND, C.: *ob. cit.*

³⁵ Existe una edición moderna de *El cuerdo amante* de Miguel Moreno preparada por Cotarelo y Mori en 1906 (MORENO M. y VELÁZQUEZ, B. M.: *Novelas de Miguel Moreno y del Alférez Baltasar Mateo Velázquez*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906). Asimismo, en 2015, Francisco J. Ayala, bajo la dirección del profesor Guillermo Serés, realizó como trabajo de fin de grado una nueva edición de la obra. Dicho trabajo puede ser consultado en el depósito digital de documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona (<http://ddd.uab.cat/record/136987> [consultado el 29/05/2020]). En lo que respecta a la *Novela del más desdichado amante y pago que dan mujeres* de Jacinto Abad de Ayala, por otro lado, existe una edición facsímil publicada en 1973 por el Ministerio de Educación y Ciencia (ABAD DE AYALA, J.: *El más desdichado amante y pago que dan mujeres*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973).

puede ser considerada una novela larga.³⁶ *Los peligros de Madrid*, en cambio, es un texto que se aproxima más a los cuadros de costumbres que a las novelas cortas al uso.³⁷

La lista de obras resultante tras esta criba inicial se enriqueció con la información aportada por el catálogo de Formichi de 1973 titulado "Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca".³⁸ Este estudio resultó mucho más complejo que el anterior, dado que la autora mezcla en su elaboración textos clásicos con estudios realizados por investigadores. Además, su trabajo recoge datos sobre toda la novelística del siglo XVII sin limitarse solo al género novela corta. Este hecho, unido a los diversos errores cometidos por la propia Formichi, que no siempre pudo ver personalmente las obras, motivó la realización de un análisis más meticuloso, en el que resultó clave el acceso directo a los textos originales, tanto en su formato impreso como digital. De este modo, se añadieron al presente estudio una serie de obras y se desecharon otras que serán descritas a continuación.

Para comenzar, fue necesaria la eliminación de aquellos textos que contienen una sola novela corta y no conforman una colección. Este es el caso de *Las fiestas de la boda de la incasable mal casada* de Salas Barbadillo de 1622, que únicamente incluye la novela corta *La mayor acción del hombre*, y las *Rimas y prosas* de Bocángel y Unzueta de 1627, que solo presenta en su *Prosa cuarta* una narración con unos rasgos similares a los propios del género estudiado en esta tesis.³⁹ A estas obras le siguió otra serie de textos que, a pesar de sus sugerentes títulos, son clasificados como novelas largas. Entre estas narraciones, que en ocasiones albergan cierto carácter híbrido, se encuentran *El pasajero* de Suárez de Figueroa de 1617, *Casos prodigiosos y cueva encantada* de Juan de Piña de 1628, todas las obras de Céspedes y Meneses, salvo *Historias peregrinas* de 1623; y todos los escritos de Salas Barbadillo, excepto *Corrección de vicios* de 1615 y *La casa del placer honesto* de

³⁶ Existe una edición moderna de *El Menandro* que fue preparada y prologada por Cotarelo y Mori en 1909 (REYES, M. de los: *El Menandro*, pról. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909).

³⁷ Hay diversas ediciones modernas de *Los peligros de Madrid*. Entre ellas cabe destacar la versión de Castalia editada por María Soledad Arredondo en 1996 (NAVARRA, B. R. de: *Los peligros de Madrid*, ed. de M^a. S. Arredondo, Madrid, Castalia, 1996). Asimismo, existe una edición facsímil publicada en 2010 (NAVARRA, B. R. de: *Los peligros de Madrid*, Valladolid, Maxtor, 2010).

³⁸ FORMICHI, G.: art. cit.

³⁹ En 2002 María Bascuas Domínguez elaboró una edición moderna de *Las fiestas de la boda de la incasable mal casada*. Dicho trabajo de investigación, dirigido por el profesor Emilio F. Blanco Gómez, fue presentado como su tesis de licenciatura (BASCUAS DOMÍNGUEZ, M.: *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, "Las fiestas de la boda de la incasable malcasada" (edición y estudio)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, tesis inédita). En lo que respecta a *Rimas y prosas* de Bocángel y Unzueta, por otro lado, existen varias ediciones modernas de las obras completas de este autor. Entre ellas cabe destacar la edición del año 2000 de Trevor Dadson (BOCÁNGEL Y UNZUETA, G.: *Obras completas*, ed. de T. J. Dadson, Madrid, Iberoamericana, 2000, vol. I y II).

1620.⁴⁰ Asimismo, también se desecharon en esta fase las novelas largas *Persecuciones de Lucinda* de Cristóbal Lozano de 1638 y *Escarmientos de Jacinto* de Henríquez de Villalpando de 1645.⁴¹

Una vez realizada esta criba inicial, se procedió a analizar de un modo exhaustivo una serie de obras que se mostraban más ambiguas desde el punto de vista genérico. La primera de ellas fue *Clavellinas de recreación* de Ambrosio de Salazar de 1614.⁴² Ticknor afirma que se trata de una novela corta. Formichi, sin embargo, alberga ciertas dudas al respecto: "a mio parere si tratta di un libro di esercizi di traduzione in cui l'interesse narrativo è minimo in confronto a quello didattico".⁴³ Una aproximación directa al texto parece dar la razón a la estudiosa, pues todas las páginas muestran una doble traducción francés-español. Independientemente de la veracidad de esta afirmación, sí se puede asegurar que no se trata de una colección de novela corta, pues el propio título señala que *Clavellinas de recreación* está compuesto por "sentencias, avisos, ejemplos e historias que presentan una gran brevedad".

La siguiente obra eliminada fue *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* de González de Ávila de 1624.⁴⁴ Formichi añade este título en su catálogo sin realizar ninguna descripción del mismo ni hacer una nueva alusión a su autor. Tras un estudio detallado se comprobó que el texto es una especie de crónica descriptiva de la corte madrileña que no contiene ninguna novela corta. Se estructura en cuatro libros. El primero de ellos presenta unos rasgos topográficos de la villa, una enumeración de sus santos y una exhaustiva narración de su pasado histórico. El segundo contiene un listado de las parroquias, conventos y hospitales de Madrid. El tercero expone diversos aspectos de la casa real y de

⁴⁰ Existen varias ediciones modernas de *El pasajero* de Suárez de Figueroa, pero las más actuales no aparecen acompañadas de un estudio exhaustivo. La edición moderna de la obra de Juan de Piña, por otro lado, es de principios del siglo XX y se debe, una vez más, al investigador Emilio Cotarelo y Mori (PIÑA, J. de: *Casos prodigiosos y cueva encantada*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1907). Ángela Fabris está preparando una edición para la colección "Prosa Barroca" que aún no ha salido a la luz.

⁴¹ Formichi define *Persecuciones de Lucinda* como "un romanzo misto di temi agiografici con otto raconti, fra i quali spicca la storia di S. Giuliano, e di temi dell'epoca" (FORMICHI, G.: art. cit., p. 96). Una aproximación directa al texto demostró que estos "otto raconti" no eran novelas cortas, sino los ocho capítulos en los cuales se divide la novela.

En lo que respecta a *Escarmientos de Jacinto*, y como dato curioso, cabría señalar que en la portada de la *príncipeps* figura como autor de la obra un tal Fabio Climente. Dicho nombre es el seudónimo de Francisco Jacinto Funes de Villalpando Henríquez de Navarra, marqués de Osera y personaje al cual va dedicada la novela. Actualmente no existe ninguna edición moderna de la obra.

⁴² En 2004 José Fradejas Lebrero preparó una edición moderna de esta obra junto con *Espejo general de la Gramática en diálogos*, del mismo autor (SALAZAR, A. de: *Cuentos*, ed. de J. Fradejas Lebrero, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004).

⁴³ FORMICHI, G.: art. cit., p. 73.

⁴⁴ En el año 2003 la editorial Maxtor elaboró una edición facsímil de la obra (GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España*, Madrid, Maxtor, 2003). No existe, sin embargo, ninguna edición crítica de la misma.

sus oficios. El cuarto, finalmente, alude a los distintos consejos, presidentes y alcaldes de la Corte. En conclusión, la obra en su totalidad presenta un carácter más informativo que lúdico y se aleja del género analizado en este estudio.

Tras desechar la obra de González de Ávila, el siguiente texto examinado fue *Flores de España cultivadas en Roma* de Miguel Moreno de 1635.⁴⁵ Según Formichi, en este caso se trata de "duecento epigrammi molto austeri".⁴⁶ Dado que la investigadora había cometido varias inexactitudes previas, también en este caso se acudió al texto original para realizar una verificación. De este modo se comprobó que, en efecto, la obra está compuesta exclusivamente por epigramas y no contiene ninguna novela corta.

Las obras de Jerónimo Fernández de Mata *Crates e Hiparchia* de 1637 y *Soledades de Aurelia* de 1639 fueron las siguientes en ser eliminadas.⁴⁷ La primera de ellas consiste en un diálogo docto de temática filosófica. Su contenido está, pues, muy alejado de las colecciones de novela corta. En lo que respecta a la segunda, en cambio, la crítica presenta diversidad de opiniones. Formichi considera que es un "libro di novelle".⁴⁸ Sin embargo, críticos como Ferreras la califican de novela hagiográfica, afirmación que ha sido rebatida por Valentina Nider.⁴⁹ Carlos Mata Induráin, por su parte, la denomina novela histórica.⁵⁰ Finalmente, Tapsir Ba la cataloga como novela didáctica.⁵¹ El texto muestra unos rasgos muy diversos (formato autobiográfico, uso de la primera persona, temática religiosa, carácter moralizante...) y resulta muy complejo adscribirlo a un género concreto. Sí es posible afirmar, no obstante, que la opinión de Formichi es errónea. Todo lo que se narra aparece vinculado a los personajes de la narración principal y no se muestran relatos independientes que contengan aspectos propios del género analizado en la presente tesis.

⁴⁵ No existe ninguna edición moderna de esta obra.

⁴⁶ FORMICHI, G.: art. cit., p. 93.

⁴⁷ No existe una edición moderna del primero de ellos pero sí hay una del segundo (FERNÁNDEZ DE MATA, J.: *Soledades de Aurelia*, Madrid, J. Pueyo, 1918). Asimismo, Eugenio Maggi está editando actualmente el texto para "Prosa Barroca".

⁴⁸ FORMICHI, G.: art. cit., p. 97.

⁴⁹ FERRERAS, J. I.: *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 48; y NIDER, V.: "Las *Soledades de Aurelia* de Fernández de Mata: ¿una novela hagiográfica?", en M. C. García de Enterría y A. Cerdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, p. 1108. La estudiosa rebate la afirmación de Ferreras sin proponer un término más adecuado.

⁵⁰ MATA INDURÁIN, C.: "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1995, p. 34.

⁵¹ BA, T.: "*Soledades de Aurelia* (1737) de Jerónimo Fernández de Mata: Forma y sentido", en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, vol. 2, pp. 63-71.

El siguiente texto eliminado fue *Academias del jardín* de Polo de Medina de 1640.⁵² Formichi al hablar de esta obra indica: “le *Academias del jardín*, che contengono quattro novelle abbastanza buone, secondo Ticknor, ma inferiori alla produzione in versi”.⁵³ Sin embargo, el acceso directo al texto demostró el error de la investigadora. *Academias del jardín* narra una serie de actividades llevadas a cabo por unos caballeros con el fin de mitigar el mal de amores de uno de ellos, pero no incluye ninguna novela corta. Dado que las diversiones organizadas se dividen en cuatro capítulos denominados “academias”, es muy probable que Ticknor, y por extensión Formichi, malinterpretase estos títulos al realizar su descripción.

Para finalizar, la última obra desechada en la elaboración de este estudio fue *Jardín de Apolo* de Francisco de Francia y Acosta de 1644. La inclusión de este texto dentro de un catálogo de novela española del XVI se puede considerar un grave error, ya que se trata de un poemario. Es muy posible que en esta ocasión Formichi tampoco haya tenido acceso a la obra original y se haya guiado únicamente por el sugerente título, que parece confirmar su hipótesis.

Tras la selección de textos a partir de los catálogos de Bourland y Formichi, se procedió a contrastar los resultados con el estudio, más actual, de Begoña Ripoll.⁵⁴ Esta labor también se realizó meticulosamente, ya que el catálogo recoge todas aquellas obras que forman parte del género denominado por Ripoll “novela barroca”.⁵⁵ Para la investigadora, este concepto designa todas las obras en prosa escritas desde 1613 hasta 1700 que no pueden ser encuadradas claramente en un género concreto. De este modo, dentro de la “novela barroca” no solo se encuentran novelas cortas, sino también algunas novelas largas de difícil clasificación. Teniendo en cuenta esto, fue necesario realizar nuevamente una criba dentro del listado. Así pues, tras un detenido examen, se eliminaron las obras de Francisco de Quintana *Experiencias de amor y fortuna* de 1626 e *Historia de Hipólito y Aminta* de 1627 por ser dos novelas largas.⁵⁶ Del mismo modo, y por la misma

⁵² La mayor parte de las ediciones modernas solo recogen fragmentos de la obra. La única que se ha hallado con el texto íntegro es la siguiente: POLO DE MEDINA, S. J.: *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Murcia, Tip. Sucesores de Nogués, 1948.

⁵³ FORMICHI, G.: art. cit., p. 97.

⁵⁴ RIPOLL, B.: *ob. cit.*

⁵⁵ RIPOLL, B.: *ob. cit.*, pp. 21-3.

⁵⁶ Existe una edición moderna de *Experiencias de amor y fortuna* realizada por Andrea Bresadola (QUINTANA, F. de: *Experiencias de amor y fortuna*, ed. de A. Bresadola, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011). En cuanto a la *Historia de Hipólito y Aminta*, María Rocío Lepe García, bajo la dirección de Valentín Núñez Rivera, realizó como tesis doctoral en 2013 una edición de este texto (LEPE GARCÍA, M. R.: “*Historia de Hipólito y Aminta*” de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, tesis inédita).

razón, se omitieron también en este estudio las obras de Castillo Solórzano *Escarmientos de amor moralizados* de 1628, *Lisardo enamorado* de 1629 y *Los amantes andaluces* de 1633.⁵⁷ Por último, y también por ser consideradas novelas largas, no se incluyen en la presente tesis *Las dos constantes mujeres españolas* de Luis Pacheco de Narváez de 1635 y *El forastero* de Arnal de Bolea de 1636.⁵⁸

Hechas todas estas salvedades metodológicas, el elenco de títulos objeto de análisis en la presente tesis quedó como sigue:

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*.

Novelas ejemplares. De Miguel de Cervantes Saavedra... Madrid, por Iuan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco de Robles..., 1613 [Madrid, BNE: Cerv/112 y Madrid, BNE: R/11841].

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *Corrección de vicios...*⁵⁹

Correccion de vicios: en que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios y descubre los caminos que guian a la virtud. Por Alonso Geronimo de Salas Barbadillo... En Madrid, por Iuan de la Cuesta. A costa de Miguel Martinez..., 1615 [Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid: I.D. 264 y Madrid, RAE: 34-V-36].

Cortés de Tolosa, Juan, *Discursos morales*.⁶⁰

Discursos morales. Por Iuan Cortes de Tolosa... En Caragoça, por Iuan de la Naja y Quartanet... y a su costa, 1617 [Madrid, BNE: R/5147, Madrid, BNE: R/5147 y Madrid, BNE: R/7907].

Ágreda y Vargas, Diego, *Novelas morales*.

⁵⁷ No se ha hallado ninguna edición moderna de *Escarmientos de amor moralizados*. En cuanto a la novela *Lisardo enamorado*, cabe destacar la edición de Eduardo Juliá y Martínez de 1947 (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Lisardo enamorado*, ed. de E. Juliá y Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1947). Giulia Giorgi, por otro lado, se encuentra actualmente editando la obra para "Prosa Barroca". Por último, en lo que respecta a *Los amantes andaluces*, existe una edición facsímil de 1973 (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Los amantes andaluces*, New York, Georg Olms Verlag, 1973).

⁵⁸ No se ha encontrado ninguna edición moderna de la obra de Pacheco de Narváez. En lo que respecta a la de Arnal de Bolea, en 2015 Nicola Usai, bajo la dirección de Rafael Bonilla Cerezo, elaboró como tesis doctoral un estudio y edición de este texto (ARNAL DE BOLEA, J.: *El forastero*, ed. de N. Usai, Madrid, SIAL, 2016).

⁵⁹ En esta obra, curiosamente, se añaden algunas novelas cortas escritas en verso.

⁶⁰ La obra *Discursos morales* está compuesta básicamente por una serie de epístolas pero incluye, además, cuatro novelas cortas que luego fueron reimpresas junto con el *Lazarillo de Manzanares*. En la presente tesis solo se analizan estos cuatro textos.

Novelas morales, utiles por sus documentos. Compuestas por don Diego Agreda y Vargas... En Madrid, por Tomás Iunti..., 1620 [Madrid, BNE: R/31245 y Madrid, BNE: R/12930].

Cortés de Tolosa, Juan, *Lazarillo de Manzanares...*⁶¹

Lazarillo de Manzanares: con otras cinco nouelas. Compuesto por Iuan Cortes de Tolosa... En Madrid, por la viuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Pérez..., 1620 [Madrid, BNE: R/8866 y Madrid, BNE: R/12965].

Liñán y Verdugo, Antonio, *Guía y avisos de forasteros...*

Guia y auisos de forasteros: a donde se les ensena a huir de los peligros que ay en la vida de corte y debaxo de nouelas morales... se les avisa... de como acudirán a sus negocios cueradamente... Por el licenciado don Antonio Liñan y Verdugo... En Madrid, por la viuda de Alonso Martin. A costa de Miguel de Silis..., 1620. [Madrid, BNE: R/25013(1) y Madrid, RAE: 7-A-177].

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *Casa del plazer honesto.*

Casa del plazer honesto... Por Alonso Geronymo de Salas Barbadillo. En Madrid, en casa de la viuda de Cosme Delgado. A costa [sic] de Andres de Carrasquilla, 1620. [Madrid, BNE: R/1856 y Madrid, BNE: R/1895].⁶²

Vega Carpio, Lope de, *La Filomena.*⁶³

La Filomena, con otras diuersas rimas, prosas y versos. De Lope de Vega Carpio... En Madrid, en casa de la biuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez, 1621. [Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: Inv.8175 e Inv. 8176 y Madrid, RAE: C-1452].

Lugo y Dávila, Francisco de, *Teatro popular.*

⁶¹ En este estudio no se analiza la obra del *Lazarillo de Manzanares*, que pertenece claramente al género picaresco, sino las cinco novelas cortas que le acompañan de modo independiente. De esos cinco textos solo uno de ellos es original. Los demás están tomados de *Discursos morales*.

⁶² El catálogo de la Biblioteca Nacional especifica que una de las ediciones aparece datada en 1602. Como explica Palau en su *Manual*, esta fecha procede de un error de impresión (PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispano-americano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días. Con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Madrid, Julio Ollero editor, 1990, tomo VI, p. 377).

⁶³ Aunque solo aparece la novela corta titulada *Las fortunas de Diana*, se incluye esta obra dado que posteriormente fue reeditada con las novelitas de *La Circe* bajo el título *Novelas a Marcia Leonarda*.

Teatro popular, novelas morales para mostrar los generos de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y passiones del animo... Por D. Francisco de Lugo y Dauila. En Madrid, por la viuda de Fernando Correa Montenegro. A costa de Alonso Perez, 1622. [Madrid, BNE: R/5412].

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*.⁶⁴

Primera parte, Historias peregrinas y exemplares, con el origen fundamentos y excelencias de España y ciudades adonde sucedieron. Por don Gonçalo de Cespedes y Meneses... Impresa en Çaragoça, por Iuan de Larumbe. A costa de Pedro Ferriz, 1623. [Madrid, BNE: R/15537 y Madrid, BNE: R/12267].

Camerino, José, *Novelas amorosas*.

Novelas amorosas... Compuestas por Ioseph Camerino... En Madrid, por Tomas Iunti..., 1624. [Madrid, BNE: R/11015 y Madrid, BNE: R/14136].

Pérez de Montalbán, Juan, *Sucesos y prodigios de amor*.

Svcessos y prodigios de amor: en ocho novelas exemplares... Iuan Perez de Montalban... En Madrid, por Iuan Gonçalez. A costa de Alonso Perez..., 1624. [Madrid, BNE: R/30983]

Piña, Juan de, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*.

Novelas exemplares y prodigiosas historias. Juan de Piña... En Madrid, por Iuan Gonçalez, 1624. [Madrid, BNE: R/2344].

Reyes, Matías de los. *El curial del Parnaso*.

El Curial del Parnaso. Por Matias de los Reyes..., primera parte... En Madrid, por la viuda de Cosme Delgado. Vendese en la Torre de Santa Cruz, 1624. [Madrid, BNE: R/2805 y Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid: I.C. 256].

Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*.

Cigarrales de Toledo, primera parte. Compuestos por... Tirso de Molina... En Madrid, por Luis Sánchez... , 1624. [Madrid, BNE: R-1313 y Madrid, BNE: 4561].⁶⁵

⁶⁴ A pesar de que en el título completo aparece descrita como “Primera parte”, nunca llegó a publicarse una continuación. Probablemente el escaso interés del público desmotivó a su autor.

Vega Carpio, Lope de, *La Circe*.⁶⁶

La Circe con otras rimas y prosas... De Lope de Vega Carpio. Madrid, en casa de la biuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez, 1624. [Madrid, RAE: RM-6829 y Madrid, Universidad Complutense. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla: BH FLL 29635].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*.

Tardes entretenidas... Por don Alonso de Castillo Solorçano. En Madrid, por la viuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez... , 1625. [Madrid, BNE: R/7842 y Madrid. Fundación Lázaro Galdiano: Inv. 361].

Mateo Velázquez, Baltasar, *El filósofo del aldea*.⁶⁷

El Filósofo del Aldea, y sus conversaciones familiares y exemplares, por casos y sucessos casuales. Por... Baltasar Mateo Velazquez... En Madrid, por Diego Flamenco y a su costa, 1625.⁶⁸

Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres*.

⁶⁵ Actualmente no existen ejemplares de la *princeps*, así que se facilita aquí la referencia de la segunda edición. Luis Vázquez menciona en su Introducción a la edición de *Cigarrales* que estos textos están faltos de algunas hojas. También alude a otros ejemplares que no se encuentran en la Biblioteca Nacional. Uno de ellos se halla en la British Library (General Reference Collection c.34.i.28) (MOLINA, T. de: *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, pp. 73-4). La siguiente edición es: *Cigarrales de Toledo, primera parte. Compuestos por... Tirso de Molina...* En Madrid, por la viuda de Luis Sánchez... A costa de Alonso Pérez..., 1630. [Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: R-445].

⁶⁶ Como ya se indicó anteriormente, las novelas cortas de esta obra fueron reeditadas con *Las fortunas de Diana* bajo el título *Novelas a Marcia Leonarda*.

⁶⁷ Esta obra posee unas características muy similares a las de *Guía y avisos de forasteros...* Por esta razón, se ha especulado sobre la posibilidad de que ambos textos hayan sido escritos por el mismo autor: FERNÁNDEZ, A.-R.: "Novela corta marginada del siglo XVII (Notas sobre la *Guía y Avisos de Forasteros* y *El filósofo del aldea*)", en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 175-192; FERNÁNDEZ NIETO, M.: "Entre costumbrismo y novela: Antonio Liñán y Verdugo y Baltasar Mateo Velázquez", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 43-2 (2013), pp. 53-67; y GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: "El filósofo del aldea (1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial", *Edad de Oro*, 33 (2014), pp. 193-210.

⁶⁸ Boursland señala que hay un ejemplar de la *princeps* en la Biblioteca Nacional de Portugal (BOURLAND, C.: *ob. cit.*, p. 112). No se ha hallado en el catálogo de dicha biblioteca. La siguiente edición que se conserva es: *El Filósofo del Aldea, y sus conversaciones familiares, y exemplares, por casos y sucessos casuales. Por... Baltasar Mateo Velazquez...* En Pamplona, por Pedro Dullort, 1626. [Madrid, RAE: 3-IX-85 y Madrid, Real Academia de la Historia: 1/2809].

Iornadas alegres... Por don Alonso de Castillo Solorçano... En Madrid, por Iuan Gonçalez. A costa de Alonso Perez..., 1626. [Madrid, BNE: R/12412 y Madrid, BNE: R/7002].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Tiempo de regocijo...*

Tiempo de regozijo y carnestolendas de Madrid... Por don Alonso de Castillo Solorçano. En Madrid, por Luis Sánchez. A costa de Alonso Perez... , 1627. [Madrid, BNE: R/6958 y Madrid, BNE: R/13365].

Piña, Juan de, *Varias fortunas.*

Varias fortunas... Por Iuan de Piña... En Madrid, por Iuan Gonçalez, 1627. [Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid: I.D. 206 y Madrid, Universidad Complutense. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla: BH FLL Res. 988].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Huerta de Valencia.*

Huerta de Valencia, prosas y versos en las academias della... Por don Alonso de Castillo Solorçano... En Valencia, por Miguel Sorolla... y a su costa, 1629. [Madrid, BNE: R/1859 y Madrid, BNE: R/10716].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Noches de placer.*

Noches de plazer. En que contiene doze nouelas... Por don Alonso de Castillo Solorçano. En Barcelona, por Sebastian de Cormellas... y a su costa, 1631. [Madrid, BNE: R/13226(1)].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid.*⁶⁹

Las harpias en Madrid, y coche de las estafas. Por don Alonso de Castillo Solorçano... En Barcelona, por Sebastian de Cormellas... y a su costa, 1631. [Madrid, BNE: R/13226(2) y Madrid, BNE: R/7835].

Castro y Anaya, Pedro de, *Las auroras de Diana.*⁷⁰

⁶⁹ Aunque algunos críticos han considerado que *Las harpias en Madrid* es una novela picaresca, también ha habido estudiosos como Patricia Festini que la han catalogado como colección de novela corta (FESTINI, P.: *La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2008, tesis inédita, pp. 221-2). En efecto, ciertos rasgos demuestran que las denominadas “harpías” se acercan más a las damas ingeniosas de las novelas cortas que a las pícaras clásicas que protagonizan este género.

Las auroras de Diana. Por Castro y Añaya. Madrid, en la imprenta del Reino. A costa de Alonso Perez..., 1631.⁷¹

Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos.*

Para todos. Exemplos morales humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias, y facultades. Repartidas en los siete dias de la semana. Madrid, imprenta del reino, 1632.⁷²

Castillo Solórzano, Alonso de, *Fiestas del jardín.*

Fiestas del Iardin, que contienen tres comedias y quatro nouelas... Por Don Alonso de Castillo Solorzano... En Valencia, por Siluestre Esparsa... A costa de Felipe Pincinali..., 1634. [Madrid, BNE: R/11140 y Madrid, BNE: R/7001].

Molina, Tirso de, *Deleitar aprovechando.*

Deleytar aprovechando. Por el maestro Tirso de Molina... En Madrid, en la imprenta Real. A costa de Domingo Gonçalez... , 1635. [Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: Inv. 6703].

Carrillo Cerón, Ginés, *Novelas de varios sucesos.*⁷³

Novelas de varios sucessos, en ocho discursos morales. Por Gines Carrillo Ceron... En Granada, en casa de Blas Martinez..., año 1635.

⁷⁰ Esta obra incluye dos novelas cortas.

⁷¹ No se han encontrado ejemplares de la *príncipeps*. Palau señala que uno de ellos figuraba en la Biblioteca de Bohl de Faber (PALAU Y DULCET, A.: ob. cit., tomo II, p. 106). Tampoco se ha hallado ningún texto de la segunda edición de 1632. La referencia de la tercera edición es la siguiente: *Auroras de Diana. Por Don Pedro de Castro y Añaya...* En Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez..., 1634. [Madrid, BNE: R/15329 y Madrid, BNE: R/4263(2)].

⁷² Palau indica que esta primera edición es rarísima y casi desconocida (PALAU Y DULCET, A.: ob. cit., tomo VI, p. 88). El texto fue reimpresso al año siguiente en Huesca: *Para todos, exemplos morales, humanos y diuinos en que se tratan diuersas ciencias, materias y facultades: repartidos en los siete dias de la semana... Por el doctor Iuan Perez de Montaluan...* En Huesca, por Pedro Bluson... A costa de Pedro Escuer..., 1633. [Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid: IX/8330].

⁷³ El único ejemplar conservado de esta colección formó parte de la biblioteca de Cotarelo y Mori, que elaboró un artículo analizando la obra (COTARELO Y MORI, E.: "Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes, desconocido [Ginés Carrillo Cerón]", *BRAE*, XII (1925), pp. 640-651). Tras su fallecimiento, el volumen desapareció. Hace pocos años el texto fue hallado nuevamente y en la actualidad se encuentra en poder del crítico Abraham Madroñal. En 2013 este estudioso editó la novela corta *Segunda parte del Coloquio de los perros* (MADROÑAL, A.: *La segunda parte del Coloquio de los perros de Ginés Carrillo Cerón*, pról. de Carlos Alvar, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013). En su introducción incluye una serie de datos acerca de las restantes novelas cortas de la colección. Para la realización de esta tesis, y dado que no es posible un acceso directo a la obra, los comentarios se han basado en estos dos trabajos.

Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*.

Novelas amorosas, y ejemplares. Compuestas por doña Maria de Zayas y Sotomayor... En Zaragoza... A costa de Pedro Esquer... , 1637. [Madrid, BNE: R/16950 y Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: Inv. 653].

Castillo Solórzano, Alonso de, *Los alivios de Casandra*.

Los alivios de Casandra... Por don Alonso de Castillo Solorzano. En Barcelona, en la imprenta de Iayme Romeu... Vendense en la misma imprenta, y en casa de Iuan Çapera..., 1640. [Madrid, BNE: R/4245 y Madrid, BNE: R/4215].

Reyes, Matías de los, *Para algunos*.⁷⁴

Para algunos. De Matias de los Reyes... En Madrid, por la viuda de Iuan Sanchez. A costa de Lorenço Sanchez y Gabriel de Leon... , 1640. [Madrid, Fundación Lázaro Galdiano: Inv. 8140 y Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid: VIII-17097].

Alcalá y Herrera, Alonso de, *Varios efectos de amor*.

Varios efectos de amor, en cinco nouelas exemplares... sin vna de las cinco letras vocales... Autor Alonso de Alcalá y Herrera... En Lisboa, por Manuel da Sylua. A custa de Francisco da Costa..., 1641. [Madrid, BNE: R/12883 y Madrid, BNE: R/4675].

Sanz del Castillo, Andrés, *La mojiganga del gusto*.

La mogiganga del gusto: en seis novelas... Por don Andres del Ca[sti]llo... En Zaragoza, por Pedro Lan[aja]..., 1641. [Madrid, BNE: R/18305 y Madrid, RAE: RM-5917].

Zayas y Sotomayor, María de, *Desengaños...*

Parte segunda del Sarao, y entretenimiento honesto, de Doña María de Zayas Sotomayor... En Çaragoça, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia. A costa de Matias de Lizao, 1647.⁷⁵

⁷⁴ A partir de una novela marco se introducen diversas conversaciones de temática moral, se narra la vida de uno de los personajes y se relatan hasta tres novelas cortas. Es por ello que esta obra ha sido incluida en el listado de textos analizados.

⁷⁵ Se ha tomado esta referencia de la introducción de Alicia Yllera a su edición de las novelas. La estudiosa afirma que hay ejemplares de la *princeps* en la Biblioteca municipal de Rouen (0.653) y en la

Una vez escogidas las obras que forman parte del presente estudio se inició la lectura de las mismas. Para ello se hizo uso en la medida de lo posible de ediciones modernas de los textos. En los casos en los que la edición más actual era la elaborada por Cotarelo y Mori se tuvo en cuenta los habituales errores de transcripción del crítico y se revisó también la edición *princeps* de la obra.⁷⁶ Por último, algunos textos carentes de ediciones modernas se han leído directamente utilizando la *princeps*.⁷⁷ Dichas obras se consultaron con facilidad en la Biblioteca Nacional de España.

Tras la lectura de cada una de las colecciones, se procedió a la elaboración de un estudio descriptivo de los espacios cerrados que aparecen reflejados en las distintas novelas cortas. Dicho estudio se centró en el análisis de las funciones más destacables de los recintos mencionados. Gracias a este trabajo se observó una serie de recurrencias que fueron estudiadas con mayor profundidad en la fase siguiente.

El proceso de investigación continuó con el desarrollo de un estudio comparativo entre las diferentes colecciones. De este modo, pudo apreciarse la recursividad en las funciones del espacio cerrado dentro de un mismo autor, las similitudes y diferencias en su uso por parte de los distintos escritores y su evolución a lo largo de todo el siglo XVII. Los resultados obtenidos en esta labor sirvieron para crear la estructura de la presente tesis, que ya ha sido mencionada en líneas anteriores.

Con el fin de ilustrar todos estos datos y dar un mayor peso a la información aportada, también se procedió a la lectura de una ingente bibliografía en la cual se han tenido en cuenta tanto textos de la época (obras literarias, tratados, documentos...) como trabajos elaborados por la crítica actual. En lo que respecta a estos últimos, además de la crítica literaria se han utilizado trabajos relacionados con los campos de la historia, la arquitectura y la sociología. Todos ellos aparecen mencionados en la bibliografía que se incluye al final del estudio.

Biblioteca del Vaticano (R.G. Est. IV. 288). Se ha confirmado la existencia del primero pero no se ha hallado el segundo a través del catálogo en línea de la Biblioteca del Vaticano (<http://www.vaticanlibrary.va/> [consultado el 29/05/2020]) (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*, ed. de A. Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 70-1). La segunda edición del texto es mucho más accesible: *Parte segvnda del sarao y entretenimiento honesto. De... Maria de Zayas Sotomayor*. Barcelona, en la imprenta administrada por Sebastian de Cormellas..., 1649. [Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona: 272719 y Barcelona, Universidad de Barcelona. Biblioteca General, Área de Reserva: B-52/2/26].

⁷⁶ Es el caso, por ejemplo, de obras como *Corrección de vicios* de Salas Barbadillo o *El filósofo del aldea* de Baltasar Mateo Velázquez.

⁷⁷ Es el caso de obras como *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano o *Para algunos de Matías de los Reyes*. La primera de ellas está siendo editada actualmente por Andrea Bresadola para la colección "Prosa Barroca".

Por último, en la redacción se ha dado una especial relevancia a las citas textuales de las colecciones de novela corta que son el origen de esta tesis. Con el fin de unificar las mismas, se ha modernizado en todo momento la ortografía y la puntuación. De este modo, el texto resultante se ofrece limpio de irregularidades que podrían entorpecer una lectura fluida. Asimismo, también se ha considerado importante la elaboración de planos utilizando el programa Paint. Con esto se ha pretendido ilustrar lo más posible la información aportada y que esta resulte más comprensible para el lector.

2. ¿QUÉ SON LOS "ESPACIOS CERRADOS"?

Para dar comienzo a este estudio, es indispensable partir de la propia definición del concepto "espacio cerrado" dentro del universo de la novela corta. En las próximas líneas se intentará dilucidar este término, mostrando los distintos tipos de recintos que forman parte de la acepción.

Cuando se alude a los "espacios cerrados" de la novela corta, lo primero que acude a la mente son los edificios privados, las casas propias que tantas veces aparecen mencionadas a lo largo de las tramas.⁷⁸ En efecto, en el siglo XVII, tanto en la realidad como en la ficción, la casa particular ya había adquirido una importancia que no tenía en la época medieval. Como indica José Antonio Maravall había surgido una "modesta imperiosidad de disponer de un techo propio, de un cuarto propio, independiente; de un aposento propio, en el que cobijar ciertas manifestaciones de la existencia individual, para cuya satisfacción se requiere la intimidad".⁷⁹ El afán de poseer un espacio personal, por tanto, se encontraba muy vinculado a la visión del yo como ser humano independiente.

Juan José Cuervo destaca la necesidad del individuo de fundar un centro a través de su casa: "no se puede considerar un espacio cualquiera, sino como un espacio singular que ubica y localiza al ser humano de manera particular en el mundo".⁸⁰ Su teoría se ve apoyada por autores como Débora Marcela Kiss que, además de observar el hogar como recinto central en la vida de todo hombre, señala su "posición iniciática en el proceso de la formación de los esquemas perceptivos".⁸¹ En efecto, la casa se muestra como un punto de partida en el cual el individuo aprende desde su infancia a identificar el mundo que le rodea:

La casa es el punto central de la existencia humana, donde el niño aprende a comprender el mundo, desde donde se parte y a donde se regresa. Es el sitio donde se forma nuestra identidad, un interior, un cierre topológico definido donde la pared más que un borde es el

⁷⁸ Esta misma asociación también se observa en las comedias de la época. De este modo, Teresa Ferrer, por ejemplo, afirma que "el interior de la casa se convierte casi obligatoriamente en espacio protagonista de la comedia cuando esta tiene como protagonista a la mujer" (FERRER, T.: "Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático", *Ínsula*, 714 (junio 2006), p. 10).

⁷⁹ MARAVALL, J. A.: "La estimación de la casa propia en el Renacimiento", en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, p. 320.

⁸⁰ CUERVO CALLE, J. J.: "¿Vivienda, casa, hogar? La construcción del concepto 'habitat doméstico'", *Iconofacto*, vol. 6, nº 7 (2010), p. 74. Esta idea también se muestra en los estudios de autores como Fernando Aínsa (AÍNSA, F.: "Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética", en A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 23-35).

⁸¹ KISS, D. M.: "Una visión del espacio desde la arquitectura. Tres formas de comprender las dimensiones del espacio doméstico", en S. Gutiérrez e I. Grau (eds.), *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013, p. 350.

lugar de encuentro entre las fuerzas del interior y del exterior, tanto en los aspectos espaciales como de uso.⁸²

Investigadores como Luis Guillermo Sañudo ya habían corroborado esta idea, señalando también en sus estudios la visión del hogar como una "construcción cultural propia de la primera experiencia de todo ser humano".⁸³

Dejando al margen su función dentro de la fase iniciática del individuo, se puede decir que la importancia de la casa radica en dos ideas contrapuestas: por un lado la utilización del edificio como espacio que proporciona seguridad y aislamiento y, por otro, el empleo del mismo como medio para relacionarse con la colectividad.

La primera de estas dos visiones muestra a un individuo encerrado en sí mismo, que profundiza en su carácter individual y en su intimidad. El exterior se ofrece aquí como un entorno agresivo que contrasta con la paz que proporciona el universo doméstico.⁸⁴ Así, en palabras de Juan David Chávez, el hogar posee un "sentido de protección, de tranquilidad, sosiego, interiorización, descanso, renovación, recuperación y placer".⁸⁵ Todos estos aspectos propician la ensoñación, que es el beneficio más precioso de la casa según Gastón Bachelard:

si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser.⁸⁶

El alejamiento del hombre de la sociedad, el encerramiento y la reflexión desembocan en una mayor unión entre el ser humano y su hogar, que se acaban fusionando. Así, Chávez indica que "en la casa, la piel del lugar se hace arquitectura y la

⁸² KISS, D. M.: art. cit., p. 345.

⁸³ SAÑUDO VÉLEZ, L. G.: "La casa como territorio. Una nueva epistemología sobre el hábitat humano y su lugar doméstico", *Iconofacto*, vol. 9, n° 12 (2013), p. 226. Ana Julia Aréchaga, por su parte, también mantiene esta postura (ARÉCHAGA, A. J.: "El cuerpo y el espacio social", *Question*, vol. 1, n° 31 (2011), pp. 1-12).

⁸⁴ Gloria Franco describe la casa propia como un modo de liberarse "frente a las presiones colectivas de todo tipo, ya sean legales, institucionales, municipales, vecinales o laborales" (FRANCO RUBIO, G.: "La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social", *Crónica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, n° 35 (2009), p. 65).

⁸⁵ CHÁVEZ GIRALDO, J. D.: "El espacio doméstico tras el soporte arquitectónico: Claves para comprender el sentido multidimensional de lo íntimo en el dominio del hogar", *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, n° 7 (2010), p. 11. Gloria Franco también insiste en esta idea (FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 80).

⁸⁶ BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, México, FCE, 2000, p. 29. Esta idea será retomada posteriormente por Yi-Fu Tuan: "a house is a relatively simple building. It is a place, however, for many reasons. It provides shelter, its hierarchy of spaces answers social needs, it is a filed of care, a repository of memories and dreams" (TUAN, Y.-F.: *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 164).

piel de la arquitectura se hace ropaje del habitante; por ende, la piel del lugar se hace la piel del habitante, todos son uno solo".⁸⁷ Según este estudioso, la casa privada se comunica con el individuo y adquiere una gran capacidad semántica y simbólica.

En lo que respecta al segundo enfoque, la utilización del edificio privado como medio para relacionarse con la colectividad, resulta interesante la opinión de estudiosos como Gloria Franco, que profundiza en esta idea de sociabilidad:

la vivienda como lugar de convivencia por excelencia es, por lo tanto, uno de los escaparates más representativos de la sociabilidad; una sociabilidad que gira alrededor de la familia y que tiene dos vertientes, una, volcada hacia el interior, que se desarrolla entre las personas que viven bajo el mismo techo, tengan o no relaciones de parentesco entre ellas, y otra que traspasa el marco estrecho de la residencia para formar parte de una red más amplia donde representarse socialmente a través de una parentela común, ya sea por el apellido o el linaje.⁸⁸

Juan José Cuervo, por su parte, reitera la idea de la investigadora señalando que "la casa se concibe como una necesidad física, social y cultural para asegurarle al hombre una conexión proxémica con el resto de la calle, del vecindario y de la ciudad".⁸⁹ Asimismo, Máximo García Fernández afirma que la casa, por su carácter polivalente y su versatilidad, podía ser considerada el mejor ámbito comunal.⁹⁰

Toda esta diversidad funcional que se manifiesta en la casa propia se refleja de un modo claro en los recintos que aparecen en las novelas cortas del siglo XVII. No obstante, cabría matizar que en estos últimos textos la simbología no se reduce a esto, sino que va más allá de la visión del edificio como un ente completo. Así, hay espacios concretos dentro de la casa que adquieren un valor específico. De entre todos ellos destaca especialmente el jardín, al ser un recinto que posee unas características singulares. Pedro Antonio Galera lo describe como una recreación de un microcosmos interior que se encuentra aislado entre las paredes de la casa y que "viene a equilibrar en su dualidad de cerrado y abierto de forma selectiva la vida privada y pública".⁹¹ En efecto, el jardín se presenta como un espacio abierto metafóricamente que a su vez forma parte de un espacio cerrado. Su carácter de "recinto intermedio" le hace jugar un papel crucial en muchas obras

⁸⁷ CHÁVEZ GIRALDO, J. D.: art. cit., p. 12.

⁸⁸ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., pp. 90-1.

⁸⁹ CUERVO CALLE, J. J.: art. cit., p. 76.

⁹⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: "Desde la calle hacia mesas y alcobas. Privacidades materiales domésticas de Antiguo Régimen entre los grupos populares, intermedios y burgueses", *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 8, nº 32 (2016), pp. 398-418.

⁹¹ GALERA ANDREU, P. A.: "Lo "cerrado" y lo "abierto" en el espacio urbano y arquitectónico del mundo mediterráneo", en A. M. Arnal Gely y J. A. González Alcantud (coords.), *La ciudad mediterránea: sedimentos y reflejos de la memoria*, Granada, Universidad de Granada, 2010, p. 51.

como lugar de encuentro entre amantes. Pero eso no es todo. Además, el jardín se muestra como un elemento simbólico complejo, que aparece asociado con ideas tan dispares como son el cultivo de las artes, la diversión, el recogimiento, la espiritualidad o la pasión.⁹² De este modo, su relevancia es manifiesta en obras como *La patrona de las musas* de Tirso de Molina, donde se establece un contraste entre religiosidad y fertilidad, o *El jardín engañoso* de María de Zayas, obra en la que el vergel aparece como metáfora de la sexualidad de Constanza.

Una vez resaltado el valor de la casa propia dentro de la novela corta del XVII, es necesario avanzar un poco más en el concepto de espacio cerrado e incluir dentro de esta denominación todos los edificios de carácter público que también están presentes en los textos. En este sentido, se puede observar que los recintos mencionados con mayor frecuencia son los lugares que cubren las necesidades básicas de comida y alojamiento, tales como ventas, posadas y bodegones, y aquellos que proporcionan algún tipo de distracción, como las casas de juego o las de conversación. Dentro de este último grupo cobra especial interés una construcción religiosa: la iglesia. El hecho de clasificarla como "centro de esparcimiento" en el siglo XVII no es una afirmación errónea, pues era muy frecuente que en este espacio tuviesen lugar reuniones ajenas a los rezos y a la devoción, en las que se intercambiaban noticias y cotilleos. Asimismo, también resultaba habitual que los galanes aprovecharan estas situaciones para coquetear con las damas que tenían muy limitadas las visitas y las salidas del hogar familiar. Incluso era posible utilizar el recinto para intercambiar mensajes o realizar encuentros clandestinos. Las referencias literarias al respecto son innumerables y no se limitan solo a la novela corta. Así, también se observan alusiones en los textos teatrales de la época (*La villana de Vallecas* de Tirso de Molina, *La ocasión hace al ladrón* de Agustín Moreto, *La discreta venganza* de Lope de Vega...) y en las relaciones de viajes, como las de la condesa d'Aulnoy.⁹³ Del mismo modo, estas prácticas irreverentes fueron censuradas en obras de carácter moral y costumbrista como *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Juan de Zabaleta o *Día y noche de Madrid* de Francisco Santos. La funcionalidad de la iglesia, por lo tanto, es más compleja que la existente hoy en día, pues este carácter mundano e irreverente se aunaba con la imagen

⁹² BERUETE, S.: *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016.

⁹³ Con respecto a estas últimas se recomienda la lectura del artículo de Ramón de la Campa (CAMPA CARMONA, R. de la: "Iglesia y religiosidad española según la condesa d'Aulnoy (segunda mitad del siglo XVII)", en M. B. Villar García y P. Pezzi Cristobal (eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional (Málaga 28-30 de Noviembre de 2002)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, tomo II, pp. 161-174).

actual de religiosidad. Asimismo, en el siglo XVII los edificios religiosos se erigieron como lugar de protección, ejerciendo un poder ante la ley que ya no poseen hoy en día.

Si se tiene en cuenta todo lo expuesto hasta el momento, se puede afirmar sin lugar a dudas que, tanto por su simbolismo como por su recursividad, los edificios son los recintos que mejor representan la idea de "espacio cerrado" dentro de la novela corta del XVII. Sin embargo, limitar el concepto a ellos reduciría considerablemente la profundidad de esta tesis. Por esta razón, se decidió enfocar los espacios cerrados desde una perspectiva más amplia. De este modo, se incluyó también dentro de esta denominación dos medios de transporte que tienen especial relevancia en los textos y que aparecen asociados de un modo u otro a las casas propias: el coche y el barco.

El coche es un elemento clave dentro del paisaje urbanístico que se encuentra estrechamente vinculado al espacio privado. La gran cantidad de referencias literarias y plásticas y las numerosas disposiciones legales que se han conservado del mismo, son una buena muestra de su popularidad y del impacto que tuvo en el siglo XVII. Este hecho, además, ha provocado que en los últimos años se hayan comenzado a elaborar estudios sobre la influencia de este vehículo en los hábitos y el comportamiento de la sociedad de la época.⁹⁴

Considerado una extensión móvil de la casa, el coche es un habitáculo en sí mismo y a su vez forma parte de otro espacio cerrado, el hogar, que lo acoge cuando no está en funcionamiento. Enrique García Santo-Tomás se refiere a él como "brazo flexible de lo doméstico".⁹⁵ Se considera un cuarto más de la casa, un "edificio portátil", que es al mismo tiempo "un espacio independiente que rivaliza en intimidad con el ámbito doméstico y en majestuosidad con el paisaje colectivo".⁹⁶ Su dualidad es constante:

el coche se convierte en un territorio híbrido, en un lugar intermedio, acaso en un no-paisaje (o paisaje utópico) que elimina las distinciones entre lo público y lo privado, entre lo oculto y lo visible, entre lo estático y lo móvil y, desde estas categorías que parcialmente engloba, en un motivo estético de extraordinario rendimiento que permite una vez más cuestionar la noción de espacio como algo contextual y acabado.⁹⁷

⁹⁴ Sirvan como ejemplo los trabajos de García-Santo Tomás, Álvaro Recio y López Álvarez que se citarán en las siguientes líneas.

⁹⁵ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: "Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)", *Ínsula*, 714 (junio 2006), p. 3.

⁹⁶ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 92 y 89 respectivamente.

⁹⁷ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *ob. cit.*, p. 92.

El coche no solo servía como símbolo de poder y distinción social, aumentando el prestigio de su propietario.⁹⁸ Asimismo, como señala Álvaro Recio Mir, se convirtió en un elemento clave para las damas, que lo usaban de plataforma de sociabilidad y galanteo.⁹⁹ Gracias a él, por fin podían salir de casa y alcanzar una libertad que habían ansiado desde hacía mucho tiempo.¹⁰⁰ De este modo, en palabras de López Álvarez, el coche sirvió para ampliar "las posibilidades de movilidad de las mujeres atacando uno de los bastiones de la sociedad del Antiguo Régimen: el control masculino del espacio femenino y su movilidad, poniendo a la par en movimiento la emulación social".¹⁰¹

Como era de esperar dada su popularidad, muchos escritores aludieron a este vehículo y a su simbología en diversos géneros literarios. Además de en la novela corta, los coches también alcanzaron un gran protagonismo en las comedias y los entremeses de la época.¹⁰² En dichas creaciones literarias se tendió a destacar la estrecha unión existente entre la casa y el carruaje así como la obsesión cocheril que surgió en el universo femenino. Dentro de las novelas cortas objeto de este estudio, la narración que incluye una mayor cantidad de citas al respecto es *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* de Salas Barbadillo. En él, Cristina, una fanática de los coches, expone numerosos argumentos con el fin de ensalzar este medio de transporte. Entre sus razonamientos la visión del carruaje como edificio o como parte del mismo es recurrente. Así, se indica que

solía decir muchas veces, cuando ya llegó a poseerle, que el coche era una casa con dos ventanas a todas las calles del lugar y a las huertas y jardines del campo. Llamábale corredor del sol en invierno y bóveda regada y barrida en verano, y últimamente el acercador de las mayores distancias, y tanto que con él se tenía dentro de casa el río y el prado.¹⁰³

⁹⁸ Véase como ejemplo el siguiente artículo: RECIO MIR, A.: "La carroza del virrey: el coche en Nueva España como atributo del poder", en V. Mínguez Cornelles (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, Universidad Jaume I, 2013, pp. 2425-2439.

⁹⁹ RECIO MIR, A.: "Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 72, nº 2 (2015), pp. 515-543.

¹⁰⁰ Es importante tener en cuenta que durante muchos años se consideró que el coche debía de ser un medio de transporte exclusivamente femenino.

¹⁰¹ LÓPEZ ÁLVAREZ, A.: *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1500-1700*, Madrid, Polifemo, 2007, p. 467.

¹⁰² Enrique García Santo-Tomás incluye en sus estudios numerosas citas sobre los coches tomadas de las comedias del siglo XVII. Asimismo, Fernández Oblanca señala la importancia de los vehículos en el universo entremesil (FERNÁNDEZ OBLANCA, J.: "La pasión de los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos", *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, tomo 41-2 (1991-1992), pp. 105-124). El hecho de que este medio de transporte sea tratado del mismo modo en el género novelístico y el teatral confirma una vez más la ecuación argumental existente entre ambos, que ha sido señalada por la crítica desde hace años.

¹⁰³ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa del placer honesto*, ed. de E. B. Place, Boulder, Colorado University Press, 1927, p. 363.

En este breve fragmento, el coche se muestra como un hogar móvil que puede acercarse a su dueño a los más bellos lugares, pero también como parte de una casa. De este modo, Cristina pone al mismo nivel el vehículo y los dos espacios dentro del edificio que resultaban más cómodos para realizar reuniones: el corredor y la bóveda. El primero de ellos era el apetecido en invierno, pues recibía la luz y el suave calor del sol, mientras que el segundo era el favorito en verano, ya que se convertía en una de las zonas más frescas.¹⁰⁴

En las líneas siguientes, Cristina continúa equiparando casa y coche pero aumenta el valor de este último: "Desvanézcense los árboles entre la pompa amena de las florestas, cuya madera se corta para el edificio de una casa tan alegre; procuren adelantar su fin, corran a su muerte, pues della se ha de seguir el buen logramiento de tantas vidas".¹⁰⁵ Ahora, a ojos de la doncella, el carruaje no debe de ser considerado una simple casa. Además, debe verse como un objeto sublime, un hogar que alberga la felicidad y que influye sobre el bienestar de muchas personas. El coche adquiere, pues, un carácter de domesticidad que no todos los edificios privados poseen.¹⁰⁶

El discurso de Cristina continúa desarrollando un complejo entramado simbólico en el que el medio de transporte sigue siendo el protagonista. La asociación casa-coche volverá a aparecer una vez más en sus labios al recibir los parabienes por su matrimonio. En agradecimiento por las felicitaciones, la recién casada dirá a sus vecinas: "Dos casas tengo, la una inmóvil y la otra móvil. La móvil es el coche, y ambas están al servicio de vuestras mercedes".¹⁰⁷ De nuevo hogar y vehículo están al mismo nivel.

Durante toda la narración tanto la casa como el coche aparecen en la mente de la protagonista como un mismo espacio. No obstante, habrá que esperar al final de la historia para que tenga lugar una fusión de ambas entidades. Tras la muerte de su marido, la economía de Cristina irá en declive gradualmente a causa de su obsesión cocheril. La nueva viuda se preocupará más por la conservación de su carruaje que por su hogar y acabará utilizando al primero en situaciones deshonorosas. De este modo, el coche ejercerá de despensa, transportando los nabos y repollos que alimentan a Cristina, y de almacén provisional, al trasladar los utensilios domésticos durante las mudanzas. La degeneración total del vehículo sucederá finalmente cuando es utilizado como cuarto de prostitución,

¹⁰⁴ En el capítulo siguiente se analizará de un modo más profundo la estructura de la casa en el siglo XVII y la influencia de las estaciones en la disposición de los cuartos.

¹⁰⁵ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *ob. cit.*, p. 364.

¹⁰⁶ Gloria Franco incluye dentro de la definición de lo doméstico el hecho de ser marco de la afectividad (FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 84).

¹⁰⁷ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *ob. cit.*, p. 365.

albergando a mujeres licenciosas y permitiendo que en su interior tengan lugar acciones deshonestas. El coche, que hasta ahora había sido comparado simbólicamente con las partes hermosas y agradables del hogar, acaba ejerciendo la misma función que los recintos de la casa más humildes y despreciados, y se convierte así en uno de ellos.¹⁰⁸

Como se puede observar, la novelita de Salas Barbadillo muestra claramente la conexión entre el edificio privado y el coche, elevando el medio de transporte a un rango muy similar al de la casa propia.¹⁰⁹ Por esta razón, se consideró que debía formar parte también del objeto de estudio que comporta el concepto "espacio cerrado" dentro de la novela corta del XVII.

En lo que respecta al segundo medio de transporte mencionado, el barco, también es posible contemplar una interrelación entre este y la casa propia. Aunque la crítica actual no ha desarrollado un extenso análisis al respecto como sucedía con el coche, las numerosas alusiones que aparecen en la literatura de la época sí corroboran esta asociación.¹¹⁰ En la época los viajes por mar eran largos y tediosos, y los barcos acababan convirtiéndose en auténticos hogares para sus pasajeros. Los capitanes, además, ejercían con frecuencia la labor de anfitriones y trataban a los viajeros del mismo modo que los dueños de una casa regalan a sus invitados. Teniendo en cuenta todo esto, no es de extrañar que las embarcaciones posean en los textos del XVII la misma funcionalidad que las casas. Una muestra de ello aparece en la novela *La dama del perro muerto* de Salas Barbadillo.¹¹¹ Allí, unos caballeros soldados se vengan de los desdenes de Teodora, una dama cortesana,

¹⁰⁸ A pesar de que Cristina no llega a utilizar el coche como hogar, es importante resaltar que este tópico sí existía en la literatura del siglo XVII. La idea del vehículo como casa habitable fue utilizada por autores como Vélez de Guevara y Calderón, que pretendían burlarse de todos aquellos que sufrían la "fiebre cocheril". Este hecho demuestra de nuevo la estrecha unión existente entre ambos espacios cerrados. Para más información sobre el tópico de los "encochados" se recomienda la lectura del siguiente artículo: BRIOSO SANTOS, H.: "Vélez de Guevara y la sátira barroca: el tema de los encochados", en P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*, Sevilla, Fundación el Monte, 1996, pp. 227-236.

¹⁰⁹ Aunque el análisis se ha limitado a este texto, es importante señalar que otras novelas cortas que forman parte de este estudio también incluyen pequeñas alusiones a la interrelación casa-coche. Así, en la novela marco de *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina, por ejemplo, se utiliza la expresión "edificios portátiles" mencionada por García Santo-Tomás (MOLINA, T. de: *Obras completas*, ed. y pról. de P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, vol. II, p. 269).

¹¹⁰ A esto habría que añadir que tampoco hay muchas investigaciones que analicen la simbología de los barcos. Dentro de los escasos estudios hallados se puede destacar el siguiente: FERNÁNDEZ GUILLERMO, L.: "El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española", en C. Alvar Esquerra (coord.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 541-548.

¹¹¹ Como curiosidad cabe señalar que esta obra, según Francisco Cauz y Armine Manukyan, muestra ciertas similitudes con el clásico fin aleccionador cervantino (CAUS, F. A.: "Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo", *Anales Cervantinos*, tomo 13-14 (1974-1975), pp. 165-168; y MANUKYAN, A.: "Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias", en C. Mata Induráin y A. J. Sáez (coords.), *Scripta manent: Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 279-295).

realizando un engaño. Para conseguir su objetivo, los hombres deciden entre ellos si deben llevar a cabo su plan en tierra firme o en el mar. Finalmente, "se decretó que fuese esta batalla naval y que se diese dentro del agua, porque hallaron más seguridad y mejor camino".¹¹² Así, el escenario de la burla acaba siendo la galera en la que llega don Rodrigo, ejecutor de la venganza. La embarcación aparece en todo momento como hogar del caballero, un espacio seguro en el cual desarrollar el plan sin interferencias. Dicha tranquilidad se asocia claramente al control del espacio propio.

La interrelación entre barco y casa, por otro lado, era tan evidente en el XVII que incluso se solía emplear literariamente para definir a las naves. Así, en *El licenciado Vidriera*, Cervantes las denomina "marítimas casas".¹¹³ Pérez de Montalbán, en cambio, utiliza en *La hermosa Aurora* la expresión "apósito de lienzos y tablas", idea que comparte Castro y Anaya en la novela marco de *Las auroras de Diana*, aludiendo a un navío como "frágil edificio de lienzos y tablas".¹¹⁴ En *Al cabo de los años mil*, Pérez de Montalbán volverá a referirse a los barcos, pero esta vez considerándolos "aposentos en el agua".¹¹⁵ Las metáforas son muy numerosas. Asimismo, aparte de este tipo de menciones, también era frecuente asociar el verbo "habitar" a las embarcaciones. Tirso ofrece una muestra de ello en su obra *Cigarrales de Toledo*. En ella, un bandolero herido relata al criado Carrillo la agresión que sufrieron él y sus compañeros por parte de tres fustas berberiscas. En dicha narración explica que fueron asaltados por "los cosarios que las habitaban".¹¹⁶ De este modo, una vez más, los navíos aparecen como lugares de residencia y ejercen la función de hogar, situando fuera de lo usual a los habitantes, que no ocupan la casa habitual, sino un vehículo de delincuencia.

Por último, cabría resaltar, a modo de curiosidad, que también se da una estrecha conexión entre los navíos y los coches, que se observa especialmente en las metáforas dedicadas a estos últimos. Dicha asociación era tan popular que, como indica Enrique García Santo-Tomás, hasta la plebe hacía referencia a ella:

¹¹² SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, pról. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907, vol. I, p. 69.

¹¹³ CERVANTES, M. de: *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001, p. 270.

¹¹⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 26; y CASTRO Y ANAYA, P. de: *Auroras de Diana*, ed. de L. González Simón, Madrid, Instituto Nicolás Antonio, 1948, p. 115, respectivamente.

¹¹⁵ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra no dramática*, ed. y pról. de L. E. Laplana Gil. Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 549.

¹¹⁶ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., p. 340.

El sustrato popular rescribe la fórmula externa del carruaje, dando lugar a una nueva terminología; así, la "proa" (parte delantera) y la "popa" (parte trasera) articulan un sugerente discurso en donde los chóferes se convierten en capitanes, los caballos blancos son cisnes, los coches son bajeles o navíos, y los episodios que se originan incluyen la amenaza de piratas, estrechos (como el de Magallanes [...]), mares, piratas y abordajes, si bien la realidad histórica se tiene que conformar con vehículos difíciles de manejar, ruidosos (pues, no lo olvidemos, las calles estaban arenadas por decreto municipal) y, en ocasiones, peligrosos.¹¹⁷

Al igual que sucedía en el lenguaje cotidiano, también en la literatura, y más concretamente en la novela corta, se tiende a equiparar ambos medios de transporte. De este modo, se observa la expresión "tachonada falúa" para referirse al coche en *El monstruo de Manzanares* de Sanz del Castillo, o tiene lugar la utilización del verbo "aportar" para aludir a la llegada del vehículo a una casa en *La serrana de Sintra* de Alcalá y Herrera.¹¹⁸ Asimismo, en las novelas cortas aparece de modo recurrente el tópico de la corte como mar, que crea un nuevo abanico simbólico en el cual los vehículos actúan como diversas embarcaciones.¹¹⁹

Los espacios que han sido mencionados y justificados hasta el momento, la casa privada, los edificios públicos, los coches y los barcos, son los recintos clave que definen el concepto de "espacio cerrado", tal y como ha sido concebido en el presente estudio. Sin embargo, dada la importancia que otro recinto posee dentro de las novelas cortas del XVII, se ha optado por introducirlo de manera puntual en la presente tesis. Dicho lugar es la cueva o gruta.

La cueva es un espacio cerrado que se encuentra en un ambiente natural, alejado del paisaje urbano. Aparece como una derivación de la casa particular campestre, pero tiene un carácter más salvaje y carece del concepto de comunidad que poseen las villas y pueblos. La simbología de la cueva es muy diversa, por esta razón el recinto aparece asociado tanto a factores negativos como positivos. En lo que respecta a los primeros, la gruta se muestra como entrada al infierno, como un reducto de violencia y desolación. Asimismo, también

¹¹⁷ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *ob. cit.*, pp. 98-9.

¹¹⁸ SANZ DEL CASTILLO, A.: *La mojanganga del gusto: en seis novelas*, introd. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908, p. 47; y GALLO, A.: *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Firenze, Alinea, 2003, p. 215, respectivamente.

¹¹⁹ Esta misma idea se observa también en la comedia barroca. Sirva como ejemplo un fragmento de la comedia lopesca *El sembrar en buena tierra*, citado por Enrique García Santo-Tomás. En dicha obra, señala el crítico, el criado Galindo exclama que "está la corte de coches / como el mar con varias naves. / Hay coches, urcas flamencas, / coches, galeras reales, / coches, naves de alto borde, / coches, pequeños patajes, / coches, ingleses baúles, / coches, cofres alemanes, / perdidos ya los estribos / de correr por tantas partes" (GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *ob. cit.*, pp. 90-1). Asimismo, la crítica ha realizado diversos trabajos relacionados con el tópico de "mare malorum". Entre ellos podemos destacar el siguiente: MARTÍNEZ NAVARRO, M. R.: "La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista", en S. Boadas Cabarrocas, F. E. Chávez, D. García Vicens (coords.), *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, MMR, 2012, pp. 35-50.

aparece relacionada con conceptos como la tumba, el fin de la vida y el no retorno.¹²⁰ Las novelas cortas del XVII no recogen esta simbología y muestran mayoritariamente el carácter positivo de la cueva. De este modo, el recinto se erige como espacio de protección y aislamiento frente a las amenazas externas. Los personajes se sienten seguros en su interior, mientras meditan acerca de su pasado y de su futuro. Son los casos que se muestran en obras como *La prodigiosa* de Pérez de Montalbán o *La crianza bien lograda* de Castillo Solórzano.

Aparte de esto, otra de las funciones simbólicas de la gruta que aparece de modo recurrente en las novelas cortas está ligado a su carácter renovador. Como indica José Antonio Molina Gómez, la gruta es lugar de regeneración física y espiritual y ejerce una influencia en la evolución del individuo.¹²¹ En los textos estudiados esta transformación se traduce a menudo en un cambio en el carácter del personaje o en sus circunstancias. Asimismo, también se dan casos en los que esta evolución aparece ligada a la religiosidad, el ascetismo y la vida eremítica. Es lo que se observa, por ejemplo, en el ermitaño del *Para algunos* de Matías de los Reyes o en Beatriz en *La perseguida triunfante* de María de Zayas, incluida en la colección *Desengaños amorosos*.

Por último, otra de las labores simbólicas que desempeña la cueva está ligada a la magia y a lo sobrenatural. De este modo, en palabras de Ruiz Pérez, "la cueva es el espacio de lo fantástico, de lo maravilloso, el lugar de la maravilla por antonomasia, con cabida para cualquier elemento de la fantasía dentro de sus flexibles límites".¹²² En los textos analizados esta idea se traduce en el uso de la cueva como residencia de magos, hecho que se observa en novelas cortas como *El pronóstico cumplido* o *La crianza bien lograda*, ambas de Castillo Solórzano.

A modo de resumen, se puede decir que la cueva es en la novela corta del XVII un espacio cerrado importante, con una gran presencia y una marcada polivalencia. Su inclusión en este estudio es, pues, ineludible.

Como se ha demostrado a lo largo de todo este capítulo, la noción de "espacio cerrado" tiene en este estudio una gran complejidad, pues busca abarcar la mayor parte de aspectos posibles. En las próximas líneas la investigación se centrará en un ampliado

¹²⁰ RUIZ PÉREZ, P.: "Las grotte: programa, emblema, estética", *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, anejo 2 (2013), pp. 33-58.

¹²¹ MOLINA GÓMEZ, J. A.: "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo", *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, nº 23 (2006), pp. 861-882.

¹²² RUIZ PÉREZ, P.: art. cit., p. 37.

análisis de todos estos espacios y en la observación de su diversidad desde el punto de vista físico y funcional.

3. ASPECTOS FÍSICOS DE LOS ESPACIOS CERRADOS

En algunas de las novelas cortas que conforman el presente estudio, se observa cómo algunos espacios cerrados alcanzan, en ocasiones, una importancia y un protagonismo inusitados. Los sucesos se concentran de modo recursivo en los recintos y estos dejan de ser meros escenarios para convertirse en personajes dentro de la acción. Se aludió a un ejemplo de ello en el capítulo anterior, donde se mencionó la importancia que se otorga al coche en la novela corta de Salas Barbadillo titulada *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado*. Asimismo, se manifestó la obsesión cocheril de la protagonista, que la acaba conduciendo hacia su perdición, y se destacó la relación entre el vehículo y las casas. En esta novela corta, además, se advierte que el carruaje aparece humanizado en varias ocasiones y se erige como el galán del cual está enamorada la muchacha. La joven le dedica varias frases amorosas e incluso eróticas ("cuántas veces la vieron en éxtasis y cuántas decir con dulcísimos acentos: ¿posible es que mi corazón sea tan estrecho y mis entrañas tan pequeño espacio que no puedan servirte de cochera, amado mío?") y reza a menudo con el fin de lograr su posesión ("entre las demás doncellas de su estado, cuando todas pedían a Dios marido, ella solamente coche").¹²³ La aparición de don Diego en la historia, por otro lado, refuerza esta imagen del coche/galán. El nuevo pretendiente de Cristina comienza a rondar la calle de la doncella montado en un vehículo prestado y esta, en vez de observarle, centra toda su atención en el carruaje: "la rondó la puerta y desempedró la calle en daño de los vecinos y provecho de los empedradores; dándola a todas horas música con los instrumentos de sus ruedas, que ella decía ser los más suaves".¹²⁴ El hecho de que Cristina centre su atención en el coche da a entender que es este y no don Diego el que está engatusándola con su "música". Así, la joven, enamorada del medio de transporte, no tarda en ceder.

La pareja se casa y el vehículo abandona la posición de galán pretendiente para ocupar el puesto de amante. De este modo, se establece un peculiar triángulo amoroso en el que el nuevo marido tiene las de perder, pues Cristina afirma que "quisiera más pasar la noche en la calle y en el coche sola, que en su casa y en la cama con su marido".¹²⁵ La problemática se agrava y la tensión en el matrimonio aumenta cuando el medio de transporte sufre un accidente y queda destrozado. La conversación derivada de este suceso

¹²³ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 363 y 364 respectivamente.

¹²⁴ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 365.

¹²⁵ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 366.

girará en torno a la alabanza del carruaje y su superioridad frente a don Diego.¹²⁶ La violencia se desata tras la conversación, pero el resultado sigue siendo el mismo. Finalmente, el fallecimiento del marido pondrá punto y final al conflicto del matrimonio, no sin antes elevar una vez más el rango del carruaje, que deja de ser amante para pasar a ser esposo: "Cristina, viuda de coche y marido, los miembros del uno dio a la tierra y los del otro, que los había recogido del campo donde estaban sembrados, procuró que la mano de un diestro y docto algebrista de coches volviese a unillos".¹²⁷ La muerte de don Diego implica, pues, enviudar por segunda vez.

Como es fácil de apreciar a tenor de los ejemplos citados, se observa un proceso de humanización del vehículo, que desempeña en esta ocasión el papel correspondiente a un ser humano. Su presencia constante, como objeto de deseo y núcleo de conflicto, le transforma en el eje de la acción.

Algo similar sucede en la novela marco de *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* de Castillo Solórzano, obra en la que el título ya muestra el protagonismo que va a alcanzar el coche. El argumento es sencillo: Teodora parte desde Sevilla a Madrid con sus hijas Felicianita y Luisa. Su objetivo es enriquecerse engañando a incautos caballeros gracias a la belleza de las muchachas. En la capital conoce a doña Estefanía, Costancia y Dorotea, tres mujeres que llevan la misma vida que ellas pretenden iniciar, y juntas ponen en práctica sus burlas. Poco después de la llegada a la Corte de las sevillanas, doña Luisa consigue engatusar a don Fernando Antonio, un joven adinerado que comparte generosamente con ella su dinero y uno de sus coches. Tras el fallecimiento prematuro de este galán a causa de una deuda de honor, las fingidas damas se ocultan en Vallecas para evitar que el carruaje les sea arrebatado. Allí deciden continuar realizando engaños que permitirán costear el buen mantenimiento del vehículo. Una vez logrado su objetivo, las estafadoras abandonan Madrid, momento en el cual concluye la obra.

Durante el desarrollo de la acción, el coche desempeña una doble funcionalidad como fuente de problemas económicos y como personaje cómplice de los actos delictivos. Su conservación implica un gran gasto, pero su posesión es crucial. Como indica Ryan Prendergast:

¹²⁶ "D. Diego.- Luego vuestro prójimo es el coche.

Cristina.- Más que vos propio con ser mi marido; y si no, vedlo en que el tiempo que lo poseí, fui dél tan prójima que habitándole siempre, él y yo parecíamos una misma cosa" (SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 371).

¹²⁷ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 375.

Teodora makes a clear connection between the possession of the *coche* as a way of giving the impression of having both power and "hacienda" as well as the vehicle's ability to provide them with "muchos más provechos". The representation of self-fashioning interrogates the limits of identity as determined only by social, economic, and political forces by revealing the seams between being and pretending to be a member of courtly society.¹²⁸

Lo importante, pues, no es ser rico, sino aparentar que se posee dicha riqueza. Y el coche es el elemento clave que permite esta ilusión.¹²⁹ Este hecho provocará la "humanización" del vehículo, que deja de ser un mero instrumento para convertirse en un burlador más que se encarga de presentar a las muchachas ante sus futuras víctimas. Esta idea, que también mencionan autores como Dunn o Soons, se observa claramente en las distintas transformaciones por las que pasa el grupo al iniciar una nueva estafa.¹³⁰ De este modo, la metamorfosis del coche aparece descrita con la misma minuciosidad que la de las jóvenes, mientras que los sirvientes que las acompañan apenas son mencionados.¹³¹ El coche es un protagonista más y por esta razón debe de ser tratado al mismo nivel que las harpías.

Tanto *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* como *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* demuestran cómo un espacio cerrado puede adquirir una gran relevancia dentro del núcleo argumental. Este protagonismo, que en los vehículos solo se traslada a un plano simbólico, queda plasmado de un modo más claro en los casos en los que el recinto aludido es una casa particular. En estas situaciones la importancia del espacio no solo se manifiesta en su simbología, sino también en una detallada descripción del edificio que permite incluso la elaboración de un plano del mismo. Las siguientes páginas se centrarán en demostrar la veracidad de esta afirmación. Para ello se tomará como base de análisis aquellas novelas cortas que han sido escritas por autores que tienden a la descripción meticulosa y que otorgan a los edificios un rol nuclear. La información recopilada se contrastará con los datos que se poseen en la actualidad sobre la arquitectura

¹²⁸ PRENDERGAST, R.: "‘Mudar tierra por mudar de ventura’: Place, Economy, and Gender in *Las Harpías en Madrid*", *CIEHL*, nº 23 (2016), p. 50.

¹²⁹ "El coche sirve así como metáfora de la falsa movilidad social existente en el Siglo de Oro, pues mientras los personajes intentan avanzar socialmente, el propio vehículo de su progreso les lleva a un estado de servidumbre económica y moral" (GUILLÉN, F.: "Status y transgresión social: la imagen del coche en la novela corta del Siglo de Oro", en R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez Magallón (eds.), *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2003, p. 179).

¹³⁰ DUNN, P. N.: *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952; y SOONS, A.: *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978, respectivamente.

¹³¹ En palabras de Prendergast, "Castillo Solórzano describes in detail the changes of the vehicle's horses, driver, and curtains much like he portrays the elaborate dresses and identities of his protagonists" (PRENDERGAST, R.: art. cit., p. 54).

doméstica de la época. El resultado servirá para el desarrollo de un plano de la planta de la casa descrita.

Antes de iniciar el análisis pormenorizado de cada uno de los casos escogidos, es imprescindible dejar clara una serie de aspectos. El primero de ellos es que no resulta sencillo encontrar información sobre los rasgos más generales de la arquitectura doméstica del siglo XVII. Como indica Jesús Escobar, la mayor parte de las investigaciones que se están desarrollando en la actualidad sobre este tema se centran en arquitectos prestigiosos o en la descripción de un estilo particular que se aleja de los edificios cotidianos.¹³² Asimismo, se tiende al estudio de construcciones concretas, pertenecientes a la alta nobleza, y se obvia el análisis de los edificios más modestos. Estos últimos apenas son investigados dado que, como señala María Antonia Fernández,

Su mismo carácter privado dificulta, de una parte, el hallazgo de documentación y propicia, de otra, la desaparición de unas construcciones que, al carecer de la consideración de monumentales, son víctimas del deterioro y subsiguiente abandono. Esta situación se agrava en aquellos núcleos urbanos cuyo desarrollo en época contemporánea ha sido poco respetuoso con el urbanismo histórico.¹³³

Teniendo en cuenta que la mayor parte de los textos analizados hacen referencia a casas propias de hidalgos, resultaría erróneo utilizar como modelos de estudio aquellos habitados por personalidades más prestigiosas. Por esta razón, todos los datos relacionados con edificios de personajes ilustres han sido utilizados con cierta precaución en la presente tesis.

Aparte de esto, también es importante resaltar que en este estudio no se han tomado como referencia aquellos edificios que habitaron los responsables de estas colecciones de novelas, por ejemplo Cervantes. El motivo es que, como indica Consuelo Luca de Tena, las casas conservadas han sufrido excesivas modificaciones provocadas por su actual carácter museístico. De este modo, las estructuras que se mantienen en pie difieren mucho del edificio original.¹³⁴

Hechas todas estas salvedades, el análisis de los textos se inicia con el autor que más se esmeró en crear unos recintos detallados y de simbología compleja: Miguel de

¹³² ESCOBAR, J.: "Arquitectura y urbanismo en el Madrid del siglo XVII: proceso, adorno y experiencia", en Carmen Priego (ed.), *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2007, p. 50. Aunque el autor se centra en los estudios sobre Madrid, sus aseveraciones pueden ser también aplicadas a las restantes ciudades españolas.

¹³³ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A.: "Notas sobre arquitectura doméstica clasicista en Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 56 (1990), p. 415.

¹³⁴ LUCA DE TENA, C.: "Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas-museo", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 3 (2007), pp. 98-109.

Cervantes. Muchos han sido los autores que han destacado el preciosismo cervantino y su superioridad con respecto a los novelistas posteriores. Así, Bourland, entre otros investigadores, señaló:

Not one of his successors reached the same level of attainment, none articulates his stories so well or writes with the same mastery of style; not one approaches him as a psychologist or observer; none, with the possible exception of Salas Barbadillo, compares with him in his power to depict life truly and to create character.¹³⁵

Entre sus virtudes, la estudiosa también menciona su preciosismo a la hora de elaborar el escenario en el que se desarrolla la acción: "Cervantes excelled not only in delineating character, but also in describing the scenes in which his stories take place".¹³⁶ Esta misma idea será señalada igualmente años después por Antonio Rey Hazas: "La prosa de Cervantes se ha valorado desde antaño por su plasticidad, por su espléndida y sugerente reproducción del espacio".¹³⁷ En efecto, la maestría de Cervantes fue inimitable en este aspecto. Zayas, como se verá más adelante, es la autora que más logra aproximarse a su nivel descriptivo, sin embargo sus edificios todavía carecen de ese algo que el autor del *Quijote* supo plasmar en los suyos.

El primer edificio que se analizará en este estudio es la casa de Monipodio, recinto mencionado en *Rinconete y Cortadillo*.¹³⁸ Dicho espacio se encuentra en la ciudad de Sevilla, urbe que tuvo gran relevancia en el siglo XVII. Antonio Bonet la describe del siguiente modo:

Ciudad un tanto aparte fue Sevilla; puerto de América, su rápido crecimiento a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo es de sobra conocido, pasando de ser una población de 60.000 habitantes en 1530, a tener, según las evaluaciones, cerca de 150.000 en 1588, fecha de su apogeo. Centro comercial, financiero y artístico, Sevilla fue el paradigma de lo urbano [...] Cercada con murallas árabes, con su Torre del Oro, sus atarazanas y el Arenal, en donde se almacenaban los enormes fardos de las mercancías venidas de todo el mundo, la ciudad, con sus barrios ricos de magníficas casas y las oscuras calles en donde dominaba la germanía, fue una de las urbes europeas más atractivas.¹³⁹

¹³⁵ BOURLAND, C.: *ob. cit.*, p. 8.

¹³⁶ BOURLAND, C.: *ob. cit.*, p. 8.

¹³⁷ REY HAZAS, A.: "Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino", *Anales Cervantinos*, vol. XLI (2009), p. 190.

¹³⁸ El análisis se centrará en la versión del texto de 1613. El manuscrito Porras será citado en ocasiones puntuales cuando sea conveniente.

¹³⁹ BONET CORREA, A.: "Las ciudades españolas del Renacimiento al Barroco", en J. Maluquer *et alii* (eds.), *Vivienda y urbanismo en España*, Barcelona, Banco Hipotecario, 1982, p. 116. Para un estudio más pormenorizado y actual sobre la Sevilla del siglo XVII se recomienda la siguiente lectura: CASTILLO MARTOS, M. y RODRÍGUEZ MATEOS, J.: *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

Fernando Arroyo, por su parte, cita varios extranjeros que visitaron la ciudad en aquella época. En lo que respecta a los edificios, indica que Münzer opinaba que "sus calles son anchas y hermosas, pero las casas en general no son muy buenas" y Sobieski lo corroboraba al decir que tiene "edificios bajos por causa de los grandes calores y de un piso como los de los turcos".¹⁴⁰ Asimismo, el investigador Gregorio Manuel Mora reafirma esta idea aportada por los contemporáneos al señalar que "el grueso de la población habitaría en sitios menores que han desaparecido (habitaciones en corrales de vecinos, o compartiendo su vivienda con talleres o tiendas)".¹⁴¹ Está claro, pues, que la calidad de las casas de la gente común era baja, y que lo que muestra Cervantes en su *Rinconete y Cortadillo* se aproxima a la realidad de la época.

La novela corta se inicia con el encuentro de los dos protagonistas en un espacio cerrado, la venta. En este recinto, que se muestra como el origen de la relación entre Rincón y Cortado, ambos se presentan y deciden proseguir juntos su viaje hacia Sevilla. En la gran urbe, tras una serie de peripecias ligadas a sus robos, se topan con un mozo que les llevará al verdadero espacio protagonista de la historia: la casa de Monipodio. Es aquí donde los dos muchachos conocen a una serie de pintorescos individuos que provocarán un cambio en su trayectoria vital.

La casa de Monipodio tiene una gran trascendencia en la obra desde el punto de vista simbólico, hecho que reafirma su carácter protagónico. Dado que su aparición tiene lugar al mismo tiempo que la de Monipodio y el resto de su compañía, algunos autores como López Estrada han llegado a considerarla un personaje más dentro de la historia.¹⁴² Aparte de esto, se han realizado muchos otros enfoques sobre este espacio cerrado. El Saffar, por ejemplo, considera que la entrada de los jóvenes en la casa y en la cofradía implica su conversión total en ladrones.¹⁴³ Dicha idea es seguida por Jorge García, que establece un contraste entre la libertad previa y la posterior obediencia incondicional.¹⁴⁴

¹⁴⁰ ARROYO ILERA, F.: "Territorio, espacio y sociedad en tiempos de Cervantes", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, tomo CXLI (2005), p. 50.

¹⁴¹ MORA VICENTE, G. M.: "Ejemplos de arquitectura civil sevillana en los siglos XV y XVI. Elementos constructivos", en S. Huerta, I. Gil *et alii* (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, vol. 2, p. 965.

¹⁴² LÓPEZ ESTRADA, F.: "Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*. Una posible resonancia de la invención creadora", en J. J. Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*. *Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse - Le Mirail, 1983, pp. 59-68.

¹⁴³ EL SAFFAR, R.: *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1974. Es importante tener en cuenta, en este sentido, las similitudes que se establecen entre la situación plasmada por Cervantes y el ingreso en una orden (o cofradía) religiosa.

¹⁴⁴ CERVANTES, M. de: *ob. cit.* La idea aparece concretamente reflejada en la página 797.

Ballart, por su parte, ve el recinto como una metáfora de la religiosidad que envuelve a los ladrones, ya que, al igual que ellos, encubre bajo una tosca fachada un hermoso interior.¹⁴⁵ Su visión del espacio ya había sido trabajada por Molho, pero bajo un enfoque inverso.¹⁴⁶ Según este investigador, la contraposición entre el exterior sórdido de la casa y el patio immaculado resalta el carácter antipicaresco de *Rinconete y Cortadillo*. Del mismo modo, considera que en los pícaros se da el caso contrario, pues su belleza exterior se opone a su maldad interna.

Asimismo, ha habido estudiosos que se han centrado en los objetos que forman parte del mobiliario de la casa. Así, Bernard P. E. Bentley elabora un completo análisis sobre la simbología de los mismos, centrándose especialmente en la imagen de la albahaca.¹⁴⁷ Stephen Boyd, por su parte, continúa la línea de pensamiento iniciada por Bentley y considera que el patio representa la objetivación del estado espiritual de todos aquellos que se reúnen en él.¹⁴⁸

Todos estos estudios demuestran, pues, el innegable protagonismo de la casa dentro de la historia. Dicha relevancia será la que motive una mayor descripción de los rasgos físicos de la misma. De este modo, cuando los protagonistas acceden por primera vez al espacio cerrado, el narrador ofrece una gran cantidad de información acerca de él:

... y adelantándose un poco el mozo, entró en una casa no muy buena, sino de muy mala apariencia, y los dos se quedaron esperando a la puerta. Él salió luego y los llamó y ellos entraron, y su guía les mandó esperar en un pequeño patio ladrillado que de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino. Al un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio, un tiesto [...] Miraban los mozos atentamente las alhajas de la casa en tanto que bajaba el señor Monipodio, y viendo que tardaba, se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban, y vio en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese, y otras tres esteras de enea tendidas por el suelo. En la pared frontera estaba pegada a la pared una imagen de Nuestra Señora, destas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma y, encajada en la pared, una almofía blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofía de tener agua bendita, y así era la verdad.¹⁴⁹

¹⁴⁵ BALLART, P.: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, 1994.

¹⁴⁶ MOLHO, M.: *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.

¹⁴⁷ BENTLEY, B. P. E.: "Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*", en C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 206-214.

¹⁴⁸ BOYD, S.: "Un espacio ejemplar cervantino: El patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*", en F. Domínguez y M. L. Lobato (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. 1, pp. 353-364.

¹⁴⁹ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, pp. 181-2.

El fragmento aportado pertenece a la versión del texto de 1613. La descripción del manuscrito Porras, por su parte, no ofrece importantes variaciones. Únicamente se han modificado algunos de los elementos que se encuentran en la sala baja a la que accede Rincón: las espadas no están colgadas como los broqueles, la imagen de Nuestra Señora se sujeta a la pared con pan mascado y la almofia ha sido sustituida por una lámpara de vidrio (el dinero de la esportilla contribuiría a mantener la llama encendida).¹⁵⁰

Para elaborar el plano de la planta de este edificio, se ha empleado este fragmento, así como una serie de comentarios sueltos que se realizan a lo largo de la historia. Asimismo, se ha utilizado, como ya se indicó anteriormente, la información que se conserva sobre la arquitectura doméstica sevillana del XVII. Desgraciadamente se han hallado pocos datos al respecto, ya que los historiadores tienden a centrarse en la descripción de la casa palacio, recinto del cual se hablará más adelante. Por esta razón, el desarrollo del plano se ha centrado en el uso de las citas del texto y en el siguiente fragmento aportado por Gloria Franco acerca de las casas más modestas del Antiguo Régimen:

la vivienda doméstica en el Antiguo Régimen era, fundamentalmente, un escenario plural y sus espacios, abiertos o cerrados, simples o complejos, únicos o diversificados, se caracterizaban por la polivalencia; a menudo se trataba de habitáculos carentes de especialización que servían para los usos más variados, ofreciendo una permanente disponibilidad para ser reocupados en función de necesidades puntuales de cada momento y, de esta manera, proporcionar una mayor utilidad a sus ocupantes.¹⁵¹

El resultado de todo este análisis se muestra en el plano incluido en el apéndice como figura 1, que será explicado brevemente a continuación.

La casa de Monipodio es un edificio modesto con un pequeño patio interior.¹⁵² Posee además una planta superior que solo cubre un ala de la vivienda. Esto se confirma a través de un comentario que se hace en el texto. Cuando los ladrones se creen en peligro ante el paso del alcalde de justicia y los corchetes neutrales, el narrador indica que

¹⁵⁰ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 661.

¹⁵¹ FRANCO RUBIO, G.: art. cit.

¹⁵² Como señala Marta Beatriz Silva, la presencia del patio era imprescindible en cualquier casa sevillana. La investigadora muestra en su estudio la importancia de este recinto incluyendo un "cuentecillo popular", ya aludido por Joaquín Hazañas, en el que un sevillano le indica a su arquitecto: "Hágame V. en este solar un gran patio y buenos corredores; si terreno queda hágame V. habitaciones". Asimismo, la estudiosa también recoge la idea del patio como modo de aislarse del mundo y conseguir un pedazo de cielo para nosotros mismos, en una clara imagen que une al ser humano con el ser divino (SILVA, M. B.: "La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica", en J. M. Almansa, A. Aranda Bernal *et alii* (eds.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 2001, pp. 875-896).

“desaparecieron, subiéndose a las azoteas y tejados, para escaparse y pasar por ellos a otra calle”.¹⁵³ Si hubiese un piso superior alrededor de todo el patio, estarían atrapados y no tendrían la posibilidad de saltar desde allí a las casas vecinas. Del mismo modo, el hecho de diferenciar entre el tejado plano (azotea) y el que no lo es parece establecer ya una distinción entre una parte de la casa, que estaría a una altura inferior, y otra más elevada.

Las salas bajas han sido colocadas en el plano en un lateral de la vivienda por una razón lógica: una de ellas tiene que estar más cerca de la entrada del patio que la otra para que Rincón tenga tiempo suficiente para observar la habitación y volver a su sitio si alguien baja por la escalera. Esta, por su parte, aparece entre las dos salas porque, si la segunda estuviera más cerca de la puerta, Rincón también se habría acercado a observar su interior. La distancia que habría y la imposibilidad de disimular su acción le impiden llevarla a cabo.

El piso superior no aparece definido ya que Cervantes no da ningún dato al respecto. No obstante, se deduce que habría por lo menos dos aposentos, al igual que en el piso de abajo, cuyas puertas los comunicarían con la escalera. Estas habitaciones, como señala Gloria Franco, tendrían un carácter multifuncional dependiendo de las necesidades de los habitantes.¹⁵⁴

El edificio, como se puede observar, es simple, pero su descripción es lo suficientemente minuciosa como para realizar un plano del mismo. Este hecho demuestra, una vez más, hasta qué punto Cervantes daba importancia a los escenarios en los cuales tenía lugar la acción.

Desde hace varios años la crítica ha establecido una relación entre Cervantes y otro de los autores que se incluyen en la presente tesis: Lugo y Dávila. Uno de los estudios más recurrentes ha sido la comparación entre *Rinconete y Cortadillo* y la novela corta titulada *De la hermanía*. Cotarelo, en su edición moderna del texto, destaca las relaciones formales, temáticas y argumentales que se dan entre ambas obras y afirma que *De la hermanía* es una clara imitación de la obra cervantina.¹⁵⁵ Alberto Sánchez, por su parte, realizó un estudio en el que, al contrario que su predecesor, observaba no solo las similitudes, sino

¹⁵³ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 206. En la versión de Porras solo se alude a las azoteas omitiendo los tejados (CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 675).

¹⁵⁴ Es probable que ninguna de estas habitaciones ejerza de cocina, pues los alimentos que se mencionan en la novela son traídos del exterior ya preparados y cocinados. Esta hipótesis se refuerza con la breve referencia al patio de Monipodio que se hace en *El coloquio de los perros*. En dicho fragmento nuevamente la comida proviene de fuera de la casa.

¹⁵⁵ LUGO Y DÁVILA, F. de: *Teatro popular*, introd. y notas de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906.

también las diferencias existentes. Basándose en la comparación que propone Cotarelo de dos fragmentos que considera muy semejantes, señalaba:

son pasajes de parecido indudable y ponen de relieve la soltura y maestría del texto cervantino. Lo cierto es que se trata de cuadros que reflejan el mismo ambiente picaresco. Pero el calco de Lugo tiene otros colores, revela un temperamento dispar y puede haber tenido en cuenta alguna otra fuente literaria.¹⁵⁶

A lo largo de su artículo, Sánchez coteja la moralidad, los rasgos lingüísticos y estilísticos, los elementos argumentales y la religiosidad de las dos obras. Finalmente, concluye que Cervantes se muestra claramente superior, pues posee una mayor maestría en la invención, el estilo lingüístico y el humor.

Por último, dentro de los estudios que ponen en común *Rinconete y Cortadillo* y *De la hermanía*, cabe mencionar el trabajo de Edward Nagy titulado *Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*.¹⁵⁷ En él, el crítico valora la capacidad creativa de Lugo, aunque es consciente de que este autor tampoco pudo alcanzar la genialidad cervantina. En su análisis destaca, entre otras cosas, la comparación entre Monipodio y Morón, el papel de las mujeres dentro de la obra y el hecho de que *De la hermanía* muestra de un modo más claro la crueldad de la vida hampesca.¹⁵⁸

Dada la estrecha relación existente entre la novela corta cervantina y la de Lugo, se consideró interesante establecer una comparación entre los dos recintos principales que aparecen en ambos textos: el ya mencionado patio de Monipodio y la casa de la Maldegollada. En las siguientes líneas se realizará la descripción de este segundo espacio y se elaborará un análisis contrastivo de ambos.

La novela corta *De la hermanía* se inicia con la llegada de Morón a Sevilla y su encuentro con los restantes rufianes del lugar. Tras debatir acerca de sus respectivos pasados, el grupo decide reunirse con sus mujeres en la casa de la Maldegollada para celebrar un banquete y dar la bienvenida a la Pintada, pareja de Morón. Dicha celebración se ve interrumpida por la entrada de una pareja. Los pícaros se ocultan y, antes de marcharse, organizan un hurto. Los posteriores acontecimientos, el castigo al alférez Chaves y el ingenioso robo al Licenciado Antolínez, mostrarán la extraña relación

¹⁵⁶ SÁNCHEZ, A.: "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila", *ACerv*, XX (1982), p. 143.

¹⁵⁷ NAGY, E.: *Teatro popular de Francisco Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Ed. S. Cuesta, 1983.

¹⁵⁸ Con respecto a las mujeres, Nagy señala que su protagonismo es mayor en *De la hermanía* que en *Rinconete y Cortadillo* (NAGY, E.: *ob. cit.*, p. 34 y siguientes).

existente entre la autoridad corrupta y el mundo hampesco. Por último, la novela corta finaliza de un modo abrupto al igual que sucedía en la novelita cervantina.

Lo primero que llama la atención al analizar el texto es que en *De la hermanía* no existe una figura central como la de Monipodio. A pesar de que al inicio de la historia el protagonismo parece recaer en Morón, este rufián pronto se convierte en uno más y pierde relevancia. Del mismo modo, también destaca el hecho de que el movimiento dentro de la obra es mucho mayor que en el caso de *Rinconete y Cortadillo*. Los personajes se detienen poco tiempo en cada espacio cerrado y oscilan sin descanso entre unos y otros. Esto provocará que la trascendencia de los recintos sea mucho menor. No obstante, todavía hay uno que destaca por encima de los demás: la casa de la Maldegollada.

Desde el punto de vista simbólico el edificio muestra poco valor en comparación con el patio de Monipodio. Al igual que sucedía en el texto cervantino, la casa refleja el sentimiento de solidaridad de la comunidad rufianesca y se erige como un miembro más dentro del grupo de ladrones. Sin embargo, no se establece un fuerte contraste entre el interior y el exterior ni se observa ningún tipo de evolución en los personajes a través del acceso al espacio cerrado. En *Rinconete y Cortadillo* el patio de Monipodio provocaba un cambio en Rincón y Cortado porque los dos eran jóvenes muchachos con ansias de aprender. Al entrar en el edificio dejaban de lado su independencia y se sometían a unas normas con el fin de mejorar sus habilidades. En *De la hermanía*, en cambio, todos los miembros del grupo son ya adultos y están acostumbrados a la frecuentación de las malas compañías. Los sucesos en la casa de la Maldegollada no aportan nada nuevo, pues ya están habituados a ese modo de vida. Por esta razón, resulta lógico que no tenga lugar ninguna transformación en su carácter o personalidad.

Otro de los motivos que resta fuerza simbólica al espacio cerrado es que, como ya se ha adelantado, no aparece asociado a ningún personaje significativo. La Maldegollada es la más vinculada al recinto, sin embargo la anciana se limita a realizar la labor de anfitriona sin tomar ningún tipo de decisión importante. Este hecho impide que la casa adquiera nuevas connotaciones por influencia de su poseedor.

Teniendo en cuenta todo esto, se podría considerar que la casa no tiene la suficiente importancia como para ser considerada de un modo especial. Sin embargo, hay un factor que contradice esta afirmación y es que el edificio en cierto momento llega a protagonizar la acción como si fuese un personaje más. Ese instante tiene lugar cuando el grupo abandona la casa tras diseñar su plan de robo. En otras circunstancias lo más habitual habría sido que la historia prosiguiese fuera de la casa. No obstante, no sucede esto y la

trama se centra en los sucesos que tienen lugar en el edificio a continuación. Esta momentánea priorización del recinto sobre los restantes personajes es la que le hace digna de un análisis similar al realizado con la casa de Monipodio en la obra cervantina.

Una vez señalada la relevancia del espacio, se prosigue el análisis con el intento de elaboración de un plano similar al realizado anteriormente. Como ya había señalado Alberto Sánchez, Lugo carece de los matices lingüísticos que poseía Cervantes y no se detiene en los detalles.¹⁵⁹ La información que aporta acerca del edificio es, por tanto, bastante escasa. Sin embargo, todavía es posible realizar un pequeño esbozo del plano utilizando estos breves datos y la información sobre la arquitectura que ya se ha mencionado. El resultado se observa en la figura 2 del apéndice.

La primera mención que se hace en el texto de la casa de la Maldegollada aparece en boca de Morón. El rufián, después de beber con sus nuevos compañeros, decide citarlos a todos en este espacio: "y pues estamos de consumo y hemos tocado huesos, mañana en Triana, en casa de la Maldegollada, que ya por vieja trata de acoger, llevaremos nuestras hembras y nos comunicaremos a lo largo, que la anciana ahora no tiene huéspedes".¹⁶⁰ Su comentario da a entender que el hogar de la anciana es mayor que el patio de Monipodio, pues tiene capacidad suficiente como para ejercer de hospedería. Esta idea será recordada nuevamente cuando la vieja recibe a la Pintada a la mañana siguiente: "Entra, amores, que esta casa será tuya, y no hayas miedo a que los huéspedes de la flota ninguna te la gane".¹⁶¹ A partir de este comentario se deduce que la casa tiene bastantes aposentos. No es tan grande como para ser designada con el término "posada", pero sí puede albergar una buena cantidad de individuos. Asimismo, hay que tener en cuenta la inexistencia de una escalera. La no alusión a este elemento arquitectónico implica la ausencia de un piso superior. Este dato, que en principio no parece muy revelador, sirve para subrayar la pobreza del edificio. En Sevilla era muy habitual la existencia de una planta superior que se ocupaba en los meses más fríos del año.¹⁶² El hecho de que este recinto no posea esta diferenciación de espacios demuestra que el valor de la casa no es muy elevado.

Los invitados al banquete comienzan a llegar y a reunirse en un pequeño patio que hay en la casa ("diéronse la bienvenida, y sacando a un patinejo dos esteras de anea, se sentaron todas").¹⁶³ Ya se ha mencionado la importancia del patio en las construcciones

¹⁵⁹ SÁNCHEZ, A.: art. cit., pp. 147-8.

¹⁶⁰ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 137.

¹⁶¹ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 138.

¹⁶² Este aspecto será retomado más adelante con la inclusión de la pertinente bibliografía al respecto.

¹⁶³ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 138.

sevillanas. En este caso, el hecho de utilizar el término "patinejo" parece transmitir un enfoque despectivo, que da a entender el tamaño reducido y destartado del mismo. La acción prosigue y la anciana se ve obligada a salir de este espacio una y otra vez para recibir a todos los que llaman: "salió la vieja, reconoció la gente y abrió la puerta", "a la puerta llaman [...] quedito, dijo la vieja, que yo saldré", "salió la Maldegollada; reconoció por entre la puerta", "y la vieja salió", "a poco rato se volvieron a dar a la puerta mayores golpes. Salió la vieja y reconoció un alguacil con número de corchetes".¹⁶⁴ El hecho de abandonar este "patinejo" para acercarse a la puerta principal revela que hay un recinto intermedio, un zaguán que separa la entrada del resto de la casa.¹⁶⁵

La fiesta se inicia y todos comen y beben en abundancia. El grupo ha traído la comida de fuera, muy probablemente porque la Maldegollada al igual que Monipodio no tiene cocina.¹⁶⁶ En plena diversión llaman a la puerta y rufianes y prostitutas se detienen alarmados:

En esta bulla estaban, cuando se tocó a la puerta, y todo hombre volvió en sí y pasmó. Dieron mayores golpes, y toda persona agarró sus armas. La vieja, que sabía en qué solían topar aquellas dificultades, dijo:

- Nadie se menea, sino dejarme hacer.

A esto, golpes y más golpes. Salió la Maldegollada; reconoció por entre la puerta, y sin abrir, tornó con el dedo puesto en la boca y haciendo señas que se entrasen todos en la bodega; ellos y ellas lo hicieron temblando, y la vieja salió; abrió la puerta y entró por ella un mancebito galán; cuellos, puños, ligas y cintas de los zapatos, todo muy chico. Hablaronse en secreto, y a poco tiempo llegó una mujer tapada, con un manto de anascote y una mulata de la mano, y así cubiertas, la vieja entró al galán y la señora en su aposento, cerrándolos, y a la mulata la acomodó en otro aposentillo que estaba en el patio, diciéndola:

- Amiga, no se espante de lo que viere; que hombres y mujeres son todos y no moneda falsa.

- No me espanto yo de ver volar un buey, dijo la mulata.¹⁶⁷

Este breve fragmento menciona tres recintos diferentes: la bodega, el aposento de la Maldegollada y el aposentillo donde espera la mulata. Probablemente el primero de ellos se encuentre cerca de la puerta. El grupo de Morón ha sido tomado por sorpresa y necesita ocultarse con rapidez antes de que la vieja abra. Lo más lógico es que utilicen el recinto más cercano y aislado. Por esta razón, todos ellos acaban hacinados allí.

El galán entra en la casa y poco después aparece la cortesana. La Maldegollada introduce a ambos en su aposento para otorgarles la mayor intimidad posible. Dado que la

¹⁶⁴ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 138, 141, 142, 143 y 144, respectivamente.

¹⁶⁵ Dada la pobreza del edificio sería imposible la existencia de una casapuerta, una versión más amplia y rica del zaguán reservada para casas nobles y ricas (SILVA, M. B.: art. cit., p. 880).

¹⁶⁶ Era habitual que algunos alojamientos no ofreciesen servicio de cocina.

¹⁶⁷ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, pp. 142-3.

anciana es la dueña del espacio cerrado, debería de tener el lugar más funcional de todo el edificio. Esto haría pensar que su habitación está cerca de la puerta, pues de este modo puede acudir rápidamente cuando llega alguien. Sin embargo, sucesos posteriores demuestran que no es así.

La mulata, por su parte, acaba en un pequeño aposento mientras espera. Dicho lugar tiene que estar muy cerca de la bodega, ya que la Maldegollada le dice que no se espante por lo que pueda suceder. La vieja es, pues, consciente de que la muchacha va a ver y oír al grupo de Morón. Esta teoría se ve confirmada poco después. El alguacil y los corchetes llegan a la casa y comienzan un registro. Chaves no tarda en encontrar a la mulata y comienza a hablar con ella. Durante su conversación la joven le dice:

Amigo de mis ojos: no haya más ruido, que aquí me tienes para servirte y no de poco provecho; porque sabrás que Morón y la Pintada, con Centella y Truchado, que a todos los conocí, han tenido bureo aquí esta mañana y ya son idos; mas avísote que han trazado un hurto para esta noche de madrugada contra el clérigo del Candilejo; ya sabes quien digo.

[...]

Y la mulata, en pocas palabras, hizo dueño al corchete de todo lo trazado, y en pago le pidió que acomodase con el alguacil la partida de su ama y el hijo del veinticuatro.¹⁶⁸

La mulata ha estado lo suficientemente cerca del grupo de Morón como para poder identificarlos. Además, ha escuchado todo lo que han dicho, a pesar de que los hombres debían estar hablando a media voz. De este modo, se confirma la idea de que su aposentillo se encuentra muy cerca de la bodega.

La acción prosigue y se renuevan las alusiones al cuarto de la Maldegollada. Los corchetes están registrando toda la casa y aún no han encontrado a la pareja. Esto demuestra que su aposento está más alejado de la entrada que el de la sirvienta. Asimismo, el hecho de que la criada no pueda concluir su pacto con Chaves confirma que no hay muchos cuartos entre ambos espacios. La pareja es, pues, atrapada y la autoridad abandona el recinto. Con ellos se alejan también los lectores, que verán cómo la acción se traslada a un nuevo espacio.

Una vez explicados los rasgos señalados en el plano, y a modo de resumen, se puede decir que la casa de la Maldegollada es, al igual que el patio de Monipodio, un buen ejemplo de lo que las *Ordenanzas de Sevilla* denominaban "casa común", es decir, una casa muy simple y funcional en la que los cuartos tienen siempre un carácter polivalente.¹⁶⁹

¹⁶⁸ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 145.

¹⁶⁹ *Ordenanças de Seuilla: recopilacion de las ordenanças de la muy noble [et] muy leal cibdad de Seuilla de todas las leyes [et] ordenamientos antiguos [et] modernos cartas [et] p[ro]uisiones reales...* Impresas en Sevilla. Por Iuan Varela de Salamanca, 1527. Este texto legal siguió vigente en Sevilla durante

Dicha polivalencia se manifestaría de un modo más destacable en el texto de Lugo, ya que en él tiene lugar la transformación de una casa particular en un rudimentario establecimiento de hostelería. Así, habitaciones que solían ser utilizadas para una función más concreta se transforman y pasan a cubrir todas las necesidades cotidianas del huésped.

En lo que respecta a la comparación entre Cervantes y Lugo y Dávila, por otro lado, se puede observar que el texto cervantino otorga mucha más importancia al espacio cerrado y transmite un mayor simbolismo. Del mismo modo, en cuanto a la descripción, Cervantes presenta una visión mucho más detallada de las cosas. El narrador no solo se detiene a describir el espacio, sino que además destaca aquellos elementos que lo conforman. Lugo, en cambio, no desarrolla estos aspectos y ofrece la información de un modo más disperso y descuidado. Así, el lector solo puede fijar la imagen de la casa tras una lectura profunda del texto. Todos estos factores muestran abiertamente la maestría de Cervantes, que no pudo ser igualada por su emulador.

Una vez finalizada la comparación entre *Rinconete y Cortadillo* y *De la hermanía*, se retoma el análisis de las novelas cortas cervantinas con la alusión a otro de los textos que tiene como escenario Sevilla: *El celoso extremeño*. En este caso la ciudad que se presenta es muy diferente a la del universo apicarado. Así, Sevilla se vislumbra como la ciudad opulenta que acoge las riquezas provenientes de la India. El espacio cerrado analizado, la casa de Carrizales, es, pues, la materialización del poderío económico de su poseedor, obsesionado con los celos y el aislamiento.

Desde el punto de vista simbólico, la importancia de la casa se ha demostrado mediante un gran número de estudios. De este modo, autores como Casaldüero la consideran la verdadera protagonista de la novela corta, mientras que otros la contemplan como un reflejo de Carrizales, de sus temores y manías.¹⁷⁰ El recinto ha sido comparado con un convento por investigadores como Percas de Ponseti o Avilés.¹⁷¹ Asimismo,

muchos años. Actualmente puede ser consultado en formato digital en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=451883> [consultado el 29/05/2020]

¹⁷⁰ CASALDUERO, J.: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1943, pp. 171 y 176; PERCAS DE PONSETI, H.: "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*", *Cervantes*, XIV (1994), pp. 137-153; MOLHO, M.: "Aproximación al *Celoso extremeño*", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 743-792; CLAMURRO, W. H.: "Eros e identidad en las *Novelas ejemplares*", en M. C. García de Enterría y A. Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 434-440; D'ONOFRIO, J.: "'En cárcel hecha por su mano'. Rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes", *Cervantes*, XXVIII (2008), pp. 19-40; WALKER, D. R.: "Espacio y honra en *La fuerza de la sangre* y *El celoso extremeño*", *Tejuelo*, nº 4 (2009), pp. 74-83; y VIVAR, F.: "La experiencia trascendental de la música en Cervantes y Kafka. (*El celoso extremeño* y *La metamorfosis*)", *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 103-118.

¹⁷¹ PERCAS DE PONSETI, H.: art. cit.; y AVILÉS, L. F.: art. cit., respectivamente.

también se le ha otorgado una simbología corporal, tanto digestiva como sexual.¹⁷² Finalmente, en los últimos años ha habido investigadores con un enfoque innovador, como por ejemplo Julia D'Onofrio, que aplica una lectura emblemática a la obra y compara la casa con el capullo de un gusano de seda, o Prendergast, que ve el recinto como una metáfora del excesivo control social y político llevado a cabo por el estado católico.¹⁷³

En lo que hace a los aspectos físicos de la casa de Carrizales, se puede considerar esta novela corta cervantina como la más descriptiva y detallada. Por esta razón, el hogar del celoso es el único espacio cerrado que ya ha sido analizado previamente por un investigador. De este modo, en 1990 Molho, en su artículo "Aproximación al *Celoso extremeño*", incluyó un hipotético plano de la casa.¹⁷⁴ Dicho plano presentaba ciertas inexactitudes que fueron reveladas en un trabajo que expuse hace algunos años.¹⁷⁵ En dicho estudio, además, realicé mi propia propuesta. La planta de la casa que diseñé, ligeramente modificada tras adquirir nuevos conocimientos a lo largo de estos años, se incluye en este estudio y se explicará en las siguientes líneas.

El análisis se inicia con la descripción que aparece en el propio texto:

La segunda señal que dio Filipo fue no querer juntarse con su esposa hasta tenerla puesta casa aparte. La cual aderezó en esta forma: compró una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman casapuerta, hizo una caballeriza para una mula; y encima della un pajar y apartamento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; levantó las paredes de las azuteas, de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; hizo torno que de la casapuerta respondía al patio.

Compró un rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser de un gran señor, compró, asimismo, cuatro esclavas blancas, y herrolas en el rostro, y otras dos negras bozales.

Concertose con un despensero que le trujese y comprase de comer, con condición que no durmiese en casa ni entrase en ella, sino hasta el torno, por el cual había de dar lo que trujese. [...] Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que

¹⁷² Avilés compara la entrada de la casa con un tracto digestivo y sus distintas puertas con bocas que intentan acceder a las carencias impuestas por el celoso (AVILÉS, L. F.: art. cit.). Su visión simbólica ya había sido sugerida por Weber en uno de sus estudios, en el que comparaba el recinto con un estómago (WEBER, A.: "Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*", *Cervantes*, IV (1984), pp. 35-51). Maurice Molho, por su parte, observa la novela corta desde una perspectiva sexual. Siguiendo su enfoque, la casapuerta se vislumbra como una vagina que es atravesada por Loaysa, personaje que ejerce de elemento fálico (MOLHO, M.: art. cit.). Asimismo, Daniel R. Walker alude a la "violación metafórica de la casa" (WALKER, D. R.: art. cit.).

¹⁷³ D'ONOFRIO, J.: art. cit.; y PRENDERGAST, R.: "Fear and Control in *El celoso extremeño*", *Hispanic Journal*, 31.2 (2010), pp. 9-22, respectivamente.

¹⁷⁴ MOLHO, M.: art. cit.

¹⁷⁵ CANDIA PÉREZ, E.: "Estructura y plano de la Casa de Carrizales: una nueva perspectiva", en J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado (coords.), *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, 2005, pp. 227-236.

suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron con no pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura.¹⁷⁶

Este fragmento deja muy claro el poderío económico de Carrizales. El celoso anciano puede comprar una casa con un precio elevado que tiene jardín y agua de pie, dos elementos arquitectónicos muy costosos y que pocos ciudadanos se podían permitir.¹⁷⁷ Este hecho, unido a la existencia de un piso superior, parece indicar que la estructura de este espacio cerrado es la misma que la de la denominada "casa principal" en las *Ordenanzas de Sevilla*.¹⁷⁸ Dicho texto legal la describe del siguiente modo: "Otrosí ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa edificar una *casa principal* que tenga salas y cuabras y cámaras y recámaras y portales y patio y recibimiento y todas las otras piezas que el señor de la casa demandare".¹⁷⁹ Se puede concluir, pues, que la casa de Carrizales sigue el modelo de la "casa principal" o, lo que es lo mismo, el de la casa andaluza tradicional del siglo XVII, un recinto que en Sevilla era ocupado por burgueses, mercaderes adinerados o nobles de segunda fila.¹⁸⁰

Como señala Marta Beatriz Silva, la casa a patios llegó a la península ibérica tras la expansión del Imperio Romano. Su estructura se fusionó posteriormente con los rasgos afines de la casa musulmana y dio origen a una construcción en la que se priorizaba el aislamiento y la privacidad.¹⁸¹ En el siglo XVI el recinto evolucionó y se abrió a la calle mediante la colocación de ventanas orientadas hacia el exterior y la modificación de la entrada, que dejó de ser acodada.¹⁸² Lampérez y Romea definía el recinto resultante del siguiente modo:

¹⁷⁶ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, pp. 332-3. Fragmento extraído del texto de 1613. La versión del manuscrito Porras no presenta ninguna variación relevante.

¹⁷⁷ SORALUCE BLOND, J. R.: "La arquitectura doméstica en el Renacimiento", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 31 (1999), págs. 83-97 (separata), p. 12.

¹⁷⁸ La siguiente cita confirma la existencia de dicho piso superior: "la mensajera le dijo que ya subía el músico" (CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 355).

¹⁷⁹ *Ordenanças de Seuiilla...*, *ob. cit.*, fol. 150r. La cursiva es mía.

¹⁸⁰ Espinosa y Venturi señalan que este modelo de casa sevillana "llegó a representar un modelo idóneo tanto por su aspecto de representación social como en el funcional, siendo respetado por los sevillanos durante casi dos siglos" (ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *Casas señoriales de Andalucía*, Palma de Mallorca, Cartago, 1998, p. 136).

¹⁸¹ SILVA, M. B.: *art. cit.*, p. 876.

¹⁸² SILVA, M. B.: *art. cit.*, pp. 878 y sig. Gregorio Manuel Mora Vicente también analiza esta evolución y apertura hacia la calle (MORA VICENTE, G. M.: *art. cit.*). Teodoro Falcón, por su parte, señala cómo, a pesar de que la puerta de entrada al patio ahora está en línea con la de la calle, el patio principal suele estar descentrado con relación al eje de la puerta (FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, Sevilla, Maratania, 2012, pp. 121-2).

De casa con patio individual es ejemplar extendido por el Mediodía español la casa andaluza, que, en esta época, se fija en el tipo con que hoy la conocemos. En planta baja hay un zaguán con puerta a la calle (siempre abierta) y otra con cancela, al patio; este, con galerías, responde unas veces al *atrium* toscano romano (sin columnas) y otras al corintio romano (con ellas). Al fondo, en muchos casos, otro patio o jardín. La escalera es claustral siempre. Alrededor, en dos pisos, las habitaciones, con servicio doble, de verano (abajo) y de invierno (arriba). En lo alto, azotea.¹⁸³

Si se compara la descripción cervantina con la de Lampérez y Romea, se llega a la conclusión de que la casa comprada por Carrizales es muy similar a esta última. La única diferencia sería la existencia de un único patio en el que se situaría el jardín. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el celoso viejo no queda completamente satisfecho con su compra e introduce tres modificaciones en la estructura del edificio que aumentan la idea de aislamiento. La primera de ellas se basa en la eliminación de todas las ventanas, especialmente las que dan a la calle.¹⁸⁴ Mediante esta reforma Carrizales regresa a la estructura de las casas árabes que minimizaban todo lo posible el contacto con el exterior. La segunda modificación, por otro lado, consiste en levantar las paredes de las azoteas. Con esto el anciano consigue no solo evitar las miradas indiscretas de sus vecinos, sino también impedir el contacto de su mujer con el exterior, ya que, como indican los investigadores Espinosa y Venturi, normalmente las azoteas "estaban recorridas por miradores y galerías, siguiendo una herencia musulmana. Servían para pasear y disfrutar del aire libre".¹⁸⁵ La tercera reforma, finalmente, implica la transformación de la entrada de la casa, que se verá bloqueada por la puerta de la calle y la del patio. Del mismo modo, el torno se convertirá en el único medio de contactar con el exterior cuando Carrizales no esté presente. Con respecto a esta última medida, cabe señalar que en la vida real no habría podido ser puesta en práctica. La razón es que el Santo Oficio obligó a mantener las puertas de las casas abiertas todo el día para poder comprobar públicamente que no se incurría en ninguna ofensa para la fe cristiana.¹⁸⁶

¹⁸³ LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española*, Madrid, Ediciones Giner, 1993, vol. 1, p. 179.

¹⁸⁴ Algunos investigadores cervantinos consideran que las ventanas no están tapiadas sino cubiertas. Así, Avilés, por ejemplo, opina que Carrizales usa celosías que "permiten la mirada hacia fuera pero no hacia dentro" (AVILÉS, L. F.: art. cit., p. 78). En la presente tesis se considera esta teoría inviable, dado que este método todavía permitiría la conversación con la gente del exterior y la comunicación por medio de billetes.

¹⁸⁵ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, p. 52.

¹⁸⁶ SILVA, M. B.: art. cit., p. 879; y ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, p. 135. La puerta de la calle debía de permanecer abierta, mientras que la puerta que unía el zaguán con el patio era sustituida por una cancela.

Hechas todas estas salvedades, la propuesta de plano de la casa de Carrizales se expone en el apéndice como figura 3. A continuación se describirá y se justificarán sus distintas partes.

La explicación se inicia con la alusión a la entrada de la casa: la casapuerta. La casapuerta apareció por primera vez en el siglo XVII y es una versión más amplia y rica del zaguán.¹⁸⁷ En la casa de Carrizales, esta es la zona en la que habita el eunuco: “salía de casa Carrizales, las más veces a pie, dejando cerradas las dos puertas, la de la calle y la de en medio, y entre las dos quedaba el negro”.¹⁸⁸ Dentro de la casapuerta se encuentra la caballeriza y, encima de ella, el pajar donde vive Luis. Entre este recinto y el patio, por otro lado, se sitúa la puerta que posee el torno. A través de él se recogen los víveres que trae el despensero y se le entrega la comida al eunuco.

Una vez traspasada la casapuerta se accede al patio. En él se encuentra el jardín con naranjos y una fuente (el agua de pie). Tanto la vegetación como el agua protegen de los rayos solares y aportan frescor en el caluroso verano. Sergio Fabián Vita lo equipara a los jardines de las casas almohades en Sevilla: “Espacio austero, pequeño y cerrado, [...] su estructura se componía de cuatro vías dispuestas en forma de cruz, una fuente circular en el centro y cuatro áreas de plantación de naranjos”.¹⁸⁹ En la figura 3 se ha seguido la disposición del patio sugerida por Vita. Los círculos representan los naranjos, mientras que la fuente ha sido marcada mediante un círculo concéntrico.

Además del patio, en la planta baja se encontraría una serie de habitaciones que rodearían el mismo. A pesar de que el texto no lo especifica, se puede deducir que el uso de estos cuartos se reduce a dos funciones. La primera de ellas es, evidentemente, conservar y almacenar todos los víveres que entran en la casa. El texto cervantino especifica que el celoso se aprovisionó para todo el año de aquellos alimentos que podían comprarse “en junto y en sus sazones”. Es imprescindible, pues, la existencia de la consabida bodega y despensa, así como una serie de cuartos que sirvan para almacenar todo lo que no pueda caber en estos dos espacios. Del mismo modo, también se guardarían aquí una serie de herramientas necesarias para el cuidado del jardín. Estos recintos estarían, probablemente, cercanos a la puerta de entrada.

La segunda serie de habitaciones, por otro lado, sería empleada como cuartos de reposo durante el verano. Varios investigadores han resaltado esta práctica, muy común en

¹⁸⁷ SILVA, M. B.: art. cit., p. 880.

¹⁸⁸ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 334.

¹⁸⁹ VITA, S. F.: “El espacio mítico en la *Novela del celoso extremeño*”, *Actas III-CINDAC*, Palma (Illes Balears), Universitat de les illes Balears, 1998, p. 499.

las grandes casas andaluzas del siglo XVII.¹⁹⁰ Con el fin de sobrellevar mejor el calor y las altas temperaturas, era habitual que los habitantes se trasladasen de la planta de arriba a la de abajo. Así, podían disfrutar dentro de sus dormitorios y salas del frescor y la humedad del jardín. En invierno, sin embargo, se trasladaban nuevamente al piso superior para alejarse de la frialdad del suelo. De este modo, existía una especie de dualidad que otorgaba la impresión de dos casas dentro de una.

Una vez desarrollada la planta de abajo se procede a la descripción del piso superior. Para ello es necesario destacar previamente la disposición de un elemento arquitectónico: la escalera. Dicho elemento seguiría el modelo de escalera claustral y se situaría en un rincón en el lateral del patio, ya que su ubicación central no tendrá lugar hasta bien entrado el siglo XVII.¹⁹¹ En el plano del presente estudio la escalera ha sido situada en el ala este del edificio y próxima a la puerta de entrada, porque así adquiere un carácter más funcional. Asimismo, la disposición de los cuartos superiores que se planteará a continuación muestra esta ubicación como la más lógica.¹⁹²

El piso superior parece rodear todo el patio mediante corredores.¹⁹³ A ellos da una serie de espacios que corresponden a los aposentos de la familia y la sala con el estrado.¹⁹⁴ Asimismo, en este piso se situaría la cocina en la que las mujeres preparan "mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas".¹⁹⁵ No existiría, sin embargo, ninguna habitación que hiciese las veces de comedor.¹⁹⁶

De entre todos los recintos que se encuentran en esta planta, Cervantes destaca tres de un modo especial: el aposento de Carrizales, el estrado y la sala, y el aposento de la

¹⁹⁰ Véanse, entre otros, ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, pp. 45 y 52; SILVA, M. B.: *art. cit.*, p. 879; y FRANCO RUBIO, G.: *art. cit.*, p. 79.

¹⁹¹ Para un completo estudio de la escalera se recomienda la lectura de este estudio, que utiliza como base ejemplos documentados entre los años 1475 y 1625: MARTÍNEZ MONTERO, J.: "Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España", *Ars Bilduma*, nº 4 (2014), pp. 7-26. Asimismo, también se incluyen referencias a la escalera en SILVA, M. B.: *art. cit.*, p. 880; ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, p. 52; y FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *ob. cit.*, p. 122.

¹⁹² La ubicación de la escalera parte de una hipótesis que no ha podido ser demostrada científicamente a través de datos.

¹⁹³ "Mandó Leonora que fuese a abrir al músico y que le trajese a los corredores" (CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 352).

¹⁹⁴ Dada la extraña familiaridad con la que se tratan todos los habitantes de la casa de Carrizales ("Leonora andaba a lo igual con sus criadas"), no sería extraño que las doncellas y esclavas ocupasen el mismo piso que sus amos.

¹⁹⁵ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 334. Con respecto a la cocina Blasco Esquivias afirma: "no es extraño que la cocina se dispusiera en lo más alto de la casa, especialmente si estaba equipada con una gran chimenea de guisar, pues aquí resultaba más fácil y económico sacar al aire exterior el tiro del humo" (BLASCO ESQUIVIAS, B.: "Los espacios de la necesidad: alimentación, higiene y descanso nocturno", en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid, Ediciones el Viso, 2006, vol. 1, p. 72).

¹⁹⁶ "No existía comedor. Para este menester se habilitaban unas mesas en cualquier sala con tableros desmontables" (ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, p.53).

dueña. La razón es que el novelista centra la descripción espacial en función de la trama, y esta se desarrolla en gran parte en estos espacios. A continuación se justificará la posición de estos cuartos en el plano.

El aposento del celoso y de su esposa Leonora se ha ubicado en el ala norte del edificio, en el lugar más alejado de la puerta de entrada y, por tanto, en el más aislado del mundo exterior. El motivo se extrae de un comentario realizado por Luis, cuando decide introducir a Loaysa dentro de la casapuerta. El eunuco afirma que no habrá ningún problema cuando golpee la puerta con el martillo: “mi amo duerme tan lejos desta puerta, que será milagro, o gran desgracia nuestra, si los oye”.¹⁹⁷ Teniendo en cuenta que la casapuerta se ha situado en la parte sureste del edificio, resulta lógico ubicar la habitación del celoso en la parte más alejada posible, la zona noroeste.

El siguiente espacio aludido es la sala con el estrado. La noche que Loaysa entra por fin en la casa del celoso, la señora González dice: “Vámonos a aquella sala frontera donde podremos oír cantar aquí al señor y regocijarnos un poco”.¹⁹⁸ Cuando la dueña pronuncia estas palabras, Leonora acaba de decirle a Guiomar que debe vigilar el aposento de su esposo. Por lo tanto, todos se hallan todavía delante de la puerta de su habitación. Con esto se deduce que la sala se encuentra enfrente del cuarto de Carrizales, en el área noreste del edificio.¹⁹⁹

El aposento de la dueña, finalmente, se ha ubicado en el ala este, cerca de la escalera. Cuando Guiomar da la falsa alarma, Loaysa se esconde en esta habitación. Este recinto debe encontrarse, por tanto, cercano a la sala del estrado. Sin embargo, no puede situarse en el ala norte, pues por ese lado se estaría acercando Carrizales al grupo. Del mismo modo, y a pesar de que no hay mucha distancia entre la sala y el aposento de la dueña, debe haber por lo menos un cuarto entre ambos. La razón es que, cuando se descubre que la llegada de Carrizales era una falsa alarma, la dueña se acerca a su propio cuarto para requebrar a Loaysa. En ese momento las restantes criadas y esclavas, que habían huido, regresan para ver qué ha sucedido:

¹⁹⁷ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 341. Este comentario contrasta con la versión del manuscrito Porras, en la que Luis no solo dice que no le oirá su señor. También afirma que nadie de la casa podrá escuchar los golpes (CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 692).

¹⁹⁸ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 356.

¹⁹⁹ Esta colocación justifica, además, la previa ubicación de la escalera. Cuando Guiomar avisa a los demás de que el señor viene, Luis decide volver al pajar: “el negro [...] como oyó que su amo había despertado, se abrazó con su guitarra y se fue a esconder en su pajar, y, cubierto con la manta de su pobre cama, sudaba y trasudaba de miedo” (CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 360). Si las escaleras estuviesen en otra ala, la posibilidad de que el eunuco fuese descubierto al regresar a la casapuerta aumentarían, así que Luis habría escogido otro lugar para ocultarse.

Y viendo que todo estaba sepultado en silencio, llegaron a la sala donde habían dejado a su señora, de la cual supieron el sueño de su amo; y preguntándole por el músico y por la dueña, les dijo dónde estaban, y todas, con el mismo silencio que habían traído, se llegaron a escuchar por entre las puertas lo que entrambos trataban. [...] Entreoyeron las mozas los requiebros de la vieja, y cada una le dio el nombre de las Pascuas; ninguna la llamó vieja que no fuese con su epíteto y adjetivo de hechicera y de barbuda, de antojadiza y de otros que por buen respeto se callan.²⁰⁰

Teniendo en cuenta el alboroto que harían en el corredor ocho mujeres cuchicheando, es inverosímil pensar que Leonora no las oiría si la sala estuviese justo al lado. Por esta razón se deduce que ambos espacios no están contiguos.

Para finalizar la descripción solo resta mencionar una última planta superior, que no aparece reflejada dentro del plano. Su existencia se deduce tras la huida de las criadas que, al oír el grito de alarma de Guiomar, “se fueron a esconder por los desvanes y rincones de la casa”.²⁰¹ Estos supuestos desvanes estarían situados en una de las alas del edificio (probablemente la este, continuando el ascenso de la escalera).

Como se puede observar a través del plano resultante, Cervantes otorgó un gran protagonismo a la casa dentro de su relato y no escatimó en detalles a la hora de describirla. Con el fin de comparar su capacidad creadora con la de otros escritores, se decidió, al igual que en el caso de *Rinconete y Cortadillo*, cotejar esta novela corta con obras de novelistas posteriores. Para ello, se analizaron los recintos que en la presente tesis se recogen bajo el término "falsos monasterios". Dicha denominación se utiliza para designar aquellas casas particulares que poseen las características propias de un edificio conventual, pero que superan los rigores propios de los mismos.²⁰² Dentro de este grupo se incluyeron espacios cerrados como los que aparecen en la *Novela y escarmiento catorce* de Liñán y Verdugo, *El andrógino* de Lugo y Dávila o la historia de Alejandro, novela corta sin título perteneciente a la colección *Auroras de Diana* de Castro y Anaya.²⁰³

Tras un análisis inicial, se comprobó que los "falsos monasterios" no alcanzan el mismo protagonismo que la casa de Carrizales, ya que la acción no se centra

²⁰⁰ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 360.

²⁰¹ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 359.

²⁰² El hermetismo de estas casas está motivado por el deseo de proteger la honra mediante el encerramiento de una dama. La vigilancia ejercida suele verse frustrada por la penetración en el recinto del galán o por el abandono del espacio por parte de la joven.

²⁰³ Podría incluirse también en esta lista la obra *Los hermanos parecidos* de Castillo Solórzano. En ella aparece el hogar del tío de Lucrecia, un espacio cerrado que manifiesta también esta idea de encerramiento y opresión. No obstante, se decidió omitir este ejemplo dada su escasa presencia a lo largo de la narración. La dama vive allí durante un corto período de tiempo y no se llega a observar ninguna invasión del recinto por parte del galán. Del mismo modo, Lucrecia tampoco se rebela y no abandona la casa contradiciendo la autoridad paterna.

exclusivamente en ellos. A pesar de esto, sí se consideró interesante establecer un estudio más profundo que comparase el recinto cervantino con la detallada casa de Solier en *El andrógino* de Lugo y Dávila. En las próximas líneas se examinará dicho edificio.

En la novela, Laura, una joven dama enamorada de don Ricardo, se ve obligada a casarse con Solier, un anciano acaudalado. Tras la boda, el nuevo esposo transforma su casa en un recinto impenetrable para resguardar su honra y mitigar sus constantes celos. Ricardo, deseoso de ver a su amada, se disfraza de la dama Bernardina y accede a la quinta de Solier. Gracias a una historia ficticia y al enamoramiento repentino del viejo, consigue ser trasladado a la casa principal. Allí, disfruta de su reencuentro con Laura hasta que Solier, llevado de su deseo, intenta violarlo y descubre que es varón. Ricardo, asustado, consigue convencer al viejo de que se ha transformado en hombre hace tres días. Solier acude al licenciado Salt para averiguar si esto es posible. La explicación del estudioso le acaba asegurando y libera al galán. Finalmente, la historia concluye con la muerte de Solier, causada por la melancolía, y el matrimonio de la joven pareja.

Como se puede observar, al contrario que en *El celoso extremeño*, la acción no se centra exclusivamente en el hogar de Solier y algunos acontecimientos relevantes tienen lugar fuera de este espacio. Así, sucesos como la aparición de doña Bernardina, su encuentro con Solier o el enamoramiento del viejo se desarrollan en la quinta y no en la casa. Del mismo modo, el discurso del licenciado Salt se lee en la Universidad y no en este recinto. La razón es que, al contrario de lo que sucedía en *El celoso extremeño*, lo que interesa a Lugo no es el conflicto que supone la entrada en el edificio, sino el discurso científico sobre la posible transformación de mujer a hombre que se incluye hacia el final del relato.²⁰⁴ Este hecho explica, por otro lado, el fácil acceso de Ricardo a la casa a pesar de los numerosos obstáculos creados por Solier.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado hasta el momento, no resulta extraño constatar que la simbología de la casa es mucho más reducida que en la obra de Cervantes. Aunque el edificio también se identifica con su propietario, la escasa profundidad

²⁰⁴ Como se puede observar, el propio título de la novelita ya muestra esta idea. La crítica literaria, por su parte, también ha centrado su interés en este aspecto de la obra (ALCALÁ GALÁN, M.: "El andrógino de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 15 (2010), pp. 107-135). Otros estudios sobre este peculiar texto, aparte del trabajo ya citado de Edward Nagy, son los siguientes: JURADO SÁNCHEZ, A.: "El andrógino de Lugo y Dávila: el perturbante uomo vestito da donna", en M. G. Profeti *et alii* (coords.), *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 121-143; RABELL, C. R.: "El andrógino by Francisco Lugo y Dávila: Speaking from a Woman's Body", en *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003, pp. 140-158; y COPELLO, F.: "Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622. *El Andrógino*, de Francisco Lugo y Dávila", *NRFH*, LVI, 1 (2008), pp. 155-173.

psicológica del personaje otorga menos valor al recinto. Asimismo, el enfoque sexual que implica la penetración de Ricardo en el recinto no puede compararse al acceso gradual de Loaysa, dado que aquí se presenta como un proceso rápido y poco complejo. Solo restaría, pues, la simbología religiosa, que ya se ha mencionado a través del concepto de "falso monasterio". En este sentido, tiene especial significado la existencia de un oratorio, que elimina completamente las salidas del recinto y aumenta la imagen conventual.²⁰⁵

Dado que la casa de Solier posee un menor protagonismo que la de Carrizales a lo largo de toda la historia, resulta sorprendente comprobar cómo Lugo desarrolla una complicada descripción de la misma. En las próximas líneas se analizará esta estructura con el fin de elaborar un plano del recinto.

Para comenzar el análisis es importante destacar que la construcción ya no se encuentra en Sevilla como en los textos anteriores, sino en Valencia. Esta ciudad fue una de las más populosas de España a mediados del siglo XVI.²⁰⁶ Münzer la había comparado con Milán por su llanura grande y hermosa.²⁰⁷ Asimismo, Popielovo señalaba que "está mucho mejor y con más lujo adornada que cualquier otra ciudad del Rey en todos sus dominios, por esta razón mucha nobleza reside y vive allí".²⁰⁸ Por otra parte, Cervantes la volvería a describir posteriormente en el *Persiles*. Los personajes de esta obra destacan "la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos, y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa y rica sobre todas las ciudades, no solo de España, sino de toda Europa".²⁰⁹

A esta ciudad llega Solier tras realizar su casamiento. Acuciado por los celos, el viejo decide reforzar su hogar para aumentar su tranquilidad. Durante su charla con el licenciado Burgos, expone su plan:

Mas Solier, en quien parece que la imaginación le daba avisos de estas trazas para prevenir el remedio, se levantó cuando el sol y, sin acabar de vestirse, salió con una ropa a un corredorcillo, donde hizo llamar al licenciado Burgos. [...] De este tal Burgos hizo Solier primer fundamento de su edificio; y así, tras darle cuenta de su casamiento y cuán otro

²⁰⁵ "Pero lo mejor de mi traza es que todos, así las mujeres por la reja que cae al oratorio desde su cuarto, como los niños y yo, oiremos su misa del licenciado Burgos, sin que sea menester ir a las iglesias" (LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 216). El hecho de que las mujeres vean a través de una reja remite de inmediato al modo en el que las religiosas presencian la misa ante un público lego.

²⁰⁶ Fernando Arroyo señala que tanto Valencia como Sevilla alcanzaban en aquella época los 100.000 habitantes (ARROYO ILERA, F.: art. cit., p. 47).

²⁰⁷ ARROYO ILERA, F.: art. cit., pp. 47-8.

²⁰⁸ Cita extraída de la obra de Fernando Arroyo (ARROYO ILERA, F.: art. cit., pp. 52-3).

²⁰⁹ CERVANTES, M. de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 330. Para más referencias acerca de la ciudad de Valencia en el siglo XVII se recomienda la lectura de la siguiente obra: SALA GINER, D.: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1999.

quería que fuese el gobierno de su casa del que hasta allí, concertó con él darle unos aposentos que estaban en el zaguán con todo lo necesario para su vivienda; y que la comida y ropa limpia se la darían por una ventana que habría en la puerta de la primera sala, y que esto vendría de las manos de las criadas a las de tres niños, que ninguno pasase de ocho años, que los tenía prevenidos para el propósito. Y habían de estar en esta primera sala y la segunda, teniendo el dormitorio acomodado en un aposento que había junto a aquel corredor, donde todas las noches una esclava saldría (en su presencia) a hacerles las camas y aderezar el aposento. Y por un torno, puesto en la segunda cuadra, les darían de adentro la comida, y los muchachos podrían entregar lo necesario que comprase el despensero, el cual, sin pisar la escalera (porque ni él ni otro criado habían de posar en casa, sino en otra accesoria), entregaría al licenciado todas las mañanas la provisión ordinaria; él a los niños, los niños por el torno a la cocinera, que lo recibiría en su presencia, porque la llave del torno la he de tener siempre, sin fiarla de nadie.²¹⁰

Lo primero que destaca en esta descripción es que Lugo y Dávila no menciona los rasgos generales del edificio y pasa a detallar directamente una serie de habitaciones. Teniendo en cuenta esto, el análisis básico de la construcción debe basarse en hipótesis. Lampérez y Romea señala que el modelo de edificio valenciano urbano era un tipo de construcción que se consideraba de tránsito entre la casa catalana y la andaluza: "tiene por características dispositivas, en planta baja, un zaguán, muy abierto a un patio, con fuentes, plantas, etc., etc., que sirve de estancia en el verano, por lo que está muy amueblado; de él parte la escalera (algunas veces del zaguán)".²¹¹ Se inicia, pues, el plano con esta descripción, pero eliminando el patio, ya que no se menciona en ningún momento a lo largo de la narración.²¹² Sí se alude, en cambio, a un jardín o vergel que se ubicará más adelante.

Una vez señalados estos rasgos generales, se retoma el fragmento para ir situando poco a poco las distintas partes de la casa. El resultado de dicho análisis se refleja en el apéndice como figura 4. La descripción comienza con la alusión a un "corredorcillo" en el cual tiene lugar la conversación entre los dos hombres. Dado que Solier acaba de levantarse y aún no está vestido, es muy probable que este recinto se encuentre justo al lado de su aposento. El *Diccionario de Autoridades* define el corredor como una galería, cubierta o descubierta, que se ubicaba en parte de los patios o jardines para tomar el sol o divertirse con las vistas que ofrece. Teniendo en cuenta esto, sería lógico pensar que Solier está esperando a su amigo mientras observa la tranquilidad de su jardín.

Cuando el licenciado Burgos llega, se inicia la conversación y Solier hace de inmediato referencia a dos plantas. Su descripción se centrará sobre todo en el piso

²¹⁰ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, pp. 213-4.

²¹¹ LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *ob. cit.*, vol. I, p. 179.

²¹² La existencia de un patio en esta casa, por otro lado, sería excesivamente compleja. Como se verá más adelante, la planta superior está dividida en dos áreas que apenas se comunican entre sí. Un patio dificultaría este aislamiento.

superior. Lo único que se menciona del inferior es el zaguán y unos aposentos que habitará el licenciado Burgos. Dichas habitaciones se encuentran en el propio zaguán, por esta razón en el plano han sido situadas a los dos lados de la escalera. Aparte de esto, el texto solo alude posteriormente a un jardín en el que tiene lugar la relación sexual entre Ricardo y Laura.²¹³ Es obvio, sin embargo, que la casa posee muchas más habitaciones en esta planta. Si se tiene en cuenta la descripción previa de Lampérez y Romea, se puede deducir que, al igual que en *El celoso extremeño*, estos cuartos son utilizados como espacio de almacenaje y como dormitorios que disfrutaban del frescor del jardín en verano. De este modo, la disposición de las habitaciones en esta planta sería algo similar a la del piso de arriba.

En lo que respecta a la planta superior, por otro lado, se observa una división en dos áreas claramente diferenciadas. La primera de ellas está ocupada por los niños mientras que en la segunda reside el matrimonio junto con sus sirvientas. El espacio que se podría denominar infantil está conformado por dos salas y un aposento. La primera sala ha sido ubicada justo al lado de la escalera, pues en ella se encuentra la puerta con ventana a través de la cual se pasan las provisiones. La segunda sala, en cambio, se ha situado hacia el interior de la casa ya que es la que conecta, gracias a un torno, los niños con la cocinera y las demás criadas. Con respecto al aposento de los pequeños, es aquí donde se percibe una incoherencia. El texto señala que dicha habitación se encuentra cerca del corredorcillo en el que está hablando Solier con el licenciado. Sin embargo, esto resulta imposible, pues, como se verá más adelante, los recintos con un carácter más funcional se deben situar entre ambos. Dado que, como indica la descripción, el aposento tiene una puerta que, al igual que el torno, une el área de Solier con la de los niños, se ha optado por trazar un pasillo que permita a la esclava acceder a la habitación sin interrumpir la actividad que se esté desarrollando en otros cuartos.²¹⁴

Otro de los aspectos que se ha tenido en cuenta a la hora de ubicar el área infantil es que ninguna de estas habitaciones dé al jardín. Solier parece estar bastante obsesionado con el hecho de que las criadas y los niños puedan reunirse en su ausencia. Por esta razón, el viejo dice que estará siempre presente cuando la cocinera reciba los víveres y la esclava

²¹³ El hecho de que el coito tenga lugar en el jardín y no en otra parte de la casa tiene interesantes connotaciones simbólicas. Como se analizará en capítulos posteriores, esta parte del recinto se asocia con la fertilidad y lo sexual. Asimismo, en ocasiones puede ser asociado a los órganos sexuales femeninos.

²¹⁴ La aparición de un pasillo debe considerarse una modernidad para la época, pues no fueron muy utilizados arquitectónicamente hasta el siglo XVIII. Como indica Gloria Franco, hasta entonces se utilizó habitualmente la disposición de las habitaciones en fila ("enfilade") haciendo que se sucediesen unas a otras (FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 87). En este recinto, sin embargo, la idea de aislamiento parece rechazar esta conexión entre todos los cuartos del área de Solier.

entre en el aposento de los pequeños para preparar las camas. Si las habitaciones de los niños tuviesen ventanas al jardín resultaría muy fácil para ellos abrirlas y comunicarse con las mujeres a través de este medio. Con esta disposición de los cuartos, sin embargo, esta opción ya no es posible.

La charla de los hombres prosigue y se menciona la ubicación de un espacio intermedio: el oratorio ("Pero lo mejor de mi traza es que todos, así las mujeres por la reja que cae al oratorio desde su cuarto, como los niños y yo, oiremos su misa del licenciado Burgos, sin que sea menester ir a las iglesias").²¹⁵ La existencia de este recinto en la casa demuestra el elevado poder económico de Solier, ya que, como indica Antonia Garrido, lo habitual era que los objetos religiosos o de carácter litúrgico no tuviesen una habitación específica para ellos.²¹⁶ En este caso, y dado que los niños no pueden desplazarse con libertad fuera de sus habitaciones, se ha situado el oratorio justo al lado de sus salas. De este modo, su entrada en la habitación es inmediata y no se ven obligados a recorrer parte del edificio, hecho que aumentaría la posibilidad de comunicarse o entregar papeles.

En lo que respecta a la segunda área de la planta superior, la que habitan Solier y su esposa, esta no se describirá hasta la llegada de Ricardo/Bernardina. El viejo, como ya se indicó, se encuentra a Ricardo en la quinta y, enamorado, le convence para que cambie ese recinto por su hogar:

A esta segunda oferta no quiso replicar don Ricardo; antes la pagó con largos agradecimientos; y así, aguardando la noche, vuelto el criado y la haca de Solier, en las ancas de ella puesto don Ricardo se halló, en poco rato, dentro de la casa de su Laura y aun a sus ojos; porque Solier, apeándose a la entrada de Valencia, llevando a Ricardo de la mano, abriendo una puerta falsa, le entró hasta el aposento de su mujer, y apartándola a un lado de la pieza la dio cuenta de lo mismo que había creído de la hortelana.²¹⁷

El fragmento menciona una puerta falsa a través de la cual el galán penetra en la casa. Dicha puerta solía dar al jardín, por esta razón se ha ubicado en el plano en esta parte del edificio.

La narración prosigue omitiendo de nuevo la descripción de la planta baja y pasando directamente al aposento del matrimonio, donde Ricardo se encuentra con su amada. Se puede afirmar con seguridad que esta habitación está en el piso de arriba

²¹⁵ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 216

²¹⁶ GARRIDO FLORES, A.: "La devoción en la casa: Córdoba en el Antiguo Régimen", *Hispania Sacra*, vol. 66, nº 134 (2014), pp. 576-600.

²¹⁷ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 243.

porque, más tarde, justo después de la conversación y la cena, tanto el anciano como la pareja bajan a un jardín.²¹⁸ Este sería el mismo por el cual Ricardo accede a la casa.

Tras unas horas de entretenimiento, Solier decide acostarse y deja a la pareja en el vergel. Antes de marcharse el viejo le pide a su mujer lo siguiente:

Amiga, por tu vida, que regales mucho a la señora doña Bernardina, y si gusta de estar aquí más gozando el fresco, la acompañes hasta dejarla en su aposento, que es el del camerín de los vidrios, que aunque lejos de nuestro dormitorio, a propósito para el tiempo y que goza de buenas vistas.²¹⁹

Para situar este "camerín de los vidrios" se escogió el cuarto que se encuentra más alejado de la habitación de los esposos. Además, dado que el texto señala que "goza de buenas vistas", es lógico deducir que, al contrario que el aposento del matrimonio, este espacio da al jardín. Por último, una alusión posterior, que tiene lugar cuando Solier encierra a Ricardo, confirma que el único modo de acceder al camerín es a través de una sala ("ejecutólo así; cerró a don Ricardo y salió a otra sala").²²⁰

El colocar en este recinto la cama de Ricardo da a entender de un modo indirecto que el edificio no tiene muchas habitaciones en esta área. Así, en vez de escoger un espacio utilizado normalmente para dormir, Solier se ve obligado a acondicionar para su invitada un cuarto reducido que emplea para guardar elementos decorativos.²²¹

Por último, solo resta mencionar las demás habitaciones que se encuentran en el área de Solier, entre el aposento del viejo y el de Ricardo/Bernardina. El texto no hace ningún tipo de referencia al respecto, pero se puede aventurar que en este recinto se encontrarían la cocina, que como ya se señaló solía estar en la planta superior, las habitaciones de las criadas y algunas salas donde Laura pueda entretenerse y hacer sus labores.

Como se puede observar, en *El andrógino* Lugo y Dávila ofrece una descripción mucho más completa que la que había presentado en *De la hermanía*. Asimismo, la

²¹⁸ "Trataron de la cena y, después de ella, bajándose a un jardín, pidió Solier a Ricardo, que, pues lo convidaba el silencio de la noche y la disposición del puesto, cantase algo" (LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 245).

²¹⁹ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 249.

²²⁰ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 258.

²²¹ El hecho de que, en páginas posteriores, se mencione otro aposento parece contradecir esta afirmación. Sin embargo, un análisis más profundo demuestra que no es así. Cuando el viejo amenaza a su esposa para que le diga todo lo que sabe se indica que: "en el camino de las escuelas a su casa fabricó una malicia, que fue, en llegando, entrar a Laura en un aposento y, encerrándose con ella y sacando una daga se la puso a los pechos, amedrentándola a que dijese la verdad de lo que había con aquel mancebo que en forma de mujer él mismo trajo a su casa" (LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 255). Dado que previamente se optó por hospedar a Ricardo en el camerín de los vidrios en lugar de en este cuarto, que parece más cómodo, se deduce que el autor se está refiriendo ahora al propio aposento del matrimonio.

complejidad estructural del edificio supera en mucho la del hogar de Carrizales en *El celoso extremeño*. Sin embargo, el escritor todavía muestra carencias al no saber explotar las posibilidades que este espacio le ofrece. De este modo, como ya se señaló, la narración no incluye complicadas estratagemas para acceder a la dama, ni menciona el uso que Ricardo le da a los distintos recintos durante los veinte días que habita la casa antes de ser descubierto. Este hecho, junto a la reducida simbología de la casa, demuestra el desinterés de Lugo por el escenario descrito y la preferencia por un discurso científico incluido posteriormente y realizado en el exterior.

Una vez analizados y comparados dos de los recintos sevillanos que se incluyen en las *Novelas ejemplares*, el estudio se traslada a la religiosa e ilustre ciudad de Toledo, escenario de las novelas cortas *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*. Como ocurría en los dos textos anteriores, se ofrece la villa desde dos perspectivas diferentes: la de la nobleza y la de la clase baja.

Toledo era conocido por aquel entonces como la ciudad del Greco y de Juanelo Turriano, autor del famoso artificio para subir el agua al Alcázar. Asimismo, destacaba por su carácter levítico, pues en ella convivía un elevado número de miembros del clero.²²² En lo que respecta a su fisonomía, Navagero describía Toledo como una ciudad áspera, desigual y muy estrecha.²²³ Con su enmarañado trazado medieval, su abrupto relieve y sus grandes murallas, la villa presentaba una estructura compleja y encorsetada.²²⁴ En ella los habitantes estaban muy concentrados y las casas, que no solían albergar jardines, tenían muy limitado su espacio.

La primera de las novelas cortas, *La fuerza de la sangre*, desarrolla en esta ciudad la dramática violación de Leocadia a manos de Rodolfo. Fruto de esta forzada unión nace Luisico, niño que años después, a causa de un hecho fortuito, provocará la revelación de la identidad de su padre y el posterior matrimonio de la pareja.

El recinto que funciona como espacio clave en *La fuerza de la sangre* es la casa de Rodolfo, espacio en el que tiene lugar tanto la violencia sexual como la restauración de la honra de Leocadia. El elevado protagonismo del edificio le ha otorgado al mismo una fuerte y compleja carga simbólica, llena de elementos opuestos. Este marcado contraste se manifiesta a través de dos espacios que se encuentran dentro del recinto: el cuarto de

²²² Como indica Fernando Arroyo, en 1611 Sobieski denunciaba que el predominio clerical y eclesiástico en Toledo era mayor que en ninguna otra parte de España (ARROYO ILERA, F.: art. cit., p. 54).

²²³ BONET CORREA, A.: art. cit., p. 126.

²²⁴ Para un estudio más profundo de la relación entre Toledo y Cervantes se recomienda la lectura del siguiente artículo: PANTOJA RIVERO, J. C.: "Toledo, marco geográfico de *La ilustre fregona*", *Anales toledanos*, nº 42 (2006), pp. 175-192.

Rodolfo y la sala principal. En lo que respecta al primero, la habitación se presenta como extensión del galán, pero también como cómplice y testigo de su pecado. Además, tres elementos independientes que aparecen asociados a ella le otorgan un nuevo significado. Son la cama, el propio Luisico y el crucifijo.²²⁵ La cama es interpretada como un objeto en el que se entremezclan tumba y nacimiento, pecado e inocencia.²²⁶ Luisico, en cambio, es analizado como el lazo que une las dos familias.²²⁷ Por último, el crucifijo se considera tanto la promesa de la redención, como un reflejo de la luz del entendimiento.²²⁸ Asimismo, en los últimos años algunos investigadores han establecido interesantes análisis sobre este elemento.²²⁹

En cuanto a la sala principal, recinto que representa el resto de la casa, la crítica ha considerado que tiene un claro valor de socialización. En ella tiene lugar la restitución de la honra perdida a través del matrimonio.²³⁰

²²⁵ Los tres aparecen en los dos momentos clave de la historia: la violación de Leocadia y el posterior reconocimiento del cuarto de Rodolfo.

²²⁶ Casaldüero considera que la violación de Leocadia, que ha tenido lugar en esta cama, supone la muerte de su honra, así como la aparición del pecado. La convalecencia de Luisico en el mismo lecho, en cambio, implica el renacer de las esperanzas de la dama, que ahora tiene la posibilidad de recuperar su honra. El pecado contrasta, pues, con la inocencia y la pureza del niño (CASALDUERO, J.: *ob. cit.*, p. 159). Esta idea ha sido apoyada posteriormente por otros estudiosos como El Saffar (El SAFFAR, R.: *ob. cit.*, p. 137). Asimismo, la cama, y por extensión el cuarto, es según Blanca Santos el espacio donde Luisico, por decirlo de alguna manera, volverá a nacer (SANTOS DE LA MORENA, B.: "La virtud de la mujer en las *Novelas ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*", en C. Mata, A. J. Sáez y A. Zúñiga (eds.), *Festina lente: Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, p. 444).

²²⁷ Maria Elena Ojeda interpreta la figura de Luisico como el elemento que conecta los dos estados de la madre: la vergüenza y el honor restaurado (OJEA FERNÁNDEZ, M. E.: "Orden y desorden en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes", *Lemir*, nº 19 (2015), p. 155). Asimismo, Isidoro Arén considera que es Luisico, y no su madre o su abuela, el encargado de recuperar el orden perdido (ARÉN JANEIRO, I.: "Leocadia's Paradox: Moral and Ethical Demands in *La fuerza de la sangre*", *eHumanista*, nº 33 (2016), p. 351).

²²⁸ Casaldüero, concretamente, habla del crucifijo como "la promesa de ser vengado del demonio" (CASALDUERO, J.: *ob. cit.*, p. 155). Su teoría se ve apoyada por Nielsen, que también considera el objeto como luz del entendimiento, porque es el medio a través del cual se confirman las palabras de Leocadia (NIELSEN, S. L.: "El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*", en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989)*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 630-1). Elena Carrera, por su parte, también apoya la teoría de Casaldüero (CARRERA, E.: "The social dimension of shame in Cervantes's *La fuerza de la sangre*", *Perífrasis*, vol. 4, nº 7 (enero-junio 2013), pp. 19-36).

²²⁹ Carmela Mattza establece una comparación entre esta cruz y la que aparece en la bandera del rey Fernando durante la Reconquista. De este modo, la considera un símbolo de que no se puede vivir con la derrota o el deshonor social (MATTZA, C.: "Mitografía y memoria literaria: hacia una estética de la afectividad en *La fuerza de la sangre*", en E. Marigno, C. Mata y H. Hernán (eds.), *Cervantes creador y Cervantes creado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 193-208). Monserrat Arre, por su parte, recupera esta idea e incluye una nueva visión según la cual la cruz representaría la cicatriz de la afrenta de Leocadia y la clave que permite la restitución de su honra (ARRE MARFULL, M.: "Los significados de la sangre en el siglo XVII: rupturas y continuidades en la novela de Cervantes *La fuerza de la sangre*", *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, nº 4 (2017), pp. 21-38).

²³⁰ Además de esto, Carmela Mattza también contempla la casa en su totalidad como un palacio judicial en el que la madre de Rodolfo se erige como juez.

Todos estos aspectos dejan clara la importancia del edificio como recinto principal de la historia. Su protagonismo también se ve plasmado a través de la descripción física, que permite la creación del plano que será explicado en las siguientes líneas. Se comienza, pues, el análisis mostrando los rasgos generales de la casa, que en esta ocasión presentan imprecisiones y ambigüedades. Asimismo, la información hallada sobre la arquitectura de la época tampoco certifica un modelo claro de casa toledana. En este sentido, se puede decir que las murallas tuvieron una gran influencia en la elaboración de los edificios, ya que el espacio limitado motivó la reforma de antiguas construcciones, con la inevitable amalgama de diferentes estilos y épocas, en lugar de la creación de obras nuevas. Todo esto provocó que la estructura planteada en el presente estudio se moviese en el terreno de la hipótesis. Únicamente se ha podido afirmar de un modo claro que la casa es rica, ya que posee jardín, y que, a pesar de tener planta superior, no divide sus estancias según la época del año, como sucedía en Andalucía.²³¹

Una vez explicados estos aspectos, se procede al estudio del plano del edificio, que se adjunta en el apéndice como figura 5. Como se puede observar, el análisis se ha centrado en la descripción de la planta superior, pues la inferior apenas aparece aludida. Sí pueden situarse en ella, sin embargo, dos elementos: la caballeriza y el jardín. En cuanto al primero, su posición cerca de la puerta de la calle se deduce no solo por su funcionalidad, sino también por el hecho de que nadie ve a Rodolfo cuando entra con Leocadia. Si el galán hubiese tenido que recorrer todo el edificio para guardar su caballo, algún criado le habría oído y habría acudido a ayudarle. Queda claro, por tanto, que dicho establo está al lado o dentro del zaguán. De este último partiría la escalera, que permite acceder al piso superior, y un pasillo que finalizaría en el jardín.

En lo que respecta al vergel, este se ubica en la parte posterior de la casa. Este último dato se obtiene gracias a un comentario de Leocadia. Cuando Luisico es atropellado, la dama vuelve nuevamente al escenario de su deshonra. En su afán por reconocer totalmente la habitación, Leocadia decide verificar si, como recuerda, la ventana da a un jardín rodeado de muros altos: “vio la ventana de la reja que caía al jardín, y por estar cerrada, a causa del herido, preguntó si aquella ventana respondía a algún jardín, y fuele respondido que sí”.²³² Si el vergel estuviese en la parte frontal de la casa, la dama no

²³¹ Con respecto a la primera afirmación, ya se ha señalado previamente que las casas con jardín eran muy escasas en Toledo. En cuanto a la segunda aseveración, por otro lado, el hecho de que los dormitorios de la familia se encuentren en el piso superior, a pesar de ser verano al inicio de la historia, confirma la inexistencia de una diferenciación.

²³² CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 314.

tendría que preguntar si la ventana daba a “algún jardín”, porque ella misma lo habría visto al acceder al recinto. Su ignorancia, en cambio, es absoluta, ya que no ha visto nada antes de entrar en el edificio.

Las demás habitaciones que se encontrarían en la planta baja no aparecen aludidas de un modo directo, por esta razón no han sido señaladas en el plano. Lo más probable es que entre ellas se encuentren la bodega y los almacenes de la casa, algún corral y las habitaciones destinadas al personal de servicio.

Tras analizar la planta inferior, se procede a describir la superior comenzando por el cuarto de Rodolfo. Aquí parece surgir una pequeña dificultad. La habitación se encuentra en la parte posterior de la casa, pues la vista da al jardín. Sin embargo, el cuarto debería estar lo suficientemente cerca de la escalera como para que Rodolfo no corra el riesgo de ser visto por sus padres. La solución a este enigma la da el propio Cervantes:

Rodolfo [...] la había cubierto los ojos [a Leocadia] con un pañuelo, porque no viese las calles por donde la llevaba, ni la casa ni el aposento donde estaba; en el cual, sin ser visto de nadie, a causa que él tenía *un cuarto aparte* en la casa de su padre, que aún vivía, y tenía de su estancia la llave y *las de todo el cuarto* –inadvertencia de padres que quieren tener a sus hijos recogidos”.²³³

Este breve comentario demuestra que Rodolfo no tiene la llave de una sola habitación sino de varias. Lo más probable, por tanto, es que al utilizar la expresión "cuarto aparte" se esté refiriendo a lo que en la época era conocido como “apartamento”. Raffaella Sarti define a la perfección este tipo de espacios describiéndolos como “una suerte de casa dentro de la casa para uso privado de sus dueños”.²³⁴ Más adelante, prosigue:

su modelo ideal constaba de una serie de habitaciones consecutivas que alejaban de los espacios públicos y adentraban en los más íntimos. Al final de la serie había una escalera o una salida secreta para que el amo, los criados, la esposa o los amantes clandestinos pudieran entrar y salir sin pasar por los espacios más públicos y visibles.²³⁵

El cuarto aparte de Rodolfo, en definitiva, estaría formado por varias habitaciones a las que solo él podría acceder. Sigue siendo imprescindible, sin embargo, que estos cuartos se encuentren cerca de la escalera, porque Rodolfo carecería de esa salida secreta que menciona la investigadora. Este dato se corrobora gracias a Leocadia y a su reconocimiento del edificio. Cervantes indica que, cuando la dama abandona la casa de Rodolfo tras ver a Luisico, “sacaron a luz la verdad de todas sus sospechas los escalones

²³³ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 305-6. La cursiva es mía.

²³⁴ SARTI, R.: *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa Moderna*, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Crítica, 2003, p. 170.

²³⁵ SARTI, R.: *ob. cit.*, p. 170.

que ella había contado cuando la sacaron del aposento, tapados los ojos; digo, los escalones que había desde allí a la calle, que con tanta advertencia contó”.²³⁶ Si existieran unas escaleras secretas en la casa de Rodolfo, este habría sacado a la dama por allí y no por las principales. Leocadia, en cambio, demuestra que estas y aquellas son las mismas. Es inevitable, por tanto, que el apartamento esté próximo a la única escalera para que Rodolfo no sea descubierto.

Una vez ubicado el cuarto del galán, la siguiente sala que se menciona en la novela corta es aquella en la que Leocadia le cuenta a la madre de Rodolfo toda su desgracia. Sin embargo, pronto se revela que este recinto no es una habitación nueva, sino el propio cuarto de Rodolfo. De este modo, mientras habla, la dama indica que tomó el crucifijo “de encima de aquel escritorio”.²³⁷ Esta afirmación iría acompañada de un gesto señalando el lugar exacto al que se refiere. La conclusión que se extrae, por tanto, es que las dos mujeres no han abandonado todavía el escenario de la deshonra de la dama.

Tras desvelar la verdad a los padres de Rodolfo, Leocadia y su hijo comienzan a vivir en casa de sus futuros suegros hasta que el joven regresa de Nápoles. Esto demuestra que las habitaciones son lo suficientemente numerosas como para albergar huéspedes y mantenerlos ocultos de la mirada de otros habitantes, como se verificará a continuación. Cuando Rodolfo regresa a su casa junto con sus dos camaradas, Leocadia se encuentra dentro del edificio, sin embargo él no la ve. Ella, en cambio, sí observa al galán: “suspendiose Leocadia, que de parte escondida le miraba, por no salir de la traza y orden que doña Estefanía le había dado”.²³⁸ Para que esto sea posible, el cuarto donde se encuentra Leocadia no estaría en un lugar aislado del edificio, sino cerca de las habitaciones principales de la primera planta. Más adelante se retomará este aposento con mayor exactitud.

Cuando Rodolfo y sus compañeros llegan a la casa, son conducidos a una sala lo suficientemente grande como para que Estefanía lleve aparte a estos últimos y les pregunte acerca del rapto de Leocadia. Esta parece ser la habitación principal del edificio, pues sirve para recibir visitas y puede ser empleada como comedor.²³⁹ Poco después, aparece una nueva habitación. Cervantes la introduce en la historia del siguiente modo: “poco antes que

²³⁶ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 314.

²³⁷ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 316.

²³⁸ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 317.

²³⁹ Los camaradas de Rodolfo no parecen abandonar en ningún momento este cuarto desde su llegada.

se sentasen a cenar, se entró en un aposento a solas su madre con Rodolfo”.²⁴⁰ En este cuarto Estefanía enseña el retrato de otra mujer a su hijo asegurándole que será su futura esposa. Dicho habitáculo tiene que estar muy próximo a la sala en la que acaban de estar, no solo por comodidad sino también para evitar un encuentro accidental con la oculta Leocadia.

Tras el discurso de Rodolfo en el que destaca la importancia otorgada a la belleza femenina, madre e hijo vuelven a la sala donde los jóvenes, junto con el padre, se disponen a cenar.²⁴¹ Doña Estefanía en ese momento pide a sus criados que traigan a Leocadia. Se retoma aquí de nuevo la ubicación del cuarto de la joven. Ya se ha señalado que este espacio tenía que estar cerca de las escaleras para que la dama pudiera observar a escondidas a Rodolfo. Ahora también se indica que está lo suficientemente lejos de la sala como para que sea necesario llamar a un criado para que vaya a buscarla. Es de suponer, por lo tanto, que las dependencias en las que se encontraría la dama estarían compuestas de un dormitorio y una pequeña sala. En esta última esperarían pacientemente los padres de Leocadia y el cura la resolución de los acontecimientos. Este hecho marca de nuevo las distancias entre el cuarto de Leocadia y la sala principal. Los padres y el cura probablemente han llegado después de Rodolfo, sin embargo este no los ha visto ni oído. Asimismo, cuando la dama se desmaya, los padres no oyen el ruido producido por el accidente y reciben la noticia de lo sucedido de otro modo: “las criadas y criados de casa, como menos considerados, dieron voces y la publicaron por muerta. Estas amargas nuevas llegaron a los oídos de los padres de Leocadia, que para más gustosa ocasión los tenía doña Estefanía escondidos”.²⁴² Toda esta información llevó a situar en el plano el cuarto de Leocadia relativamente cerca de la escalera, pero algo alejado de la entrada a la sala principal.

Una vez ubicado el cuarto de la dama, ya solo queda señalar un último habitáculo que Cervantes no menciona explícitamente, pero que es indispensable dentro de la casa: la habitación de los padres de Rodolfo. Dicho cuarto probablemente esté compuesto por el aposento y alguna sala de uso exclusivo. Dado que Cervantes no hace ninguna referencia a esta pieza, se ha situado lo más alejada posible del cuarto del galán y del ruido de la calle, al igual que el aposento del vástago.

²⁴⁰ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 318.

²⁴¹ Es bastante probable que la cocina se encuentre al lado de esta sala, pues sería la disposición más funcional.

²⁴² CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 321.

Como se puede observar, para la elaboración del plano de la casa de Rodolfo se ha tenido que realizar un análisis mucho más exhaustivo que en *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*. La razón es que en los casos anteriores el narrador manifestaba de un modo claro toda la información a través de un largo fragmento descriptivo. En esta novelita, en cambio, los datos se presentan mediante sutiles pinceladas a lo largo de la narración. Se podría decir, pues, que se pasa de una "descripción directa" a una "descripción indirecta", que implica un esfuerzo por parte del lector. Este cambio no desluce, sin embargo, la gran maestría cervantina, que presenta con claridad un edificio perteneciente a la nobleza toledana.

Algo similar sucede con la siguiente novela corta analizada: *La ilustre fregona*. En ella, como ya se adelantó, se retoma la ciudad de Toledo, pero vista desde un enfoque diferente. De este modo, el lector abandona los barrios nobles de Leocadia y Rodolfo para adentrarse en la zona más popular, en la que se ubica la posada del Sevillano.

El argumento de la novela corta gira en torno a la historia de dos caballeros jóvenes, Carriazo y Avendaño, que engañan a sus padres con el fin de irse a Zahara y disfrutar de la vida apicarada. Su llegada a la posada del Sevillano modifica sus planes, pues allí Avendaño se enamora de la criada Constanza. Los dos jóvenes inician una nueva vida, como mozo de mesón y como aguador, mientras que Avendaño intenta enamorar a la fregona y Carriazo vive diversas aventuras de carácter entremesil. Finalmente, la novelita da un giro inesperado cuando se descubre la ascendencia noble de Constanza, que resulta ser hermana de Carriazo, y Avendaño logra su propósito casándose con la dama.

El espacio cerrado que adquiere un papel principal en la obra es, sin lugar a dudas, la posada del Sevillano, pues allí se desarrolla la mayoría de los acontecimientos. Desde el punto de vista simbólico el edificio ha sido poco tratado por la crítica, sin embargo, no carece de interés. La posada se puede observar como una extensión del personaje de Constanza, como recinto protector y como tercero en los amores de la pareja.²⁴³ Asimismo,

²⁴³ En lo que respecta al espacio cerrado como recinto protector, se podría argumentar que en él Constanza todavía recibe la influencia negativa de las otras fregonas. Sin embargo, una lectura atenta demuestra que la criada también puede evitar este influjo gracias a la sala, un habitáculo que no es invadido por las prostitutas. Así, en palabras de Paulino: "si Carriazo pertenece a la ciudad y Avendaño a la posadapatio, Constanza es de la sala, de lo íntimo de la casa" (PAULINO, J.: "El espacio narrativo en *La ilustre fregona*", en J. J. Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982, Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse - Le Mirail, 1983, p. 103).

En cuanto al espacio cerrado como tercero en los amores de la pareja, la posada actúa como un elemento fomentador de la relación amorosa, pues permite el acceso al interior del joven Avendaño y deniega la entrada a los demás. Este aspecto ha sido analizado por investigadores como Joly (JOLY, M.: "En torno a

Edwin Williamson considera la posada un espacio mágico en el que tienen lugar transformaciones sociales, se mezclan las clases y se dan nuevas alternativas al orden establecido.²⁴⁴ Todo esto demuestra el valor del edificio y su carácter protagónico.

En lo que respecta a la descripción física de la posada, cabría resaltar, a modo de curiosidad, que algunos investigadores han considerado la posibilidad de que el recinto esté basado en un edificio real. De este modo, varios fragmentos sirvieron de punto de referencia para lograr su ubicación: “*bajando por la Sangre de Cristo* dieron con la posada del Sevillano”, “debe de hacerse alguna fiesta en un monasterio de Nuestra Señora del Carmen, *que está aquí cerca*” o “dio a correr por aquella *cuesta arriba*”.²⁴⁵

Astrana Marín recoge en uno de sus trabajos los dos estudios realizados al respecto.²⁴⁶ El primero de ellos fue elaborado por Antonio Martín Gamero en 1872. Este crítico, que exponía una visión romántica de Cervantes, identificó el Mesón del Sevillano con la Posada de la Sangre, sin aportar ningún tipo de prueba que corroborase su teoría. Aún así, su propuesta fue aceptada e incluso se llegó a poner una lápida conmemorativa en el lugar para recordar este hecho. Años después, en 1919, apareció un segundo estudio, redactado por Rafael Ramírez de Arellano, que refutaba el anterior. Este crítico, basándose en documentos de la época, demostró que era imposible que la Posada de la Sangre fuera el Mesón del Sevillano, ya que se encontraba muy lejos del Monasterio de Nuestra Señora del Carmen y no había pertenecido nunca a sevillano alguno. En su opinión, la descripción cervantina correspondía al popular Mesón de la Sevillana que se encontraba más abajo, separado del monasterio por una sola casa baja. Ramírez de Arellano reveló, asimismo, que el mesón había sido regentado por un sevillano. En su época este hospedaje debió de ser uno de los más famosos de Toledo, pues en 1623 incluso sirvió de alojamiento al príncipe de Gales y a todo su séquito durante su visita a la ciudad.

Tanto la Posada de la Sangre como el Mesón de la Sevillana fueron destruidos durante la guerra civil española, por lo que actualmente es imposible realizar un estudio más profundo de la estructura de ambas construcciones. Con todo, lo más probable es que su disposición no coincidiese con la descripción de *La ilustre fregona* y que Cervantes, a lo sumo, tomase uno de los edificios como mero apunte referencial. El plano que se expone

las antologías poéticas de *La gitanilla* y *La ilustre fregona*", *Cervantes*, XIII (1993), pp. 5-16).

²⁴⁴ WILLIAMSON, E.: "Challenging the Hierarchies: The Interplay of Romance and the Picaresque in *La ilustre fregona*", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, nº 4-5 (2004), pp. 655-674.

²⁴⁵ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 383, 387 y 409, respectivamente. La cursiva es mía.

²⁴⁶ ASTRANA MARÍN, L.: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1951. En las siguientes líneas se aporta información que aparece en el tomo 3, pp. 569 y sig.

en el presente estudio, por lo tanto, no parte de una fuente real. Asimismo, la inexistencia de un modelo de casa toledana ha fomentado que la elaboración de este plano se base exclusivamente en los datos extraídos del texto. El resultado aparece recogido en el apéndice como figura 6.

El primer acercamiento al recinto demuestra que se trata de un edificio espacioso, con cabida para una gran cantidad de huéspedes. Asimismo, se observa que tiene dos pisos, que giran en torno a un amplio patio en el que no hay ni pozo ni fuente. Esta visión general se va completando poco a poco a través del texto, comenzando por la planta baja.

Los jóvenes Carriazo y Avendaño se aproximan a la posada tras abandonar el espacio cerrado y protegido que suponen sus hogares respectivos. Cuando llegan al Mesón, esperan pacientemente en la puerta que salga Constanza. Se hace de noche y Avendaño, que no quiere ver frustrados sus deseos, accede al interior del edificio. Lo primero que se indica es que “se entró hasta el patio de la posada”.²⁴⁷ Dicho patio, como explicará el posadero, carece de agua corriente. Por esta razón le es imprescindible contratar un aguador, papel que desempeñará Carriazo. En el patio, además, se encuentra una imagen de Nuestra Señora que, probablemente, se vería nada más acceder por la puerta de entrada.

A este patio da una serie de aposentos y salas que Cervantes irá mencionando poco a poco. El primero de ellos es la habitación del posadero y su mujer, que a su vez es el cuarto de Constanza. Dicho recinto se encuentra en el piso inferior por ser el más funcional, pues desde allí el posadero puede controlar fácilmente la entrada de sus clientes, sus peticiones y la labor de sus empleados. El hecho de que Carriazo y Avendaño vean a Constanza nada más salir de su cuarto permite aventurar, asimismo, la posición que este tiene dentro de la planta.²⁴⁸

Aparte de esta estancia, otro de los habitáculos que da al patio es el establo. Con respecto a este, es importante resaltar que Cervantes ofrece una información un tanto contradictoria. La misma mañana que Avendaño y Carriazo ven a Constanza se indica: “acudieron también los mozos de los huéspedes a pedir cebada. *Salió el huésped de casa a dársela maldiciendo a sus mozas*” y, un poco más adelante, “en verdad que os lo agradezca, mancebo –respondió el huésped- porque yo no puedo atender a esto, que tengo otras muchas cosas a que acudir *fuera de casa*”.²⁴⁹ En estos dos fragmentos parece que la

²⁴⁷ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 384.

²⁴⁸ El texto especifica que vieron a Constanza “saliendo de la sala de su amo” y que esta tuvo que levantar la mirada para ver a los dos mozos que la observan: “alzando los ojos, vio a los dos que mirándola estaban” (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 384).

²⁴⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 391 en ambos casos. La cursiva es mía.

entrada del establo se encuentra fuera del mesón. No obstante, las referencias posteriores indican que cuando el posadero dice “salir de casa” se refiere a salir al patio, no al exterior del recinto. Incluso hay párrafos en los que se menciona de un modo específico la entrada de caballos dentro del patio, hecho que sería incoherente en caso de que el acceso a los establos se hallase fuera: “y una de las causas porque los mozos de mulas se huelgan de traer sus amos a mi posada es por la abundancia de agua que hallan siempre en ella, porque no llevan su ganado al río, sino *dentro de casa* beben las cabalgaduras en grandes barreños” y “el día siguiente, cerca de la una, entraron en la posada, con cuatro hombres *de a caballo*, dos caballeros ancianos de venerables presencias”.²⁵⁰ No quedaría duda, por tanto, de la ubicación de este recinto.

Con respecto a las restantes salas y habitaciones que se encuentran en la planta baja y dan al patio, en el texto aparecen hasta cuatro referencias distintas. Son: el aposento donde Constanza lee la carta de Avendaño (“y ella, con mucho gusto y más devoción, se entró en un aposento a solas”), la sala donde el Corregidor habla con el posadero (“entrose el Corregidor en una sala y llamó al huésped de casa”), el cuarto en el que el padre de Carriazo habla con el mesonero (“contentísimo el caballero de lo que había oído a la gallega, sin esperar a que le quitasen las espuelas, llamó al huésped, y retirándose con él aparte en una sala, le dijo”) y la sala donde se reúnen finalmente el posadero, los padres de los dos jóvenes y el Corregidor (“y abrazándose los dos, después de haberse recibido con grande amor y grandes cortesías, se entraron en una sala”).²⁵¹

En el primer caso, la estancia donde Constanza lee el escrito del mozo, se observa que la fregona se mete en el aposento que tiene más a mano en ese momento. Cuando descubre que todo ha sido un truco y que en realidad está leyendo una carta de amor, regresa para hablar con Avendaño y vuelve a desaparecer rápidamente, introduciéndose en la sala más cercana, donde se encuentra su ama. La intención de Constanza es evitar cuanto antes que el joven continúe el galanteo, por esta razón accede a un espacio en el cual él no puede entrar. Este lugar, con toda seguridad, sería la habitación de los posaderos, hecho que confirma que la lectura ha tenido lugar en un cuarto de la planta inferior.

En lo que respecta a las otras tres salas, se puede decir que todas ellas se encuentran también en el piso de abajo, ya que se accede a ellas con premura. Los caballeros siempre traen consigo asuntos de carácter urgente y se acomodan con rapidez para hablar cuanto antes. Asimismo, cabe la posibilidad de que las tres referencias hagan mención a un único

²⁵⁰ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 392 y 431, respectivamente. La cursiva es mía.

²⁵¹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 416, 424, 433 y 433, respectivamente.

cuarto. No obstante, y dado que la posada parece ser muy espaciosa, se ha decidido situar en el plano los tres habitáculos como si fuesen recintos independientes. En cuanto a su funcionalidad, hay que señalar que el uso de estas salas sería muy variado, y que podrían ser utilizadas como aposentos en caso de necesidad. Es lo que sucede tras la llegada de la madre de Constanza a la posada. Así, cuando el dueño habla con el Corregidor sobre ella, matiza: “venía enferma y descolorida, y tan fatigada, que mandó que luego luego le hiciesen la cama, y en esta misma sala se la hicieron sus criados”.²⁵²

Una vez ubicados estos cuartos, solo queda por situar en la planta baja la despensa y la cocina. La primera de ellas no se menciona de forma explícita dentro de la novela. Sin embargo, es imprescindible que exista un cuarto en el que se guarde la cebada para las bestias y la comida con la que se alimentan únicamente los dueños de la posada.²⁵³ Se ha colocado entre el establo y la habitación de los posaderos porque parece el lugar más práctico en el que podría estar esta dependencia. La cocina, al contrario que la despensa, aparece citada de forma expresa en dos ocasiones. La primera de ellas es a la llegada de los mozos, cuando la Argüello les informa de dónde pueden comer: “pidieron de cenar; respondiotes Argüello que en aquella posada no daban de comer a nadie, puesto que guisaban y aderezaban lo que los huéspedes traían de fuera comprado”.²⁵⁴ La segunda, más aclaratoria, tiene lugar cuando Carriazo le pregunta a Avendaño acerca de los requiebros de la Gallega: “Tomás dijo [...] que no dejaba de sobornarle la voluntad con regalos y presentes de lo que hurtaba en la cocina a los huéspedes”.²⁵⁵ Se deduce que esta dependencia se encuentra en la planta baja tanto por comodidad como porque, mediante esta ubicación, se libra a los huéspedes del piso de arriba de los molestos ruidos que harían los comensales que se dirigieran a ella.

Tras señalar los habitáculos más destacados de la planta inferior, se procede a la descripción de la superior. En ella solo hay habitaciones, a las cuales se accede a través de los corredores que rodean todo el patio.²⁵⁶ Entre ellas se encuentra la de Carriazo y Avendaño. La colocación de este recinto en la parte elevada del edificio se justifica con las mismas alusiones que motivaron la ubicación del aposento de los huéspedes en el piso de abajo: cuando se encuentran al lado de su cuarto se utilizan expresiones como “bajad” o

²⁵² CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 426. Como se verá, la madre de Constanza se traslada posteriormente a otro cuarto, situado en la planta superior.

²⁵³ Carriazo y Avendaño nunca comen allí. Siempre acuden a los bodegones de los alrededores.

²⁵⁴ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 385.

²⁵⁵ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 423.

²⁵⁶ “En esto, a las voces de Constanza salió a los corredores la Argüello” (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 390).

“bajó al patio Avendaño”.²⁵⁷ En lo que respecta a su posición dentro de la planta, por otro lado, se deduce que se encuentra en una esquina, porque la primera noche el posadero le dice a Constanza: “Constancica, di a Argüello que lleve a estos galanes *al aposento del rincón* y que les eche sábanas limpias”.²⁵⁸ Además, una cita posterior especifica que dicha esquina está en la parte del edificio más alejada de la calle. La primera noche que pernoctan en la posada un hombre llama a los mozos para que oigan a unos músicos que están tocando en la calle para Constanza. El desconocido les dice: “si queréis oír una brava música, levantaos y asomaos a una reja que sale a la calle que está en aquella sala frontera, que no hay nadie en ella”.²⁵⁹ Si la sala frontera da a la entrada, el aposento de los jóvenes tiene que estar necesariamente apartado de ella. Por esta razón, en el plano se ha ubicado en el área noreste.

Otro de los cuartos que se encuentra en la planta superior es el de la Gallega y la Argüello.²⁶⁰ Ambas, como señala el narrador, duermen juntas. Además, aunque el texto no lo indica, es probable que también compartan su habitación con la otra gallega que trabaja en el mesón.²⁶¹ Dicho aposento se ha situado cerca del cuarto de los jóvenes, porque de este modo las mozas pueden llegar a su puerta durante la noche sin ser vistas por nadie. Asimismo, es de resaltar que tanto la habitación de los mancebos como la de las sirvientas se han ubicado cerca de la cocina. La razón es que el ruido y los olores de la misma transformarían estos cuartos en los peores del piso superior.

Para finalizar, el último habitáculo que Cervantes sitúa dentro de esta planta es el que ocupa la madre de Constanza después de abandonar el cuarto de abajo. El texto señala:

comunicó a solas con él [se refiere al médico] su enfermedad, y lo que de su plática resultó fue que mandó el médico que se le hiciese la cama en otra parte y en lugar donde no le diese ningún ruido. Al momento la mudaron a otro aposento que está aquí arriba apartado, y con la comodidad que el doctor pedía.²⁶²

Teniendo en cuenta esto, se puede afirmar que el mejor y más silencioso cuarto de la casa se sitúa en el ala norte, alejado de los ruidos de la calle y del establo, y en la zona

²⁵⁷ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 391 en ambos casos.

²⁵⁸ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 385. La cursiva es mía.

²⁵⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 387-8.

²⁶⁰ Esta afirmación se confirma en el propio texto la mañana que contratan a Avendaño y a Carriazo. En ese momento se dice que la Argüello sale de su cuarto y está "atenta desde el corredor a todas estas pláticas" (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 392).

²⁶¹ La segunda gallega solo aparece mencionada en dos ocasiones (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 390-1 y 402, respectivamente).

²⁶² CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 426.

oeste, para evitar los molestos ruidos provenientes de la cocina que podrían perturbar la paz de la convaleciente.

El plano resultante vuelve a demostrar una vez más la maestría de Cervantes. A pesar de que ya no se describe el edificio de un modo directo como sucedía en *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*, el escritor sigue mostrando su pericia creativa al transmitir los rasgos más destacados de la construcción a través del diálogo y la narración. Asimismo, aunque los detalles aparecen de un modo irregular, la ubicación de las distintas habitaciones no presenta incoherencias. Este hecho demuestra hasta qué punto el escenario permanecía siempre definido en la mente de Cervantes.

Tras la publicación de las *Novelas ejemplares*, hubo varios autores que intentaron demostrar la misma capacidad descriptiva en sus espacios cerrados. Sin embargo, muy pocos lograron presentar la misma profundidad. La mayoría optó por obviar los escenarios de sus obras o realizó descripciones superficiales, en las que se introdujeron numerosas incoherencias al mencionar aspectos de la fisonomía de la casa.²⁶³ Entre las dignas excepciones que consiguieron aproximarse un poco a la genialidad cervantina, se encuentran Lugo y Dávila, Salas Barbadillo y Zayas y Sotomayor. El primero de ellos ya se analizó en las páginas anteriores al establecer una comparación con los textos cervantinos. En las siguientes líneas se realizará el estudio de los otros dos escritores.

Salas Barbadillo fue un autor claramente influido por Cervantes en diversos rasgos de su narrativa. Varios investigadores han estudiado las similitudes que se dan entre ambos.²⁶⁴ Sin embargo, ninguno de ellos ha centrado su análisis en la observación de los espacios cerrados. A continuación, se examinará *La casa del placer honesto*, obra que ya presenta en el título la relevancia del recinto, para comprobar si en este aspecto también se puede observar una relación entre los dos escritores.

En *La casa del placer honesto* se relata la historia de cuatro caballeros andaluces, don Fernando, don Próspero, don García y don Diego, que deciden abandonar los estudios e irse a vivir a Madrid. Allí fundan una casa en la cual conviven, se reúnen y disfrutan de un apacible deleite. Dicho edificio se denomina "la casa del placer honesto" y tiene una serie de normas que tanto ellos como sus invitados deben acatar. Tras varias celebraciones, don García muere a causa de una enfermedad. Este hecho lleva a los demás a reflexionar y

²⁶³ Por ejemplo en *La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano o en la *Estafa primera*, también de este autor e inserta en las *Harpías en Madrid*.

²⁶⁴ Véanse, entre otros, CAUS, F. de: art. cit.; GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008; y MANUKYAN, A.: art. cit.

a cambiar su modo de vida. El relato finaliza cuando el grupo abandona el recinto y la Corte para regresar a su patria.

Como se puede observar, toda la acción gira de principio a fin alrededor de la casa, por lo que su protagonismo dentro de la historia es indiscutible. Enrique García Santo-Tomás ha centrado su análisis en el carácter privado y restringido del edificio, que sustituye el ámbito más democrático y abierto de la universidad.²⁶⁵ Asimismo, destaca la relación entre los distintos miembros, que no son solo espectadores, sino también creadores:

Salas capta con ello nuevos modos de relación entre artistas que solo son posibles en el ámbito urbano proveído por una Corte que aglutina talentos y que alimenta su creatividad. Registra, igualmente, la emergencia de una serie de territorios restringidos que resultan ser fundamentales en la constitución de un campo cultural específico y en la adquisición y mantenimiento de un capital cultural muy concreto que da luego pie a la publicación, los homenajes y la fama.²⁶⁶

La visión del recinto como un espacio que no admite mujeres ha fomentado, por otro lado, el análisis de los vínculos de amistad masculina. En este sentido, el enfoque de Copello, basado en una metafórica relación de parentesco entre los miembros, ha evolucionado en García Santo-Tomás a una perspectiva homoerótica.²⁶⁷ Mechthild Albert, por su parte, también observa el marcado carácter homosocial y destaca la igualdad planteada a través de las distintas normas de acceso al recinto.²⁶⁸ Queda claro, pues, el carácter único del edificio, que se manifiesta no solo en estos aspectos sino también, como se verá a continuación, en su fisonomía.

²⁶⁵ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Modernidad...*, ob. cit., p. 96. En lo que respecta a la representación de las academias literarias por parte de Salas Barbadillo, se recomienda la lectura del siguiente artículo: MUNGUÍA OCHA, L. Y.: "Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo", *Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, nº 1 (2018), pp. 117-128.

²⁶⁶ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Modernidad...*, ob. cit., p. 96.

²⁶⁷ Copello señala: "Quelquefois, les académies de poètes et d'écrivains fonctionnent comme des institutions de parenté; c'est le cas de la *Casa del plazer honesto* que Salas Barbadillo décrit ainsi: 'nuestra compañía y amigable hermandad'" (COPELLO, F.: "Les parentés fictives dans la nouvelle postcervantine de la première moitié du XVIIe siècle", en A. Redondo (ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Publications de l'Université de la Sorbonne, 1988, p. 224). García Santo-Tomás, por su parte, considera que la casa ofrece un interesante estudio sobre las estrategias de amistad masculina y relaciones homoeróticas, similares a las que tendrían lugar, en teoría, en las casas de juego (GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Modernidad...*, ob. cit., p. 96).

²⁶⁸ "Hostiles a todos los extremos, estas reglas configuran un ideal de medianía aristotélica y de ataraxia estoica, preconizando además la informalidad y modestia en el vestir, en contra del lujo imperante como señal de distinción social" (ALBERT, M.: "Topologías de la sociabilidad en la novela corta del Siglo de Oro", en E. Geisler (coord.), *La representación del espacio en la literatura española del siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. 321-2).

Antes de proceder al desarrollo del plano de la "casa del placer honesto", es importante resaltar que este recinto se encuentra en la corte madrileña, patria del propio Salas Barbadillo.²⁶⁹ Con buenas aguas, aire limpio y clima saludable, Madrid se consideró en el XVII una ciudad mucho más apta que Valladolid para albergar la Corte.²⁷⁰ Sin embargo, la calidad de su construcción dejaba mucho que desear.²⁷¹ De este modo, a pesar de que Juan Gómez de Mora, arquitecto real entre 1611 y 1648, participó en la elaboración de numerosas construcciones domésticas, se tendió a la creación de edificios modestos de una sola planta.²⁷² Son las famosas casas a la malicia, concebidas con el fin de evitar la regalía de aposento.²⁷³ Asimismo, la aglomeración de ciudadanos en algunas zonas provocó la aparición de las casas de pisos, que aprovechaban las áreas más reducidas.

Teniendo en cuenta todo esto, llama la atención la magnificencia de las casas que se encontraban en los barrios más ricos, como la que se presenta en la obra de Salas Barbadillo:

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". Hicieron un coche para su servicio, recibieron un cochero, y para el de la cocina un cocinero. Cada uno ocupó dos piezas de la casa; una servía para recibir las visitas y en otra estaba la cama.²⁷⁴

Como se puede observar, los caballeros deciden alquilar una casa de comunidad, es decir, un edificio que estaba destinado a albergar a distintas familias. Su tamaño, por lo

²⁶⁹ Para un estudio de todas las referencias realizadas por Salas Barbadillo sobre Madrid se recomienda la lectura de los siguiente artículos: BARBADILLO DE LA FUENTE, M. T.: "Madrid en la obra de Salas Barbadillo", en A. Lorente, J. N. Romera y A. M. Freire (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 239-262; y REY HAZAS, A.: "Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*: la estética novelesca en Juan Pérez de Montalbán", *Revista de Literatura*, 57 (1995), pp. 432-454.

²⁷⁰ No hay que olvidar la explicación del Licenciado Vidriera que afirmaba: "De Madrid, los extremos; de Valladolid los medios. [...] De Madrid cielo y suelo; de Valladolid los entresuelos" (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 297).

²⁷¹ Tanto Lampérez y Romea como Carmen Priego destacan el uso de materiales pobres como ladrillo y tierra. Asimismo, Lampérez destaca que la mayoría de las casas carecían de cristales porque eran muy caros (LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *ob. cit.*, p. 176 y PRIEGO, C.: "La colección de dibujos de arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII del Museo de Historia", en Carmen Priego (ed.), *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2007, p. 10, respectivamente).

²⁷² Escobar destaca lo habitual que era la cooperación entre los arquitectos de rango real y municipal (ESCOBAR, J.: art. cit., p. 50).

²⁷³ Son numerosísimas las referencias a este tipo de construcciones, tanto en la literatura de la época como en la crítica actual. Con respecto a esta última, aparecen mencionadas, entre otros, en los estudios ya citados de Lampérez y Romea, Bonet Correa, Enrique García Santo-Tomás o Franco Rubio.

²⁷⁴ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 330.

tanto, es considerable. Además de contar con dos plantas y con un jardín, se puede deducir que en su interior también alberga un patio, pues era habitual en este tipo de construcciones. La estructura general de la casa aparece representada gráficamente en el apéndice como figura 7. A continuación, se analizará detalladamente.

En lo que respecta a la planta inferior, allí se sitúan, como ya es habitual, los espacios de carácter funcional como son la bodega, la despensa, la cochera y el establo. Asimismo, también se ubica aquí la sala donde se celebran todas las reuniones:

Con toda prisa los de la Casa del Placer de tres piezas bajas que tenían de moderado espacio hicieron una grande. En esta 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 hierbas. Las ventanas correspondían a un jardín, y enfrente dellas se veían dos fuentes de maravilloso artificio y no pequeño golpe de agua. Guardada, pues, por todas partes de los rayos del sol y alentada del fresco que de las fuentes salía, recogiendo de paso el aliento de unos jazmines, estaba su sitio ameno y apacible.²⁷⁵

Dado que las ventanas muestran el jardín, se puede afirmar que la sala se encuentra en la parte posterior de la casa. Esta habitación, que es la más grande de todas, actúa de espacio público, ya que es aquí donde se reúnen los académicos con sus espectadores al igual que sucedía en los diálogos del Renacimiento. Además, este será el recinto que sufra más cambios a lo largo de la narración. Las largas descripciones que se incluyen al inicio de cada sesión son una buena prueba de ello. El acceso a esta sala, por otro lado, se ha ubicado en el patio porque es la forma más sencilla de evitar aglomeraciones cuando llegan los miembros de la junta. El jardín, que se muestra como extensión de la sala, sigue los preceptos del *locus amoenus* que servía de escenario a los diálogos humanistas. De este modo, se recogen elementos como las fuentes y la brisa apacible, que recuerdan el "desorden natural" de la tradición pastoril.²⁷⁶

Por último, en esta planta quedaría por situar la pieza baja denominada "recreación de los sentidos". Como esta pieza es semipública y en ella se guardan los instrumentos musicales, se ha ubicado, basándose en criterios de funcionalidad y comodidad, justo al lado de la sala de reuniones.²⁷⁷

²⁷⁵ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 333-4.

²⁷⁶ Para una descripción más precisa del escenario de los diálogos renacentistas: GÓMEZ, J.: *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 29-37.

²⁷⁷ Es en esta sala donde tiene lugar la publicación de las leyes y ordenanzas que rigen la casa.

Enrique García Santo-Tomás considera la posibilidad de que algunos cuartos de la planta inferior sirvan, además, de habitaciones durante el verano, siguiendo la estructura de la casa sevillana tradicional.²⁷⁸ Sin embargo, el plano que se presenta en esta tesis rechaza esa teoría. Si los caballeros utilizasen algunos aposentos para descansar en verano, estos estarían necesariamente al lado del jardín. No obstante, dicho espacio ya está totalmente ocupado por la sala de reunión y la sala de recreación de los sentidos, recintos que en ningún momento cambian su ubicación.

Una vez rechazada la teoría de García Santo-Tomás, se procede al análisis del piso superior. Allí se encuentra la "armería del ingenio", una galería que cae sobre el jardín. Como indica Franco Rubio, las galerías como elemento arquitectónico no alcanzaron su plenitud hasta el siglo XVIII.²⁷⁹ Estas estancias, consideradas símbolos de opulencia, se dividían habitualmente en cuatro clases: las que se utilizaban como estrado, las que comunicaban entre sí los apartamentos, las que se empleaban de monetarios o gabinetes de historia natural y, finalmente, las que servían de librería-biblioteca o de pinacoteca. La galería de la casa del placer honesto pertenece a este último grupo.

En lo que respecta a su ubicación, y dado que el jardín se encuentra en la parte posterior de la casa, la "armería" ha sido situada en el ala norte del edificio. Además, el texto señala que para acceder a ella es necesario atravesar una habitación. Este dato se aporta cuando tiene lugar en la galería la evaluación de don Juan por parte de los habitantes de la casa: "puso fin al canto y a su examen don Juan, y *saliéndose a otra pieza más afuera*, se votó el negocio".²⁸⁰

Además de la "armería del ingenio", en la planta superior hay un total de ocho habitaciones de carácter privado que son utilizadas de modo independiente por los cuatro caballeros. Como la galería actúa de espacio semipúblico, se ha preservado la intimidad de estos cuartos alejándolos de la misma y situándolos en el ala sur.

Finalmente, las restantes habitaciones que se encuentran en este piso servirían para albergar los dormitorios de los sirvientes, a excepción del cochero que dormiría cerca de los caballos.²⁸¹ Asimismo, también en esta planta se encontraría la cocina.

Como se puede observar, la disposición del edificio es bastante peculiar ya que aún lo público y lo privado de una forma un tanto compleja. Además, el hecho de que dos

²⁷⁸ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Modernidad...*, ob. cit., p. 96.

²⁷⁹ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 98.

²⁸⁰ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 349. La cursiva es mía.

²⁸¹ A pesar de que el texto solo menciona al cochero y al cocinero, es muy probable que los caballeros tengan otros sirvientes para realizar labores de limpieza, pues la casa es muy grande.

habitaciones tengan, al igual que la casa, un nombre específico aporta originalidad y relevancia al espacio cerrado.

Si se compara esta construcción con las casas que Cervantes había reflejado en sus obras, se puede decir que tanto la descripción como el detallismo de la misma son muy similares. Sin embargo, la carga simbólica es mucho menor y el edificio se presenta carente de alma. Salas Barbadillo se centra en el lujo que acompaña tanto a la casa como a los distintos espectáculos y no se preocupa en reflejar la vida dentro del recinto. Sus caballeros no deambulan dentro del espacio cerrado y casi parecen ligados en exclusiva a los dos recintos con nombre y a la sala de reunión. Cervantes, por el contrario, juega con las distintas estancias y fomenta un movimiento continuado de los personajes.

Una vez analizada la creatividad de Salas Barbadillo, ya solo resta observar las detalladas descripciones de María de Zayas y Sotomayor. Esta autora, como ya se ha señalado en páginas anteriores, es la única cuya maestría se ha equiparado a la del ingenio cervantino. En este capítulo se analizarán los espacios cerrados de dos de sus obras: *Al fin se paga todo* y *Estragos que causa el vicio*. Aunque en ambas obras no se desarrollan tanto los entramados simbólicos, sí se observa un esmerado detallismo descriptivo que permite la elaboración de complejos planos.

Se inicia el estudio, pues, con el análisis de la casa de Hipólita en *Al fin se paga todo*. La novela corta narra la historia de Hipólita, una joven esposa que se ve acosada por los deseos de su cuñado don Luis. La dama inicia una relación secreta con don Gaspar. Sin embargo, sus amores ilícitos no llegan a evolucionar, pues las circunstancias impiden una y otra vez sus reuniones en el interior de la casa. El último intento de penetrar en el espacio cerrado concluye con un accidente que lleva a don Gaspar a olvidar su amor. Don Luis, conocedor de la infidelidad de Hipólita, aumenta su acoso, la engaña y se acuesta con ella, haciéndole creer que es su marido. Cuando la muchacha descubre la verdad, accede a la casa de don Luis y le mata a puñaladas. Tras huir de su propio hogar, Hipólita acude a ver a don Gaspar, que no le presta su ayuda y la golpea. Su suerte cambiará cuando la encuentre en la calle don García, un caballero que se hace cargo de solucionar su problema. Finalmente, la novela corta concluye con la muerte del marido de Hipólita, su casamiento con don García y el asesinato de don Gaspar.

Desde el punto de vista simbólico, como ya se mencionó, la casa de Hipólita no ha sido tratada por parte de la crítica.²⁸² Sin embargo, el hecho de que casi toda la historia

²⁸² La casa puede ser analizada como espacio de conflicto, pues los problemas de la dama emanan de ella. Asimismo, el recinto también adopta una simbología sexual. Esta última idea se retomará en un

tenga lugar en este espacio cerrado otorga a la construcción un protagonismo que justifica una descripción exhaustiva.

Para comenzar, es importante tener en cuenta que la historia se desarrolla en la ciudad de Valladolid. Sin embargo, la villa que se presenta no es la contemporánea de la autora, sino la que sirvió para albergar a la Corte a comienzos del siglo XVII. Valladolid era en aquella época la ciudad de los conventos y los grandes caseríos.²⁸³ En ella había, según Bartolomé Pinheiro da Veiga, más de cuatrocientas casas principales, todas ellas de cuatro cuadras y con patio de columnas, que contrastaban con las demás casas de la población, muy inferiores en materiales, tamaño y solidez.²⁸⁴ Asimismo, la arquitectura oficial repercutía en esta edificación privada, que seguía unas normas trazadas por los arquitectos al servicio de la Corona y de la ciudad.²⁸⁵ Hoy en día, el desarrollo del núcleo urbano ha sido poco respetuoso con el urbanismo histórico. Por esta razón, los estudios actuales parten de la documentación que todavía se conserva.

Una vez aclarado este aspecto, se procede a la descripción de la casa de Hipólita, que ha sido incluida en el apéndice como figura 8. Como se puede observar, Zayas no realiza en esta obra extensas descripciones y ofrece toda la información salpicada a lo largo de la narración. Teniendo en cuenta esto, se ha decidido no seguir el orden habitual a la hora de exponer el plano y se ha optado por presentar los datos del mismo modo que el propio texto.

Lo primero que se indica en la novela corta es que Hipólita vive con sus padres y que don Pedro y don Luis habitan el edificio contiguo ("entre su casa y la mía no había más división que la de una pared").²⁸⁶ Cuando don Pedro contrae matrimonio con Hipólita, el caballero pasa a residir en el hogar de sus suegros. De esto se puede deducir que la casa es bastante grande y que se divide en dos alas diferentes, una para cada pareja. Asimismo, las referencias posteriores a un balcón ("hizo una contraseña, a la cual salió mi criada a un balcón") y a un corredor ("y apenas salí a un corredor cuando vi arder mi casa") dan a entender que está conformada por dos pisos y un patio interior.²⁸⁷ Este modelo de edificio coincide con la descripción de las viviendas nobiliarias vallisoletanas presentada por Gloria Franco: "las viviendas nobiliarias se caracterizan por disponer del edificio principal,

capítulo posterior.

²⁸³ Entre otros, LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *ob. cit.*, p. 176; BONET CORREA, A.: *art. cit.*, p. 114; y ARROYO ILERA, F.: *art. cit.*, p. 50.

²⁸⁴ Citado por Gloria Franco en FRANCO RUBIO, G.: *art. cit.*, p. 72.

²⁸⁵ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A.: *art. cit.*, p. 423.

²⁸⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de J. Olivares, Madrid, Cátedra, 2007, p. 417.

²⁸⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, pp. 428 y 427 respectivamente.

con dos o tres plantas, además de patio y a veces de jardín, incluso de otras edificaciones adyacentes que sirven de cocheras, viviendas de los criados, caballerizas, etc."²⁸⁸ En el presente estudio se ha optado por el tipo de construcción más modesto. Por esta razón, se ha eliminado una posible tercera planta, así como las construcciones adicionales.

Los siguientes datos sobre la casa que se presentan al lector aparecen entremezclados con los diferentes intentos que realiza don Gaspar para acceder al espacio cerrado. El primero de ellos tiene como recinto central el jardín. Don Pedro parte de caza y el amante es informado de que puede reunirse con Hipólita:

En fin, él se partió a su caza, y aquella criada secretaria de mi flaqueza a dar aviso a don Gaspar de esta venturosa suerte, a quien dijo por un papel viniese aquella noche por la puerta falsa de un jardín que caía a las espaldas de mi casa, que allí me hallaría y por señas la puerta abierta, porque no me atrevía a que entrase por la principal, respeto que mis padres, en cuya casa yo vivía con mi esposo, no lo sintiesen.²⁸⁹

Gracias a este fragmento es posible ubicar el jardín, que posee una puerta falsa, en la parte trasera del edificio. Además, las siguientes líneas incluyen otros datos acerca del vergel. De este modo, se indica que tiene unas parras ("hice sacar al jardín dos colchoncillos de raso y ponerlos debajo de unas parras"), unas tapias bajas ("saltó las tapias, que no eran muy altas") y que no es de gran tamaño ("estando con la puerta abierta, que por no ser el jardín muy grande lo podía hacer sin que entrase nadie que no fuese visto").²⁹⁰ Por otro lado, el texto también aporta datos para la posterior colocación del ala que corresponde a los padres de Hipólita.

El segundo intento de entrada en la casa aporta más información sobre su interior. Hipólita en este caso intenta que don Gaspar acceda de forma subrepticia:

Y así, aconsejándome con aquella criada secretaria de mi amor, me respondió que se espantaba de una mujer que decía tenerle que tuviese tan poco ánimo y se aventurase tan poco; que viniese don Gaspar y entrase de noche antes de cerrarse las puertas, que ella le tendría escondido en su aposento, y que yo (después de acostado don Pedro) podría, fingiendo algún achaque, levantarme de su lado.²⁹¹

De este fragmento se deducen varias cosas. La primera de ellas es que la criada Leonor tiene una habitación propia que no comparte con nadie. Si no fuese así, los demás sirvientes descubrirían con facilidad el secreto de su ama. El texto también indica, por otro lado, que la disposición de este aposento es estratégica. No puede estar muy alejado de la

²⁸⁸ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 72.

²⁸⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 423.

²⁹⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 423, 424 y 424, respectivamente.

²⁹¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 426-7.

entrada de la casa ni del cuarto de la dama. De lo contrario no podría evitarse que don Gaspar e Hipólita fuesen vistos por los demás a horas intempestivas. Teniendo en cuenta todo esto, se consideró que lo más adecuado era situar esta estancia en el piso de arriba, cerca de las escaleras. Así no es necesario recorrer en exceso la planta superior.

La criada lleva a cabo su plan y don Gaspar entra en la casa. Sin embargo, la pareja no llega a encontrarse a causa de un accidente que tiene lugar en medio de la noche:

Y fue el caso que una negra que tenía a cargo la cocina, pegó una vela a un madero junto a su cama, y quedándose dormida se cayó la vela sobre ella, y encendiéndose la ropa y madera, pagó con la vida el descuido; y no parando en esto, encendiéndose el aposento, llegó el fuego a otro en que había carbón y leña, encendiendo este toda la casa, y cogiendo la puerta de una cuadra en que posaban las criadas de mi madre, que eran cuatro, no fue posible remediarlas.²⁹²

En este texto se mencionan tres estancias: la cocina, el aposento que tiene el carbón y la leña y la cuadra de las criadas de la madre. Dado que la negra está a cargo de la cocina, se deduce que su aposento está en este espacio o justo al lado de él. En el plano se ha ubicado en un pequeño recinto accesorio. La cocina, como ya se ha mencionado en otros planos, solía estar situada en la planta superior para evitar los problemas de humos. Como el fuego no alcanza el cuarto de Hipólita, que se encuentra en el ala este del edificio, se colige que esta estancia estaría en la parte opuesta. La habitación que guarda el carbón y la leña, por otra parte, se ha situado justo al lado, ya que es la siguiente en arder. Finalmente, la cuadra de las criadas de la madre se ha colocado en el cuarto contiguo al del carbón y la leña. Este lugar sería el más adecuado dado que la estancia es invadida rápidamente por el fuego. Si hubiese estado más alejada, tardaría más en extenderse y las mujeres habrían podido escapar.

La información ofrecida en este fragmento, por otro lado, también permite ubicar el cuarto de los padres de Hipólita. Durante el primer encuentro la narración había señalado que este recinto estaba cerca de la puerta de entrada ("no atreví a que entrase por la principal [se refiere a la puerta], respecto que mis padres, en cuya casa yo vivía con mi esposo, no lo sintiesen").²⁹³ Si se tiene en cuenta esto, además del hecho de que las criadas no podían estar muy alejadas de su señora durante la noche, se llega fácilmente a la conclusión de que este espacio se sitúa en el ala oeste y en la parte frontal de la casa.

Dado que el segundo intento también se ve frustrado, tiene lugar un tercer plan. En esta ocasión el galán ni siquiera es capaz de acceder al interior de la casa. Don Pedro llega

²⁹² ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 427-8.

²⁹³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 423.

antes que él y cierra todas las puertas. La criada Leonor se asoma a un balcón e indica a don Gaspar qué es lo que tiene que hacer:

y culpando su tardanza, le contó lo que pasaba; y que si por una ventanilla que estaba en un aposento bajo no entraba, era imposible abrir la puerta.

Agradecióselo don Gaspar con mil palabras y promesas, y la rogó que bajase a abrirle la ventana; la cual por caer a una callejuela sin salida y ser pequeña, estaba sin reja.²⁹⁴

Esta "callejuela sin salida" solo puede ubicarse en el lado oeste de la casa, pues al este se encuentra el hogar de don Luis. El cuarto bajo, por otra parte, se ha situado en la planta inferior, algo alejado del aposento de los padres para que estos no puedan escuchar el ruido que hace el caballero mientras habla con la criada. Como esta habitación solo tiene una ventana pequeña, el tercer intento de don Gaspar también finaliza de un modo desastroso. El galán se queda atascado y se ve obligado a huir con el marco rodeando su cuerpo.

A la mañana siguiente tiene lugar la cuarta y última tentativa. Esta vez don Gaspar sí consigue acceder al recinto y verse con su amada. El objetivo de la pareja es consumar su relación. Teniendo en cuenta esto, se deduce que ambos se encuentran en el cuarto de Hipólita. De repente llega don Pedro y la dama se ve obligada a ocultar a su amante:

Con tales nuevas, aunque pudiera enflaquecer mi ánimo, no lo hizo, porque vi que nos importaba la vida; la cual perdiéramos todos, o los más, al mismo punto que llegara a los ojos de mi marido su afrenta y mi atrevida descompostura. Antes, abriendo un baúl grande que estaba en un retrete más adentro, saqué de presto cuanto había dentro, y echándolo sobre una rima de colchones, hice entrar en él a don Gaspar; que, un poco encogido, cupo dentro.²⁹⁵

Este último suceso menciona un nuevo recinto: el retrete.²⁹⁶ Esta estancia estaría más adentro que la propia habitación de Hipólita. Por esta razón, se ha ubicado en la parte posterior de la casa.

Tras los cuatro intentos frustrados y la amenaza de don Luis, don Gaspar abandona sus intentos de conquistar a Hipólita. Las alusiones a las partes del edificio se detienen y no se reanudan hasta que don Luis entra en el espacio cerrado a través de la puerta que él mismo ha creado para engañar a la joven:

²⁹⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 428-9.

²⁹⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 430.

²⁹⁶ "Los retretes eran unas dependencias que contenían todo lo que el señor pudiera necesitar: desde la ropa de noche y el sillón donde se ocultaba el bacín, hasta los libros de rezos y las cajas fuertes" (ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *ob. cit.*, p. 53).

Ya os dije que su casa y la mía estaban tan juntas que solo una pared las dividía. Pues sabréis que por un desván que estaba junto con otro mío, tan a trasmano que raras veces se entraba en él, en un tabique que le dividía abrió una puertecilla pequeña cuanto podía entrar una persona. Y esa misma noche, después de habernos recogido, entró por la parte que digo en mi casa, y como quien tan bien la sabía, tomó las llaves y abrió la puerta de la calle, seguro de cualquier impedimento, como ladrón de casa; y abiertas se fue a la caballeriza, soltó los caballos que había en ella, que eran seis, dos de rúa y cuatro del coche; los cuales empezaron a hacer grandísimo ruido, al cual despertó el criado que cuidaba de ellos y a grandes voces empezó a pedir ayuda para recoger los que andaban sueltos, corriendo por la calle. Mi marido que lo oyó se levantó, y tomando una ropa llamando a los demás criados, y salió a la calle, riñendo al mozo por el descuido que había tenido.

Don Luis, que desnudo en camisa estaba en parte que lo pudo ver salir, aguardó un poco, y luego se vino a la cama donde yo estaba, y fingiendo ser mi esposo se entró en ella, llegándose a mí con muchos amores y ternezas.²⁹⁷

Gracias a este fragmento se conoce la existencia de un desván en una planta superior que no está plasmada en el plano. Además, se menciona una caballeriza y un aposento contiguo, que sería el ocupado por el criado que cuida de los animales.²⁹⁸ Estos dos recintos estarían en la planta de abajo y cercanos a la puerta por su carácter funcional. Aparte de esto, el texto verifica que el cuarto de Hipólita está cerca de las escaleras. De no ser así, don Luis sería visto fácilmente desde el patio por aquellos que intentan recuperar los caballos.

Una vez que tiene lugar el engaño y la posterior venganza de Hipólita, la dama abandona su espacio cerrado y concluye la descripción del mismo. El resultado es un plano detallado de una casa amplia y lujosa.

Como se puede observar, la casa de Hipólita muestra una vida que no se manifestaba en *La casa del placer honesto* de Salas Barbadillo. Los personajes no permanecen de una forma cuasi estática en las mismas estancias y deambulan por todo el edificio utilizándolo como si se tratase de un espacio real. En este sentido, Zayas se acerca mucho a la "descripción indirecta" cervantina y logra transmitir con sus recintos mucho más que otros autores. Sin embargo, apenas juega con la simbología del espacio, hecho que reduce la trascendencia del mismo.

La segunda de las novelas cortas de Zayas que se analiza en este capítulo es *Estragos que causa el vicio*. El texto forma parte de la colección *Desengaños amorosos*, una obra que se centra en la visión de los espacios cerrados como reducto de violencia.²⁹⁹

²⁹⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 436-7.

²⁹⁸ La caballeriza también tendrá un papel clave en otra de las novelas de Zayas: *El prevenido engañado*.

²⁹⁹ Entre los estudios que tratan este tema se encuentran los siguientes: VOLLENDORF, L.: "Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas", *Hispania*, 78 (1995), pp. 272-

La narración recoge la historia de don Gaspar, un caballero español que acude a la corte de Lisboa. El joven inicia una relación con una dama, pero la finaliza abruptamente tras el hallazgo de un cadáver en la cueva de la casa de la muchacha. Creyendo estar ante un aviso del cielo, don Gaspar se aleja de su conquista. Poco después conoce en una iglesia a doña Florentina, dama de la que se enamora. Una noche el galán encuentra a Florentina malherida y la lleva a su casa. Allí, la dama le hace partícipe de sus amores ilícitos con su cuñado Dionís y de cómo esta relación ha provocado el fallecimiento de todos los miembros de su hogar. Don Gaspar pierde su amor por doña Florentina, que se ha transformado en una mujer incasable, y la ayuda a entrar en un convento. La historia finaliza con su regreso a Toledo y su matrimonio con una dama española.

El edificio que centra la historia es la casa de doña Florentina, un recinto en el que sucede una gran cantidad de desgracias. Desde el punto de vista simbólico, los investigadores han presentado diversos enfoques. Además de contemplar el espacio cerrado como núcleo de violencia, autores como Clamurro han establecido una comparación entre dos espacios cerrados que aparecen aludidos en la novela: la casa de la primera dama lisboeta y el hogar de Florentina.³⁰⁰ En ambos recintos se da una unión entre lo erótico y lo mortal. Asimismo, el primero de ellos se considera un preludio simbólico de lo que va a suceder en el segundo.

Aparte de esto, otro de los aspectos más destacados dentro del recinto ha sido su manifestación como escenario del pecado. De este modo, es allí donde el demonio puede ejercer completamente su influencia sobre doña Florentina y su criada. Son numerosas las referencias al respecto dentro de la narración: "me respondió la atrevida mujer, en quien pienso que hablaba y obraba el demonio", "apartándonos las dos, ella, a hacer oficio de demonio", "que todas seguíamos lo que el demonio nos inspiraba", "endemoniado enredo", "el demonio, que ya estaba señoreado de aquella casa" y "llamando al demonio que le recibiese el alma".³⁰¹

282; ALCALDE, P.: "De la violencia al martirio: El nacimiento de la heroína en María de Zayas", *Crítica hispánica*, vol. 23, nº 1-2 (2001), pp. 16-30; SÁNCHEZ DUEÑAS, B.: "Sobre violencia, opresión y vejaciones en las novelas de María de Zayas", en M. D. Adam Muñoz y M. J. Porro Herrera (coords.), *Violencia y género: congreso internacional, 9, 10 de marzo de 2001*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003, pp. 149-184; y GROUZIS DEMORY, C. y LÓPEZ DEL BARRIO, E.: "Entre el cortejo y la violencia: amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano", *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 7 (2014), pp. 1-22.

³⁰⁰ CLAMURRO, W. H.: "Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio* de María de Zayas", en S. Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, pp. 405-413.

³⁰¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., pp. 494 (las tres primeras), 495, 496 y 499, respectivamente.

Teniendo en cuenta el gran protagonismo de la casa dentro de la acción y en el terreno simbólico, no resulta extraño que en el texto se incluya una gran cantidad de datos acerca de los rasgos físicos del recinto. En las siguientes líneas se desarrollarán estos aspectos de un modo detallado.

Se comienza el análisis destacando que la historia ya no tiene lugar en España, sino en Lisboa. Dicha ciudad era alabada por su riqueza y opulencia durante la dominación de los Austrias. Los autores de la época tendían a destacar la grandiosidad de su puerto, siempre lleno de barcos y mercancías, y la infinidad de conventos, iglesias y hospitales que albergaba. Asimismo, también se destacaba la religiosidad, bizarría y carácter enamorado de sus ciudadanos y la belleza de sus damas.³⁰²

En esta ocasión no se han hallado datos acerca de la arquitectura doméstica que se desarrolló en Lisboa a lo largo del siglo XVII. No obstante, se puede decir que esta información no es imprescindible en el presente estudio, pues Zayas no parece haberse basado en la realidad. Hoy en día se conoce poco sobre la biografía de la autora, sin embargo, no parece arriesgado afirmar que esta nunca visitó la ciudad. De este modo, Zayas se sumaría a ese gran número de autores que utilizaron Lisboa como un espacio imaginario en el cual centrar sus obras.

Una vez aclarado este aspecto se procede a la realización del plano de la casa de Hipólita. Prieto Palomo y Martín Blanco ya elaboraron en 2006 un análisis bastante general de este recinto:

La distribución aquí parece bastante clara; el espacio inferior es masculino y de criados; arriba existe un conjunto de habitaciones denominado cuadra que comprendería como mínimo la alcoba del matrimonio y pasado este y aparentemente sin comunicación con el corredor, el retrete de las doncellas; otro conjunto parecido debía constituirlo el dormitorio de la protagonista; otro la antesala, y es de suponer que la sala, y finalmente una cocina con los aposentos para las esclavas.³⁰³

El presente estudio pretende profundizar todavía más en esta descripción. Para ello se han utilizado dos momentos clave dentro de la narración: el descubrimiento de los cadáveres por parte de don Gaspar y el relato de los trágicos sucesos llevado a cabo por Florentina. El resultado de dicho análisis se presenta en el apéndice como figura 9. La

³⁰² FRATICELLI, B.: "La creación de un espacio imaginario: los españoles y Lisboa", *Revista de Filología Románica*, anejo 1 (2002), pp. 317-326; y ABREU, M. F. de: "Cervantes en Portugal", en A. Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 3-16.

³⁰³ PRIETO PALOMO, T. y MARTÍN BLANCO, P.: "La casa en la literatura española", en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid, Ediciones el Viso, 2006, vol. 1, p. 220.

estructura general del edificio, como se puede observar, mantiene ciertas similitudes con el modelo de casa valenciana. La construcción vuelve a tener dos pisos y un patio que no es central. Asimismo se omite, al igual que sucedía en *El andrógino*, la alusión a las habitaciones de la planta inferior. Este hecho parece indicar que, a causa del calor, el edificio vuelve a estar dividido en cuartos de invierno y cuartos de verano.³⁰⁴

Tras señalar los rasgos generales, se prosigue el análisis extrayendo los datos ofrecidos en los momentos clave anteriormente mencionados. Don Gaspar, por orden de doña Florentina, ha ido con la justicia a la casa donde vivía la dama. Lo que se encuentran allí es un espectáculo dantesco:

y entrando todos dentro, lo primero que hallaron fue, a la puerta de un aposento que estaba al pie de la escalera, dos pajes en camisa, dados de puñaladas, y subiendo por la escalera, una esclava blanca, herrada en el rostro, a la misma entrada de un corredor, de la misma suerte que los pajes, y una doncella sentada en el corredor, atravesada de una estocada hasta las espaldas [...]. Más adelante, a la entrada de la antesala, estaba don Dionís, atravesado en su misma espada [...].

En un aposento que estaba en el mismo corredor, correspondiente a una cocina, estaban tres esclavas, una blanca y dos negras; la blanca, en el suelo, en camisa, en la mitad del aposento; y las negras en la cama, también muertas a estocadas. Entrando más adentro, en la puerta de una cuadra, medio cuerpo fuera y medio dentro, estaba un mozo de hasta veinte años, de muy buena presencia y cara, pasado de una estocada [...]. En la misma cuadra donde estaba la cama, echada en ella, doña Magdalena, también muerta de crueles heridas [...]. En otro aposento, detrás de esta cuadra, otras dos doncellas, en la cama, también muertas como las demás.³⁰⁵

El fragmento se inicia con una rápida mención a un aposento inferior que se encuentra en el zaguán de la casa y al pie de la escalera: el aposento de los pajes. Tras esta breve referencia, se da paso de inmediato a la descripción de la planta superior. Lo primero a lo que se alude es la existencia de un corredor al que dan gran parte de las habitaciones.³⁰⁶ En él se encuentran los cadáveres de una esclava blanca, la doncella de Florentina y don Dionís. Este último, además, se halla delante de una antesala que, como indica su nombre, daría paso a una sala que estaría más adentro.³⁰⁷ Dado que don Dionís es descubierto enseguida, se deduce que la antesala se encuentra cerca del inicio del corredor.

³⁰⁴ Se rechaza, pues, la teoría de Prieto Palomo y Martín Blanco que presenta la planta baja como espacio únicamente masculino y de criados.

³⁰⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., pp. 482-3.

³⁰⁶ En esta ocasión se considera el corredor un equivalente al pasillo, elemento arquitectónico que, como ya se señaló en páginas anteriores, se desarrolla sobre todo en el siglo XVIII.

³⁰⁷ Esta sala sería la misma en la que se encontrarían Florentina y don Dionís cuando ella le declara sus sentimientos: "Lo que resultó de esto fue que, levantándose don Dionís, creyendo yo que se iba huyendo por no responder a mi determinada desenvoltura; y cerrando la puerta de la sala, se volvió donde yo estaba" (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 491. La cursiva es mía).

Lo siguiente que se menciona, siempre avanzando por este pasillo, es el aposento de las esclavas que conecta directamente con la cocina. A este le seguiría la entrada al cuarto de los esposos, en el que se encuentra el cadáver de Fernandico. La cama de doña Magdalena no se situaría aquí, sino más hacia el interior. Esto se deduce de la propia narración, que no indica que esté "en la misma cuadra", sino "en la misma cuadra donde estaba la cama". Este leve matiz demuestra que ambos cuerpos se ubican en recintos distintos.

Para finalizar, el fragmento todavía menciona un aposento, detrás de la habitación de doña Magdalena, en el que matan a dos doncellas. Teniendo en cuenta que este recinto es ocupado por personal de servicio, se puede inferir que es un espacio reducido y que ejerce, con toda probabilidad, la función de retrete o cuarto de tocador.

La disposición espacial de este primer fragmento está muy definida y no es necesario moverse en el terreno de las hipótesis, como ocurría a veces en *Al fin se paga todo*. La narración de los trágicos sucesos por parte de doña Florentina, sin embargo, presenta más ambigüedades. Todo se inicia con la alusión al cuarto de don Fernandico, espacio al que se dirige la doncella de la dama para hacer que el joven acuda al aposento de doña Magdalena: "tomando una luz se fue al aposento del mal logrado mozo".³⁰⁸ A pesar de que Prieto Palomo y Martín Blanco señalaban el piso inferior como espacio del servicio masculino, parece más acertado pensar que Fernandico también vive en la planta superior. El joven acompaña siempre a su señor y se muestra como su sirviente favorito. Teniendo en cuenta esto, resulta lógico pensar que, al igual que Florentina y Magdalena, don Dionís prefiere tener cerca de sí durante la noche a su criado. Sin embargo, Fernandico no dormiría tan cerca del aposento de su señor como las demás criadas. Si no fuese así, el criado podría regresar rápidamente a su habitación y no se encontraría con don Dionís justo al salir del cuarto del matrimonio. Su aposento se ha ubicado, por tanto, en la planta superior pero al inicio del corredor, en una zona que se encuentra alejada de la alcoba principal.

Una vez aclarado este punto, se retoma la narración de la trágica noche. Don Dionís ve cómo Fernandico sale del cuarto de su esposa y ataca al mozo. Este profiere un grito que doña Florentina dice escuchar desde su aposento: "y dándole con la espada, que traía desnuda, dos estocadas, una tras otra, le tendió en el suelo, sin poder decir más de "¡Jesús sea conmigo!", con tan doloroso acento, que yo, *que estaba en mi aposento*, bien temerosa

³⁰⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 495.

y sobresaltada [...] me cubrí con un sudor frío".³⁰⁹ El hecho de que doña Florentina pueda escuchar a Fernandico, mientras que las criadas no se percatan de nada de lo que está sucediendo, indica que el cuarto de la dama está muy próximo a la entrada de la cuadra de doña Magdalena.

La joven se altera y decide salir de la cama mientras don Dionís mata a su esposa. El texto indica en ese momento un nuevo espacio: "Ya a este tiempo había yo salido fuera de mi estancia y estaba en parte que podía ver lo que pasaba; bien perdida de ánimo y anegada en lágrimas; mas no me atreví a salir".³¹⁰ Este nuevo recinto muy probablemente forma parte del cuarto de la dama y es la estancia más próxima al corredor. Florentina no puede salir al pasillo porque don Dionís la vería al volver sobre sus pasos. Por esta razón, resulta más lógico pensar que ambos cuartos se encuentran uno frente al otro. De este modo, la dama puede observar todo desde una distancia prudencial sin ser percibida por el asesino.

Don Dionís continúa la matanza asesinando a las dos criadas que se encuentran en el retrete y, acto seguido, desciende al piso inferior: "Y bajando por una escalera excusada que salía a un patio, salió al portal, y llamando los dos pajes que dormían en un aposento cerca de allí, que a su voz salieron despavoridos, les pagó su puntualidad con quitarles la vida".³¹¹ Esta escalera excusada, que se diferencia claramente de la principal, tendría que estar ubicada al lado del cuarto del matrimonio para que fuese funcional. De no ser así, no sería lógico que don Dionís accediese a ella cuando va a matar a los pajes. En un principio podría pensarse que la entrada a esta escalera se encuentra en el propio corredor. Sin embargo, esto aumentaría las posibilidades de que doña Florentina fuese vista. Por esta razón, se ha considerado más adecuado situarla en la estancia que conduce al aposento del matrimonio.

De regreso al piso inferior, se menciona de modo fugaz un patio, que atraviesa el caballero para acercarse al portal. Nada se dice del resto de las habitaciones que se situarían ahí, pero se puede deducir que este espacio estaría ocupado por la bodega, la despensa y los cuartos que se habitan en verano. Asimismo, también es posible que allí se encuentre la caballeriza y la cochera.

Don Dionís vuelve al piso superior, esta vez por la escalera principal, y mata a las esclavas que se encuentran en la cocina. Es entonces cuando la criada, que está sentada en

³⁰⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 496. La cursiva es mía.

³¹⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 497.

³¹¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 497.

el corredor, admite que todo lo que le ha dicho es mentira. En ese mismo momento Florentina sale al pasillo con la esclava que le ha ido a buscar: "a este mismo punto salía su amo de la cocina, y yo por la otra parte, y la esclava que me había ido a llamar, con una vela en la mano".³¹² La pareja se encuentra en el corredor y el caballero, tras intercambiar varias frases, intenta asesinar a Florentina. La esclava interviene y la dama consigue encerrarse en un aposento huyendo de don Dionís: "mientras la mató, tuve yo lugar de entrarme en un aposento y cerrar la puerta, toda bañada en mi sangre".³¹³ Probablemente la dama se esté refiriendo al aposento de Fernandico o a alguna otra estancia contigua. El asesinato de la esclava está teniendo lugar en el corredor, antes de la antesala, y Florentina está utilizando la primera habitación que ha encontrado para ocultarse. Esto reduce las posibilidades a una estancia entre la escalera principal y la antesala, lugar donde se suicida el caballero. La mención de este último espacio pondrá punto y final a la descripción, pues Florentina abandona el edificio huyendo de la muerte que ahora reina en la casa.

Como se puede observar, la descripción de la casa de doña Florentina es bastante compleja, ya que se alude a una gran cantidad de habitaciones. Aún así, es posible mantener en todo momento cierta precisión espacial, pues no se presentan incoherencias o ambigüedades. El hecho de que los personajes se muevan incesantemente dentro del espacio, por otra parte, confiere a la acción una gran viveza, que recuerda la vitalidad de los textos cervantinos. En este sentido, se puede decir que esta descripción de Zayas se acerca mucho a la calidad del autor del *Quijote*. Solo se echaría en falta un aumento del simbolismo y un mayor acercamiento a la arquitectura lisboeta, arquitectura que, aparentemente, la autora desconocía.

Para concluir este capítulo, y a modo de resumen, es importante resaltar que muchos escritores de novela corta no supieron seguir la estela de Cervantes y dejaron de lado la descripción física de los espacios cerrados. Mientras que algunos eliminaron completamente las posibles referencias, otros presentaron contradicciones en sus textos o fueron imprecisos en algunos aspectos. La causa de esta dejadez en muchas ocasiones fue la falta de interés y de pericia. Otros autores, sin embargo, decidieron seguir el modelo que Cervantes había trazado en las *Novelas ejemplares* y desarrollaron descripciones tan detalladas que pueden ser representadas a través de planos físicos. De este modo, aunque estos escritores no alcanzaron la perfección, reflejaron una realidad cercana al lector a

³¹² ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 497. Más adelante se vuelve a insistir en esta acción: "a este punto salí yo con la negra" (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 498).

³¹³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., pp. 498-9.

través de la arquitectura de la época. De entre todos ellos destacó especialmente María de Zayas, quien consiguió, gracias a su calidad literaria, aproximarse más que el resto al modelo cervantino.

4. ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LOS ESPACIOS CERRADOS

Una vez destacados los aspectos físicos de los espacios cerrados, el resto del presente estudio se centrará en la exposición, de un modo detallado, de los distintos rasgos simbólicos que están ligados a los recintos dentro de las colecciones de novela corta. Con el fin de facilitar la lectura, cada función se desarrollará de modo independiente. Es importante, sin embargo, mantener en todo momento una perspectiva abierta. Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, los espacios cerrados son multifuncionales y los que aparecen en las obras a menudo ocultan más de un significado. No es recomendable, pues, observarlos bajo un enfoque capsular.

En las siguientes páginas el estudio se centrará en la observación del vínculo existente entre los espacios cerrados y los protagonistas de las obras, destacando la diferenciación genérica; y la visión del recinto como elemento erótico, sexual y sensual.

4.1. LOS PERSONAJES MÁS ALLÁ DE SU CUERPO: LOS ESPACIOS CERRADOS COMO EXTENSIÓN FÍSICA.

En el capítulo segundo de esta tesis se estableció la importancia de los espacios cerrados como elemento que influye tanto en la intimidad como en la sociabilidad del individuo. Es importante dejar claro ahora el concepto de habitabilidad, otro factor clave en la relación entre el recinto y el ser humano. Gloria Franco señala que "para que un espacio pueda ser catalogado de habitable debe reunir determinadas cualidades y cumplir toda una serie de requisitos que permitan a las personas considerarlo idóneo hasta el punto de poder hacer uso del mismo en condiciones óptimas".³¹⁴ Entre los diversos requisitos que destaca la investigadora, hay dos aspectos que tendrán gran relevancia dentro de los espacios de la novela corta. El primero de ellos es que debe quedar clara: "la ocupación en firme, ya sea en posesión o en propiedad, por parte de un individuo o grupo que sea aceptada, o reconocida como tal, por los restantes miembros de la sociedad".³¹⁵ La importancia de este factor se puede observar claramente a través de tres ejemplos extraídos de los textos estudiados.

En las novelas cortas es muy frecuente que un edificio sirva de medio para identificar a un individuo anónimo. Tras un encuentro fugaz, normalmente en un lugar público, un personaje masculino sigue a un desconocido con el fin de descubrir información sobre él. La casa en la que penetra el perseguido se convierte así en el único

³¹⁴ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 67.

³¹⁵ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 67.

punto de referencia a través del cual se pueden extraer los primeros datos. En la *Novela y escarmiento catorce* de Liñán y Verdugo, por ejemplo, don Martín cree reconocer por la calle a una antigua criada que había abandonado el hogar junto con su hija.³¹⁶ El caballero ordena a uno de sus criados que la siga:

Y entre los días que en Zaragoza asistió don Martín, pasando un día a caballo por un barrio bien distante de su posada, vio cruzar la calle a dos mujercillas, que la una de ellas le dio un aire terrible de su criada Álvarez: mandó a un paje que siguiese aquellas mujeres y supiese a dónde vivían, y de allí a un rato volvió un paje riéndose y diciendo:

- Con gentil mercadería habíamos dado; en verdad que es buena gente para que vuesa merced sepa quién son; dos mujeres eran de la casa pública y aún me convidaban con la posada, sino que ni yo soy tan mal cristiano ni de tan bellaco gusto.³¹⁷

El conocimiento del recinto ofrece a don Martín la posibilidad de ver nuevamente a la mujer y confirmar sus sospechas. Además, le permite averiguar el grado de degeneración en el que se encuentra Álvarez una vez que abandona su servicio. Si el caballero no hubiese ubicado el albergue de la que erasu criada, nunca habría podido verificar su identidad.

Una situación similar se muestra en la novela corta *Amor con amor se paga* de Castillo Solórzano, pero en esta ocasión el perseguido es el galán.³¹⁸ Gerarda pide a su

³¹⁶ Para más información sobre esta colección de novela corta se pueden consultar los siguientes estudios, que se suman a las investigaciones ya mencionadas de Ángel Raimundo Fernández y Manuel Fernández Nieto: AULADELL PÉREZ, M. A.: *La "Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte" del licenciado don Antonio Liñán y Verdugo en su contexto literario*, Alicante, Universidad de Alicante, 1991; COPELLO, F.: "Les femmes madrilènes vues par les personnages masculins dans la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo", en A. Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 187-198; AULADELL PÉREZ, M. A.: "Presencia italiana en los diversos mecanismos compositivos de *La Guía*, de Liñán y Verdugo", en E. Giménez López, J. A. Ríos Carratalá y E. Rubio Cremades (coords.), *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 27-34; ARREDONDO, M. S.: "El engaño cortesano en los relatos de la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, de Liñán y Verdugo", en P. Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, vol. 1, pp. 67-82; GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: "Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época", *DICENDA*, n° 28 (2010), pp. 57-72; GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: *Del taller de imprenta al texto crítico: recepción y edición de la "Guía y avisos de forasteros" de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011; y RALLO GRUSS, A.: "La "Novella" como recurso del diálogo en la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 201-214.

³¹⁷ LIÑÁN Y VERDUGO, A.: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, ed. de E. Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 259-60.

³¹⁸ Son innumerables las investigaciones realizadas sobre Castillo Solórzano, uno de los autores más prolíficos de novela corta del siglo XVII. Para más información sobre el autor se remite al lector interesado a la bibliografía del presente estudio. En lo que respecta a esta colección en concreto, recientemente Andrea Bresadola ha escrito un artículo sobre las fuentes de la obra centrándose especialmente en la novelita *En el delito, el remedio* (BRESADOLA, A.: "El modelo italiano y su superación en *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano", *Criticón*, n° 135 (2019), pp. 143-160).

amado don Fernando que se vista de mujer para poder hablar en la iglesia sin problemas.³¹⁹ Don Jaime, el elegido por el hermano de la dama, se disfraza también para espiarles y averiguar por qué es rechazado. Tras escuchar la conversación de los amantes, el caballero descubre la verdadera sexualidad del interlocutor de Gerarda y le sigue hasta su alojamiento temporal. Una vez allí, espera que el galán se cambie de ropa y busca una excusa para acceder al espacio cerrado. De este modo, observa con detalle el rostro de don Fernando para poder reconocerle más adelante. El galán se fía del alto grado de intimidad que le ofrece la casa y por eso no se recata de forma oportuna. En un recinto exterior las posibilidades de don Jaime de conseguir esta información habrían sido casi nulas.

Por último, un tercer ejemplo, en el que también se da un caso de seguimiento y de travestismo, aparece en *Los efectos de la fuerza* de José Camerino.³²⁰ En ella, Don Sebastián, enamorado de Estrella, sufre el rechazo por parte de los padres de la dama. A pesar del aumento de la vigilancia, el galán consigue penetrar varias veces en el hogar de su amada disfrazado de mujer. Su artimaña pronto es descubierta:

Pero duró poco el fruto deste engaño, pues apenas habían pasado quince días cuando, descuidada la criada, dio ocasión que le encontrase don Francisco al salir de casa y le siguiese a la suya porque, turbado a su vista, temeroso de no ser conocido, volvió a salir con presteza y con la misma, subiendo las escaleras, le conoció.³²¹

³¹⁹ Para profundizar en el análisis de este tópico se recomienda la lectura de los siguientes artículos: CANNAVAGIO, J.: "Los disfrazados de mujer en la comedia", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G. E. S. T. E.)*, Toulouse, 16-17 noviembre 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 135-152; y SIMÓ GOBERNA, M. L.: "“Un hermosísimo rostro de doncella”: supuestos andróginos en las novelas cervantinas", *Criticón*, 69 (1997), pp. 111-115. Asimismo, el profesor Emilio Blanco realizó una comunicación sobre el tema titulada "Travestidos por humor y por amor en la novela corta barroca: Castillo Solórzano". Dicha comunicación fue presentada en el congreso "Castillo Solórzano, novelador", celebrado en la Universidad de Córdoba en abril de 2017. El artículo se encuentra actualmente en prensa en la revista *Criticón*.

³²⁰ Para más información sobre este autor y su obra se recomienda la lectura de los siguientes estudios, aparte de la ya mencionada investigación de Rodríguez Cuadros: LÓPEZ DÍAZ, M. D.: "Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*", *Epos: Revista de filología*, nº 8 (1992), pp. 291-298; TANGANELLI, P.: "José Camerino o la disolución de la novela corta. De las *Novelas amorosas* al vejamen de la *Dama Beata*", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 233-246; y COPELLO, F.: "Un écrivain italien dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Le *Proemio al Crítico Lector* de José Camerino, auteur de *Novelas amorosas* (1624)", en F. Morcillo y C. Pélagie (coords.), *Prologues et cultures: Méditations littéraires et artistiques*, Orleans, Éditions Paradigme, 2017, pp. 359-370. Asimismo, también resulta interesante la introducción de Rafael Bonilla Cerezo a su edición de *Novelas cortas del siglo XVII* (VV. AA.: *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. de R. Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010, p. 46 y siguientes).

³²¹ CAMERINO, J.: *Novelas amorosas*, estudio y ed. de M. D. López Díaz, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 301.

Don Francisco no había reconocido al galán y solo le sigue porque considera su reacción sospechosa. El regreso al hogar por parte de don Sebastián es la clave para que el hermano de Estrella le descubra. Gracias a esto la "extraña mujer" revela su masculinidad.

Si se comparan las tres situaciones mencionadas, salta a la vista que *Los efectos de la fuerza* tiene una marcada diferencia con respecto a los dos casos anteriores. En esta obra, el simple acto de ver entrar al individuo en el recinto ya implica la inmediata asociación entre casa y dueño. El perseguidor no realiza más averiguaciones, no penetra en el espacio cerrado para confirmar su suposición ni fuerza un contacto directo con su objetivo como en los otros casos. Don Francisco no necesita hacerlo porque el hogar de don Sebastián representa al galán de muy diversas formas. En la *Novela y escarmiento catorce* y en *Amor con amor se paga*, en cambio, ni Álvarez ni don Fernando aparecen ligados estrechamente al espacio que ocupan. La antigua criada vive y trabaja en un edificio público, en el que el anonimato aparece unido al carácter denigrante del oficio. El caballero, por otro lado, es un forastero que habita en Valencia desde hace poco más de un mes. Aunque su albergue es un espacio cerrado privado, tiene un carácter temporal y no le representa. Además, siguiendo los deseos de Gerarda, no se ha dado a conocer al resto de jóvenes de la ciudad, lo que implica que ninguno de ellos ha tenido acceso a su recinto. Todos estos elementos imposibilitan el establecer una conexión entre el edificio y el individuo. En *Los efectos de la fuerza*, en cambio, la casa define en todo momento a su propietario, representándolo e identificándolo a la vez.

El contraste entre estas tres situaciones revela que, en los casos que se cumple el requisito de la habitabilidad, el espacio cerrado se transforma en una seña de identidad del propietario, en parte de él. Este hecho permite que se pueda establecer una asociación perfecta entre ambos elementos convirtiendo al recinto en parte del individuo. Esta idea será clave en muchas de las novelas, pues fomenta diversas situaciones tópicas dentro de las colecciones como son el primer encuentro entre galán y dama o la anagnórisis.

El segundo requisito que señala Gloria Franco, y que es relevante dentro de la novela corta, es que los recintos deben ser "una representación hacia el exterior que le garantice [al habitador] el reconocimiento social así como una identidad propia".³²² Lo que se extrae de esta afirmación es que el espacio cerrado refleja las características de su habitador. Aunque el espacio no sea una casa, si el recinto cumple este requisito se convierte en la imagen de su dueño y, en cierta medida, en parte de él. De este modo, tanto

³²² FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 68.

coches, barcos o incluso cuevas pueden ser considerados espacios habitables y representativos.

Dentro de ese reflejo que el espacio cerrado ofrece del habitante, lo primero que se puede apreciar de una forma clara es el estatus social y económico del individuo.³²³ Así, como indica Máximo García: "criterios ideológicos y posibilidades económicas definían el interior de la casa y su proyección hacia fuera, a la par que constituía una primera y capital mirada valorativa externa con respecto al estatus más o menos encumbrado de sus moradores".³²⁴ Este aspecto se verá reflejado en muchas ocasiones en los textos al presentar a los personajes. De este modo, son muy frecuentes las situaciones en las que un caballero averigua la calidad de otra persona a través de su recinto. Así, en *Los dos Mendozas* de Céspedes y Meneses, por ejemplo, don Diego acompaña a su hermano cuando este va a hablar secretamente con una dama.³²⁵ Una vez que llegan al punto de reunión, el caballero aumenta sus precauciones, pues, gracias a la casa, se da cuenta de la nobleza de la mujer:

el galán estaba donde el papel decía, que era cierta calle excusada, a quien salía una ventana baja, y don Diego haciéndole su escolta y no sin grande aviso, porque *respecto de la grandeza y suntuosidad de la casa*, juzgaba por necesario todo su recato y secreto.³²⁶

En la historia de Marco Antonio incluida en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, por otro lado, también se deduce la calidad de un personaje a través de su espacio cerrado cuando don Artal de Aragón llama con urgencia al caballero:

Y atribuyendo la prisa, con que me citaba, a alguna necesidad de dineros, tan propia en los caminantes y tan perjudicial en ellos, me eché doscientos escudos en la faltriquera. Pero

³²³ En ocasiones incluso puede mostrar su estado civil, pues era habitual que las viudas cubriesen con paños negros, como señal de luto, las paredes de la sala donde se encontraba el estrado. Un ejemplo de este tipo de situaciones aparece en la novela *El curioso maldiciente. Castigado y no enmendado* de Salas Barbadillo.

³²⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: art. cit., p. 400.

³²⁵ No se ha hallado ningún estudio específico sobre esta novelita. Sí se pueden consultar, en cambio, una serie de artículos que analizan las posibles fuentes empleadas por Céspedes y Meneses en esta colección (MADROÑAL, A.: "Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos", *Criticón*, 51 (1991), pp. 99-108; NÚÑEZ RIVERA, J. V.: "Un avatar tardío de la ficción sentimental: Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini", en O. Gorsse y F. Serralta (coords.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Univ. Mirail, 2006, pp. 639-650; GONZÁLEZ-BARRERA, J.: "Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en *Las historias peregrinas y ejemplares*", *Revista de filología española*, tomo 90, nº 2 (2010), pp. 233-256; GONZÁLEZ-BARRERA, J.: "Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en *Las historias peregrinas y ejemplares*", *Revista de filología española*, tomo 90, nº 2 (2010), pp. 233-256; y FIORDALISO, G.: "Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación", *Artifara: Revista de lenguas ibéricas y latinoamericanas*, nº 13 extra (2013), pp. 97-116).

³²⁶ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y-R Fonquerne, Madrid, Castalia, 1980, p. 368. La cursiva es mía.

sacome desta imaginación la ostentativa presencia de su casa y el noble ornato della, principalmente de la cuadra y capa en que le hallé, tan compuesta, curiosa y rica, que me corrí de haber ofendido con sospechas menesterosas valor tan socorrido.³²⁷

Marco Antonio no necesita hablar o ver a don Artal para darse cuenta de que su suposición era errónea. La grandeza de la casa en la que lo citan le da a entender sobradamente que lo que necesitan de él no tiene nada que ver con el dinero.³²⁸

Un tercer ejemplo de este tipo de situaciones aparece en *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas. En ella, don Martín es acogido en la casa de don Jaime. Tras hablar muy brevemente con él, el caballero deduce la nobleza de su anfitrión a partir de su hogar:

Y con esto, todos tres y algunos criados que habían salido del castillo se entraron en él, [...] y iban notando nuestros héroes que el caballero debía ser muy principal y rico, porque todas las salas estaban muy aliñadas de ricas colgaduras y excelentes pinturas y otras cosas curiosas que decían el valor del dueño.³²⁹

Don Martín todavía carece de mucha información así que el espacio cerrado se convierte en un elemento clave para forjar las primeras impresiones.

Por último, y poniendo fin a esta lista de ejemplos, cabría mencionar el caso de *Los enemigos amantes* de Castro y Anaya.³³⁰ En ella se narra cómo Febo encuentra una noche en un bosque un vehículo vacío. Para conseguir más información acerca de lo que ha podido suceder, el caballero accede a su interior: "Quitó un estribo al coche y hallé en él algunas alhajas, que por curiosas acreditaban de personas de importancia sus dueños, y no de ladrones los ejecutores de acción tan desinteresada".³³¹ Nuevamente, gracias al recinto el personaje puede extraer información acerca de los que lo ocupaban.

Todos los casos mencionados hasta el momento ofrecen una visión sesgada de los habitantes, que se limita a dar un enfoque general de su estatus y su riqueza. Sin embargo, en muchas ocasiones los espacios cerrados ofrecen más información. Como indica Juan José Cuervo: "la casa es la creación de un universo propio donde la disposición de los

³²⁷ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., p. 306.

³²⁸ Nathalie Dartai analiza este encuentro en el siguiente artículo: DARTAI-MARANZANA, N.: "Rencontres et retrouvailles dans les *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina", *Cahiers du GRIAS*, nº 13 (2008), pp. 59-79.

³²⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., pp. 235-6.

³³⁰ Apenas hay estudios sobre esta obra y su autor. Sirva como referencia el artículo de María Josefa Díez de Revenga, así como su edición del texto (DÍEZ DE REVENGA, M. J.: "*Auroras de Diana*, novela barroca", en J. Torres Fontes (coord.), *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1990, pp. 165-176; y CASTRO Y ANAYA, P. de: *Auroras de Diana*, ed. de M. J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1989).

³³¹ CASTRO Y ANAYA, P. de: *Auroras de Diana*, ed. de L. González Simón, Madrid, Instituto Nicolás Antonio, 1948, p. 258.

enseres, el utillaje, el menaje y los elementos decorativos nos hablan de quien la habita".³³² Es decir, que todo aquello que se incluye dentro del espacio cerrado forma también parte del individuo, como un modo más de definirle: "los muebles, junto con los enseres y los elementos decorativos, se convierten en una expresión de las personas que viven en la casa: es expresión en tanto forma de ser y de hacer. La casa es el escenario ideal para representar nuestra estética y cotidianidad".³³³ El recinto, pues, deja entrever aspectos como los gustos, las aficiones y las virtudes de su habitador.³³⁴ Un ejemplo de ello se da en las alusiones a la cueva de Artidoro en la novela corta *La crianza bien lograda* de Castillo Solórzano. En ella destacan la intelectualidad del mago, su amor por la naturaleza y su gran maestría en el dominio de la pintura.³³⁵

El hecho de que el recinto ofrezca tanta información acerca de su inquilino, fomenta el deseo por parte de este de crear una buena imagen de sí mismo que pueda ser transmitida a los demás. Así, como destaca Salas Barbadillo en su novela corta *Antes morir que decir verdad*, el propio adorno y buen estado de un hogar ya puede ser considerado en sí mismo una virtud de su poseedor. Cuando Marcelo guarda la casa de su amigo Montalvo se indica lo siguiente:

Empezó Marcelo a poseer los ajenos bienes y a extenderse en las paredes de su compadre, que estaban más adornadas y compuestas de lo que se pudiera esperar de un hombre que quería parecer filósofo, y, a este título, ser del común reverenciado y seguido. Verdad que esto más digno es de alabanza que de reprehensión; pues cuando el ornato y aseo de la persona y casa se mide y ajusta de modo que le viene bien el nombre de honesta curiosidad y no pasa a tanto exceso que pueda llamarse desvanecida y profana ostentación, debe contarse esta parte agregada a las demás por virtud loable; pues no sé yo quién puede, si no es gente tan desalmada como los juristas, hacer de la suciedad y desaliño ciencia.³³⁶

La higiene, tanto física como mental, del propietario se pone al mismo nivel que el aseo de la casa. Además, se prioriza la pulcritud y la discreción por encima del exceso y la parafernalia. El hogar aparece, pues, como una marca de identidad y, al igual que la personalidad, debe mostrarse sencillo y modesto.

Cuando el individuo pretende conquistar a la persona amada, el deseo de exhibir cualidades a través del espacio cerrado se acentúa todavía más. En *El matemático dichoso*,

³³² CUERVO CALLE, J. J.: art. cit., p. 77.

³³³ CUERVO CALLE, J. J.: art. cit., p. 77.

³³⁴ Como indica Verdú, citando un dicho popular: "cada cual hace de su vivienda una réplica de lo que es, y llega así a habitar la casa que merece" (VERDÚ, V.: "Simulacro de salvación", *A&V, Monografías de arquitectura y vivienda*, nº 12 (1987), p. 2).

³³⁵ Algo similar se observa en la novela corta *El pronóstico cumplido* de Castillo Solórzano. En ella, la cueva de Navateo también resalta el amor del mago hacia los libros y la naturaleza.

³³⁶ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obra...*, ob. cit., vol. I, p. 204.

novela corta de Juan de Piña, esta idea se manifiesta cuando Celia, acompañada de Camila, va a casa de Fadrique.³³⁷ Celia quiere sacar a su primo de la pobreza e intenta que este enamore a su amiga que, además de ser hermosa e inteligente, es rica. Para ello, la dama encomienda a Fadrique el aderezo de su hogar:

Celia tenía prevenido su primo al adorno de la casa y persona, y la hora que Fadrique eligió (dichosa según el reinante planeta) entró con la dama en el estudio poblado de extraordinarios dorados y bien concertados libros, como el dueño: los divinos opuestos a los humanos, oloroso a reliquias, jardineras de aquel tiempo, que en tan africana ciudad pocas veces faltan flores y azahares.³³⁸

El estudio del joven aparece como un reflejo de su carácter y sirve para dar a conocer su forma de ser y su amor por el estudio. Además, al haberlo arreglado especialmente para la visita, consigue agregar a su favor las virtudes de pulcritud y armonía. Cuando, más adelante, es el galán el que visita la casa de Camila, esta también se encargará de ofrecer una buena impresión a través de su hogar: "La casa era rica, la dama aguardaba lo que ya amaba, no hay que decir cómo estarían las olorosas y vestidas salas de las ricas telas, bufetes de plata, escritorios no vistos, espejos de armar en proporción y correspondencia, estrado de telas y bordaduras diversas y admirables".³³⁹ Nuevamente se observa la utilización de la casa como medio para dar la mejor imagen posible de nosotros mismos.

Pero no siempre el reflejo del espacio cerrado implica algo positivo. Los estudios mencionados hasta el momento insisten en el esfuerzo que el habitador realiza para dar una buena imagen de sí mismo a través del recinto. Sin embargo, en las novelas cortas se observa en ocasiones que los espacios también pueden transmitir connotaciones negativas imposibles de ocultar. Un ejemplo de este tipo de casos ya se aludió en el capítulo segundo al estudiar la novela *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* de Salas Barbadillo, en la que la degeneración moral y social de Cristina se ve reflejada a través de

³³⁷ La crítica ha destacado el gongorismo de este autor, que en ocasiones dificulta la fluidez en la lectura de sus obras (BONILLA CERREZO, R.: "Cítara argentando plumas: el gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña", en M. Arriaga Flórez, J. M. Estévez-Saá *et alii* (coords.), *"Italia-España-Europa": Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones: XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. 1, pp. 69-85; y BONILLA CERREZO, R.: "El gongorismo en las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* de Juan de Piña (II)", *Il Confronto letterario*, n° 45 (2006), pp. 25-54). Para más información sobre el autor y esta obra: FORMICHI, G.: "Le *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* di Juan de Piña", *Lavori Ispanistici*, serie I (1967), pp. 99-163; y GARCÍA DE DINI, E.: "Juan de Piña, escribano de oficio y poeta por afición", *Miscelánea Filológica-Letteraria*, I (1980), pp. 99-116.

³³⁸ PIÑA, J. de: *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. de E. García de Dini, Verona, Università degli Studi de Pisa, 1987, p. 203.

³³⁹ PIÑA, J. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 209.

su coche. De este modo, el vehículo, que al inicio se comparaba con las más hermosas estancias de la casa, acabará transformado en un humillante prostíbulo, con el que la doncella cubre sus gastos.

Otro caso en el que el espacio cerrado muestra las tachas del individuo se da en la novela corta relatada por Laurencia en la obra *Para algunos* de Matías de los Reyes.³⁴⁰ En ella se narra la historia de una dama rica que, tras enviudar, decide crear en su casa un colegio para doncellas nobles, hijas de gente pobre. Allí, las jóvenes reciben todo lo necesario para llevar una vida honrada y virtuosa,

proveyéndolas de comida, y copiosamente en lo necesario y honesto, y de maestros que las instruyesen en todas doctrinas pertenecientes a virtuosas y nobles doncellas; de forma que nada les faltase, ya que les sobraba poco, para que así, divertidas de todo vicio, solamente vacasen a la oración, aspirando a la salvación de sus almas.³⁴¹

El edificio enseguida se ve rodeado de un aura de santidad y adquiere tanta fama como su fundadora, que "era en tanta reputación tenida por lo principal de la ciudad, que se llevaba el común aplauso".³⁴² Una noche, una mujer cargada de deshonra y defectos llamada Lebinia llega al lugar. Su objetivo es reformar su vida e ingresar en este recinto. Para ello, elabora una mentira sobre su pasado y consigue la piedad y la aceptación de la propietaria. Durante la cuaresma su actitud se muestra sin tacha, influida por el ambiente conventual. El resto de las doncellas se sorprenden por su penitencia y la veneran considerándola un ángel encarnado:

Vestíase de un áspero cilicio, que todo el cuerpo la cubría, y debajo otro, que la fajaba el pecho, cuajado de puntas de acero. Tomaba rigurosas disciplinas y abstinentes desayunos, comiendo solo pan y bebiendo agua. Con estas y otras notables e inimitables demostraciones de santidad y virtud, procedía de suerte que se tenía por bienaventurada aquella que conseguía un rato de sus conversaciones.³⁴³

³⁴⁰ Esta obra todavía requiere ser más estudiada. Los trabajos sobre la misma, salvo algunas excepciones, se centran en su redacción y en la metamorfosis que sirve de núcleo central del relato. Con respecto a esta última pueden consultarse los siguientes estudios: GÓMEZ MORAL, A.: "De metamorfosis y zoantropías. El caso particular de *Para algunos* de Matías de los Reyes", en B. Greco y L. Pache Carballo (coords.), *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 129-137; y GÓMEZ GONZÁLEZ, A.: "De *El asno de oro* de Apuleyo al *Para algunos* de Matías de los Reyes: cotejo de una metamorfosis", *Cuadernos de Aleph*, nº 7 (2015), pp. 53-78. En lo que respecta a este momento concreto de la obra, Alba Gómez Moral analiza en uno de sus artículos la reunión de las tres primas que motiva la exposición de la novela (GÓMEZ MORAL, A.: "Hacia una poética de la novela corta: marginalia y feminidad en el *Para algunos* de Matías de los Reyes", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, p. 220 y sig.).

³⁴¹ REYES, M. de los: *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640, fol. 135 v.

³⁴² REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 136 r.

³⁴³ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 137 v.

Tras el final de la cuaresma y el inicio de la pascua, Lebinia consigue destacar más que el resto de las jóvenes al tener visiones del cielo, inducidas por el demonio o inventadas. La fundadora del colegio, sorprendida ante tanta santidad, le pide que se encargue del gobierno y magisterio de todas las que se encuentran en la casa. Lebinia rechaza en un principio la propuesta, pero acaba aceptando dada la insistencia de la dama. Con este simple acto, la relación entre la mujer y el espacio sufre un cambio. Lebinia pasa a controlar el recinto y metafóricamente se hace poseedora del mismo. La casa se convierte de un modo definitivo en su hogar, en ese espacio en el cual puede desarrollar su intimidad, y Lebinia hace gala de su verdadero ser:

Constituida ya en tan clara dignidad, a pocos días fue divirtiéndose y desviándose de aquellos actos virtuosos que en ella resplandecieron. Ya daba de mano a los cilicios, ya no se oían sus disciplinas, ya sus ayunos eran crápulas y banquetes, ya las mortificaciones eran ruines ejemplos; y en suma volviéndose, como se dice, al vómito de las antiguas costumbres, devoraba los vicios tanto más famélica, cuanto más tiempo dellos se abstuvo con la represa de su afectada hipocresía.³⁴⁴

Del mismo modo que la falsa santa vuelve al pecado, el edificio, ya fiel reflejo de su identidad, se transforma y degenera. Ahora ya no se considera un lugar virtuoso, sino un "público lupanar":

¡Presto aquella casa se vio muy trocada de lo que fue en sus principios! Corrió veloz de uno a otro extremo. Ya allí no se oían piadosos y santos razonamientos, divinas alabanzas y cánticos espirituales, ya las celebridades de santas fiestas estaban olvidadas; porque en vez de virtudes tantas solo se practicaban conversaciones lascivas, versos de poetas poco honestos y profanos. Las asistencias del coro se habían pasado a las celosías públicas, haciendo desde ellas terrero a la vana juventud. En suma, de suerte se contaminó toda aquella clausura y sus habitadoras, que hasta encantos y hechicerías se practicaban en ella. Y dando aviso la mala mujer a sus rufianes antiguos de como allí asistía, los admitía a sus visitas, con que de todo punto puso aquella santa casa en muy ruin nombre y predicamento, pues donde de santos religiosos solía ser frecuentada, ya de gente infame era profanada, haciendo de noche público terrero como en las puertas de las ramerías públicas hacer se suele.³⁴⁵

La propietaria del colegio se da cuenta demasiado tarde de que ha hecho una elección errónea y no puede hacer nada cuando su nombre se ve manchado por las malas artes de Lebinia. Tras su sufrimiento y muerte, el espacio cerrado llega a su mayor declive y acaba siendo abandonado por las doncellas, consumido a consecuencia de tantos pecados. Una noche Lebinia huye secretamente del lugar y el edificio vuelve a cambiar, pues ya no la representa:

³⁴⁴ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 138 r.

³⁴⁵ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 138 r.- v.

Con lo cual, permitiéndolo Dios, faltando la causa de los daños introducidos en tan santa obra, cesaron también los malos efectos, reformándose de costumbres, y procediendo a vida muy religiosa y recogida, se continuó el recogimiento de doncellas muy virtuosas.³⁴⁶

El recinto ya no refleja las características del personaje demonizado y, por esta razón, sus defectos desaparecen completamente.

Un tercer y último ejemplo que muestra cómo los aspectos negativos del individuo son reflejados a través del espacio cerrado aparece en *La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios* de Andrés Sanz del Castillo.³⁴⁷ En él, la casa de Valeriano, conocido por su tacañería y avaricia, sufre un cambio cuando pasa a las manos de su hijo. Fernando, al contrario que su padre, es un derrochador que carece de palabra y de principios. Su forma de ser se percibe en el edificio al poco tiempo de poseerlo:

Remitió Fernando al Padre Redentor la cantidad de su rescate y mil reales más de limosna, cumpliendo su palabra; y con lo que le quedó, sin acordarse de la dada al patrón del barco, volvió a continuar sus malos vicios y gastos, como si no hubiera visto el rostro airado de la fortuna y el pago que el mundo ofrece, sin temor de la ofensa de Dios, cuando en menos de dos meses jugó y gastó todo su caudal y solo quedaba la lóbrega casa, desierta de toda compostura y puesta en almoneda.³⁴⁸

La casa que antes gozaba de riquezas y comodidades ahora se encuentra "desierta de toda compostura". Al igual que Fernando, el recinto pierde los buenos aspectos que tenía inicialmente para caer en la deshonra y la degeneración. Nuevamente, el hogar cumple la función de definir a su dueño manifestando su condición.

Con todo lo que se ha enumerado hasta el momento queda claro que el espacio cerrado identifica plenamente a un individuo, tanto en sus aspectos positivos como negativos. Pero esta no es la única asociación posible entre ambos elementos. De este modo, en las novelas cortas se observa que el recinto puede llegar a sustituir la presencia del propio personaje en aquellos momentos en los que este está ausente. Un ejemplo de ello se da en los casos en los que se respeta la autoridad de la casa particular de un noble aunque se tenga indicios de que se ha acogido a un delincuente.³⁴⁹ En estas situaciones los ministros de justicia no pueden acceder al espacio cerrado para capturarlo sin antes

³⁴⁶ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 138 v. - 139 r.

³⁴⁷ Recientemente Rafael Bonilla y Paolo Tanganelli han publicado un estudio en el que analizan los rasgos picarescos del protagonista de este relato (BONILLA CERREZO, R. Y TANGANELLI, P.: "Picaresco, a mi pesar: *La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios* de Andrés Sanz del Castillo", *eHumanista*, nº 38 (2018), pp. 587-626). El artículo, además, recopila la escasa información que se conoce sobre el autor de la obra y la publicación de la misma.

³⁴⁸ SANZ DEL CASTILLO, A.: ob. cit., pp. 216-7.

³⁴⁹ Léanse con respecto a este tema estudios como el de Maravall (MARAVALL, J. A.: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979).

solicitar un permiso. Así, al igual que el prestigio impide que la justicia agreda a un personaje ilustre, también limita la violencia que puede tener lugar dentro de su hogar. Algo similar sucede cuando se sospecha que ha ocurrido un incidente grave en el interior del edificio. Un ejemplo de esto se muestra en *El traidor contra su sangre* de María de Zayas, incluida en la colección *Desengaños amorosos*. Don Alonso mata en su casa a su hermana doña Mencía, acusada de querer casarse en contra del deseo paterno. Don Enrique, el galán, ve el cuerpo muerto de su amada a través de una ventana justo antes de ser atacado. Hasta que el herido despierta y explica lo que ha sucedido el corregidor no se atreve a hacer nada,

porque aunque la justicia, habiendo llamado a las puertas de don Pedro, y no respondiendo nadie, admirados de ver tanto silencio como en la casa había, quisieron romper las puertas, mas lo suspendieron hasta que don Enrique, si volvía, diese su declaración; porque como don Pedro era tan principal y poderoso, todos le guardaban en la ciudad su debido respeto.³⁵⁰

Aunque el padre de la dama y del asesino no está en la casa, se respeta su propiedad como si él permaneciese en ella. Una vez más el recinto es privilegiado al igual que su dueño.

En algunas novelas cortas la asimilación de la figura del propietario por parte del espacio cerrado es tan fuerte que llega a alcanzar connotaciones físicas. De este modo, en algunos textos los recintos se presentan como extensiones del individuo, como nuevas partes de su cuerpo que pueden sustituirle en determinadas circunstancias. En palabras de Bollnow, el espacio cerrado se transforma en un "cuerpo ensanchado".³⁵¹ Esta idea se observa especialmente en aquellas situaciones que implican algún tipo de violencia. En los textos es frecuente que la ira de los enemigos recaiga sobre la casa y tierras de un caballero cuando la venganza no puede ser ejecutada sobre él. En *Pachecos y Palomeques* de Gonzalo de Céspedes y Meneses, por ejemplo, cuando los hermanos de doña Juana toman el control de Toledo, lo primero que intentan es eliminar a su contrario: "Como el quitarse de delante a don Lope era lo más esencial de su empresa, así emplearon la mayor furia de ella en su casa, *aunque no hallándole*, la entregaron al fuego".³⁵² Don Lope consigue escapar antes de que acudan a su hogar. Por esta razón, toda la ira dirigida hacia él acaba recayendo sobre su propiedad. Destruir las posesiones del galán se presenta, pues, como un

³⁵⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., pp. 383-4.

³⁵¹ BOLLNOW, O. F.: *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969. Este aspecto se tratará con más detalle más adelante, cuando se establezca la equiparación entre la dama y la casa.

³⁵² CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 254. La cursiva es mía.

modo de aliviar el deseo insatisfecho de matar al rival. El caballero, por su parte, también recibe un golpe psicológico al perder la paz y la intimidad que le aportaba el recinto.

Algo similar sucede en la *Relación de la lastimosa pérdida del reino del rey Ebandro* de Baltasar Mateo Velázquez.³⁵³ En ella, Plácida ordena a su amante que mate a Grisando, senador y consejero del rey. El asesino, a causa de la oscuridad, yerra el tiro y mata al monarca por error. En un primer momento Grisando es considerado el culpable y la violencia de los súbditos no se hace esperar: "apenas lo oyó el pueblo y vulgo cuando empezaron a poner fuego a las casas de Grisando y a matar a todos los que se llamaban sus parientes y deudos".³⁵⁴ De nuevo tiene lugar una suplantación del propietario y el recinto recibe el daño en su lugar.³⁵⁵

Las novelas cortas del siglo XVII también tienden a establecer relaciones entre el habitador y su espacio cuando tienen lugar acontecimientos que implican cierto grado de control. Esta idea ya se observa en situaciones cotidianas de extrema cortesía en las que un caballero le señala a su huésped que toda su familia "está por sus esclavos". Esta afirmación no solo conlleva la cesión y el libre uso de sus bienes materiales, sino que también implica el otorgar una serie de privilegios que sitúan al invitado por encima de todos los que habitan bajo ese techo.³⁵⁶ Así, recinto e individuo descienden al mismo grado de humildad con el fin de ponerse al servicio de la persona escogida.

En los textos también se pueden dar situaciones en las que el propietario del edificio cede el control del mismo a uno de sus subordinados. En este tipo de circunstancias el dominio del espacio conlleva también un poder sobre el habitador. Esta idea se observa claramente en la novela corta *El premio de la traición* de Ágreda y Vargas.³⁵⁷ En ella se narra la historia de Juan de la Casa, un rico mercader de Sevilla que

³⁵³ Este autor todavía se muestra como uno de los menos investigados por la crítica. Entre los estudios que se le han dedicado figuran los ya mencionados de Ángel Raimundo Fernández, Manuel Fernández Nieto y David González Ramírez (FERNÁNDEZ, A.-R.: art. cit.; FERNÁNDEZ NIETO, M.: art. cit.; y GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: art. cit.). Este mismo año Jonathan Bradbury ha publicado un estudio y edición de la obra con el fin de suplir las carencias actuales dentro del análisis de la misma (VELÁZQUEZ, B. M.: *El filósofo del aldea*, ed. de J. Bradbury, Madrid, SIAL, 2019).

³⁵⁴ MORENO M. y VELÁZQUEZ, B. M.: *Novelas de Miguel Moreno y del Alférez Baltasar Mateo Velázquez*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, p. 236.

³⁵⁵ Otras de las novelas cortas en las que se puede observar este tipo de violencia son *La duquesa de Mantua* de Castillo Solórzano, *Los enemigos amantes* de Pedro de Castro y Anaya, *El bandolero* de Tirso de Molina o en la historia de Nacario que aparece en el *Para algunos* de Matías de los Reyes. Además, se menciona la violencia sobre edificios, que finalmente no se lleva a cabo, en novelas cortas como *El obstinado arrependido* o *El duque de Milán* de Castillo Solórzano.

³⁵⁶ Como indica Alzate en uno de sus artículos, el ceder espacio físico implica ceder espacio emocional (ALZATE, S. L.: "Representación de los espacios femeninos en las historias intercaladas del primer *Quijote*", *Hipertexto*, 2 (verano 2005), pp. 9-22.)

³⁵⁷ En la actualidad solo existe un artículo centrado en esta colección de novelas (ARREDONDO, M. S.: "Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas", *Crítico*, 46 (1989), pp.

contrae matrimonio con una doncella pobre, pero de incontables virtudes, llamada Damiana. El comerciante tenía a su servicio antes del casamiento una criada llamada Clara que era "el gobierno suyo y de su casa".³⁵⁸ Con el cambio de estado la fregona pierde parte de su poder, razón que le lleva a odiar desde un principio a su nueva ama. Tras observar cómo Clara abusa de la confianza que se le ha otorgado, Damiana solicita a su marido que la despida. Este, todavía bajo la influencia de la criada, no hace lo que le pide su mujer e inventa varias excusas. Clara descubre que su señora pretende echarla y decide hablar con su señor. Durante la conversación la sirvienta hace gala de una falsa devoción por Juan y dice querer dejar su servicio para evitar problemas. La respuesta de su amo demuestra el completo dominio que Clara tiene sobre él:

Clara, ya sabes lo que yo te quiero y si lo sabes cómo, sin saber la causa, haré lo que me pides. Es verdad que mi mujer con instancia me ruega que te premie, más, que te aparte de mí, cosa que no haré de ningún modo. Yo estoy lleno de confusiones, viendo cuán conformes estáis las dos en esto. Dime lo que es, que será como yo sospecho, que siempre una mujer, con otra no se llevan bien. Y si esto es así, poco importa que yo lo sepa y que tú lo sufras, porque yo la quiero bien, y sabré satisfacer toda la incomodidad que en esto padecieres, y desde hoy, quiero que corra por mi cuenta.³⁵⁹

Con esta declaración la criada confirma que Juan sigue creyendo y valorando sus opiniones. Por esta razón decide continuar su plan y le engaña haciéndole creer que su esposa tiene un amante. Damiana se ve forzada a huir de la casa y Juan, furioso por el suceso, ofrece a su criada todas las joyas y vestidos de su mujer en premio de lo que él cree fidelidad. El control de Clara sobre el espacio cerrado y sobre su señor aumenta cada vez más tras la desaparición del obstáculo que suponía Damiana:

Pasáronse muchos días en que Clara, restituida en su nuevo estado, gozaba de su libertad, teniéndola su dueño por el único amparo de su reputación, y por este mismo respeto, la trataba de modo que solo en el nombre no igualaba con el que su mujer tenía. Y ella, con grandísima suavidad le robaba, sin perder ninguna ocasión que para esto se le ofreciese.³⁶⁰

La virtud de Damiana supera las injurias y Juan comienza a ceder. No obstante, el conflicto no se resuelve hasta que tiene lugar la declaración ante la justicia de Garrido, amante de Clara y colaborador en sus engaños. La pareja se reconcilia y la criada y su

77-94). En él se realiza un análisis muy general de la colección (fuentes, temas, técnicas narrativas...) sin entrar en una observación detallada de cada una de las novelitas que la conforman.

³⁵⁸ DRURY, K. S.: *A critical edition of the "Novelas morales útiles por sus documentos" of Diego de Ágreda y Vargas*, Michigan, UMI, 1983, vol. II, p. 366. Con esta frase el autor deja claro ya desde el inicio de la narración que el control de Clara va mucho más allá del espacio cerrado. Su amo parece acatar sus decisiones del mismo modo que el resto de habitantes del recinto.

³⁵⁹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 374.

³⁶⁰ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 383.

cómplice mueren ahorcados. Al final de la narración la moralina vuelve a hacer referencia al dominio ejercido por la sirvienta:

En Juan de la Casa, que sin pensar por su criada le sucedió tan gran desgracia, se nos enseña que los que son cuerdos deben examinar mucho las vidas y costumbres de los criados, y cuando haya mucha confianza dellos, no los deben hacer dueños propios, sino estimar y premiar su buen proceder con moderación.³⁶¹

El ejemplo de *El premio de la traición* demuestra claramente cómo aquel que posee el control total de un espacio cerrado somete también a su poseedor. Clara toma todas las decisiones importantes en el recinto y su amo acepta y cree todo lo que ella argumenta. De esta forma, casa y dueño aparecen subyugados al mismo nivel.

Muy ligado a esta idea de control del espacio aparece un elemento de gran simbolismo: la llave.³⁶² El portador de la misma, sea ajeno al recinto o no, adquiere un poder que deriva en la casa y en los individuos que se encuentran en ella. Poco importa que la entrega de este objeto haya sido voluntaria o no. Indefectiblemente su tenencia implicará dominio. Un ejemplo de ello se observa en *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo rey de la gran Bretaña* de Juan de Piña.³⁶³ En ella, Guillermo desea acabar con su rival Reyner. Tras descubrir que se hospeda en la fortaleza de Roberto, el caballero ordena a Marcio que haga llaves falsas del edificio o tome las verdaderas. Gracias a una estratagema este las consigue fácilmente. El resultado es devastador, Guillermo mata a todos los que se encuentran dentro del edificio excepto a dos mozos, Lamberto y Urbino, que consiguen escapar por un portillo secreto. Sin las llaves Guillermo no habría podido realizar esta sangrienta hazaña. Con este objeto, en cambio, obtiene potestad sobre las vidas de todos aquellos que se alojan allí.

Una vez observada la idea de control en el binomio espacio cerrado/habitador, solo resta dentro de este esbozo inicial analizar un factor más. Este es la equiparación del recinto y del individuo a nivel lingüístico, mediante el uso de expresiones que igualan ambos conceptos. No es necesario indagar demasiado dentro de las novelitas para localizar frases del tipo "conocer la casa", "informarse del estado de su casa", "sustentar la casa" o "aligerarse de casa", entre otras muchas. Todas ellas hacen referencia a las personas que se

³⁶¹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 398.

³⁶² Para más información sobre la simbología de la llave ver la siguiente obra: GARCÍA GARCÍA, F.: *La llave: evolución artística y valores de representación simbólica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

³⁶³ Esta colección, menos conocida que sus *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, todavía es una tarea pendiente de la crítica actual.

hospedan en el recinto habitualmente y que lo consideran su hogar.³⁶⁴ Incluso son frecuentes las fórmulas que aluden a sus sentimientos: "desconsolada casa", "desdichada casa", "triste casa"...³⁶⁵ Dentro de este grupo la más destacable, y también la más utilizada, sería "ofender una casa", o su equivalente "deshonrar una casa"; expresión que refleja la idea de honor compartido por aquellos que vivían bajo un mismo techo. El constante uso de este tipo de equivalencias es una muestra más de cómo el espacio aparece ligado al individuo transformándose en una extensión de él mismo.

Una vez confirmada, de un modo general, la gran cantidad de aspectos que reflejan el espacio cerrado como extensión del personaje, llega el momento de profundizar todavía más en esta función a través de una distinción genérica. Como indica Trachana en su artículo "Espacio y género": "la experiencia de que no todos los espacios son propios de ambos géneros está muy arraigada en nuestra cultura y dirige nuestra conducta sin que siquiera lo advirtamos".³⁶⁶ En efecto, los recintos tienden a ser asociados a un género concreto y la relación que se desarrolla entre ambos es diferente. Como indica Salvador J. Fajardo, "the body in space is a gendered body and therefore the relationship of women to space is different from that of men".³⁶⁷ Es necesario, por tanto, establecer diferenciaciones basándose en los tipos de recinto y en su relación con hombres o mujeres. En las próximas líneas se analizarán las tres asociaciones más relevantes que aparecen en las colecciones de novela corta del siglo XVII: el sexo femenino y su vínculo con la casa privada y el coche, y la relación existente entre el barco y el sexo masculino. Durante este estudio más pormenorizado se volverán a retomar algunos de los aspectos aludidos previamente incluyendo nuevos matices.

³⁶⁴ "Conocer la casa" define la acción de investigar acerca de los propietarios de un domicilio. "Informarse del estado de su casa", expresión algo similar, transmite la idea de averiguar la situación actual del hogar que se abandonó hace tiempo. "Sustentar la casa" alude al acto de suplir los gastos de manutención de todos los habitantes. "Aligerarse de casa", finalmente, se emplea para referirse al hecho de despedir a parte de los criados que forman parte de la familia. Las tres primeras expresiones aparecen en la obra *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonçalo* de Juan Cortés de Tolosa (CORTÉS DE TOLOSA, J.: *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, ed. de G. E. Sansone, Madrid, Espasa Calpe, 1974, vol. II, pp. 207, 227 y 216, respectivamente). La cuarta se incluye en la obra *El ayo de su hijo* de Castillo Solórzano (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907, p. 397).

³⁶⁵ CORTÉS DE TOLOSA, J.: *ob. cit.*, vol. II, p. 91; y ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 152 y 154 respectivamente. A pesar de que este tipo de expresiones suelen aparecer únicamente asociadas al término "casa" y no a otros espacios cerrados, en la novela corta *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas también se emplea la fórmula "triste nave" (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 233).

³⁶⁶ TRACHANA, A.: "Espacio y género", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, nº 1 (2013), p. 118.

³⁶⁷ FAJARDO, S. J.: "Space in *La fuerza de la sangre*", *Cervantes*, 25.2 (2005), p. 98.

4.1.1. LA CASA PRIVADA Y LA MUJER

Desde hace siglos se ha establecido una diferenciación genérica que se asocia a los espacios de una forma muy concreta. Como indica Cevedio, "se identifica al hombre con lo público, con el Estado y a la mujer con la vivienda, con la familia, y esta subordinación de lo privado hacia lo público también se establece entre los géneros".³⁶⁸ De este modo, la casa se transforma en el dominio de la mujer. En palabras de Gloria Franco: "la definición de lo doméstico como el marco de la afectividad y de la intimidad vino acompañada de su identificación como el espacio natural de las mujeres, al que –se suponía comúnmente– estaban inclinadas por su naturaleza".³⁶⁹ Tuvo lugar, por tanto, una "feminización del hogar".

En el siglo XVII el acceso de la mujer noble al exterior estaba muy limitado. Salvador J. Fajardo señala que

in seventeenth-century Spain, public space both conforms and limits women's capabilities in rather straightforward ways: external space, the space of the city, the national space, are clearly man's domain, and women circulate within it according to set rules and expectations. Interior family space, however, tends to be more properly women's domain (though still, of course, under the aegis of the patriarchy).

Los textos que mejor describen ese deseo de encerrar a la mujer entre cuatro paredes son aquellos escritos por los moralistas de la época. En ellos criticaban a las mujeres que salían mucho de su casa y alababan las virtudes de la dama hogareña. Juan Luis Vives se muestra indulgente en su obra *Instrucción de la mujer cristiana* (1528). Comprende que la doncella quiera salir de casa y acepta que salga de vez en cuando. No obstante, deja claro el peligro al que se expone fuera de su propio recinto:

Bien es que salga la virgen de casa alguna vez, pero sea tan tarde como fuere posible, porque cada vez que la doncella sale de casa pone en el peso de las lenguas su hermosura, su crianza, su sabor y bondad. Como quiera que no hay cosa hoy en el mundo tan tierna, ni tan delicada, ni tan frágil, como es la honra y reputación de la mujer, en tanto grado que parece estar colgado de un cabello.³⁷⁰

El hogar se considera un espacio seguro en el que la dama no puede ser juzgada por sus flaquezas. El exterior, en cambio, es un lugar donde reinan las críticas y las situaciones que pueden provocar la pérdida de la honra y el recato: "antes que saque el pie de casa,

³⁶⁸ CEVEDIO, M.: *Arquitectura y género: Espacio público / Espacio privado*, Barcelona, Icaria, 2003, p. 68.

³⁶⁹ FRANCO RUBIO, G.: art. cit., p. 84.

³⁷⁰ VIVES J. L.: *ob. cit.*, p. 91.

apercíbase en su corazón cómo sale a la batalla del mundo".³⁷¹ El moralista recomienda a las mujeres que se queden en casa para evitar problemas. Así, alaba a la doncella casera y duda de la honestidad de la que se pasea:

Veamos ahora, ¿cuál doncella tendrá más guardada su castidad y fama, la que anda por las plazas o la que está en su casa? En casa no hay ocasión de pecar y fuera a cada paso se ofrecen cien mil atolladeros; la mala fama y decir de la gente en ninguno suele caer antes que en las doncellas; a ninguna daña más, y en ninguno, finalmente, es tan malo de desarraigar como en ellas. De la doncella casera o retraída no hay quien diga o juzgue, y de la que sale a vistas todos dicen y juzgan; veamos, pues, ahora, ¿cuál de las dos merece ser más loada y tenida por más honesta, aquella que poco o nunca parece, o aquella en quien a cada paso tropezamos? Tanto, que podemos decir de ella el refrán de mi comadre andariega, y la tenemos por agüero, topándola a cada cantón; yo digo que así como la naturaleza escondió las piedras preciosas, y dejó a mano las cosas viles, bajas y despreciadas, así la buena doncella debe estar retraída y apartada, y dejar ser placera, la que quisiere serlo. Díficil cosa es, y no podemos creer que la doncella, que sale muy a menudo por las calles pueda bien guardar su honestidad.³⁷²

Fray Antonio de Guevara, en su obra *Epístolas familiares* (1539-1541), señala que "el oficio del marido es andar fuera a buscar la vida y el de la mujer es guardar la casa" o, dicho de otro modo, "el oficio del marido es despachar todo lo que es de la puerta afuera y el de la mujer es dar recaudo a todo lo de dentro de casa".³⁷³ Afirma que las mujeres quieren salir y ser vistas y que se quejan cuando no les consienten ese tipo de acciones. La búsqueda de un equilibrio resulta extremadamente compleja: "Lo que te digo allende de lo dicho es que si a tu mujer encierras en casa, nunca acaba de se quejar, y si sale cuando quiere, da a todos que decir".³⁷⁴

El licenciado Pedro de Luján, en sus *Coloquios matrimoniales* (1550), también insiste en la idea de que la dama virtuosa no se ausenta de la casa. De este modo evita ser acusada de acciones deshonestas. El simple hecho de salir ya puede provocar que se piense mal de ella:

No hay virtud en que una mujer alcance tanta reputación en la república como es con verla estar en su casa retraída. No se maraville ninguna mujer si en soltando los pies para andar, sus enemigos y aún amigos suelten las lenguas para la infamar y juzgar. Bueno es que el marido ame, quiera y regale a su mujer, y lóolo por bueno, más tengo por malo que no ose o no quieran quitarles que no anden fuera de casa, porque dado caso que sean buenas dan ocasión a que las tengan por malas.³⁷⁵

³⁷¹ VIVES J. L.: *ob. cit.*, p. 93.

³⁷² VIVES J. L.: *ob. cit.*, pp. 139-40.

³⁷³ GUEVARA, FRAY A. de: *ob. cit.*, vol. III, p. 343 (ambas citas).

³⁷⁴ GUEVARA, FRAY A. de: *ob. cit.*, vol. III, pp. 328-9.

³⁷⁵ RALLO GRUSS, A.: "*Coloquios...*", art. cit., p. 113.

La mujer debe permanecer en el hogar no solo porque este lleva asociados sentimientos de seguridad y tranquilidad, sino también porque así lo desea su esposo. Además, tampoco le conviene abandonar el espacio cerrado, porque allí es la encargada de organizar y disponerlo todo. Sin ella el caos reinaría en el entorno:

Agora esté el marido presente, agora ausente, es cosa muy necesaria que la mujer esté en su casa, porque de aquella manera las cosas de casa irán bien gobernadas, y del corazón del marido se quitarán muchas sospechas. El oficio del marido es llegar la hacienda, y el de la mujer es conservarla. La hora que ella sale de casa ha de pensar que los hijos se han de derramar, las hijas se han de descuidar, los mozos se han de demandar, y los vecinos han de tener qué decir, lo que peor es que los unos meten mano en la hacienda y los otros queman la fama.³⁷⁶

El moralista concluye afirmando que la dama honrada tiene suficientes pasatiempos dentro de su casa y no necesita distraerse fuera de ella. Sus deberes para con su marido, sus hijos, la familia, los parientes y los vecinos ya la ocupan plenamente. Por esta razón, las visitas extrañas pueden evitarse.

Fray Luis de León es el autor que más se explaya acerca de la mujer y su relación con el espacio cerrado privado.³⁷⁷ En su obra *La perfecta casada* (1584), el religioso considera a las féminas "la gracia de casa".³⁷⁸ Su función no es solo guardar el hogar, sino también consolar y alegrar a su marido, al cual deben dedicarse en cuerpo y alma. Para lograr su objetivo, todo su esfuerzo debe centrarse en el espacio cerrado, en marcado contraste con el esposo, que, como ya habían mencionado otros autores, realiza su labor fuera del recinto. Fray Luis insiste en la incapacidad, tanto física como psíquica, de las mujeres para el desempeño del trabajo en el exterior, hecho que justificaría el encerramiento:

¿Por qué les dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas y los miembros muelles, sino porque las crió no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas? [...]Y 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.³⁷⁹

³⁷⁶ RALLO GRUSS, A.: "Coloquios...", art. cit., p. 112.

³⁷⁷ María del Pilar Oñate afirma que "el ideal de la mujer consagrada exclusivamente al hogar, expresado por Salomón y glosado desde antiguo por los Santos Padres y otros escritores cristianos, había encontrado intérprete definitivo en Fr. Luis de León" (OÑATE, M. del P.: *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 141).

³⁷⁸ LEÓN, FRAY L. de: *La perfecta casada*, ed. de M. Etreros, Madrid, Taurus, 1987, p. 155.

³⁷⁹ LEÓN, FRAY L. de: *ob. cit.*, p. 158.

La mujer debe enclaustrarse y encubrirse y, además, tiene que permanecer en silencio, pues no tiene las aptitudes suficientes como para tratar en negocios y contrataciones:

Cuenta Plutarco que Fidias, escultor noble, hizo a los elienses una imagen de Venus que afirmaba los pies sobre una tortuga, que es animal mudo y que nunca desampara su concha; dando a entender que las mujeres, por la misma manera, han de guardar siempre la casa y el silencio.³⁸⁰

El religioso establece un contraste entre la dama trabajadora, que se queda en casa realizando sus labores, y la mujer que se pasea constantemente. Para él la ociosidad acaba conduciendo al pecado. Por esta razón, la buena esposa debe quedarse en su hogar trabajando y haciendo el bien. Salir fuera del espacio cerrado conlleva malas acciones, y eso es algo que solo hacen las viles:

Y así es que las que en sus casas cerradas y ocupadas las mejorarán, andando fuera dellas las destruyen. Y las que con andar por sus rincones ganarán las voluntades y edificarán las consciencias de sus maridos visitando las calles corrompen los corazones ajenos y enmollecen las almas de los que las ven, las que, por ser ellas muelles, se hicieron para la sombra y para el secreto de sus paredes.³⁸¹

Juan de la Cerda, en su obra *Vida política de todos los estados de mujeres* (1599), vuelve a incidir en las ideas expresadas por Fray Luis de León y repite gran parte de sus ejemplos y fuentes. Al citar las palabras de un filósofo, del que no menciona su nombre, deja claro hasta qué punto la dama debe vivir recluida: "Decía un filósofo que la mujer había de hacer tres salidas: a bautizarse, a casarse y a enterralla".³⁸²

Las novelas cortas que se analizan en este estudio muestran la relación entre la dama y la casa de un modo similar al que ofrecen los moralistas. Pedro de Castro y Anaya define a la mujer con virtud y nobleza como "corona de la casa".³⁸³ Su radio de acción

³⁸⁰ LEÓN, FRAY L. de: *ob. cit.*, p. 154.

³⁸¹ LEÓN, FRAY L. de: *ob. cit.*, p. 159.

³⁸² CERDA, FRAY J. de la: "Vida política de todos los estados de mujeres", ed. de E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 14 (2010), p. 259. Con la cita de fray Luis de la Cerda finaliza esta pequeña síntesis sobre la opinión de los moralistas para no alejarse excesivamente del objetivo básico de la presente tesis. Para más información se remite al lector a estos textos y a estudios como los siguientes: VIGIL, M.: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994; y HERNÁNDEZ BERMEJO, M. A.: "La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII", *Norba. Revista de Historia*, n° 8-9 (1987-1988), pp. 175-188.

³⁸³ En la historia de Alejandro incluida en *Las auroras de Diana*, aparece el siguiente fragmento: "Vivía, pues, Alejandro sin deber nada a la lisonja por cobrárselo todo su ingenio, cuando la muerte en la caduca edad de su padre, lo restituyó a su patria mudando con las atenciones doméstica el hábito y los pensamientos dedicados solo a buscar esposa, que por su virtud y nobleza fuese *corona de su casa*, y por su hermosura y aviso, dulce halago en las fatigas del matrimonio" (CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 66. La cursiva es mía).

aparece, así, centrado en este espacio. Juan Cortés de Tolosa, por su parte, indica en la *Novela del nacimiento de la verdad* que la doncella apenas debe de salir de casa: "dos veces, si mal no me acuerdo, ha de salir con su madre la hija, cuando la casa o cuando la entierra".³⁸⁴ Diego de Ágreda y Vargas, en *El premio de la virtud y castigo del vicio*, también señala que "las diligencias que tocan a las mujeres [son] en sus casas, sin más intervención que la de su familia, que las demás son en ellas notablemente peligrosas".³⁸⁵ Liñán y Verdugo en la *Novela y escarmiento doce* afirma en boca de Casquillos que "no ha de salir la mujer casada y honrada sino muy raras veces de su casa, y esas ha de ser a misa o al sermón, o a ganar las indulgencias, a visitar los hospitales, o a las amigas y parientas, o enfermas, o recién casadas, o recién paridas".³⁸⁶ Incluso María de Zayas, a pesar de su marcado discurso feminista, indica en la novela marco de *Desengaños amorosos* que las mujeres deben ser cuerdas y recogidas.³⁸⁷

Además de insistir en que la dama salga lo menos posible de su hogar, los autores de novela corta también utilizan a sus protagonistas femeninas para definir a la perfecta doncella, que siempre se muestra partidaria del encerramiento y el recato. Son muy comunes las alabanzas a su aislamiento extremo, que impide que sean vistas por la mayor parte de sus criados (por ejemplo en *Pachecos y Palomeques* de Gonzalo de Céspedes y Meneses o *Los enemigos amantes* de Pedro de Castro y Anaya). Asimismo, también es habitual que recurran a los religiosos para solucionar problemas externos al hogar y evitar, así, las salidas (*La correspondencia honrosa* de Diego de Ágreda y Vargas). El hermetismo de sus hogares, además, suele compararse con un monasterio e incluso supera en ocasiones el aislamiento conventual (la historia de Alejandro de Pedro de Castro y Anaya). Para resaltar las virtudes de esta dama protagonista, los escritores de novela corta tienden a marcar un contrapunto al introducir personajes femeninos que carecen de recato

³⁸⁴ CORTÉS DE TOLOSA, J.: *ob. cit.*, vol. II, p. 174. Dadas sus similitudes, es inevitable establecer una comparación entre esta novela corta y *El licenciado vidriero* de Miguel de Cervantes. Mientras en la obra de Cortés de Tolosa la protagonista realiza sus acciones sobre todo dentro de espacios cerrados, el licenciado de Cervantes evita los mismos y permanece en el exterior. Nuevamente la mujer aparece más ligada a los edificios que el hombre. Del mismo modo, el constante cambio de espacio por parte del personaje puede asociarse a otras novelas como *El coloquio de los perros* de Cervantes o *Los perros de Mahudes* de Ginés Carrillo Cerón (también conocida como *Segunda parte del coloquio de los perros*).

A pesar de que las novelas cortas de Cortés de Tolosa apenas han sido estudiadas por la crítica, existe un artículo que se centra en el análisis de las figuras femeninas en estos textos (ZUGASTI, M.: "La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico", en M. García Matín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 1017-1025).

³⁸⁵ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol I, p. 131.

³⁸⁶ LIÑÁN Y VERDUGO, A.: *ob. cit.*, p. 241.

³⁸⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 264.

o que fingen tenerlo para hacerse pasar por aquello que no son.³⁸⁸ La negatividad de sus acciones y su fin, que suele ser desgraciado, sirven de ejemplo para insistir nuevamente en la importancia del aislamiento.³⁸⁹

A modo de curiosidad, resulta interesante la lectura del *Aviso VIII* de Matías de los Reyes.³⁹⁰ En dicho texto, al contrario que en los restantes casos, se percibe de un modo negativo el excesivo aislamiento de la dama. Finea es una viuda recatada que aparece descrita desde el inicio de la novela:

Su belleza competía con su calidad y esta era mucha y su estado conforme su hermosura, si bien ella con su austeridad y humildad de ánimo las deslustraba a las dos, lo cual era en ella de modo que en todas sus acciones tenía más de lo aldeano que de corte. Vencida de su rígida condición deliberó no tornarse a casar, atendiendo a la crianza de un solo hijo que le había quedado y al acrecentamiento de su hacienda. Vivía en una casa no digna de tan principal señora, pero de muy humilde y menesterosa, ocupándose siempre en los humildes y serviles oficios domésticos, en orden a excusar el gasto de criadas, de cuyo linaje tenía sola una de no mucha edad. Por maravilla se permitía ver de persona alguna, no visitando ni permitiendo ser visitada de nadie. Las fiestas, sola y rebozada, iba muy de mañana a misa a una cercana iglesia y al punto se volvía a su encerramiento. Finalmente, ella vivía en tan miserable manera más por condición propia que por necesidad.³⁹¹

El autor deja claro que la dama exagera en su clausura, pues llega a deslustrar su rango social. Su actitud, además, la presenta como un personaje soberbio, que parece regodearse en su forma de ser:

Es muy general costumbre en aquel país que todas las damas dan la paz a todos los forasteros que vienen a visitarlas y con honesta domesticidad se comunican y tratan. Pero

³⁸⁸ Los ejemplos son numerosos. Por citar algunos, en *Los dos Mendozas* de Céspedes y Meneses, *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán y *El premio de la virtud* de Castillo Solórzano, se observa cómo las salidas excesivas en las mujeres son consideradas algo negativo. En *La tía fingida*, atribuida a Cervantes, o en la *Novela y escarmiento séptimo* de Liñán y Verdugo, en cambio, aparecen casos en los que se finge recato como modo de aparentar y engañar.

³⁸⁹ De este modo se inserta la ejemplaridad mencionada constantemente en las introducciones de los textos. Son innumerables los estudios centrados en la figura femenina en las novelas cortas. Entre ellos se pueden destacar los siguientes: PÉREZ-ERDÉLYI, M.: *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal, 1979; COPELLO, F.: “La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVIIIe siècle”, en A. Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 365-379; y FERNÁNDEZ MELGAREJO, P.: *Historias de amor y celos en la novela corta del Barroco*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016, tesis inédita. Asimismo, se remite al lector interesado a la bibliografía de la presente tesis para una mayor información.

³⁹⁰ Esta obra todavía ha sido menos analizada por la crítica que el *Para algunos*. Entre los casi inexistentes estudios se puede destacar el siguiente: JOHNSON, C.: *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction*, Berkeley, Universidad de California, 1973.

³⁹¹ REYES, M. de los: *El curial del Parnaso*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, pp. 233-4.

huía destas conversaciones y costumbre Finea [...] con tanta esquivaza y nota, que de todos era aborrecida y tenuta en poco, y así vivía siempre en soledad.³⁹²

La dama carece de la discreción de la que hacen gala las protagonistas de otras novelas cortas y sus actos nunca dejan a nadie indiferente. La petición que le hace al señor Lelio tras besarle, solicitando que como prueba amorosa no hable con nadie hasta que pasen tres años, es un buen ejemplo de su impertinencia. Cuando el duque de Ferrara ofrece una recompensa a aquel que consiga curar a Lelio, Finea muestra su avaricia. El caballero se niega a hablar y la dama es encerrada. Finalmente, Lelio cuenta la verdad de lo sucedido y liberan a Finea. Tras reunirse con ella, el galán indica que el encerramiento en sí no era un defecto, pero sí la actitud que llevaba aparejada: "Y advertid para lo de adelante que os preciéis de más cortesana y tratable. No lo digo porque no alabo mucho la constancia de vuestro casto y recogido vivir, sino porque era justo estimárades el casamiento de un igual mío".³⁹³ De este modo, Matías de los Reyes devuelve al final su carácter positivo al aislamiento y reconoce este acto como una virtud.

Todos estos aspectos dejan claro que la casa particular es el recinto principal al que se encuentra ligada la dama. Dicha unión derivará en determinadas circunstancias en la fusión de ambos elementos. De este modo, si se retoman las funciones mencionadas anteriormente de identidad, sustitución y control de los espacios cerrados, se observa que todas ellas se cumplen nuevamente, pero incluyendo una serie de matices que aumentan su complejidad. En las próximas páginas se analizarán con detalle todos ellos.

Se retoma, pues, la idea del edificio como reflejo de la identidad de la protagonista y como símbolo del prestigio y el poder social de esta. En estos casos tienen especial relevancia los encuentros que marcan el inicio de la relación entre los amantes. Así, al igual que sucedía con los personajes desconocidos, es muy frecuente que en los textos el galán reconozca a la dama anónima, de la cual se enamora, a través de su recinto.³⁹⁴ El protagonista masculino ve fugazmente a la doncella y la sigue, él mismo o a través de un criado, para ubicar su hogar. A diferencia de los casos anteriores, el caballero con esta acción no pretende solo descubrir la identidad de la mujer. Además, consigue adscribirla a una familia concreta y descubre su nivel económico y social. Gracias a esta información, el caballero puede saber si es factible desarrollar una relación seria y exitosa con la doncella,

³⁹² REYES, M. de los: *El curial...*, ob. cit., p. 234.

³⁹³ REYES, M. de los: *El curial...*, ob. cit., pp. 254-5.

³⁹⁴ La identificación a través de este método es mucho más inmediata y permite agilizar la trama. Por esta razón, el recurso era muy utilizado por los autores de novela corta.

si debe rendirse ante la desigualdad de clases o si es más conveniente que su entusiasmo se reduzca a una simple aventura.

Las situaciones que provocan el enamoramiento y el posterior seguimiento de la dama son muy variadas. Es habitual que la mujer sea vista por primera vez en la iglesia, uno de los pocos recintos a los que se le permite acudir.³⁹⁵ También hay casos en los que el encuentro tiene lugar en un paseo, una fiesta de toros o una cacería.³⁹⁶ La utilización de este tipo de circunstancias ordinarias acercaba más los textos a la realidad de los lectores de la época. Sin embargo, algunos autores prefirieron alejarse de la cotidianidad. Así, en sus obras muestran eventos originales, en los que la dama aparece en situaciones más comprometidas antes de que su identidad sea revelada.

En *Las dos dichas sin pensar* de Castillo Solórzano, por ejemplo, Emerenciana y una de sus amigas se disfrazan de criadas para acudir a la comedia.³⁹⁷ A la salida del espectáculo, la dama, por accidente, deja entrever durante un breve instante el rico faldellín bordado que lleva bajo la basquiña. Don Gastón ve la prenda y, convencido de que la mujer es más de lo que aparenta, decide seguir a las dos amigas en su regreso a casa. Al no ser capaces de perderle de vista, Emerenciana inicia una conversación con el fin de desengañarle. En ella afirma ser una mujer de clase humilde y estar casada. Ante la insistencia del galán, la dama y su amiga le piden que no las siga más para evitar la vergüenza de ser descubiertas. Don Gastón lo promete pero, finalmente, gracias a una estratagema consigue saber la verdad:

³⁹⁵ Esto se observa por ejemplo en *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo, *Los amantes sin terceros* de Juan de Piña, *No hay mal que no venga por bien* de Castillo Solórzano, *La quinta de Diana* de Castillo Solórzano o *La patrona de las musas* de Tirso de Molina. En lo que respecta a la actitud de los fieles en este espacio, se pueden observar comentarios al respecto en obras como la de Zabaleta (ZABALETA, J. de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Clásicos Castalia, 1983). En cuanto a las investigaciones acerca de este tema, cabría mencionar una obra de Deleito y Piñuela y, nuevamente, el artículo de Ramón de la Campa que recoge las opiniones de la condesa D'Aulnoy (DELEITO Y PIÑUELA, J.: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid, Espasa- Calpe, 1952; y CAMPA CARMONA, R. de la: art. cit.).

³⁹⁶ En *Los dos Mendozas*, obra de Gonzalo Céspedes y Meneses, don Fadrique y Leonarda se hablan durante un paseo. Esta situación carece del carácter fortuito que se observaba en los ejemplos anteriores, pues es la dama la que crea la ocasión. Por otro lado, en *La triunfante porfía*, novela corta de José Camerino, don Ramiro y doña Isabel se ven en una fiesta de toros, en la que la dama le favorece. Finalmente, en *Los enemigos amantes*, obra de Pedro de Castro y Anaya, la pareja se encuentra por primera vez en un bosque cuando Febo hace una pausa durante su cacería.

³⁹⁷ Para más información sobre esta obra se recomienda la lectura del estudio que acompaña a la edición de Giulia Giorgi (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches de placer*, ed. de G. Giorgi, Madrid, SIAL, 2013). En él la investigadora se centra especialmente en la novela marco, el prólogo y las fuentes de la colección. Asimismo analiza dos tipos de personajes utilizados por Castillo. Por otro lado, también existe un estudio previo sobre las dedicatorias que aparecen al inicio de cada una de las novelas (CAYUELA, A. y GANDOULPHE, P.: "Littérature et pouvoir: dédicaces et dedicataires dans *Noches de placer*, d'Alonso Castillo Solórzano (1631)", *BHi*, vol. 101, n° 1 (1999), pp. 91-110).

Con esto le dejamos en aquel puesto y nos fuimos a casa; pero no anduvo tan descuidado don Gastón que no nos hiciese seguir a un criado suyo; el cual, volviendo a él, le dio razón de quiénes éramos, porque no conociéndole, nos descuidamos en descubrirnos en el zaguán de mi casa, al tiempo que él entró a preguntar por cierto criado de mi padre.³⁹⁸

A pesar del esfuerzo por parte de Emerenciana de no ser reconocida, el hogar vuelve a ser el elemento clave que revela su identidad y manifiesta su nobleza.

Algo similar sucede en *El bandolero* de Tirso de Molina.³⁹⁹ En ella Saurina, hija del noble caballero don Alberto Armengol, se disfraza de aldeana para poder asistir a una famosa feria en Barcelona acompañada de sus vasallos. Entre ellos se encuentra Pedro Guillén, montañés del cual está enamorada la dama y que en realidad es su hermano oculto. Durante la celebración, el joven se ve envuelto en un incidente provocado por un gascón y es acusado de destruir una estatua de vidrio. Mientras escapa, Saurina intenta seguirle pero es interceptada por el conde Manfredo que, enamorado a primera vista, desea conocer su identidad. Como en el caso de Emerenciana, Saurina miente y dice ser una humilde ganadera, hermana de Pedro Guillén. Además, rechaza la ayuda del conde para evitar ser descubierta y convertirse en objeto de malicias. Tras ofrecerle falsas esperanzas y rogarle que no le siga, la dama desaparece. Manfredo no se conforma con esto, convencido de que la mujer es más de lo que aparenta:

Embarazado quedó el conde entre sus deseos y su cortesía, sin atreverse a indignar a la que, por obligarse, coloreó engaños con favores, repitiendo muchas veces entre sí la discreción de sus palabras, el estilo de ellas y lo sentencioso de sus discursos, acabó de persuadirse en que el disfraz villano ocultaba créditos dignos de pretensiones generosas. Mandó con todo eso que, disimuladamente, la siguiesen dos gentilhombres suyos, y informados de su posada y calidad, se lo manifestasen luego en palacio, donde se volvía.⁴⁰⁰

Los criados de Manfredo pronto descubren la verdad cuando Saurina llega a la casa de su primo, lugar en el que se hospeda. La descuidada conversación que tiene lugar en la puerta deja clara la identidad de la dama, que rápidamente es comunicada al conde. De nuevo un edificio se convierte en el espacio que revela el nombre y la calidad de la doncella.

³⁹⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches de placer*, ed. de Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, p. 26.

³⁹⁹ Para más información sobre esta extensa novela corta se remite al lector a la edición de André Nougé (MOLINA, T. de: *El bandolero*, ed. de A. Nougé, Madrid, Castalia, 1979) y al artículo de Miguel Zugasti (ZUGASTI, M.: "Sobre la novela histórica de asunto hagiográfico en el Barroco. A propósito de *El Bandolero* de Tirso de Molina", en I. Arellano *et alii* (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994*, Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 367-386).

⁴⁰⁰ MOLINA, T. de: *Obras...*, vol. II, pp. 654-5.

El encuentro inicial de los amantes, que implica la aparición del recinto privado de la dama, no siempre conlleva un seguimiento, disimulado o manifiesto, por parte del galán. Así, en algunos casos la propia joven le permite que la acompañe hasta su hogar. También en estas situaciones la doncella desconocida acaba revelando su identidad a través de su casa. *La firmeza bien lograda* de José Camerino es una buena muestra de ello.⁴⁰¹ Arseo se enamora de Armilda tras encontrarla en un bosque. Entristecido por no saber su identidad y por no volver a verla, el caballero enferma. Tras recuperarse gracias a su amigo Dorindo, que le da esperanzas a través de un oráculo, Arseo se reencuentra con la dama, que le salva del ataque de un león. Cuando acuden a la casa de la doncella para curar las heridas del galán, se descubre la identidad oculta hasta el momento:

Y juntos se encaminaron al lugar de la hermosa cazadora, sustentando el desangrado cuerpo en los hombros de Dorindo y Armilda (de su vida los verdaderos polos) y en saliendo de la floresta vieron, en un repecho fabricado, un castillo de fuerte muralla con altas torres en igual distancia levantadas, compitiendo sin poderse conocer fácilmente la ventaja en él, la hermosura y fortaleza que, divirtiendo entrambas con su vista al herido amante y a Dorindo, fueron causa de que llegasen antes del pensamiento a sus puertas, en las cuales estaban cuatro doncellas que, conociendo a Armilda, salieron con reverencia a recibirla, en que vieron los fieles amigos ser señora dellas la hermosa cazadora.⁴⁰²

La identificación se completa con la charla que tiene lugar entre los caballeros y Zolera, la madre de Armilda, en el interior del edificio. Si la dama no les hubiese llevado a su hogar, todavía habría permanecido en el anonimato. De este modo, no solo se descubre su nombre. Además, se revela su prestigio económico y social.

Algo similar sucede en la novela corta *El soberbio castigado* de Castillo Solórzano. En ella Emilia, hija del conde Anselmo, se encuentra por primera vez con Manfredo cuando este la ayuda en un incidente con un caballo. El galán es un ilustre caballero favorecido por el duque de Milán. Cuando la doncella le pregunta su identidad, él le dice simplemente que es un soldado y le hace la misma pregunta a ella:

Aficionada al talle y partes de Manfredo, le miraba la hermosa Emilia, y, aunque le oyó decir su estado, bien echó de ver que le quitaba de su calidad, encubriendo quién era; mas ella, satisfaciendo a su pregunta, bien quisiera hacer lo mismo; pero vio que no podía ser, por ir a donde la respetaban y conocían por señora.⁴⁰³

⁴⁰¹ En 2018 Fernando Copello dedicó un artículo a esta novela de la colección (COPELLO, F.: "La novela corta española como género cosmopolita: reflexiones a partir de un relato de José Camerino", *eHumanista*, nº 38 (2018), pp. 473-483). En él el crítico analiza la causa que llevó a situar esta novela en segundo lugar dentro de la obra.

⁴⁰² CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 102.

⁴⁰³ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944, pp. 76-7.

La dama es consciente de que es imposible permanecer en el anonimato o mentir porque su espacio cerrado manifiesta muy claramente su estatus social. Por esta razón se ve obligada a decir la verdad. Si el recinto no la descubriese podría haber ocultado su calidad del mismo modo que Manfredo. La casa de nuevo ofrece más información que la que el individuo muestra o quiere mostrar.

En los textos analizados en este estudio también se dan situaciones en los que la dama ya aparece asociada a un espacio cerrado privado cuando tiene lugar el encuentro con el galán. De este modo, el caballero no tiene la necesidad de seguirla, pues desde un principio sabe el lugar en el que vive y puede ampliar la información que tiene sobre ella gracias a él. Un ejemplo de este tipo de situaciones aparece en *El casamiento desdichado* de José Camerino. En ella Ricardo, un caballero francés, acompaña a unas damas a ver los altares creados para celebrar la víspera de san Juan. En una de las casas donde se exhibe uno de ellos se encuentra a la propietaria, que es una hermosa doncella, y Ricardo le habla enamorado:

A cuyas razones volvió (no bien desdeñosa) los ojos a castigar el autor dellas, que dejándola en abono el alma, partió reparando atentamente en el adorno de la casa que, con su riqueza, le aseguró ser principal el dueño della y, notando sus señas con cuidado, volvió a sus casas las damas que acompañaba y él se fue a la suya.⁴⁰⁴

El hogar de la dama sirve para conocer su nivel económico y social. Además, el descubrir cuál es la iglesia más próxima al espacio cerrado permite al galán verla de nuevo y conseguir información extensa de sus criados. En *El pícaro amante*, también de Camerino, tiene lugar una situación similar cuando Armíndez ve por primera vez asomada a la ventana de su hogar a doña Leonor.⁴⁰⁵ Los vecinos de la doncella son los encargados en esta ocasión de completar las averiguaciones.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 145.

⁴⁰⁵ Esta obra ha sido relacionada con la literatura cervantina: ARMON, S.: "The Paper Key: Money as Text in Cervantes's *El celoso extremeño* and José de Camerino's *El pícaro amante*", *Cervantes*, 18.1 (1998), pp. 96-114; y RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "*El pícaro amante* de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona*", en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea (Actas del VIII Congreso de la AISO)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 455-463. Asimismo, también se ha estudiado la interrelación entre novela y comedia (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A.: "Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino", *RILCE*, vol. 18, n° 1 (2002), pp. 109-124).

⁴⁰⁶ La misma situación se da en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes, pero en este caso Carrizales se ve obligado a entrar en el espacio cerrado para conseguir la información. Para un análisis del motivo de la dama ventanera ver el siguiente artículo: COPELLO, F.: "El segundo plano: algunas reflexiones sobre escritores secundarios, detalles, espacios y objetos en la novela corta del siglo XVII", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 281-296. En dicho estudio también se destaca el uso de este tópico en la *Novela y escarmiento primero* de Liñán y Verdugo.

Castillo Solórzano es uno de los autores que más originalidad aporta a los casos en los que la dama aparece desde un principio asociada a un espacio cerrado. En *De la fantasma de Valencia*, por ejemplo, se relatan los amores de don Gonzalo y doña Luisa, que tienen su origen en la casa de la tía de la dama en Madrid. El galán reside durante un tiempo en un cuarto de este edificio e inicia un coloquio con la doncella, que le envía papeles a través de un resquicio de una puerta. Doña Luisa intenta hacerle creer que es una criada, pero don Gonzalo se da cuenta rápidamente por su forma de expresarse que no es cierto. El hecho de conocer el prestigio de la dueña del espacio cerrado, que es rica y principal, le permite descubrir con facilidad diversos datos acerca de la dama. La información es completada posteriormente cuando el caballero habla con Oquendo, un anciano escudero, que le dice el nombre de la doncella y le ayuda a confirmar que es ella la que le escribe. Durante el inicio del romance, doña Luisa aparece asociada al recinto en todo momento.

En *No hay mal que no venga por bien* el autor propone una situación distinta al narrar la historia de don Álvaro, un joven caballero.⁴⁰⁷ Una noche, al salir de una casa de juego, es atacado por unos ladrones y acaba matando a uno de ellos. En su huida, accede a una casa principal y entra en el cuarto de una dama, de la cual se enamora en el acto. Las circunstancias le obligan a abandonar precipitadamente este espacio y, yendo de tejado en tejado, don Álvaro llega a un jardín. Las reflexiones que realiza mientras aguarda en él, intentando descubrir la identidad de la mujer, utilizan la casa como única referencia:

Y sentándose en unos asientos de azulejos, que en aquel cenador había, comenzó a discurrir, así en la hermosura de aquella dama; como en las razones que al despedirse le dijo, teniendo grande deseo de saber quién fuese, porque ignoraba quién vivía en aquella casa, si bien en su porte conocía ser gente calificada los moradores della.⁴⁰⁸

De nuevo a través del hogar de la dama, el caballero deduce la calidad de su propietaria y consigue información sobre la misma. El hecho de encuadrar a la doncella en un círculo social concreto aumenta las posibilidades de realizar una identificación más adelante.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Recientemente ha sido publicada por la editorial Sial una nueva edición de *Jornadas alegres con una interesante introducción al texto de Barella y Valvassori* (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas alegres*, ed. de J. Barella y M. Valvassori, Madrid, Sial, 2019).

⁴⁰⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas alegres*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, p. 31.

⁴⁰⁹ En *El desdén del alameda* de Gonzalo de Céspedes y Meneses ya aparecía una situación similar. La diferencia es que, al contrario que don Álvaro, en esta novela el caballero abandona la casa sin preocuparse de tomar referencias de la misma. De este modo, no es capaz de regresar posteriormente a ella.

Por último, otro uso original del espacio cerrado como escenario del primer encuentro se da en *El amor por la piedad*. Don Fernando, caballero de Burgos, espera cerca de Valladolid a sus criados, que le siguen en cabalgaduras más lentas. Durante la pausa en su viaje, entabla conversación con una dama que se encuentra asomada a la ventana de una quinta.⁴¹⁰ Tras un breve coqueteo, la charla se ve interrumpida por los gritos de un herido, que ha sido apuñalado cerca del edificio. Cuando la justicia llega al lugar, prenden a don Fernando acusándole de asesinato. A pesar de que la doncella les llama a voces para contar la verdad, los ministros la ignoran y se llevan al caballero. Una vez en la cárcel, el alcaide escucha la conversación entre don Fernando y un criado que ha enviado la dama y, de este modo, descubre su inocencia. El galán, que todavía no ha tenido la posibilidad de conocer la identidad de su amada, interroga al carcelero para conseguir más información:

Después de haber cenado se quedaron los dos en conversación, y en ella le preguntó don Fernando quién era aquella dama, *dándole las señas de la quinta en que la había hablado a la entrada de la ciudad*. Cayó luego el alcaide en quién fuese, como antiguo vecino de Valladolid.⁴¹¹

El edificio es la única pista que el caballero tiene para descubrir lo que desea. Aunque en un principio este dato pudiese parecer insuficiente, resulta definitorio. El espacio cerrado es una extensión de su propietaria y el alcaide no tiene ninguna duda a la hora de identificarla:

- Señor Lupericio Antonio- que con este nombre le llamaba-; si el criado que se fue de aquí vino en nombre desta señora que decís, y si el cuidado que le habéis dado llega a ser afición, bien podéis teneros por muy dichoso, porque os aseguro que doña Estefanía de Miranda -que este es su nombre- es la más bizarra dama que hay en esta ciudad, sin agravio de ninguna, y de las de mayor calidad: es hija única de don Lope de Miranda, caballero principal y señor de un rico y desempeñado mayorazgo de más de seis mil ducados de renta; esta quinta es suya, donde va muy de ordinario a divertirse.⁴¹²

De nuevo, la casa presenta muchos más datos de los que pretendía ofrecer la dueña inicialmente. El recinto y su propietaria vuelven a mostrarse en perfecta concordancia.

Hasta el momento los ejemplos que se han expuesto presentan de manera clara la simbiosis entre el edificio y la dama. Sin embargo, como ya se indicó anteriormente, si se incumple el requisito de la habitabilidad, los galanes pueden realizar asociaciones erróneas que dan lugar a enredos propios de la comedia. Un ejemplo de esto se refleja en los casos

⁴¹⁰ De nuevo se presenta el motivo de la dama ventanera en esta novela corta.

⁴¹¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Huerta...*, ob. cit., pp. 24-5. La cursiva es mía.

⁴¹² CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Huerta...*, ob. cit., p. 25.

en los que la joven se introduce en un espacio cerrado para realizar una visita y es confundida con la propietaria del recinto. Así, en *Al cabo de los años mil* de Pérez de Montalbán don Federico se enamora de una dama que no desea que conozca su identidad.⁴¹³ Para ello, cada vez que entra en el espacio cerrado donde le aguarda le obliga a utilizar una silla de manos que le impide ver las calles y la fachada del edificio. Un día, por casualidad, el galán escucha una conversación y cree descubrir el nombre de su dama. Durante un diálogo con un caballero que acaba de conocer, Federico explica cómo llegó a la conclusión de que esta se llama doña Estefanía:

que aunque de su boca no sé que sea este su nombre, saliendo la otra noche de su casa oí que preguntando un hombre quién vivía en ella, le respondió otro, que acaso acertó a estar a la puerta, que una dama deste nombre, por lo cual colijo que sin duda es la señora de aquella casa y juntamente que se llama doña Estefanía.⁴¹⁴

La trama se complica todavía más a partir de esta explicación, pues el desconocido al que el galán cuenta su historia resulta ser el marido de doña Estefanía, don Enrique. Tras una serie de acontecimientos, finalmente se descubre que la amada de don Federico es en realidad la hermana de doña Estefanía, que era huésped de la dama en ese momento: "Es, pues, el caso que cuando se fue a Madrid don Enrique, viendo su esposa que tardaba más de lo que quisiera y que cada día iba sintiendo más su soledad, para no tener tanta envió en casa de sus padres por doña Ángela, hermana suya".⁴¹⁵ La novela corta concluye felizmente con el casamiento de la pareja y la recuperación de la honra por parte de don Enrique y doña Estefanía.

Otra situación similar aparece en *La serrana de Sintra* de Alonso de Alcalá y Herrera.⁴¹⁶ En ella se nos narra la historia de don Diego, que se enamora de una dama en la iglesia. Impactado por su belleza, se esfuerza por descubrir su identidad:

Acabose la fiesta, determiné acompañarla hasta el coche por dar en mi amor los primeros pasos, mas atajómelos al instante cierto capitán de Flandes del hábito de Santiago, galán

⁴¹³ Esta obra de Pérez de Montalbán ha sido menos estudiada que la colección *Sucesos y prodigios de amor*. Recientemente se ha publicado un artículo sobre la erudición que se muestra en esta obra (LAPLANA GIL, E.: "La erudición en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán", en S. López Poza, N. Pena Sueiro *et alii* (eds.), *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwarz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 359-373).

⁴¹⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra no dramática*, ed. y pról. de L. E. Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 556.

⁴¹⁵ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra...*, ob. cit., p. 569.

⁴¹⁶ La particularidad de esta colección es que todas las novelas eliminan una vocal concreta. En el caso de *La serrana de Sintra* el texto ha sido escrito sin utilizar la letra u (MOÍÑO SÁNCHEZ, P.: "Alonso de Alcalá y Herrera con (casi) todas las vocales", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, pp. 102-3).

mozo y felice amante, conforme entendí, deste bello prodigio. Tomola de la mano y obligome con cortesía notable a desembarazar presto el angosto paso; mas no perdí por entonces las esperanzas; antes me pareció era bien calificar más los primeros indicios e irme de lejos, como a la deshecha, acercando al coche por saber la casa de mi portentoso serafín y deslindar si el capitán sería pariente o amante. Hícelo así y, pasando pocas calles, aportó el coche a la del Loreto principal y se entraron en la primera casa grande, a mano derecha. Hice mi información en otra enfrente y dijéronme residía en ellas don Jerónimo de Cárdenas con dos hijas; la mayor recién desposada, llamada doña Clara, gallarda dama y moza de dieciséis años- y esos podía tener el bello serafín- y la menos, niña de seis años solamente. A don Jerónimo yo le conozco como a mí y hablo casi todos los días; él es mi amigo y jamás le conocí en Lisboa hijo ni pariente, ni le tiene, conforme en diferentes ocasiones me informaron otros amigos, y así por cosa infalible tengo sería el capitán el esposo de mi adorado ángel. Así lo entendí y así lo entiendo, y por eso no hice más exactas informaciones.⁴¹⁷

Don Diego decide buscar otro amor para olvidar a esta dama y se enamora de doña Jacinta. Esta segunda relación también se ve frustrada al descubrirse que ambos son hermanos. El galán había prometido a su amigo don Félix que se casaría con su hermana si doña Jacinta no le aceptaba. Cuando ve a la doncella se queda confuso y sorprendido tras comprobar que es la primera dama de la cual se enamoró. La mujer, que también se llama doña Clara, responde a sus preguntas y aclara la situación:

Ese capitán amante era mi hermano, don Francisco Osorio, recién llegado de Flandes y al presente está pretendiendo en Madrid, y en casa de don Jerónimo entramos entonces a darle el parabién del casamiento de la hija, llamada también, como yo, doña Clara.⁴¹⁸

De nuevo el galán, acostumbrado a la estrecha asociación entre el espacio cerrado y su propietaria, realiza una deducción errónea y vincula el edificio a la dama equivocada. De este modo, se incumple una vez más el requisito de habitabilidad.

En los casos mencionados hasta el momento el azar juega un papel importante para crear la confusión de los galanes. No obstante, también es posible encontrar situaciones en las que la equivocación no es casual sino provocada. Esto es debido a que algunas protagonistas crean una falsa relación con un recinto, haciéndose pasar por sus propietarias, para engañar a los caballeros incautos. La trama suele centrarse en este motivo y en el posterior descubrimiento de la verdad.

Otra de las causas que provocan la asociación ambigua de un recinto a una dama está relacionada con el nomadismo y la habitabilidad múltiple que implican ciudades como la Corte. La imprecisión surge en estos casos cuando el edificio es habitado por más de una familia a la vez (*El socorro en el peligro* de Castillo Solórzano) o ha tenido varios

⁴¹⁷ GALLO, A.: *ob. cit.*, pp. 215-6.

⁴¹⁸ GALLO, A.: *ob. cit.*, p. 238.

moradores durante un corto período de tiempo (*No hay mal que no venga por bien* de Castillo Solórzano).⁴¹⁹ En estas tramas la doncella no aparece ligada al espacio cerrado con suficiente intensidad, con lo que el recinto no puede representarla tan claramente como en los otros casos.

Por último, también se dan situaciones en los textos analizados en los que las damas evitan de un modo intencionado que su hogar las identifique. Las doncellas son conscientes de que, en una sociedad donde el honor es tan importante, el anonimato es la clave para comenzar relaciones amorosas. Gracias a este factor, el temor a ser juzgadas desaparece y pueden ser más atrevidas a la hora de averiguar si el caballero amado es la persona adecuada para ellas. El método más habitual que emplean las damas para lograr esta libertad es la utilización de un segundo espacio cerrado, que les es ajeno, para realizar los encuentros iniciales. Dicho recinto puede pertenecer a algún vecino, amigo o criado y no aporta al galán ninguna indicación acerca de la identidad de su amada. Por citar algunos ejemplos, en *No hay mal que no venga por bien*, novela corta de Castillo Solórzano ya mencionada en este capítulo, doña Brianda habla con don Álvaro en casa de una íntima amiga suya. En *La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano, en cambio, doña Clara cita a don García por primera vez en la casa de su anciano escudero.⁴²⁰ Por otro lado, en *Los efectos que hace amor* de Castillo Solórzano la princesa Porcia habla con don Carlos de forma anónima usando la casa de una viuda muy anciana parienta suya. Los ejemplos que se dan en los textos son muy numerosos. De entre todos ellos cabe mencionar otra de las novelas cortas de Castillo Solórzano: *La confusión de una noche*. En ella la ubicación del recinto escogido por doña Dorotea para hablar con don Fadrique tiene una marcada originalidad que la diferencia de las restantes obras. Además, la conversación entre la dama y su hermana Felicianita es una buena muestra de la dificultad que conlleva escoger un buen espacio cerrado para que la doncella no sea descubierta:

Aprobó Felicianita su buena elección, y trataron el modo cómo poder favorecer a este galán con secreto. El que Felicianita le dio fue que, pues desde su casa había un pasadizo para otra en que vivía una señora viuda de suya, se declarase con ella, y así fuese llamado don

⁴¹⁹ "Informose Andrés de quién vivía en ella [en la casa], y supo ser de un caballero noble y anciano del apellido de los Tellos, familia muy conocida en aquella ciudad, si bien le dijeron haber en la casa otros dos moradores en dos separados cuartos della, de quien no le supieron dar razón" (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Tardes entretenidas*, ed. de P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 209).

"Levantose de la cama, ya bueno de su pie don Álvaro, y lo primero que hizo fue ir a la casa donde se entró la noche de la pendencia, por informarse quién vivía en ella; mas hallola cerrada, y poca razón en los vecinos de saber quién en ella vivía; porque habían habitado tres moradores, y con esto se confundían en darle entera noticia de lo que deseaba" (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., pp. 60-1).

⁴²⁰ Véase el siguiente artículo sobre esta novelita: ZERARI, M.: "Furor in fabula: *La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)", *Edad de Oro*, vol. 33 (2014), pp. 241-256.

Fadrique a verse con Dorotea. No salió a esto la dama, viendo que la asistencia de Fadrique de día en su calle luego que fuese favorecido haría público su amor, porque en ella asistían otros caballeros que la pretendían y había de ser visto dellos y conocido su empleo. Había otra casa de un pobre oficial junto a esta del pasadizo, y allí quiso que se hiciese una puertecilla secreta donde Dorotea saliese en verse con Fadrique, mas su entrada allí había de ser por una puerta falsa que caía a otra calle, que con esto desmentían sospechas y atajaban presunciones.⁴²¹

Dorotea no se conforma con utilizar la casa que se encuentra unida a la suya por el pasadizo y prefiere realizar las reuniones en el edificio contiguo. Además, tiene muy en cuenta la situación de la puerta falsa para evitar problemas. Solo así puede confiar en que su anonimato no desaparezca.

Aunque el uso de un espacio cerrado ajeno es el método más común, en las novelas cortas también se dan algunas situaciones en las que la dama consigue ocultar su identidad sin emplear esta técnica. Así, la doncella introduce al galán en su propio hogar logrando que la ubicación del mismo no se desvele. En líneas anteriores se mencionó la obra *Al cabo de los años mil* de Pérez de Montalbán. En ella, don Federico entra en la casa de la hermana de doña Ángela en una silla de manos, lo cual limita su visibilidad:

Dio orden que a las diez de la noche, estando yo en aquel mismo puesto, viniese una criada con una silla que traían dos esclavos, la cual, obedeciendo en todo a su señora, luego que me conoció me dijo que entrase en ella y fuese donde me llevasen. Hícelo así, y cerrándome muy bien por de fuera, cuando menos imaginé me hallé en una rica y espaciosa sala adornada de paños flamencos, braseros de plata, escritorios de marfil y pinturas de mucho precio. Salió luego la hermosa causa de mis desvelos, en cuya casa estuve saliendo y entrando muchas veces con este artificio.⁴²²

El caballero no ve en ningún momento la fachada de la casa ni posee ninguna otra referencia con respecto a los vecinos o la calle. Por esta razón se equivoca fácilmente cuando oye decir que ese es el hogar de doña Estefanía. La identidad de la dama permanece oculta hasta que ella misma desea revelarla.

Una situación similar sucede en la novela corta *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas, incluida en la obra *Desengaños amorosos*. Don Jaime recibe un papel de una desconocida que quiere verle en su casa. Para ello el caballero tiene que seguir las condiciones que ella le impone. En lugar de hacerle subir a una silla, como en el caso anterior, el galán se ve obligado a vendar sus ojos:

Dando el reloj las diez, llegó él [el criado] en un valiente caballo, que por hacer la noche entre clara se dejaba ver, y bajando de él, lo primero que hizo fue vendarme los ojos con un

⁴²¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640, fol. 14 r.-v.

⁴²² PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra...*, ob. cit., pp. 555-6.

tafetán de que venía apercebido [...] Y diciendo que subiese en el caballo, subió él a las ancas. Empezamos a caminar, pareciéndome, en el tiempo que caminamos, que habían sido dos millas, porque cruzando calles y callejuelas, como por ir tapados los ojos no podía ver por dónde iba, muchas veces creí que volvíamos a caminar lo que ya habíamos caminado. En fin, llegamos al cabo de más de una hora a una casa, y entrando en el zaguán, nos apeamos, y así tapados los ojos como estaba, me asió de la mano y subió por unas escaleras.⁴²³

Don Jaime entra de esta forma en la casa durante más de un mes sin descubrir la ubicación exacta, aunque es consciente de que rehace varias veces el camino antes de acceder al recinto. Al contrario que en el caso anterior, en esta ocasión el caballero consigue descubrir cuál es el edificio gracias a una estratagema. Siguiendo las indicaciones de uno de sus amigos, lleva consigo una esponja empapada en sangre y marca con ella la puerta de entrada. Al día siguiente localizan la casa, no muy lejos de su posada, y descubren la identidad de la dama, que resulta ser una noble princesa. Esa misma noche la doncella le revela quién es y le ruega que continúe actuando con discreción. El incumplimiento de esta promesa por parte de don Jaime pone un final trágico a la relación, pues la mujer acaba enviando gente para que le mate. El caballero salva su vida pero queda gravemente herido y pierde la oportunidad de conseguir a su amada. De este modo, Zayas demuestra la importancia del anonimato y de la defensa del honor cuando la identidad sale a la luz.⁴²⁴ Una vez más la idea del espacio cerrado como elemento que representa a su propietario queda manifiesta.

Tras observar con detenimiento la función de identidad entre la casa y la dama, se retoma la idea del recinto como sustituto de la protagonista. A diferencia de lo que se había expuesto anteriormente, en el caso de la dama y su espacio esta asociación lleva aparejadas unas implicaciones físicas. En este sentido, ya se había mencionado la visión de la casa como "cuerpo ensanchado" por parte de Bollnow. Asimismo, Juan David Chávez señala que "la casa, morada natural del hombre, arquetipo de lo habitable, se hace una con el vestido y con la piel, se hace una con quien la habita".⁴²⁵ De este modo "en la casa, la piel del lugar se hace arquitectura y la piel de la arquitectura se hace ropaje del habitante; por ende, la piel del lugar se hace la piel del habitante, todos son uno solo".⁴²⁶ Enrique García

⁴²³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 240.

⁴²⁴ Ana María Rodríguez analiza en uno de sus artículos la libertad que implica para la mujer la utilización de este motivo para conseguir el anonimato (RODRÍGUEZ, A. M.: "La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras", *eHumanista*, vol. 22 (2012), pp. 342-356).

⁴²⁵ CHÁVEZ GIRALDO, J. D.: art. cit., p. 12.

⁴²⁶ CHÁVEZ GIRALDO, J. D.: art. cit., p. 12.

Santo-Tomás, por su parte, también equipara el conocimiento del recinto privado con el descubrimiento físico de la dama:

Al igual que el cuerpo femenino, la invasión de la mirada se fragmentaba en partes a través de un proceso que iba abriendo paulatinamente territorios, anteriormente inaccesibles: el pie, el ojo, la mano sin guante podían leerse como ese zaguán, ese balcón o esa sala para los visitantes que tan solo era preludio de estímulos mayores.⁴²⁷

La casa se observa, pues, como metáfora del cuerpo de la mujer y es tratada de este modo.⁴²⁸ Las filias y fobias, que en las otras situaciones se reducían a los sentimientos de odio y respeto, muestran aquí una gran variedad que oscila entre la adoración, representada de muy diversas formas, y la ira. En las siguientes líneas se desarrollará esta nueva perspectiva.

Se inicia el estudio con el análisis de las actitudes positivas que recaen sobre el espacio cerrado. En el caso de la casa y la dama los sentimientos que se generan no están ligados al respeto y al poder, como sucedía en los ejemplos anteriores, sino que se centran en la actitud amorosa que los galanes manifiestan hacia sus amadas. Dada la difícil accesibilidad a las doncellas, es habitual que la mayor parte de las acciones de los caballeros acaben siendo dirigidas al edificio y no a la dama. Así, el recinto y la calle en la que se encuentra se convierten en el centro espiritual del galán en lugar de la propia dama. Algunas de las expresiones plasmadas en las novelas cortas objeto de estudio corroboran esta idea. En *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán, por ejemplo, cuando el primo de Casandra, Gerardo, busca a su rival don Bernardo se dice que "en llegando la noche, con un broquel y su espada le fue a buscar, y no le hallando ni en la suya ni en una casa de juego donde solía acudir, se puso en la calle de Casandra, pareciéndole que, pues blasonaba de tan amante, *era fuerza acudir a su centro*".⁴²⁹ Asimismo, en la *Estafa cuarta* de Castillo Solórzano, que forma parte de la obra *Las harpías en Madrid*, se recoge la misma idea al hablar del amor que Rugero siente hacia madama Flor: "Adoraba en la belleza de madama Flor y era con tanto exceso lo que la quería, que *como centro suyo*, nunca salía de su calle".⁴³⁰ Nuevamente, al galán le resulta imposible alejarse del recinto que acoge a la amada, pues está ligado a él de un modo metafísico. Esta afirmación es la

⁴²⁷ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: art. cit., p. 3.

⁴²⁸ En el capítulo siguiente se analizarán las connotaciones sexuales que tiene esta relación casa/cuerpo con la equiparación entre la vagina de la dama y el recinto doméstico.

⁴²⁹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Barcelona, Montesión, 1992, p. 141. La cursiva es mía.

⁴³⁰ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Las Harpías en Madrid*, ed., introduc. y notas de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1985, p. 172. La cursiva es mía.

que provoca acciones como las de don Juan en *El monstruo de Manzanares* de Sanz del Castillo.⁴³¹ El caballero no puede ver a su querida Flora. No obstante, da varias vueltas a su calle "por encerrar el objeto de su placer".⁴³² Con este comportamiento el caballero no solo se acerca a su núcleo, sino que también lo "envuelve" en un simbólico acto de posesión y protección. La casa, y junto con ella la dama, se convierten en un mismo ente para el enamorado y ninguna fuerza puede apartarlo de este espacio.

Del mismo modo que el galán diviniza en incontables ocasiones a la mujer que ama, también es frecuente que el edificio se vea elevado a un alto grado de veneración. Los textos ofrecen una gran cantidad de ejemplos:

"Turbado y suspenso se halló don Francisco con la novedad de tristeza y desconsuelo que hallaba en aquella casa, a quien él tenía en tanta veneración" (*El escarmiento del viejo verde* de Salas Barbadillo).⁴³³

"Y apenas llegó el moro a la suya [su casa], cuando en hábito de noche volvió a venerar las paredes de la de su dueño ya que no podía verle" (*La voluntad dividida* de José Camerino).⁴³⁴

"Muchas veces el alba le halló idólatra de rejas y paredes" (*La triunfante porfía* de José Camerino).⁴³⁵

"Dio por bien empleado el tiempo que había gastado en adorar aquellas paredes, pues hallaba en ellas aún más de lo que se había prometido" (*La hermosa Aurora* de Pérez de Montalbán).⁴³⁶

"Adorando una tarde las paredes de su casa" (*La villana de Pinto* de Pérez de Montalbán).⁴³⁷

"Y adorando las paredes de su enferma señora" (*El prevenido, engañado* de María de Zayas).⁴³⁸

Esta idolatría desemboca en una serie de actos que se focalizan en el espacio cerrado. La mayoría tiene lugar durante el paseo que el caballero realiza por la calle de la dama.⁴³⁹ En estas situaciones, el galán siente el impulso de manifestar sus sentimientos y

⁴³¹ Para más información sobre esta novela se remite al lector al estudio de Rafael Bonilla de este texto, incluido en su edición de *Novelas cortas del siglo XVII*, y al artículo de Rodríguez Mansilla sobre la importancia del silencio dentro de la obra (VV. AA.: *Novelas cortas...*, ob. cit., p. 106 y sig.; y RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "El silencio en *El monstruo del Manzanares*", *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve*, nº 7 (2014), pp. 1-14).

⁴³² SANZ DEL CASTILLO, A.: ob. cit., p. 26.

⁴³³ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 112.

⁴³⁴ CAMERINO, J.: ob. cit., p. 74.

⁴³⁵ CAMERINO, J.: ob. cit., p. 236.

⁴³⁶ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 30.

⁴³⁷ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 186.

⁴³⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 298.

⁴³⁹ Las expresiones que hacen referencia a esta acción dejan clara la fusión existente entre la

recurre al edificio para expresarse de un modo físico. Sus acciones se centran sobre todo en el sentido de la vista y el tacto. Con respecto al primero, la frustración de no poder ver a la dama se satisface con la contemplación del recinto en el que habita. Así, el caballero sacia su deseo conservando en todo momento su discreción:

"Contentándose con solo ver las paredes que ocultaban su tesoro" (*Eduardo, rey de Inglaterra* de Ágreda y Vargas).⁴⁴⁰

"Se empezó a pasear delante de la casa de doña Adriana, contentándose con sola la vista de sus paredes" (*El daño de los celos* de Ágreda y Vargas).⁴⁴¹

"De día miraba sus paredes con recato y de noche era cuidadoso centinela de su calle" (*El envidioso castigado* de Pérez de Montalbán).⁴⁴²

"Antes de irse a la posada quiso consolarse con ver las paredes de su querida prima, aunque sabía de cierto que no la había de hablar" (*La quinta de Diana* de Castillo Solórzano).⁴⁴³

"Vivíamos de contemplar la caja, ya que no merecíamos gozar la perla" (Novela marco del *Para todos* de Pérez de Montalbán).⁴⁴⁴

"El día siguiente lo pasó con no poca impaciencia deseando que escondiese Febo sus rayos para dar lugar que las tinieblas de la noche le ocultasen con cuyo favor esperaba encubierto ver las paredes de la casa de su dama" (*La confusión de una noche* de Castillo Solórzano).⁴⁴⁵

"Tomó por sagrada la puerta del retirado Leonardo, a tiempo que él, cansado casualmente de su recogimiento, la abría para salir a rondar, recreándose en las rejas de la que se le entraba en su casa" (*El estudiante confuso* de Sanz del Castillo).⁴⁴⁶

"Ya que no la perla, se contentaba con ver la caja" (*Estragos que causa el vicio* de María de Zayas).⁴⁴⁷

En algunos casos las expresiones que se utilizan para describir la contemplación del edificio manifiestan aún más claramente la fusión entre dama y casa alternando ambos elementos como si fuesen uno solo. Así, en *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán

doncella y el recinto, pues frases como "pasear la calle", "pasear sus puertas", "pasear la casa" o "pasear a la dama" se muestran como equivalentes. En la historia sin título de *El filósofo del aldea* de Baltasar Mateo Velázquez, por ejemplo, una dama afirma: "aquel mancebo, pariente del muerto, dio en pasearme y rondarme" (MORENO M. y VELÁZQUEZ, B. M.: *ob. cit.*, p. 217). Del mismo modo, en *El desengaño amando y premio de la virtud* de María de Zayas se dice al hablar de doña Clara, "dejábase pasear y dar músicas" (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 391).

⁴⁴⁰ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 221.

⁴⁴¹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 247.

⁴⁴² PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, *ob. cit.*, p. 100.

⁴⁴³ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo...*, *ob. cit.*, p. 309.

⁴⁴⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra...*, *ob. cit.*, p. 485.

⁴⁴⁵ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Los alivios...*, *ob. cit.*, fol. 26 r.

⁴⁴⁶ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, pp. 156.

⁴⁴⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 477.

Diana, al hablar de los hombres que pasean su casa, afirma "no sé yo [...] la ocasión que pueden haber dado mis ojos a nadie para que mire atrevidamente estas rejas".⁴⁴⁸ La doncella no alude a su físico sino a su casa. Su cuerpo es sustituido en este caso por el recinto que la acoge, como si formase parte de ella. Algo similar sucede en *Los enemigos amantes* de Castro y Anaya. Enrique, mientras relata su historia a su nuevo amigo, señala que "reparó Nise en la atención con que miraba sus rejas".⁴⁴⁹ Nuevamente la dama se da cuenta del interés del galán porque observa su espacio cerrado y no porque la mira a ella durante sus salidas. El recinto se equipara a la amada y se pone al mismo nivel.

En ocasiones la pasión del enamorado va más allá de la simple contemplación. Por esta razón, en algunas novelas cortas aprovecha la noche para ser más atrevido y sentir el edificio a través del tacto. Las frías paredes de piedra y las rejas sustituyen así el tan ansiado cuerpo de la dama. Un ejemplo aparece en *La ocasión desdichada* de Ágreda y Vargas. En ella se dice que don Francisco, "pareciéndole que cometía una traición en irse a recoger, sin ver las paredes que ocultaban a su adorado serafín, despidiendo la compañía, solo se fue acercando a la puerta para consolarse con solo tocar sus umbrales".⁴⁵⁰ El enamorado es consciente de que no va a poder ver a la mujer que ama, pero aún así siente la obligación de acudir y sentir con su mano el recinto. La misma necesidad se observa en don Diego en *La constante cordobesa*, obra de Céspedes y Meneses.⁴⁵¹ En ella, el caballero se acerca hasta el espacio cerrado de su amada "y no con otro intento que de hartar sus deseos y aún sus ojos, viendo y tocando los umbrales que pisaba su empleo y las paredes altas que ocultaban su luz".⁴⁵² Cuando la sensación táctil no es lo suficientemente intensa, el caballero recurre a los labios y besa el recinto. De este modo, en esta misma novela corta se indica más adelante que don Diego prosiguió "engañando sus penas y divirtiendo sus pasiones con pasear la calle, con besar las paredes y rejas de su dama".⁴⁵³ La desesperación del galán es la que le lleva a la búsqueda de otro tipo de contacto, de nuevo centrado en el espacio cerrado. Lo mismo sucede en *Pachecos y Palomeques*, texto

⁴⁴⁸ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 164.

⁴⁴⁹ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 279.

⁴⁵⁰ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 288.

⁴⁵¹ Hay dos estudios sobre esta novela: COSTA PALACIOS, A.: "La constante cordobesa, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII", *Alfinge*, 2 (1984), pp. 83-99; y ROMERO-DÍAZ, N.: "La constante cordobesa de Céspedes y Meneses: la política sexual del Barroco", en F. Sevilla y C. Alvar (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 706-713. Nieves Romero-Díaz destaca en su estudio el contraste entre la nobleza y el dinero en los intentos de conquista por parte de don Diego.

⁴⁵² CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y-R Fonquerne, Madrid, Castalia, 1980, p. 198.

⁴⁵³ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, pp. 203-4.

que aparece en la misma colección que la anterior. En él se indica que don Lope quiere ver la casa de su dama "y consolarse besando sus dichosas paredes".⁴⁵⁴ El caballero escoge este medio para despedirse de su amada, pues debe abandonar temporalmente la ciudad. La imposibilidad de ver a la doncella es el factor que motiva una vez más que la acción se centre en el recinto.⁴⁵⁵

Dentro de esta perspectiva de adoración, cabe resaltar dos novelas cortas que destacan entre las demás por su peculiaridad. La primera de ellas es *Al cabo de los años mil* de Pérez de Montalbán. Su originalidad radica en que es la única novela corta dentro del catálogo estudiado en la que la dama también siente la necesidad de ver y venerar en cierto modo el espacio cerrado de su amado. Ricardo ama a Lisarda y pasea su calle con frecuencia demostrándole su amor. Un día la dama no le ve y, afectada por la ausencia, decide ir hasta su casa:

Como el padre de Lisarda estuviese ausente y a su madre la llamasen para asistir a la enfermedad de una deuda suya que estaba casi en los últimos pasos de la vida, viéndose la discreta dama sola y triste, por no haber visto en todo el día a Ricardo, se determinó a hacer por él una fineza que su recato llamó travesura, porque con un tafetán en la cabeza, las basquiñas en las manos y una criada que la acompañase, salió de su casa, con ánimo de verle, o por lo menos llegar a su calle; que quien ama, con ver las paredes y tentar las puertas suele contentarse cuando hay ocasión de mayor ventura.⁴⁵⁶

Lisarda quiere ver a Ricardo, pero está dispuesta a dirigir su deseo hacia el espacio cerrado de su amante si el encuentro se ve frustrado. Al contrario que en los casos analizados hasta ahora, en esta situación es el galán y no la dama el que se identifica con el recinto hasta el punto de recibir las acciones que van destinadas a su propietario. Este hecho no impide que el espacio cerrado de la doncella la represente a ella también, pues, como ya se indicó, el caballero al igual que ella realiza una serie de actos que se centran en el mismo.

La segunda novela corta que merece ser destacada es *El majadero obstinado* de Salas Barbadillo, pues en ella el edificio sustituye plenamente a la dama como objeto de adoración. La obra narra la historia de Rodrigo, un licenciado necio y engreído que viaja a la corte con dos de sus vecinos para probar fortuna. Durante su estancia allí, sus

⁴⁵⁴ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 256.

⁴⁵⁵ En *La fuerza del desengaño* y en *El envidioso castigado*, ambas de Pérez de Montalbán, el galán utiliza también el recinto para despedirse de la amada. En el primer caso se indica que el caballero pasa por la calle "para despedirse de aquellas rejas", mientras que en el segundo se despide "hasta de las paredes de aquella casa" (PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, *ob. cit.*, pp. 85 y 108 respectivamente).

⁴⁵⁶ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra...*, *ob. cit.*, pp. 538-9.

compañeros realizan diversas burlas intentando reformar su carácter soberbio, pero nunca obtienen el resultado deseado. Finalmente, deciden realizar un último engaño:

Acudían, pues, estos hidalgos a un convento de monjas desta villa, donde estaba por religiosa una señora hija de uno de los más grandes señores de España. Diéronle a entender que tenía en su servicio una hija bastarda de un hombre principal, que con seis mil ducados de dote y el amparo de tan ilustre dueño, deseaba casarse, y que era cosa que a él le convendría estar muy bien. Agradose luego de la plática; y como si la hubiera visto, enamorado de la fama mentirosa que ellos pregonaban de sus buenas partes, hizo juramento como buen hidalgo de servilla y pretendella valerosamente a todo trance de la fortuna. Amó luego el sujeto, que no solo no conocía, pero que ni aún en el mundo no le había, aventajando a todos los errores deste género; porque en el tiempo pasado y en el presente hemos visto personas que enamoradas de un retrato cuyo dueño no conocen, aman sin saber a quién, pero con esperanza de que algún día podrán lograr sus deseos llegando a su conocimiento; pero este amaba sin haber a quién, menos que una fantasma o vana sombra, de modo que venía a tener amor a la imaginación, al capricho de sus compañeros; que le persuadieron sobre este caso peregrinos desvaríos.⁴⁵⁷

Así, Rodrigo se enamora de una dama imaginaria y de su cuantiosa fortuna. Sus burladores continúan la chanza haciéndole escribir cartas que ellos mismos responden. Además, le convencen para que defienda una casa aleatoria diciéndole que es el hogar del tutor de la doncella y el lugar donde se atesora todo el dinero de la misma. Rodrigo en ningún momento intenta hablar con el tutor o con la dama, pues "ya tenía asentado que había de proceder en este negocio con tanto secreto y artificio que no había de procurar conocer ni a ella ni a sus cosas hasta que fuese tiempo".⁴⁵⁸ Se fía de lo que le escriben en las cartas y adora los papeles como todo enamorado. Finalmente, tras una serie de incidentes, los artífices del engaño le acompañan para que vea por primera vez a la dama:

Saliéronse con él a pasear aquella noche por volvérselo consigo y excusarle de que se perdiese en el propio riesgo y peligro en que le habían puesto; y llevándole al mismo sitio donde le decían que estaba retirada la fingida señora de quien con tantas veras él se hizo amante, le dieron a entender que una alcarraza llena de agua cocida, que estaba puesta al sereno cubierta con un paño blanco en una ventana muy alta, era el dueño de sus cuidados; pero que contentándose con verla, en ninguna manera hablase; porque, demás de que no había de ser respondido porque con juramento le afirmaban -y podían con verdad- que la dama que ellos decían era imposible razonase, podrían causar escándalo sus gritos, siendo fuerza que para ser oído levantase mucho la voz. Como su obediencia, engendradora en la codicia de poner en sus manos tan bello dinero fuese grande porque siempre los necios son grandes pecadores en tan infame vicio, rindióse al silencio, y estuvo allí como si no estuviera; igual la correspondencia. Volvióse a su casa consoladísimo de haber visto lo que él entendía ser el bulto de su dama. Hacía mil extremos gustosos, mostrando por todos los caminos el gozo del ánimo y significando con señales exteriores este interior deleite.⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 452-3.

⁴⁵⁸ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 454.

⁴⁵⁹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 458-9.

Si en los restantes casos la casa sustituía a la dama, dada la difícil accesibilidad a la doncella, aquí el edificio reemplaza por completo a un ser humano inexistente. El espacio cerrado se convierte, así, en otro de los participantes en la burla, transformando uno de sus objetos, la alcarraza, en la cabeza de una doncella con toca. Gracias a la oscuridad, Rodrigo es fácilmente engañado y venera el recinto en silencio creyendo que contempla a su amada. La casa deja de sustituir a su propietaria metafóricamente y se convierte en ella a los ojos de un necio. La fusión en este caso entre espacio cerrado y dama es completa.

Aparte de los momentos en los que el espacio cerrado reemplaza a la dama como núcleo de adoración, en las novelas cortas también se dan situaciones en las que otro tipo de actitudes positivas dirigidas a la doncella se transfieren a la casa. Esto se observa en los galanteos, más públicos, que los caballeros realizan en la calle de sus amadas. En ellos, los galanes muestran su afecto a través de torneos, sortijas, fiestas o músicas; pero de un modo más alejado de la veneración. Las damas no siempre asisten a estos acontecimientos y su hogar, así como los demás moradores y sus vecinos, se convierten en los receptores de estas atenciones. Estas "ausencias" por parte de las doncellas se dan sobre todo durante las serenatas de los caballeros. En *La ilustre fregona* de Cervantes, por ejemplo, varios jóvenes intentan conquistar a Costanza a través de la música.⁴⁶⁰ Carriazo y Avendaño lo comprueban el mismo día que llegan a la posada, pues se despiertan a causa del sonido de las chirimías. Poco después alguien llama a su puerta para indicarles que se asomen a una reja que da a la calle si quieren escuchar una "brava música". Ambos amigos se levantan y acuden a la ventana, donde ya hay unos tres o cuatro huéspedes esperando. Tras la música, Carriazo y Avendaño se dan cuenta de que los versos estaban destinados a Costanza y descubren, gracias a uno de los que está allí, quién es el artífice de la serenata. Durante la conversación se resalta el hecho de que la fregona no ha escuchado la melodía:

-Pues en verdad que he oído yo decir por cosa muy cierta que así hace ella cuenta dél, como si no fuese nadie; apostaré que se está ella agora durmiendo a sueño suelto detrás de la cama de su ama, donde dicen que duerme, sin acordársele de músicas ni canciones.

- Así es la verdad -replicó el otro-, porque es la más honesta doncella que se sabe, y es maravilla que con estar en esta casa de tanto tráfico, y donde hay cada día gente nueva, y andar por todos los aposentos, no se sabe della el menor desmán del mundo.

Con esto que oyó Avendaño tornó a revivir y a cobrar aliento para poder escuchar otras muchas cosas, que al son de diversos instrumentos los músicos cantaron, todas

⁴⁶⁰ Manuel Piqueras trata en uno de sus artículos la importancia de la música en esta novela cervantina. Sin embargo, el investigador se centra exclusivamente en el baile de la chacona y omite esta parte de la obra (PIQUERAS FLORES, M.: "La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº 13 Extra (2013), pp. 1-11).

encaminadas a Costanza, la cual, como dijo el huésped, se estaba durmiendo sin ningún cuidado.⁴⁶¹

Esta idea se reitera una vez más días después, cuando otro enamorado canta para Costanza. De nuevo la gente que permanece en el espacio cerrado y los que lo rodean escuchan la música. El romance no deja al público indiferente, pues provoca la admiración de Tomás Pedro y el desagrado de un desconocido que le lanza dos medios ladrillos. Sin embargo, la fregona vuelve a ignorar la serenata: "Mas quisiera él [Tomás Pedro] que de otra que Costanza naciera la ocasión de tantas músicas, puesto que a sus oídos jamás llegó ninguna".⁴⁶² Los galanes concentran sus acciones en el espacio cerrado con el fin de alcanzar el corazón de la amada, pero la honestidad y el recato de la misma impiden que preste atención a todas esas exhibiciones amorosas. Por esta razón, el recinto se muestra como el único destinatario de la melodía.

En la novela corta *De las dos hermanas* de Lugo y Dávila se observa una situación similar, pero en esta ocasión la sustitución de la dama por el espacio cerrado está vinculada a las preferencias amorosas de la misma. Delia, al contrario que su hermana, presta atención a todas las demostraciones públicas de sus amantes. Sin embargo, una noche deja claro que su favorito es don Fernando. Cuando este comienza su serenata, acompañando sus versos con la música de Florino, la dama se encuentra en la ventana, manifestando su interés: "Llegó la noche; la cama ocupó Lamia en compañía de Ronsardo, Delia a solas la ventana".⁴⁶³ Su actitud cambia ante la aparición de un nuevo grupo que, al ser más numeroso, obliga a su amante a abandonar la calle: "Cerró Delia no de todo punto la ventana, dejando lugar a que entrasen por ella estos versos".⁴⁶⁴ La dama quiere demostrar que no está enamorada de ese nuevo pretendiente, pero su vanidad le lleva a escuchar los versos que uno de sus apasionados le dedica. Aún así, hace todo lo posible para que el galán no se percate de que ha oído la música: "Acabó de cerrar Delia su ventana al tiempo que cerró el último verso el soneto. Hicieron ruido los de la cuadrilla, y no hallando correspondencia, pasaron en busca de mayor agrado".⁴⁶⁵ Por último, un tercer caballero llega con un músico. En el texto no se indica que Delia vuelva a abrir la ventana ni se describe ningún tipo de reacción por su parte. Si en la segunda serenata el espacio cerrado era el único receptor a ojos del pretendiente, dado que la doncella no responde ni sale

⁴⁶¹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 389.

⁴⁶² CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 409.

⁴⁶³ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 114.

⁴⁶⁴ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 116.

⁴⁶⁵ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 116.

cuando la llaman, en el tercer caso lo es realmente, pues Delia ya no está prestando atención. El hecho de que la casa sustituya a la joven como destinatario de los galanteos revela claramente el nivel de interés de la dama.⁴⁶⁶

En *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas las preferencias amorosas de la protagonista también se manifiestan de este modo. El rechazo de todas las celebraciones que se hacen en su honor demuestra la libertad del corazón de Aminta, que no ama a ninguno de estos caballeros:

Las músicas eran continuas, los paseos ordinarios y los galanes sin cuento, pareciendo su calle, en siendo de noche, los montes de Arcadia o las selvas de Amor: aquí sonaban suspiros, y acullá instrumentos, sin que jamás Aminta lo escuchase, y si lo oía, era para hacer burla y reír de todos.⁴⁶⁷

Nuevamente el edificio es el único elemento en el que se concentran todas las atenciones, pues la doncella se mantiene indiferente.

Por último, cabe mencionar la novela corta *Amar solo por vencer*, escrita por la misma autora e inserta en la colección *Desengaños amorosos*. En este caso la doncella a la que se dirigen las músicas no ignora al caballero para mantener su honestidad y recato o para dejar claro quién es su predilecto. Su juventud e inocencia son las que impiden que perciba las acciones que se llevan a cabo para conquistar su amor:

Paseaba la calle, dábale músicas de noche, componiendo él mismo los versos, alabando su hermosura y gentileza, porque en esto era tan pronto, que si cuanto hablaba lo quería decir en verso, tenía caudal para todo. Mas de nada de esto hacía caso ni lo sentía Laurela; porque era tan niña, que no reparaba en ello, ni aunque a esta sazón tenía catorce años.⁴⁶⁸

Laurela no se da cuenta de los intentos de don Esteban. Por esta razón, el espacio cerrado vuelve a ser el único que "escucha" las canciones del galán.

Dentro de las novelas cortas que incluyen celebraciones en la calle de la dama destaca especialmente *La hermosa Aurora* de Pérez de Montalbán. En ella, Ricardo se enamora de una dama desconocida, Aurora, tras oírla cantar. El galán no llega a ver a la doncella y regresa de modo recurrente al palacio donde la escuchó con la esperanza de que esta se manifieste. Dado que no consigue el resultado esperado, el caballero opta por llamar su atención a través de distintos festejos:

⁴⁶⁶ Se recomienda la lectura del prólogo de Rafael Bonilla a su edición de *Novelas cortas del siglo XVII*. En ella el investigador incluye un breve análisis de las canciones interpretadas por los galanes en esta parte de la historia (VV. AA.: *Novelas cortas...*, ob. cit., pp. 43-44).

⁴⁶⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 215.

⁴⁶⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 296.

Hallábale el día debajo de sus rejas sin saber a quién obligaba, por ser amante de quien no conocía, y teniendo por cosa cierta que encerraban aquellas paredes más de alguna secreta dama, trazó delante del real palacio varios juegos y fiestas, para que con esta ocasión se dejase ver la deidad cuya voz había servido de hechizo a su entendimiento.⁴⁶⁹

Ricardo ama sin saber a quién. Así, su intento de conquista no se concentra en una sola persona sino que abarca a todos aquellos que habitan el espacio cerrado. El palacio es el único punto de referencia que tiene con respecto a la dama. Por esta razón, el galanteo se centra en el recinto y no en la doncella. A través de los festejos el caballero demuestra sus virtudes: "Sucediole todo a Ricardo como a quien se había criado entre las armas".⁴⁷⁰ Como resultado de sus esfuerzos, todos los habitantes del palacio se muestran aficionados a él: "No había en el palacio quien no encareciese sus gracia y bizarría".⁴⁷¹ También Aurora demuestra su amor, pero con cierta reserva hasta descubrir la calidad de Ricardo. Una vez que la dama se manifiesta físicamente, el espacio cerrado pasa a un segundo plano y pierde el protagonismo que poseía en los primeros momentos de la conquista. No obstante, el galán reconoce su importancia en los inicios del enamoramiento: "Dio por bien empleado el tiempo que se había gastado en adorar aquellas paredes, pues hallaba en ellas aún más de lo que se había prometido".⁴⁷² Esta fijación le otorga al recinto una originalidad que destaca en comparación con los casos anteriores.

Del mismo modo que las actitudes positivas recaen sobre el recinto en la asociación entre el edificio y la dama, también las negativas repercuten sobre el mismo. Así, cuando el galán decide mostrar rechazo hacia la amada evita en todo momento pasar cerca de su espacio cerrado. En *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo, por ejemplo, Teresica se burla de don Fadrique haciéndole creer que es testigo de un suceso sobrenatural.⁴⁷³ El galán, asustado, cree que es un aviso del cielo para que abandone su mala vida. Como resultado decide no ver más a la joven:

Hizo firme propósito de no tratar más de aquella pretensión, y de dar de mano a sus intentos lascivos, con tantas veras, que no pasaría más por aquella calle ni por otra cualquiera adonde la contenida viviese, a cuyas ventanas aún no alzaría los ojos para verlas.⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., pp. 24-5.

⁴⁷⁰ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 25.

⁴⁷¹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 25.

⁴⁷² PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 30.

⁴⁷³ Esta novela corta ha sido puesta en relación con la obra picaresca de Castillo Solórzano titulada *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano", *Dicenda*, nº 27 (2009), pp. 109-130).

⁴⁷⁴ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 261.

El caballero considera que alejarse de la presencia de la mujer no es suficiente. Por esta razón, también evita todo contacto con el espacio cerrado que la representa. Algo similar sucede en *La resistencia premiada* de Ágreda y Vargas.⁴⁷⁵ En ella, el marqués pretende demostrar que el amor que sentía por una mujer casada está extinto. De este modo, no pasa por la calle ni por el recinto de la dama: "Volvió a Nápoles, y en prueba de su libertad, no pasó en muchos días por delante de la casa de su dama".⁴⁷⁶ El hecho de no sentir la necesidad de ver el edificio, que se manifiesta como objeto de las acciones que implican adoración, sirve como modo de confirmar la desaparición de los sentimientos amorosos o la mitigación de los mismos. Así, la importancia del espacio cerrado como extensión de la dama se muestra una vez más.

Aparte del rechazo, las actitudes negativas que recaen sobre la casa de la dama también pueden ir asociadas a la violencia y a la ira. Cuando un individuo necesita descargar su rabia sobre la doncella y esta resulta inaccesible, la agresión tiene como objetivo el espacio cerrado.⁴⁷⁷ Este acto puede tener lugar a causa de la indiferencia de la dama, por motivos de honor o como reacción ante una burla.

Con respecto al primer caso, en *La tía fingida*, novela corta atribuida a Cervantes, se muestra un buen ejemplo.⁴⁷⁸ Un grupo de amigos dan músicas a doña Esperanza. La doncella no se asoma a pesar de sus ruegos y la furia no tarda en aparecer:

Quedaron ufanos los bravos, y quisieron proseguir su comenzada música; mas uno de los dos dueños de la máquina no quiso se prosiguiera si la señora doña Esperanza no se asomara a la ventana, a la cual ni aun la dueña se asomó, por más que volvieron a llamar; de lo cual, enfadados y corridos todos, quisieron apredealle la casa, y quebralle la celosía, y darle una matraca o cantaleta: condición propia de mozos en casos semejantes.⁴⁷⁹

Como los jóvenes no pueden atacar a la dama, ya que está resguardada en el interior del edificio, deciden que la ira recaiga en el recinto. Finalmente, los ánimos se calman y la violencia no tiene lugar, pues los jóvenes todavía aman a la doncella: "Mas aunque enojados, volvieron a hacer la refacción y deshecha de la música, con algunos villancicos. Volvió a sonar la gaita, y el enfadoso y brutal son de los cencerros, con el cual ruido

⁴⁷⁵ María Soledad Arredondo define como eje de la novela la fidelidad matrimonial y la defensa del honor, al igual que sucede en *Carlos y Laura*, de la misma colección (ARREDONDO, M. S.: "Novela corta...", art. cit., p. 89).

⁴⁷⁶ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 336.

⁴⁷⁷ Al contrario de lo que sucedía con las actitudes positivas, las negativas no provienen solo del galán.

⁴⁷⁸ Dentro de los últimos estudios realizados sobre esta conocida novela corta cabe destacar una edición de 2018 a cargo de Adrián J. Sáez que aglutina muchos de los estudios previos (CERVANTES, M. de: *La tía fingida*, ed. de A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018).

⁴⁷⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 634.

acabaron su música".⁴⁸⁰ A pesar de su frustración a causa del simbólico rechazo, el sentimiento amoroso impide que los mozos actúen en contra de doña Esperanza y del edificio que la representa.

En las situaciones en las que la violencia está ligada a la honra, el galán agrade al edificio al ser incapaz de golpear a la dama infiel. Así, en *El premio de la traición* de Ágreda y Vargas, novela corta que ya se mencionó con anterioridad al analizar la actitud de la criada Beatriz, Juan de la Casa decide matar a su mujer, convencido de que esta tiene un amante. Damiana huye de la casa antes de que su esposo regrese, con lo que no es asesinada. La desesperación de Juan se acerca a la locura:

Aquí fue donde él pensó perder el juicio, viendo cuán fuera dél seguía a su enemigo, teniendo el más importante dentro de su misma casa, y cuán sin pensarlo había perdido la debida satisfacción que tan fácilmente pudiera haber tomado. Dábase furioso con la cabeza en las paredes, queriendo quitarse la propia vida, que le estorbaron los criados, que después que doña Damiana se fue, para más crédito de su nuevo embeleco, con gritos y quejas había despertado Clara para darla más evidencia. En efecto, teniéndole, le consolaron, y él, sobre la cama, sin querer desnudarse, pasó lo restante de la noche, sin que ellos le dejaran un punto solo.⁴⁸¹

El comerciante no encuentra una mejor manera de desahogarse que dándose cabezazos contra la pared. Mediante esta acción, Juan no solo descarga su ira, sino que también golpea metafóricamente a su mujer, representada a través del espacio cerrado. Lo mismo sucede en *La fuerza del amor* de María de Zayas. Laura, siguiendo los consejos de una bruja, penetra en un humilladero con el fin de conseguir barbas, cabellos y dientes de un ahorcado. Tras vivir un suceso sobrenatural, acude a la casa del virrey con su padre y sus hermanos. Don Diego, el marido de Laura, es llamado para que escuche el relato:

Su Excelencia, que conocía la calidad y valor de don Antonio, envió luego al capitán de su guarda por don Diego, al que hallaron desesperado, y su casa alborotada, los criados huidos, y las criadas encerradas, temiendo su furor. Y era la causa que como vino a su casa y no halló en ella a Laura, hecho un león, la quería poner fuego, creyendo que la noble dama era ida, o huyendo de él o a quitarle la honra.⁴⁸²

Al igual que en el caso anterior, el marido, que se cree víctima de una infidelidad, desea vengarse en el recinto dado que no puede hacerle nada a la dama desaparecida. La destrucción del edificio mediante el fuego equivaldría en este caso al asesinato de Laura. La acción no llega a tener lugar gracias a la petición del virrey, que calma temporalmente los ánimos del caballero.

⁴⁸⁰ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 634.

⁴⁸¹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, pp. 380-1.

⁴⁸² ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 368.

En algunas novelas cortas las actitudes negativas que están vinculadas al honor también pueden provenir de los padres de las damas. Así, en la *Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera* de Matías de los Reyes, se relata la historia de amor de don Tello y Ardama, que escapan juntos del hogar de ella para alcanzar territorio cristiano.⁴⁸³ El texto describe la reacción de Abenabo, el padre de la doncella, tras descubrir su partida:

Luego que amaneció este mismo día, fue reconocida la ausencia de la mora, y se confirmó con algunos indicios (advertidos aún en su mayor recato) que se había huido con don Tello, porque también siendo buscado no pareció, ni menos el caballo, que en el principio de la pasada noche sacar le vieron con pretexto de llevarle a bañar al río. El sentimiento de Abenabo en la comprobación del suceso, fue de forma que quiso abrasar la quinta, y a todos los familiares, a quien culpaba de su poco recato y advertencia, pero aconsejado mejor, viendo que así no remediaba su desdicha, determinó irse al rey, y significarle su agravio, pidiéndole por favor le diese gente para seguir los fugitivos amantes, persuadido llevaban su viaje dirigido al cerco de Antequera y real del Infante.⁴⁸⁴

La humillación que implica la huida de Ardama con un esclavo, que además no es musulmán, enfurece a Abenabo hasta el punto de querer abrasar su hogar, del mismo modo que don Diego en el caso anterior. La acción tampoco llega a realizarse, pues el padre decide perseguir a la doncella primero. La muerte de la misma, a través del suicidio, cambia la actitud de Abenabo y su ira se acaba convirtiendo en tristeza por la pérdida de su hija.

La destrucción del recinto también se reduce a una amenaza en la ya mencionada *Novela y escarmiento catorce* de Liñán y Verdugo. En ella, don Martín es informado por una vecina de que su hija Leonarda está mancillando el honor de la familia al relacionarse con un hombre de baja calidad. La criada Álvarez escucha parte de la conversación y es testigo de la ira de su señor:

Oyó cómo don Martín decía que si su hija estuviese culpada en algo con Roberto, que no había de quedar piedra sobre piedra en su casa; y que después de haber muerto y hecho tajadas a su hija, a su mujer y a sus criadas, había de poner a la casa fuego.⁴⁸⁵

El padre considera que la muerte de Leonarda no sería suficiente para limpiar la mancha de su honra. Por esta razón, argumenta que su furia también recaerá en la familia y en el recinto que la representa si llega a confirmar sus sospechas. A pesar de que la dama huye y se revela la verdad del suceso, don Martín no cumple su promesa y decide descargar toda su ira solo en la doncella, a la cual busca durante años. Finalmente, tras

⁴⁸³ GÓMEZ MORAL, A.: "‘La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera’ en el *Para algunos* de Matías de los Reyes: fuentes y reelaboraciones", *Edad de Oro*, vol. 35 (2016), pp. 251-267.

⁴⁸⁴ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 81 r.-v.

⁴⁸⁵ LIÑÁN Y VERDUGO, A.: ob. cit., p. 257.

encontrarla, su intento de asesinato se ve frustrado por el nuevo galán de su hija y el ansia de venganza se sustituye por el perdón paterno.

Por último, la violencia hacia un espacio cerrado también puede estar ligada al resentimiento tras una burla o engaño. Un claro ejemplo de esto aparece en *El castigo de la miseria* de María de Zayas. El protagonista, don Marcos, es engañado por su esposa, que finge ser rica. Una vez que se comienzan a descubrir sus mentiras, la mujer abandona la casa llevándose todas sus cosas y haciéndole creer que se mudan. Don Marcos, intuyendo su desgracia, da rienda suelta a su furia:

Llegó sudando y fatigado, y como no los halló, se quedó medio muerto, temiendo lo mismo que era, y sin parar tornó donde venía, y dando un puntapié a la puerta, que habían dejado cerrada. Y como la abrió y entró dentro viese que no había más de lo que no valía nada, acabó de tener por cierta su desdicha. Empezó a dar voces, y carreras por las salas, dándose de camino algunas calabazadas por las paredes.⁴⁸⁶

La agresión al espacio cerrado se manifiesta con la entrada del desesperado don Marcos, que abre con violencia la puerta, y con los cabezazos que propina a las paredes. Aunque ya se ha descubierto que la casa no pertenece a doña Isidora, el hidalgo continúa estableciendo una asociación entre el recinto y su mujer. Por esta razón, la ira se traslada al edificio.

Al igual que sucedía con las actitudes positivas, dentro de los actos negativos que recaen sobre un edificio que sustituye a su propietaria destacan por su originalidad dos novelas cortas. La primera de ellas es *El amante desleal* de José Camerino.⁴⁸⁷ La peculiaridad de esta novela corta radica en que la violencia no recae en las paredes o en la totalidad de la casa, como sucede habitualmente. Aquí el objeto de la agresión es una parte concreta del recinto: el jardín. Don Fadrique goza de los favores de madama Margarita mientras se hospeda en su casa. Una noche que la dama no puede verle por estar enferma, el galán observa desde el jardín cómo un hombre accede por una escala a la casa tras cantar un soneto. La reacción de don Fadrique no se hace esperar:

Y, desesperado, dio con el alma voces publicando la deslealtad de su querida enemiga, y ya que llegaba el dolor a desatar la lengua, le encarceló Amor, no consintiendo vengase en la honra de la gallarda flamenca el sospechoso agravio, aunque, furioso, él mismo procuraba hacer pedazos el corazón (calabozo en que se hallaba preso) y así, le causaba tantas ansias que, abrazado a los árboles, intentaba con el destrozo dellos aliviar su mal el cual, embravecido, iba creciendo tanto que pudo lastimar a la misma suerte, pues con un mortal desmayo (su piadoso amago) le enfrenó hasta que el alba hermosa, con su fresco rocío, le

⁴⁸⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 281.

⁴⁸⁷ María Dolores López Díaz hace en su artículo una breve reflexión sobre las fuentes que motivan el final de la novela (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit., p. 294).

restituyó los perdidos sentidos en tiempo que vio retirar la escala, señal que había salido el perturbador de su sosiego.⁴⁸⁸

Resulta extremadamente simbólico que el galán desate su ira sobre los árboles, pues, como se analizará en el próximo capítulo de este estudio, el jardín representa muy claramente la sexualidad y la fecundidad. No hay que olvidar que la reacción de don Fadrique proviene de una supuesta infidelidad. Si se observa la casa como una extensión de la dama, el hecho de que la violencia recaiga precisamente sobre esta parte del recinto demuestra hasta qué punto la agresión tiene un carácter sexual. El deseo de destrozarse la naturaleza revelaría, así, un rechazo de la fertilidad de madama Margarita y del hipotético acto carnal que está teniendo lugar en el interior del edificio.

La segunda de las novelas cortas que merece especial atención es *La señora Cornelia* de Miguel de Cervantes. Su originalidad reside en que es el primer y único caso en el que la agresión a un espacio cerrado, además de ser realizada por mujeres, no posee connotaciones de tipo negativo. Cuando Cornelia consigue reencontrarse finalmente con el duque, el ama del niño y la mujer que trabaja para don Antonio y don Juan se vuelven locas de alegría:

El ama del niño y la Cribela por lo menos, como ella decía, que por entre las puertas de otro aposento habían estado mirando lo que entre el duque y Cornelia pasaba, de gozo se daban de calabazadas por las paredes, que no parecía sino que habían perdido el juicio.⁴⁸⁹

Las dos sirvientas celebran la felicidad de la pareja golpeando el recinto con sus cabezas. La situación se aleja de todo sentimiento negativo y en ningún momento se puede tomar como un ataque que iría dirigido hacia Cornelia.⁴⁹⁰ El gozo del momento es el causante de que se festeje el suceso de un modo tan peculiar y alocado.

Tras analizar los casos más relevantes de las funciones de identidad y sustitución, solo resta por estudiar dentro del vínculo espacio cerrado/dama los aspectos relacionados con las ideas de posesión y control. Para comenzar, es importante establecer una diferencia entre las situaciones en las que la dama cede el dominio de su persona y de su espacio cerrado y aquellas en las que es ella misma la que ejerce el poder dentro de su hogar.

Con respecto al primer caso, en páginas anteriores ya se mencionó que el hecho de ceder a alguien el libre uso de los bienes materiales propios implica otorgar una serie de privilegios que sitúan al beneficiario por encima de todos aquellos que habitan el recinto.

⁴⁸⁸ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, pp. 225-6.

⁴⁸⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 517.

⁴⁹⁰ Hay que tener en cuenta, además, que aunque la acción esté motivada por lo que le sucede a la dama, la agresión no llega a recaer sobre ella pues la casa no es suya y, por lo tanto, no la representa.

Cuando esta oferta es realizada por una dama y va dirigida a un galán, la proposición implica, además, un ofrecimiento de índole amoroso y sexual a través del cual la mujer expresa su entrega hacia el caballero. En las novelas cortas aparecen numerosos ejemplos. Algunos de ellos son los siguientes:

"Venid, señor, a la casa de mis padres, que es vuestra, y allí os entregaré mi posesión por los términos que pide nuestra santa fe católica" (*La española inglesa* de Miguel de Cervantes).⁴⁹¹

"Esta casa tendréis llana cuando os quisiéades servir de ella y de su dueño, y con que digáis que sois de Salamanca y amigo de don Pedro mi deudo, tendréis libre la entrada y a mí por vuestra si sabéis callar lo que os espero servir" (*Novela y escarmiento quinto* de Liñán y Verdugo).⁴⁹²

"Desde este punto os podéis tener por señor mío y de cuanto poseo" (*La soberbia castigada* de José Camerino).⁴⁹³

"Si con esta pensión queréis ser mío, os prometo de haceros dueño de mi libertad, mi hacienda y mi persona" (*La fuerza del desengaño* de Pérez de Montalbán).⁴⁹⁴

"Leonor le dijo que ya corrían por su cuenta la casa, criados y dueño, que no tenía otro ni le podía tener" (*Fortunas del segundo Orlando* de Juan de Piña).⁴⁹⁵

"Fabio mío, dueño único de mi alma, mil veces seas bienvenido a esta tu casa" (*Los hermanos parecidos* de Castillo Solórzano).⁴⁹⁶

La cesión del control al galán le otorga el dominio a partes iguales de la casa y de la dama. Este hecho implica en numerosas ocasiones una especie de cosificación de la doncella que, al ser equiparada con su espacio cerrado, pierde su carácter humano y se convierte en un objeto que el caballero posee. El ejemplo más claro aparece en *La mayor confusión* de Pérez de Montalbán, novela corta ya mencionada en páginas anteriores.⁴⁹⁷ En ella se relata un suceso que le ocurre al galán don Félix durante su estancia en Flandes:

⁴⁹¹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 257.

⁴⁹² LIÑÁN Y VERDUGO, A.: *ob. cit.*, p. 136. En este caso la proposición la realiza una cortesana y no una dama, hecho que justifica que la fórmula tenga un carácter más erótico en comparación con los demás ejemplos expuestos. La oferta no es sincera y se utiliza como modo de engañar al incauto protagonista.

⁴⁹³ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 261.

⁴⁹⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 83.

⁴⁹⁵ PIÑA, J. de: *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627, fol. 33 v.

⁴⁹⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas del jardín*, Hildesheim, Georg Olms, 1973, p. 499.

⁴⁹⁷ El argumento de esta novela, que narra el enamoramiento de una madre hacia su hijo, conllevó grandes problemas con la censura (DIXON, V.: "*La mayor confusión*", *Hispanófila*, 3 (1986), pp. 17-26; y MORALES TENORIO, A.: "Censura y novela corta en el siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, p. 105).

Sucedió que estando cierta noche hablando con una señora flamenca, pasó por la calle un caballero que había sido dueño de aquella casa mucho tiempo; y aunque ya no lo era (porque la tal dama, viéndose aborrecer, había pretendido divertirse), con todo eso, no quería consentir que ninguno la solicitase, o por hacerla pesar o porque a él le pesaba; que los celos suelen despertar la voluntad más dormida.⁴⁹⁸

El narrador juega con la fusión entre el recinto y la doncella, y utiliza la expresión "había sido dueño de aquella casa". Con el uso de esta fórmula se indica que el galán durante un tiempo había sido merecedor del amor de la dama o, dicho de otro modo, esta le había "pertenecido". Así, la mujer le habría otorgado voluntariamente control sobre sí misma y se lo habría quitado más adelante dada su falta de interés.

El caballero no se percata de la presencia de don Félix y los músicos que lo acompañan tocan una canción dirigida a la flamenca. Cuando la serenata finaliza y el galán se acerca a las ventanas, se topa con el español. Al amenazarle vuelve a establecer una equiparación casa-dama al afirmar que no le agrada que solicite "el cuidado de aquellas rejas".⁴⁹⁹ Ante tal provocación don Félix no permanece en silencio: "-No pienso yo- replicó don Félix- que habrá ninguno que me le dé [disgusto] conociéndome. Esta calle es del rey, que Dios guarde, y esta dama no tan vuestra que pase por lo que decís, pues es cierto que si os amara no estuviera conmigo".⁵⁰⁰ Aunque don Félix no pone al mismo nivel a la doncella y a su espacio cerrado, como hace el antiguo amante, el carácter de mujer objeto permanece al igual que el sentimiento de posesión.

Un suceso similar aparece en *El envidioso castigado*, novela corta de Pérez de Montalbán. En ella, Carlos es interrumpido por un caballero, que resulta ser su hermano Alfredo, mientras está hablando con su amada Estela: "Ya Carlos iba a responder a Estela, si no se lo estorbara un hombre que se le puso delante, diciendo que aquel lugar tenía dueño y que se sirviera de no ocuparle".⁵⁰¹ Una vez más la mención al control sobre la casa sirve para dejar claro quién es el "poseedor" de la doncella.

En todas estas situaciones la dama refleja un carácter pasivo, pues al otorgar el dominio a su amante pierde toda su independencia y autonomía. Todas las decisiones son tomadas por él y la doncella se limita a acatarlas. Estos casos muestran un marcado contraste con respecto a aquellos en los que las mujeres poseen un control sobre su espacio cerrado, que no es cedido en ningún momento.

⁴⁹⁸ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 147.

⁴⁹⁹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 149.

⁵⁰⁰ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 149.

⁵⁰¹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 102.

Habitualmente el hogar de la dama aparece supeditado a una figura paterna, fraterna o marital, con lo que la libertad de acción de la mujer se ve reducida. En varios textos, sin embargo, desaparece el personaje dominante porque la dama es huérfana, viuda o se aprovecha de la ausencia temporal de sus parientes. Cuando se da este tipo de situaciones, la joven puede hacer todo aquello que desea y consigue fácilmente el control de su espacio cerrado. En algunas novelas cortas, por otro lado, las damas hacen gala de su ingenio y consiguen lo que se proponen incluso cuando la figura dominante sigue presente. En la mayor parte de estos casos, le hacen creer que todavía posee el control de la situación y llevan a cabo sus objetivos de un modo oculto. Así, la doncella consigue pequeños logros como ver a su galán desde la ventana, dentro del jardín o en el interior de la casa sin ser descubierta. La estrecha relación entre la dama y su hogar, el vínculo entre ambas entidades, le permite ejercer un leve dominio espacial que va más allá de la autoridad que se le desea imponer. Cuando este control se ve excesivamente coartado por la figura que desea someterla, la mujer acaba abandonando su casa y sigue a su amante, cediéndole a él todo el poder.

Aunque es frecuente que en los textos el dominio de la dama se reduzca a pequeños objetivos como los ya mencionados, también hay novelas cortas en las que la mujer tiene un control casi total de su recinto. Dicho control, aunque sigue realizándose de un modo oculto, acaba superando con creces el gobierno parental o marital. En *El prevenido engañado* de María de Zayas, por ejemplo, aparece una muestra de este tipo de situaciones. Don Fadrique, tras vivir numerosas aventuras en el extranjero, regresa a España para iniciar una vida estable y tranquila en Granada. Durante su viaje una duquesa le ve desde su balcón y, atraída por su físico, le hace llamar. Nada más llegar, la dama le hace partícipe de su interés:

ella, haciéndole sentar, le preguntó con mucho agrado de dónde era y por qué caminaba tan aprisa, encareciéndole el gusto que tendría en saberlo, porque desde que le había visto, se había inclinado a amarle, y así había determinado que fuese su convidado porque el duque estaba en caza.⁵⁰²

Con esta frase la duquesa asegura los posibles temores de don Fadrique, dejándole claro que ella tiene el control del espacio. Su marido no está y puede tomar decisiones con libertad. El caballero decide aprovechar la situación y relata su historia, explicando que ahora quiere una vida tranquila junto a una mujer que no sea discreta. La duquesa le indica

⁵⁰² ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 329-30.

que comete un error deseando una esposa necia y prosigue con su seducción. Nuevamente utiliza su dominio del espacio y cruza la línea del recato haciendo todo aquello que desea:

Y diciendo esto se entró con él a su cámara, donde por más recato quiso comer con su huésped, de lo cual estaba él tan admirado que ninguno de los sucesos que había tenido le espantaba tanto. Después de haber comido y jugado un rato, convidándoles la soledad y el tiempo caluroso, pasaron con mucho gusto la fiesta.⁵⁰³

Tras la relación sexual, expresada sutilmente en el texto a través del verbo "jugar", el duque regresa a la casa por sorpresa y la dama se ve obligada a introducir a don Fadrique en un escaparate dorado en el que guarda las aguas de olor. La duquesa no muestra en ningún momento temor o nerviosismo. A pesar de la llegada de su marido sigue teniendo el dominio del espacio y se atreve a burlarse tanto de su esposo como de su amante. Tras utilizar una excusa para explicar su desnudez en la cama, la dama inicia un juego con el duque en el que debe enumerar todas las cosas hechas con hierro. Su esposo olvida mencionar las llaves y la dama, mientras le distrae, comienza a relatar la vida de don Fadrique. El relato finaliza cuando la duquesa le revela a su marido lo que ha pasado entre ella y el caballero, y dónde está escondido en ese momento: "¡pardiez, señor!, que comió conmigo y durmió la siesta. Y como me entraron a decir que veníades, le metí en ese cajón que está ahí en que se ponen las aguas destiladas".⁵⁰⁴ Cuando el duque pide las llaves para abrir el armario, su mujer se burla y le hace creer que toda esa historia ha sido un relato ficticio para recordarle el objeto hecho con hierro que había olvidado. Su esposo la cree con facilidad y se marcha del cuarto para recibir a sus vasallos. La aventura finaliza con la salida del recinto de don Fadrique, que en ningún momento es descubierto:

Entonces la duquesa, sacando a don Fadrique de su encerramiento, que estaba temblando la temeraria locura de la duquesa, le dio los cien ducados ganados y otros ciento suyos, y una cadena con un retrato suyo que valía más de trescientos, y abrazándole y pidiéndole la escribiese, le mandó sacar por una puerta falsa, que cuando don Fadrique se vio en la calle, no acababa de hacerse cruces de tal suceso.⁵⁰⁵

Aunque el espacio cerrado debía ser controlado por el marido, como figura dominante y masculina, es la duquesa la que tiene el poder en todo momento. La casa se manifiesta, así, como una extensión de la dama, como un recinto que conoce tan bien que

⁵⁰³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 331.

⁵⁰⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 332.

⁵⁰⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 333.

puede resolver todos los conflictos que tengan lugar en él, provocando que todas las acciones repercutan en su beneficio.⁵⁰⁶

En *La vuelta del ruiseñor* de Castillo Solórzano también se observa un dominio del espacio cerrado doméstico por parte de la protagonista femenina.⁵⁰⁷ Sin embargo, en este caso el control sufre una evolución, modificándose a medida que la dama cambia de recinto. El relato comienza con la estancia de doña Hipólita en una alquería de Mislata, donde se encuentra recolectando la seda. Allí conoce a don Carlos, un caballero que sufre un accidente cerca de la zona. La pareja se enamora al instante y se inicia un acercamiento entre ambos. Desde el principio el coqueteo se ve obstaculizado por la presencia del padre de la dama, que controla el espacio cerrado de la alquería. Hipólita solo puede realizar sus avances y tener un secreto dominio sobre el recinto cuando su progenitor está ausente o cuando duerme. Así, aprovecha el viaje de don Vicente a Valencia para hacer que una criada vaya a informarse sobre el estado de don Carlos y para visitarlo junto con sus amigas. Una vez que deciden comunicarse con frecuencia, se resalta nuevamente la autoridad paterna sobre la casa:

Trataron cómo podrían verse, y doña Hipólita le dijo no ser posible mientras su padre asistiese en aquella aldea, que sería lo que durase el tiempo de la seda, si no era de noche y muy tarde; y así lo que quedó concertado entre los dos fue que don Carlos se fuese a Valencia, y que todas las noches viniese a Mislata a verse con ella, hablándose a una reja baja de un jardín, mientras su padre reposase.⁵⁰⁸

Los encuentros de los amantes continúan de esta forma hasta que la dama regresa a su hogar en Valencia. En este nuevo recinto el control de Hipólita sufre un cambio a raíz de un suceso. Durante una acalorada disputa motivada por la organización de un juego de cañas, don Carlos se pelea con don Jaime, un primo de doña Hipólita con quien el padre desea casarla. El conflicto se salda con la muerte del caballero, que no cuida adecuadamente las heridas que el amante de Hipólita le había infligido. Para evitar que el problema aumente a través de la venganza, el virrey propone que la dama y don Carlos se casen. La autoridad de don Vicente se hace sentir una vez más ("diciendo que antes

⁵⁰⁶ Tonina Paba, en uno de sus artículos, refuta la idea de libertad sexual y control de las mujeres de la novela, a pesar de que esta ha sido aceptada por gran parte de la crítica precedente. Para esta autora esa libertad no es real ya que sigue viéndose limitada por las expectativas y los valores de la sociedad tradicional y conservadora de la época (PABA, T.: "Pecar con discreción. Doblez y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n° 17 (2017), pp. 171-180).

⁵⁰⁷ Esta novela todavía carece de un análisis exhaustivo por parte de la crítica actual.

⁵⁰⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 158.

quitaría la vida a su hija que casarla con él") y el galán acaba siendo desterrado.⁵⁰⁹ El rechazo de su padre al matrimonio provoca la reacción de doña Hipólita, que decide tomar las riendas de su vida. Así, antes de que el caballero deje la ciudad le asegura de todos sus temores:

la dama prometió con grandes veras a su galán de no admitir otro esposo que él, aunque su padre la quitase la vida, que fuese a cumplir su destierro seguro de que no mudaría su amor en otro, pena de que la tuviesen por la mujer más baja del Orbe.⁵¹⁰

Con esta decisión doña Hipólita consigue que don Vicente pierda gran parte de su poder. El cambio en el estado de las cosas se manifiesta un tiempo después, cuando el padre decide imponer un nuevo galán a su hija. La dama no cede, le engaña y le dice haber hecho voto de religiosa. Como resultado se aplaza el matrimonio y se consigue tiempo para avisar a don Carlos.

La rebeldía silenciosa de Hipólita, así como su intento de controlar su propia vida, se ven reflejados rápidamente en el espacio cerrado, que la dama parece dominar a la perfección como si fuese parte de ella misma. De este modo, el poder que la doncella ejerce sobre su recinto aumenta una vez que hace su promesa a don Carlos. Es capaz de escribir ocultamente en su hogar cartas para su amante y puede ponerse en contacto con un criado para enviárselas. Incluso la mentira que dice a don Vicente para evitar la boda se realiza en el interior del hogar. Su espacio cerrado habitual le otorga una seguridad que le permite arriesgarse más que en el recinto anterior. Esta confianza se manifiesta especialmente tras el regreso de don Carlos. En el primer encuentro que tiene lugar entre la pareja, doña Hipólita decide abandonar su casa y fugarse con su galán al día siguiente. La dama es capaz de realizar los preparativos para la huida sin ser descubierta y, cuando llega el momento de partir, tampoco encuentra ningún obstáculo y lo hace todo sin solicitar la ayuda de criadas, como soberana de su espacio cerrado:

Don Carlos se fue a casa de su dama, donde con la seña hecha, ella bajó al punto con las joyas, aunque por entonces no las manifestó a su galán, que las llevaba en la manga. No dio cuenta a criada ninguna de su partida; antes el postigo le cerró por de fuera con llave, y así a pie caminó con don Carlos hasta el puesto donde estaban los caballos.⁵¹¹

El problema surge tras el abandono de su recinto. Mientras esperan la llegada de los criados, los amantes hablan acerca del canto del ruiseñor y del arrepentimiento del ave tras

⁵⁰⁹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 168.

⁵¹⁰ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., pp. 168-9.

⁵¹¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 174.

gozar de la hembra. Esta anécdota hace reflexionar a Hipólita, que de repente comienza a tener miedo de la decisión tomada:

Notó la dama lo que don Carlos la decía, y sirviola de advertimiento en lo que ejecutaba, y así brevemente entre sí considero, que ella ciega de una voluntad amorosa había salido en compañía de aquel caballero, sin preceder palabra de casamiento; consideró que le quería bien, y que a sus persuasiones no había de tener valor para resistirse, y que de incurrir en esto se le seguiría el mismo arrepentimiento del ruiseñor. Esto considerado, mudó de parecer.⁵¹²

Hasta ahora, el hecho de permanecer en su espacio cerrado le había otorgado a Hipólita todo el poder en la relación, pues ella era la que tomaba las decisiones finales. La huida del hogar implica el abandono de este dominio y la cesión de la autoridad a su amante, de quien comienza a tener dudas. Tras unos breves instantes de reflexión, la dama decide continuar manteniendo el control de la situación y, para conseguirlo, opta por regresar al espacio que domina utilizando como excusa el haber olvidado sus joyas. La entrada en la casa, que tampoco es obstaculizada esta vez, es el momento escogido por la dama para informar a su galán de su nueva decisión. El propio espacio cerrado parece otorgarle a Hipólita la seguridad y la confianza suficientes para manifestar su deseo de no abandonar el núcleo familiar. Además, tras realizar su declaración, también es el recinto el que impide que la decisión final de la dama sea rebatida:

No aguardó respuesta de don Carlos la dama; antes cerró la ventana, dejándole perdiendo la paciencia. Llamó una y otra vez a la ventana, pero fue en vano, que la dama se había recogido a su aposento y no le podía oír, y aunque le oyera no volviera a la ventana a hablarle.⁵¹³

El cambio de opinión de Hipólita provoca la pena de don Carlos, que piensa que la doncella ya no le ama y se está burlando de él. El primer intento de disolución de las dudas del caballero tiene lugar en el espacio cerrado de la dama, al cual accede el criado de don Carlos durante una ausencia de don Vicente. De nuevo, en su recinto Hipólita consigue la tranquilidad necesaria para defender su decisión, explicar su actitud y retomar la comunicación con el galán a través de las cartas.

A pesar de los esfuerzos de Hipólita, el caballero no consigue una seguridad total acerca de los sentimientos de la doncella hasta que ella no habita un tercer espacio cerrado. Una vez más, la dama debe abandonar su hogar y acompañar a su padre a una casa de placer. El hecho de dejar el espacio cerrado cotidiano podría haber disminuido la firmeza

⁵¹² CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 175.

⁵¹³ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 177.

de Hipólita. Sin embargo, en la narración sucede todo lo contrario. La doncella decide arriesgarse más e introducir a su amante en el recinto para, así, disipar sus dudas:

Escribiéronse algunos papeles y en uno avisó doña Hipólita cómo se iba con su padre a holgar a una casa de placer, adonde podía él estar escondido sin que nadie le viese, si no era una criada, a quien había descubierto su pecho. Alegrose don Carlos con esto, y tomando el orden él se fue disfrazado en hábito de villano a la quinta, donde ya estaba la criada a prevenir lo necesario del adorno de los aposentos della, para cuando fuesen sus señores. Conoció a don Carlos y con grande agasajo le recibió y metió en un camarín secreto, que caía detrás de otro donde se tocaba doña Hipólita.⁵¹⁴

Aunque la autoridad de Hipólita parece mayor en este espacio, se ve obligada a contar con la ayuda de una criada, elemento que no era necesario en la casa anterior. Además, un suceso posterior demuestra que el control no es el mismo y que en este recinto es posible que, eventualmente, la dama pierda su poder.

Hipólita asegura nuevamente a don Carlos y la relación avanza hasta que tiene lugar un incidente con Laudomia, una amiga y parienta de la dama que también se encuentra en la casa de placer. Hipólita presta un vestido a la joven para que vaya con él a la profesión de una prima suya. En el monasterio, Laudomia ve a su galán y este le da un papel que ella guarda en una manga. Cuando, más tarde, don Carlos puede charlar con su amada, ve el vestido sobre un bufete y lo toma para contemplarlo mejor. En ese instante cae el papel de Laudomia y don Carlos lo lee, creyendo que va dirigido a Hipólita. El galán le pregunta a su dama si ha llevado el vestido ese día y ella, para evitar explicar el préstamo, dice que sí. Don Carlos se enfurece y, tras manifestar su deseo de no volver a verla más, abandona el espacio cerrado:

Detenerle quiso doña Hipólita para satisfacerle. No fue posible, que salió colérico, y si no hallara abierta la puerta se arrojara por la ventana al jardín; dejola el papel y saliose de la quinta a vista del jardinero, que por el hábito que llevaba le tuvo por algún criado de don Vicente.⁵¹⁵

Si en el caso del incidente del ruiseñor los muros habían servido para que Hipólita tuviese la última palabra, ahora estos mismos impiden que la dama solucione la situación explicando el verdadero estado de las cosas. Esta momentánea pérdida del control de Hipólita se solventa con una nueva mentira, que permite a la joven retomar las riendas del recinto y abandonarlo. La dama hace poner el coche y le dice a don Vicente que irá a visitar a una amiga suya que está enferma. Gracias a la posterior ayuda de Laudomia, su

⁵¹⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 181.

⁵¹⁵ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., p. 185.

criada y un escudero, Hipólita consigue evitar la partida de don Carlos y pedir al virrey que interceda. La historia concluye felizmente con la aceptación del matrimonio por parte del padre de la dama y la unión de ambos.

Como se puede observar, en *La vuelta del ruiseñor* la estrecha relación que se desarrolla entre Hipólita y sus espacios cerrados tiene una gran importancia. Las tres casas se muestran como extensiones de la doncella y como recintos sobre los que posee cierto dominio. Sin embargo, este varía ostensiblemente de una a otra. Mientras que en la alquería la dama apenas puede realizar ninguna acción, en los otros dos espacios cerrados su control es más claro. Por otro lado, aunque Hipólita es más audaz durante su estancia en la casa de placer, su mayor dominio aparece en el segundo espacio, donde no necesita la ayuda de ninguna criada, siempre puede decir lo que desea y no se ve afectada por errores ajenos. Así, la casa de Valencia, el hogar habitual de Hipólita, se erige como el recinto más ligado a ella, pues cuanto más tiempo pasa la joven en un espacio cerrado mayor es su control sobre él.

El tercer y último ejemplo en el que se puede apreciar el control oculto que la dama tiene sobre su espacio cerrado, es la historia de Alejandro de Pedro de Castro y Anaya, incluida en la colección *Auroras de Diana*.⁵¹⁶ En ella, se resalta la actitud de un amigo de Alejandro, don Carlos, que ejerce una autoridad excesiva sobre su hermana Cintia:

Había sido Carlos muy amigo de Alejandro estudiando los dos en Bolonia y ahora más aficionado a su ingenio lo eligió por archivo de sus secretos, de suerte que de ordinario estaba Alejandro en su casa, o por mejor decir en su cuarto, que le tenía distinto y apartado de los demás, con atención tan escrupulosa que sus mismos pajes no pasaban a lo interior de la casa. Exquisita condición de Carlos, que vigilante centinela de la hermosura de Cintia, hermana suya, aún no la permitía salir a misa, y la oía en su oratorio.⁵¹⁷

La dominación de don Carlos aparece reflejada en la casa a través del encerramiento y el aumento de la seguridad. A pesar de que la dama se encontraba previamente en un convento como seglar, el caballero no lo considera suficiente y se la lleva para "darla en su casa más escrupulosa clausura".⁵¹⁸ Además, don Carlos no habla en ningún momento a Alejandro de su hermana ni le permite verla, a pesar de su estrecha

⁵¹⁶ Esta novela corta no aparece en la colección bajo ningún título, pues se encuentra estrechamente vinculada a la novela marco, como sucede con la historia de don Juan en la obra *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. César, uno de los caballeros que acompaña a Diana durante su estancia en una quinta, relata en forma de novela corta la historia de su amigo Alejandro, que ha sido apresado y acusado del asesinato de varias personas. Mediante su narración, César intenta interceder por Alejandro e informar a su señora.

⁵¹⁷ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, pp. 76-7.

⁵¹⁸ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 79.

amistad. El recato es tan grande que casi parece que Cintia no existe dentro del recinto.⁵¹⁹

No obstante, la dama vive sin ningún pesar:

Pero las celestiales prendas de Cintia fueron tan cuidadoso acierto de las estrellas, que nunca en la gallardía de su espíritu hizo queja del natural despego de Carlos; respetábale humilde y pasaba con gran cordura su soledad, tan bien hallada que aún no se atrevían sus deseos a exceder los términos de su obediencia; antes porque Carlos no imaginase alguna violencia en su gusto, tomando muchas veces un instrumento cantaba con Leonida, que la servía de criada, y por el buen aire de su ingenio tiraba gajes de amiga.⁵²⁰

La joven acepta sin problemas la autoridad de su hermano hasta que un día tiene lugar un suceso que lo cambia todo. Alejandro descubre en el aposento de don Carlos un hermoso retrato de Cintia, de quien se enamora perdidamente. Cuando el caballero pregunta a su amigo quién es la mujer representada, este, escrupuloso de su honra, miente y dice que es Laura, una doncella que había sido su primera amada. Alejandro le pide entonces que cuente la historia de sus amores. Carlos le da una breve información y muestra desagrado y cólera ante tanto interés por parte de su confidente que, cauteloso, decide disimular su enamoramiento y fingir que estaba bromeando.

Días más tarde una mujer tapada aparece en casa de Alejandro y le da un papel de parte de una dama que quiere verle esa misma noche. El galán acepta la petición y acompaña a la criada por muchas calles hasta llegar a una reja. Allí, una mujer que dice ser Laura le recibe y le indica que esa es la casa de don Carlos. La joven, que en realidad es Cintia, utiliza la falsa historia creada por su hermano para encontrarse con Alejandro y fomentar su interés alabándose indirectamente. Tras agradecerle sus demostraciones amorosas, finge ser amiga de sí misma y le transmite un mensaje en el que Cintia le pide que deje de interceder por Alfredo, un galán que desea casarse con ella. En palabras de la doncella, Cintia "está resuelta a usar de la libre jurisdicción de su albedrío", con lo que comienza a demostrar cierta rebeldía frente a su hermano.⁵²¹ Así, la dama pretende demostrar a Alejandro que la sumisión que había reinado hasta el momento está desapareciendo y que sus gustos priman sobre todo lo demás.

Una vez transmitida la petición, la fingida Laura comienza a relatar una historia con el fin de explicar su estancia en ese espacio cerrado. Su narración se interrumpe de forma inesperada por un aviso que le dan desde el interior del recinto, que obliga a la dama a

⁵¹⁹ Este tipo de espacio cerrado, en el que una casa particular posee las características propias de un recinto religioso, se observa también, como ya se dijo anteriormente, en *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes, la *Novela y escarmiento catorce* de Liñán y Verdugo o en *El andrógino* de Lugo y Dávila.

⁵²⁰ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 77.

⁵²¹ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 86.

retirarse apresuradamente. Esta situación de supuesto peligro también es provocada por la propia joven, que pretende mantener cierto suspense y aumentar el interés del galán. De este modo, el control que ejerce le permite actuar con total tranquilidad e incluso jugar creando falsas amenazas.

Alejandro regresa a la noche siguiente para continuar la charla y, para evitar cualquier temor, se le garantiza su seguridad desde el inicio. Cintia/Laura niega ahora la existencia de algún tipo de riesgo y se esmera en dejar claro que posee el control del recinto: "Laura soy (dijo Laura), señor Alejandro, llegad, llegad sin recelo, que Leonida es centinela. Carlos está acostado y Cintia duerme".⁵²² Con estas palabras, se confirma una vez más que el dominio ya no le pertenece a don Carlos y que la dama puede hacer todo aquello que desea.

La joven prosigue en su intento de interesar a Alejandro y realiza una exaltación de la belleza de Cintia que no causa una gran impresión en el galán, enamorado de la fingida Laura. Esta le promete que podrá ver pronto a Cintia sin que ella lo sepa y continúa la historia interrumpida la noche anterior. Por último, explica a qué es debido su control del espacio cerrado y el modo a través del que escuchó, entre otras, la conversación con don Carlos en la que Alejandro la alabó:

Cintia y yo, enseñadas a su modestia [de Carlos] vivimos tan contentas y entretenidas en nuestra soledad, que ni nos conoce la reja, ni nos ha visto la calle; mas no faltando en nosotras la curiosidad de mujeres, y el deseo de encerradas, dimos traza que una llave maestra con que Carlos hacía comunes los cuartos de nuestra vivienda, pasase por perdida, y con ella llegábamos hasta la puerta de su aposento, cuando Leonida avisaba que Carlos estaba entretenido con vos, y con otros amigos de buen gusto, y divirtiendo las horas (que nos cansan huyendo y nos fatigan volando) escribían versos, trataban de libros y no se olvidaban de damas.⁵²³

La llave maestra se convierte en la clave de la libertad de Cintia/Laura que, una vez que la posee, evita con facilidad los obstáculos impuestos por don Carlos. Sin ella habría sido imposible escuchar la charla y las demostraciones amorosas de Alejandro. La falsa Laura todavía se permite jugar un poco más con el control del edificio, haciendo creer al galán que tiene más poder sobre el mismo que Cintia, a pesar de ser ambas poseedoras de la llave. Así, los deseos de Laura se consideran más importantes que las peticiones de Cintia:

⁵²² CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 90.

⁵²³ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, pp. 98-9.

Cintia, que no se inclina a Alfredo, me pidió que por un papel os suplicase lo que anoche os rogué de su parte. Mas yo, deseosa de comunicaros más cerca, como a discreto, como a amigo de Carlos, y como a quien ya sabía de su boca mi suceso, fingí el papel, y sin darla cuenta de mi intento, porque no lo impidiese su recato, os escribí con Leonida, a quien facilité para esta diligencia la puerta dese jardín, con la misma llave que perdimos a Carlos.⁵²⁴

La conversación finaliza esa noche con una nueva alabanza a Cintia por parte de Laura y la reiteración de la promesa de verla, y continúa durante los siguientes días gracias al dominio del espacio de la dama, que puede actuar en más ocasiones sin ser descubierta. Por último, su atrevimiento le lleva a entregar un papel a Alejandro en la mismísima habitación de don Carlos a través de una puerta oculta. En él le informa de que esa noche tendrá libre el acceso al interior del recinto. Su propósito es revelar al galán su verdadera identidad. Es aquí donde el control de Cintia sufre un revés y desaparece momentáneamente. Al igual que le sucede a Hipólita en *La vuelta del ruiseñor*, un descuido realizado por otra persona consigue alterar el orden reinante. En este caso el error que precipita el desarrollo de los acontecimientos es cometido por Alejandro, que entrega el mensaje a don Carlos mezclado con unos poemas. Cuando acude a la cita y entra en la casa es interceptado con facilidad por su amigo que, furioso, inicia un duelo con él. La intervención de Alejandro que, desconocedor del engaño de Cintia, intenta excusarse, solo enfurece más al caballero. Finalmente, la discusión se salda con el abandono del recinto por parte de ambos para continuar la pelea en el exterior. Tras su partida, Cintia recupera el control del recinto. La dama, que ha escuchado la conversación entre los dos caballeros, no se deja amilanar por la ira de su hermano y rápidamente decide utilizar su poder para salir de la casa e intentar solventar el conflicto:

Temblaba yo de oír a Carlos, pero sin perder el ánimo en tan grave peligro me persuadió a más esfuerzo el riesgo; pues oyendo que Carlos os denunciaba al campo en la alameda del parque, con el aseo que me enseñó la prisa, me puse ese vestido, que fue fácil en un baúl, que con algunos de Carlos guardaba mi aposento. Salí pues de mi casa con intento de obligaros con lágrimas [a] no sacar la espada con Carlos, temiendo una desgracia, de que pudieran proceder otras muchas, que mancillando mi honor, no me perdonasen en mi sentimiento la vida.⁵²⁵

Efectivamente, Cintia se disfraza de hombre utilizando las ropas de su hermano y va al encuentro de Alejandro para impedir el combate antes de que don Carlos aparezca. Su salida del recinto conlleva la total pérdida del dominio de la situación. La dama está estrechamente ligada a su hogar y es capaz de manejar los eventos que tienen lugar en su

⁵²⁴ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, pp. 99-100.

⁵²⁵ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 153.

interior. Sin embargo, el exterior se muestra como un espacio totalmente ajeno a ella, peligroso y cambiante en el que no puede poseer el mando.⁵²⁶

Cuando Cintia consigue encontrar a Alejandro en la alameda del parque, este, asustado, la ataca confundiéndola con don Carlos. La dama solo tiene tiempo para revelar su identidad antes de desmayarse. Este hecho aturde más al galán, que todavía no comprende que Laura y Cintia son la misma persona. La pérdida de consciencia de la doncella provoca una cesión del poder, que recae sobre el caballero. Así, este se ve obligado a resolver los problemas sucesivos por sí mismo. Don Carlos llega por fin al puesto y Alejandro le engaña diciéndole que encontró a un joven herido. Mientras su amigo va a buscar un médico, él consigue escapar. La primera idea del galán es llevar a Cintia a su espacio cerrado para evitar que su honor se vea manchado. Hasta el momento ha confiado plenamente en el dominio del recinto de Laura y por eso considera que puede otorgarle de nuevo a ella la toma de decisiones: "Determinose al fin Alejandro a fiar del ingenio de Laura el remedio de tantas dificultades: pues a título de enfermedad repentina era fácil de encubrir a Carlos la desgracia de Cintia y curarla en secreto".⁵²⁷ Sin embargo, en esta ocasión no recibe la ayuda esperada, pues encuentra la casa abierta y totalmente desierta. Cintia, por su parte, continúa inconsciente y, a pesar de volver a su espacio cerrado, no puede retomar el control de las cosas. Alejandro no tiene más remedio que pensar otro plan y asumir las consecuencias de sus actos. Finalmente decide llevarla a casa de Hortensia, una anciana que cuidó de él en su infancia. El hogar de la vieja criada se convertirá en un espacio que conlleva para la dama cura, seguridad y confesiones. Allí, Alejandro descubre que la mujer que ha sido herida es aquella a la que él llama Laura. Además, Cintia revela por fin su verdadera identidad:

- ¿Es posible, oh discreto Alejandro, que con un hombre tan cortés y entendido, le cueste tanto a una dama decir su sentimiento y declarar su cuidado? ¿Que no basten las transformaciones pasadas ni los desengaños presentes? O es mucha desconfianza vuestra o poca suerte mía; pero si ya es forzoso lo que imaginaba superfluo, digo amado Alejandro (y prosiguió salpicándose de su propia vergüenza) digo que yo soy Cintia, el nombre de Laura supuesto, los amores de Carlos fabulosos y sola mi voluntad verdadera.⁵²⁸

Cintia sorprende a su galán con la narración de todo lo que ha hecho por amor. Del mismo modo, se desvela al lector de un modo abierto todo el dominio del espacio que hasta el momento ha tenido la dama. A pesar de sufrir una opresión férrea por parte de su

⁵²⁶ En *La vuelta del ruiseñor* el abandono del hogar por parte de Hipólita también implicaba la pérdida del control y la cesión del poder, ejercido a partir de entonces por el virrey.

⁵²⁷ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 145.

⁵²⁸ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 151.

hermano, ha podido burlar su vigilancia e incluso crear una farsa con el fin de conseguir el interés y el amor de su galán. Sin lugar a dudas sus deseos y voluntades han prevalecido sobre todo lo demás. Y todo se ha conseguido precisamente gracias a esa autoridad sobre el recinto.

La peripecia amorosa concluye con el matrimonio de ambos y la aceptación del mismo por parte de don Carlos. Tras el casamiento, la joven abandona su hogar y nuevamente toda la seguridad que poseía desaparece de un plumazo. Si hasta el momento Cintia había sido decidida y poderosa, ahora se transforma en una persona ingenua y fácilmente manipulable. Así, la dama no puede hacer nada para evitar que Alejandro sea engañado por Porcia y crea que su mujer tiene un amante. La única opción de Cintia es ponerse a salvo cuando se da cuenta de que su vida corre peligro y dejarse llevar por el curso de los acontecimientos sin tener en ningún momento control sobre ellos. Su fuerza desaparece cuando la casa deja de ser una extensión de ella. A pesar de esto, la historia concluye felizmente gracias al azar y la pareja reafirma su amor una vez más. No obstante, Cintia nunca vuelve a ser la que era.

Los tres ejemplos analizados (*El prevenido, engañado, La vuelta del ruiseñor* y la historia de Alejandro) muestran un elevado control del recinto por parte de la dama. Sin embargo, dicho poder se ejerce siempre de un modo oculto y su autoridad no es reconocida por la figura paterna o marital. En las próximas líneas se estudiará un caso en el que sucede todo lo contrario y la mujer posee de un modo manifiesto el dominio de la situación y del espacio cerrado. Es el caso de la novela cervantina *La fuerza de la sangre* y, más concretamente, el personaje de doña Estefanía, la madre del galán.

El argumento de la obra es de sobra conocido: Rodolfo, un caballero toledano, viola a Leocadia tras raptarla y llevarla a su casa. Una vez cometido el delito, el joven consigue que la dama abandone el edificio sin descubrir quién ha sido su captor. Fruto de la relación sexual nace un niño, Luisico, el cual es criado como primo de su madre durante siete años. Transcurrido este tiempo, y a causa de un accidente fortuito, el pequeño acaba en casa de sus abuelos paternos. Allí Leocadia reconoce el recinto donde fue violada y desvela a la madre de Rodolfo todo lo sucedido. La dama cree su historia y elabora un plan que concluye felizmente con el matrimonio de la pareja.

Lo que interesa destacar de esta novela corta es el proceso que se lleva a cabo para restaurar el honor de la joven, proceso en el cual doña Estefanía se convierte en una pieza clave. Inmediatamente después de la violación, Leocadia se reúne con sus padres e intenta solucionar el problema descubriendo a su ofensor. Su idea es entregar el crucifijo, que ha

robado de la habitación de Rodolfo, a un religioso y difundir en los púlpitos de todas las parroquias de la ciudad el hallazgo del objeto. Así, cuando el galán vaya a buscar la imagen perdida ellos descubrirán su identidad. El padre de la doncella rechaza inmediatamente el plan, temeroso de que la deshonra se haga pública:

Bien habías dicho, hija, si la malicia ordinaria no se opusiera a tu discreto discurso, pues está claro que esta imagen hoy, en este día, se ha de echar menos en el aposento que dices, y el dueño della ha de tener por cierto que la persona que con él estuvo se la llevó; y de llegar a su noticia que la tiene algún religioso, antes ha de servir de conocer quién se la dio al tal que la tiene, que no de declarar el dueño que la perdió, porque puede hacer que venga por ella otro, a quien el dueño haya dado las señas. Y siendo esto ansí, antes quedaremos confusos que informados., puesto que podamos usar del mismo artificio que sospechamos, dándola al religioso por tercera persona. Lo que has de hacer, hija, es guardarla y encomendarte a ella, que pues ella fue testigo de tu desgracia, permitirá que haya juez que vuelva por tu justicia. Y advierte, hija, que más lastima una onza de deshonra pública que una arroba de infamia secreta. Y pues puedes vivir honrada con Dios en público, no te pene de estar deshonrada contigo en secreto. La verdadera deshonra está en el pecado, y la verdadera honra en la virtud; con el dicho, con el deseo y con la obra se ofende a Dios; y pues tú, ni en dicho, ni en pensamiento, ni en hecho le has ofendido, tente por honrada, que yo por tal te tendré, sin que jamás te mire sino como verdadero padre tuyo.⁵²⁹

El padre de Leocadia se muestra más preocupado por el miedo al qué dirán que por la resolución del conflicto. Para él es más importante ocultar lo sucedido que conseguir algún tipo de venganza. De este modo, la figura que debería encargarse de reestablecer el orden se comporta de un modo pasivo y sumiso. Leocadia tendrá que esperar a su encuentro con doña Estefanía para recuperar su honor.⁵³⁰

Transcurridos siete años, Luisico, el pequeño que fue engendrado durante la violación, sufre un accidente al ser arrollado durante una carrera de caballos. Su abuelo paterno ve lo sucedido y le lleva a su casa a pesar de no conocer su identidad, porque "cuando vio al niño caído y atropellado le pareció que había visto el rostro de un hijo suyo, a quién él quería tiernamente".⁵³¹ Una vez informados, Leocadia y sus padres acuden a ver a Luisico y la dama se da cuenta de que el recinto es el lugar donde fue agredida. Tras consultarlo con sus progenitores, decide hablar con doña Estefanía, la madre del galán, y relatarle su desgracia. Es aquí donde se inicia la labor restauradora de la dama que, como indica, Stacey L. Parker "es una figura reconciliadora, [pues] pone en marcha la

⁵²⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 310-1.

⁵³⁰ Slaniceanu resalta el hecho de que esta es la única novela corta cervantina en la que se utiliza la figura materna como restauradora del honor de la dama. Habitualmente este rol es desempeñado en las *Novelas ejemplares* por el hermano de la doncella (*La señora Cornelia* y *Las dos doncellas*) (SLANICEANU, A.: "The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *BHS*, LXIV (1987), p. 107). En el caso de *La fuerza de la sangre* el hermano de la dama no podría desarrollar esta función al ser todavía un niño.

⁵³¹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 314.

restauración de la honra perdida de Leocadia y hace que su hijo cumpla con las responsabilidades que corresponden a su estado noble como hombre honrado".⁵³² Doña Estefanía la cree, se conmueve y habla a su marido de todo lo que la joven le ha contado. Este tampoco duda de la veracidad de las palabras de la dama. De este modo, se inicia la resolución del conflicto.

Las primeras medidas que se toman para restaurar el honor de Leocadia son realizadas por ambos miembros de la pareja:

aquel mismo día despacharon un correo a Nápoles, avisando a su hijo se viniese luego, porque le tenían concertado casamiento con una mujer hermosa sobremanera, y tal cual para él convenía. No consintieron que Leocadia ni su hijo volviesen más a la casa de sus padres, los cuales, contentísimos del buen suceso de su hija, daban sin cesar infinitas gracias a Dios por ello.⁵³³

Sin embargo, cuando Rodolfo llega a su hogar, enseguida se señala que es la madre de Rodolfo la que está dando las órdenes:

Alegráronse sus padres con la salud y bienvenida de su hijo. Suspendiose Leocadia, que de parte escondida le miraba, *por no salir de la traza y orden que doña Estefanía le había dado*. Las camaradas de Rodolfo quisieran irse a sus casas luego, *pero no lo consintió Estefanía*, por haberlos menester para su designio.⁵³⁴

Doña Estefanía es la encargada de llevar a cabo el proceso porque el espacio cerrado, su hogar, se encuentra sometido por completo a su dominio. Su autoridad influye sobre todos aquellos que penetran en el recinto y nada escapa a su control. La entrada en la casa por parte del galán no es una excepción, pues implica la pérdida de la independencia del caballero. A partir de ahora todos sus actos se verán afectados por la estrategia y las decisiones de su madre.

Lo primero que hace doña Estefanía es corroborar la versión dada por Leocadia conversando con los camaradas de su hijo. La breve charla demuestra su capacidad de persuasión y cómo es capaz de conseguir lo que desea dentro de su recinto:

Estefanía llamó aparte las camaradas de su hijo, creyendo, sin duda alguna, que ellos debían de ser los dos de los tres que Leocadia había dicho que iban con Rodolfo la noche que la robaron, y con grandes ruegos les pidió le dijese si se acordaban que su hijo había robado a una mujer tal noche, tantos años había; porque el saber la verdad desto importaba la honra y el sosiego de todos sus parientes. Y con tales y tantos encarecimientos se lo supo rogar, y de tal manera les asegurar que de descubrir este robo no les podía suceder daño

⁵³² PARKER-ARONSON, S. L.: "La 'textualización' de Leocadia y su defensa en *La fuerza de la sangre*", *Cervantes*, vol. 16, nº 2 (1996), pp. 71-88.

⁵³³ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 317.

⁵³⁴ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 317. La cursiva es mía.

alguno, que ellos tuvieron por bien de confesar ser verdad que una noche de verano, yendo ellos dos y otro amigo con Rodolfo, robaron en la misma que ella señalaba a una muchacha, y que Rodolfo se había venido con ella, mientras ellos detenían a la gente de su familia, que con voces la querían defender, y que otro día les había dicho Rodolfo que la había llevado a su casa; y solo esto era lo que podían responder a lo que les preguntaban.⁵³⁵

La dama tiene la seguridad y la confianza suficientes como para lograr que los caballeros admitan un secreto inconfesable. De este modo, cualquier pequeña duda que pudiese albergar sobre Leocadia desaparece de inmediato.

El siguiente paso llevado a cabo por doña Estefanía se basa en una mentira que la señora expone a su hijo para observar su reacción. Para ello, le aísla dentro del hogar llevándole a un aposento aparte. Con este sencillo acto doña Estefanía evita la influencia de terceras personas que puedan alterar la opinión del galán. El engaño es simple: la dama muestra a su hijo el retrato de una doncella no muy hermosa y le dice que esa es la joven que han escogido para que sea su esposa. También le aclara que, a pesar de no ser muy bella, la mujer es virtuosa, noble, discreta y medianamente rica. El objetivo de doña Estefanía es analizar la reacción de su hijo y saber hasta qué punto la hermosura tiene primacía sobre sus gustos a la hora de escoger pareja. La respuesta del galán no se hace esperar. Tras un breve discurso, Rodolfo deja clara su opinión: "La hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas costumbres; que si esto trae mi esposa, yo serviré a Dios con gusto y daré buena vejez a mis padres".⁵³⁶ Si bien Rodolfo piensa que con sus palabras está dejando patente su opinión, en realidad lo único que está haciendo es reaccionar influido por el retrato que su madre ha preparado. Con su afirmación el galán ofrece argumentos suficientes a doña Estefanía como para no poder rechazar posteriormente a Leocadia sin contradecirse. Así, la estrategia de la señora sigue su curso: "Contentísima quedó su madre de las razones de Rodolfo, por haber conocido por ellas que iba saliendo bien con su designio".⁵³⁷

El comedor es el escenario escogido para la última fase del plan llevado a cabo por la dama. Antes de iniciar la cena, doña Estefanía finge haberse olvidado de su huésped y fija la atención del grupo en la llegada de Leocadia. Una vez más el narrador señala que este acto también forma parte del proceso de restauración: "Todo esto era una traza suya, y de todo lo que había de hacer estaba avisada y advertida Leocadia".⁵³⁸ La entrada de la joven, muy arreglada y hermosa, impacta a Rodolfo, que queda altamente impresionado.

⁵³⁵ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 317-8.

⁵³⁶ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 319.

⁵³⁷ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 319.

⁵³⁸ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 319.

No contenta con ello, doña Estefanía se encarga de incrementar todavía más su interés situando a Leocadia de un modo estratégico dentro del espacio. Así, sienta a la dama a su lado y delante de su hijo para que la tenga presente en todo momento. Los nervios de Leocadia, que le hacen dudar del buen fin del suceso, provocan un pequeño giro de los acontecimientos y doña Estefanía pierde momentáneamente el control. Leocadia se desmaya en los brazos de su protectora y, al no ser capaces de reanimarla, los presentes se asustan y creen que la joven ha fallecido. Los padres de Leocadia y el cura salen del lugar en el que doña Estefanía les mantenía ocultos y Rodolfo también se desvanece. Cuando despierta, su madre, que ya se ha dado cuenta de que está enamorado de Leocadia, retoma el dominio de la situación y le dice la verdad:

No te corras, hijo, de los extremos que has hecho, sino córrete de los que no hicieras cuando sepas lo que no quiero tenerte más encubierto, puesto que pensaba dejarlo hasta más alegre coyuntura. Has de saber, hijo de mi alma, que esta desmayada que en los brazos tengo es tu verdadera esposa; llamo verdadera, porque yo y tu padre te la teníamos escogida, que la del retrato es falsa.⁵³⁹

Leocadia despierta y las lágrimas se convierten en alegría. Rodolfo demuestra abiertamente su amor y doña Estefanía no continúa su plan, pues ya ha logrado lo que se propuso. Por último, el honor queda restaurado con el desposorio de la pareja y la revelación de la identidad de Leocadia por parte de la madre del galán.

La crítica cervantina ha resaltado en varios estudios la función de doña Estefanía dentro del relato. Slaniceanu, por ejemplo, destaca el hecho de que la dama se acaba convirtiendo en el juez que el padre de Leocadia menciona justo después de la violación:

Doña Estefanía becomes the judge whom Leocadia and her family had to earnestly hoped to find; she deems the girl's exemplary existence worthy of imitation; follows through in creating her own deceit, and thus initiates the lovers' rightful union.⁵⁴⁰

Tanto ella como Leocadia desarrollan un papel activo a lo largo de toda la historia, a pesar de que la figura femenina tiende a adoptar una actitud pasiva en este tipo de situaciones. Marcia Welles resalta este aspecto marcando el contraste existente entre las actitudes del padre de la dama y la madre de Rodolfo: "Paternal suppression is thus countered by maternal expression; to the resolution Doña Estefanía has achieved by theatrical persuasion she further adds the binding ties of community pressure to social

⁵³⁹ CERVANTES, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 321.

⁵⁴⁰ SLANICEANU, A.: art. cit., p. 108.

conformity".⁵⁴¹ Además, incide en que la forma de reparar la situación no implica ningún tipo de violencia, como es habitual en los casos resueltos por personajes masculinos: "Furthermore, Leocadia and Doña Estefanía have avoided any repetition and reenactment of violence in their resolution of peace. Here in lies a radical subversion of the typical rape sequence within the comedia".⁵⁴²

Fajardo, siguiendo la línea trazada por Welles, establece igualmente en uno de sus artículos un contraste entre la pasividad masculina y el dinamismo femenino. En su estudio también incluye la actitud del galán y la dama:

The lack of characterization of Rodolfo conforms precisely to his being both a threat to, and instrument of, the patriarchy. The other two "patriarchs" are equally instrumentalized: Leocadia's father, though he appears wise in his counsel to Leocadia (he tells her that she will gain only opprobrium by trying to force the issue) acquiesces to the situation. Rodolfo's father, ultimately responsible for this son's unruliness, becomes instrumental in the recovery by bringing Luisico to his home, but his role is exhausted by this act. The actual accomplishment of the final reparation belongs to Leocadia and doña Estefanía".⁵⁴³

A pesar de que, como se puede observar, el personaje de doña Estefanía ha sido bastante analizado, solo hay un artículo en el que se hace referencia a su vínculo con el espacio. Este es "Space in *La fuerza de la sangre*", escrito por Salvador J. Fajardo. En él, el crítico describe el argumento de la novela como un espacio caótico, creado por Rodolfo, que Leocadia y doña Estefanía se encargan de reordenar. Para ello, se destaca que ambas damas hacen uso de los recintos domésticos: "Leocadia and doña Estefanía find their efficacy in these spaces and especially in the family's principal gathering space, the dining room".⁵⁴⁴ De este modo, "the functioning of space in the text seems to point to a clear empowerment of women within the spaces of their efficacy".⁵⁴⁵ Fajardo en su análisis se centra especialmente en la relación que se establece entre Leocadia y la casa de Rodolfo. El hecho de enfocarse tanto en la protagonista femenina influye en el análisis de doña Leocadia, que acaba siendo considerada una simple asistente. Sin embargo, la madre del galán es un elemento clave para la resolución del conflicto y sin ella la dama no habría podido recuperar su honor. Mientras que Leocadia interacciona con el recinto de un modo

⁵⁴¹ WELLES, M. L.: "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 3 (Spring 1989), p. 247.

⁵⁴² WELLES, M. L.: art. cit., pp. 247-8.

⁵⁴³ FAJARDO, S. J.: art. cit., p. 116. Fajardo resalta, además, la culpa que ambos padres tienen con respecto a la violación. El progenitor de Rodolfo no ha sabido educar adecuadamente a su hijo y no ha frenado su carácter. El de Leocadia, por su parte, no se comporta de un modo precavido y regresa a una hora tardía a la ciudad, exponiendo así a la dama al peligro.

⁵⁴⁴ FAJARDO, S. J.: art. cit., p. 103.

⁵⁴⁵ FAJARDO, S. J.: art. cit., p. 103.

instintivo, llevada por un afán que podría considerarse de supervivencia, doña Estefanía muestra un control claro y manifiesto. Nadie duda de su poder y todos se acaban sometiendo a él. La actuación de este personaje y su vínculo con el hogar son, por tanto, imprescindibles y no debe reducirse su importancia durante el estudio de la obra.

Todos los vínculos que se han expuesto hasta el momento, a través de las funciones de identificación, sustitución y control, mostraban asociaciones en las que ambas entidades aparecían relacionadas pero manteniendo todavía cierta independencia. En las siguientes páginas se expondrán otro tipo de asociaciones, con una mayor carga simbólica, en las que los dos elementos aparecen fusionados de un modo indivisible. Estas situaciones demuestran de un modo todavía más claro la imagen de la casa privada como extensión de la dama.

En los casos que se presentan a continuación los espacios cerrados ya no caracterizan a la dama de forma superficial, sino que plasmar su estado físico, psicológico o emocional. Con respecto a los primeros, por ejemplo, es posible encontrar en algunas novelas cortas edificios que remiten al aspecto externo de su propietaria. Así, en *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* de Salas Barbadillo, por ejemplo, cuando el protagonista huye de la lluvia se indica: "Busqué amparo contra estos horrores y amenazas en la anciana casilla de una mujer setentona, porque el dueño y el edificio fuesen parecidos, que se albergaba en aquellos barrios".⁵⁴⁶ En esta ocasión se establece una afinidad entre el edificio y su anciana dueña al poseer ambos los mismos rasgos de senectud.

Cuando las características de la dama reproducidas por el recinto son psicológicas, la fusión entre las dos entidades se manifiesta más claramente. Las peculiaridades del recinto actúan en estos casos como un indicio que ayuda a comprender la personalidad del personaje femenino. Maria Zerari, en su estudio "Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino", resalta este aspecto dentro de la obra *La firmeza bien lograda*. Según la crítica, el hogar de Armilda representa a la perfección su carácter: "Recueillie par sa salvatrice, Arseo et son ami découvrent un château à son image, une forteresse, symbole de magnificence, de froideur et de impénétrabilité".⁵⁴⁷ En efecto, desde el inicio de la obra Armilda aparece como una mujer fría y poderosa, cuasi inalcanzable,

⁵⁴⁶ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 352.

⁵⁴⁷ ZERARI, M.: "Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino", en A. Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 180.

que no parece necesitar a los hombres. El castillo reúne también todos estos aspectos y se muestra como una fiel reproducción del temperamento de la doncella.⁵⁴⁸

La novela corta en la que se reflejan más nítidamente los rasgos psíquicos de la dama a través del espacio cerrado es *Las galeras del vende-humo* de Salas Barbadillo. Esta obra, previa a la colección de Camerino, relata la historia de un hombre llamado don Fadrique, criado del duque de Osuna. Don Fadrique, impulsado por el vicio del juego, engaña a numerosas personas haciéndoles creer que tiene una gran influencia sobre su señor. Tras varios sucesos arriesgados, decide mentir a una princesa napolitana y conquistar su amor para lograr definitivamente una buena posición económica y social. Don Fadrique viaja hasta el lugar donde vive la dama y consigue llamar su atención. A través de un criado, le hace creer que es sobrino del virrey, que está huyendo de un matrimonio acordado y que busca una mujer hermosa con la que casarse. La doncella cree todas las mentiras y se enamora de él. Sin embargo, el matrimonio no llega a tener lugar porque se revela la verdad. Don Fadrique es capturado antes del desposorio y su castigo no se hace esperar. Por último, y gracias a la piedad de la dama, la pena se reduce y el hidalgo acaba sus días felizmente.

Durante toda la narración la doncella aparece ligada a su hogar. Ya desde el inicio, cuando se menciona por primera vez, se hace referencia a su espacio cerrado:

Vivía treinta millas de Nápoles, en un castillo no tan fuerte como hermosamente labrado, una señora italiana, heredera de un principado de aquel reino, siendo, así la fortaleza donde asistía como el lugar vecino a ella para cuya defensa se edificó, parte de su hacienda, aunque no la mejor ni la más importante, porque se decía, y así lo afirmaban los casamenteros que apadrinaban sus bodas, que pasaba de cuarenta mil ducados de renta.⁵⁴⁹

Las siguientes líneas también inciden en el vínculo entre la mujer y el edificio. De este modo, el narrador se refiere a ella como "su señoría ilustrísima de la encastillada princesa".⁵⁵⁰ Además, se resalta el hecho de que la noble apenas abandona su recinto. A través de sus ventanas ve por primera vez al galán, en sus salas escucha la información que le han conseguido acerca de don Fadrique y allí es engañada con sus mentiras. Solo una vez deja el espacio cerrado para ir a la iglesia, donde se hablan por primera vez. Todos estos factores indican al lector que el castillo es mucho más que el hogar de la dama y que debe ser analizado con atención.

⁵⁴⁸ Como curiosidad cabe resaltar que el carácter de Armilda sufre un cambio cuando es alejada de su espacio cerrado. Tras el rapto por parte de los bandoleros, su fortaleza e independencia desaparecen.

⁵⁴⁹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, pp. 233-4.

⁵⁵⁰ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 238.

En la cita que se acaba de mencionar, el edificio muestra claramente el prestigio económico y social de su poseedora, pero no solo eso. El texto indica, además, que el castillo ha sido construido para defender un lugar vecino, pero que no es "tan fuerte como hermosamente labrado". De este modo, el narrador señala que la fortaleza no parece cumplir la función para la cual ha sido creada y no tiene las características que cabría esperar de ella. Estos aspectos también se observan en la personalidad de la dama. Durante toda la narración se resalta su belleza superior y sus acciones manifiestan un carácter más ingenuo que desconfiado. En ningún momento se muestra cautelosa o a la defensiva, a pesar de que su posición social implica cierto cuidado y recato. Así, al igual que el castillo, la princesa no actúa como todos esperan. Esta idea, que se muestra sutilmente a lo largo de todo el texto, queda confirmada cuando don Fadrique va a recibir su castigo. Su amo le anuncia que, aunque merece morir, se le ha condenado solo a diez años de galeras al remo sin sueldo. La ejecución de la condena queda en espera hasta saber la opinión de la dama, que como víctima debe declararse satisfecha o no con este castigo. Don Fadrique, temiendo la cólera de la joven, se plantea el suicidio. No obstante, antes de que haga nada, se recibe la respuesta, mucho más piadosa de lo que todos esperaban:

entró el correo con la respuesta; bien diferente del color pálido de sus temores; porque, en resolución, decía al virrey, que las galeras que merecía un hombre de tan honrados pensamientos que, siendo pobre y humilde, tuvo bríos y alas en el corazón para intentar no menos que de ser su esposo, eran un oficio de alcaide de un castillo y perpetuo gobernador de sus estados, que valía dos mil escudos de renta en cada un año, de que ella le hacía merced, desde luego, casándole de su mano con la señora Laura, la más hermosa y más rica de todas las damas que tenía en su servicio.⁵⁵¹

Todos los circunstantes se muestran sorprendidos por la resolución de la dama que, al igual que el castillo, no se protege ni se defiende. Su alma no guarda rencor y el esperado castigo se convierte en un premio. De este modo, el espacio cerrado y su poseedora se fusionan en ese carácter inesperado y poco predecible, actuando ambos como si fuesen un solo ente. El recinto, de nuevo, se convierte en un indicio que permite desentrañar la compleja personalidad de la dama.

Aparte de los rasgos físicos o psicológicos, otro de los elementos que también se puede ver reflejado a través de la casa privada es el estado emocional de la propietaria. Así, en líneas anteriores ya se mencionó que es habitual el uso de expresiones como "triste casa" o "desdichada casa" que se utilizan para reflejar los sentimientos de la dama durante un intervalo temporal concreto. En estas situaciones el recinto se humaniza y parece sufrir

⁵⁵¹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 244.

o alegrarse tal y como lo hace su dueña. Este hecho aumenta el grado de fusión entre ambas entidades.

Como se puede observar, son muy numerosos y variados los casos en los que la casa privada actúa como extensión de la dama de un modo metafórico y profundo. Los autores no se limitan a establecer una relación simple entre espacio cerrado y mujer y desarrollan el vínculo de una forma compleja y diversa. Aunque lo más habitual es que el edificio represente a la dama en su totalidad, también se han hallado situaciones en las que el recinto simboliza partes concretas del personaje femenino, hecho que aumenta aún más el ya de por sí amplio abanico simbólico. Las imágenes más recurrentes establecen asociaciones entre la casa y los órganos sexuales femeninos, pero también es posible encontrar otro tipo de vínculos.⁵⁵² Algunos escritores, por ejemplo, basándose en la clásica distinción entre cuerpo y alma, muestran el espacio cerrado como la parte física del personaje femenino, en marcado contraste con la propia dama, que simboliza la parte espiritual.⁵⁵³ Esta idea se plasma especialmente en ciertas novelas cortas en las que tiene lugar un suicidio. En ellas la salida del recinto implica la muerte inmediata, como si al abandonar el espacio cerrado el alma se alejase del cuerpo.⁵⁵⁴

En la novela corta *Sucesos trágicos de don Enrique de Silva* de Céspedes y Meneses se observa una de estas situaciones. Don Enrique, el galán protagonista, se enamora de doña Leonor cuando acompaña al padre de la joven a Lisboa en calidad de preso. El galán se había comprometido previamente con su prima doña Clara, pero el nuevo amor que siente borra de su memoria todas las promesas pasadas. Tras la llegada a su hogar, don Enrique solicita a sus padres que cancelen el compromiso y este queda anulado. No obstante, doña Clara, ya enamorada, no cede en su empeño. El galán en un principio no la desengaña y la entretiene mientras prosigue su relación con doña Leonor. Clara comienza a perder el recato y enferma de tristeza al no verse correspondida como desea. Su madre descubre la causa de su mal y vuelve a insistir para que se celebren las bodas. Don Enrique, forzado por la situación, da a su prima falsas esperanzas, pero, cuando esta mejora, la desengaña con la verdad. Es entonces cuando doña Clara decide suicidarse.

⁵⁵² Esta metáfora, de marcado carácter erótico y sexual, será analizada en el siguiente capítulo de la presente tesis.

⁵⁵³ No hay que olvidar que, como ya se indicó previamente, la dama suele ser considerada el "alma de la casa".

⁵⁵⁴ Con respecto al suicidio dentro de las novelas cortas se recomienda la siguiente lectura: MARÍAS MARTÍNEZ, C.: "Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 259-282.

La joven regresa a su casa y le regala sus galas a sus doncellas. A la mañana siguiente se despide de su madre llorando y, apresurada por su tía que desconoce su intento, bebe una dosis excesiva de acero:

Y diciendo y haciendo, con ímpetu furioso, bebiendo todo el vaso, se levantó de la silla y, juntamente, tomándola por la mano, se salieron a la calle, adonde apenas hubo andado seis pasos cuando arrancándosele el alma, con un fiero gemido, cayó muerta.⁵⁵⁵

El texto resalta claramente el hecho de que la doncella acaba de salir de su casa y que su muerte es instantánea. La visión del espacio cerrado como cuerpo físico de la dama resulta evidente. La doncella solo puede morir cuando su alma abandona el recinto, ni antes ni después.

Un suceso muy parecido tiene lugar en la obra *Aventurarse perdiendo* de María de Zayas. En ella, doña Adriana se enamora de su primo don Félix. El caballero, enamorado a su vez de doña Jacinta, disimula y se hace el desentendido. La joven enferma de pena y su madre, tras saber la causa de su mal, habla con don Félix y le pide que acepte a su hija como esposa. El galán, al temer por la vida de su prima, se ve obligado a dar una respuesta positiva y le crea a la doncella falsas esperanzas. Doña Adriana mejora y don Félix, impulsado por los celos de Jacinta, la desengaña. La doncella regresa a su casa despechada y escribe una carta para informar al padre de Jacinta sobre la relación de su hija. Al día siguiente, echa solimán en el jarabe que debe tomar, envía la misiva y se despide llorosa de su madre. Justo después tiene lugar su muerte: "Y volviendo, preñados de lágrimas los ojos, las espaldas, llegó a la puerta de la calle, y apenas salió por ella y dio dos pasos, cuando, arrojando un lastimoso ¡ay!, se dejó caer en el suelo".⁵⁵⁶ Nuevamente, la narración especifica que la doncella muere al poco de salir del edificio, con lo que la imagen del espacio cerrado como parte física de la joven toma mayor consistencia.

Todos los datos incluidos en este capítulo han servido para demostrar que la estrecha relación entre la mujer y la casa privada es innegable. El espacio cerrado actúa como extensión del personaje femenino y su funcionalidad como tal es muy variada. Su complejidad simbólica, por otro lado, también ha quedado manifiesta. Solo resta aludir a una serie de asociaciones que, si bien no ofrecen una visión del edificio como una prolongación de la doncella, corroboran el gran número de vínculos que ofrece la unión de estas dos entidades. Son aquellos casos en los que la dama en sí misma es tratada como si

⁵⁵⁵ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 313.

⁵⁵⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 189.

fuese un recinto privado. Esta idea también se ha expresado de muy diversas formas. A continuación se analizarán de forma resumida.

En siglos anteriores ya se había utilizado de varias maneras la imagen del ser humano como un espacio cerrado.⁵⁵⁷ Los autores de novela corta, al igual que sus predecesores, toman las características propias de las casas privadas y las aplican en las damas. En su caso, es habitual que empleen la idea de la casa como receptáculo. Así, en ocasiones la joven aparece descrita como un contenedor que alberga diversos impulsos. En la novela marco de *Corrección de vicios* de Salas Barbadillo, por ejemplo, cuando Boca de todas verdades menciona a los hombres casados que intentan conquistar doncellas, se afirma: "No les basta a las pobres mujeres la guerra que ellas se tienen dentro de su casa, que es su propio apetito y natural instímulo, sino que vengan a hacer mayor la batalla los enemigos de fuera".⁵⁵⁸ El personaje muestra aquí a la mujer como un espacio cerrado que acoge en su interior un fuerte sentimiento de lujuria, contra el que debe luchar. El ser humano se convierte, de este modo, en un recipiente que acumula sensaciones. Pero este no es el único uso que se le da a esta metáfora. Entre los textos analizados también se encuentran otras novelas cortas que utilizan la misma idea de receptáculo pero, al contrario que en el caso anterior, se centran en las cualidades físicas o psicológicas de la dama. En el *Para algunos* de Matías de los Reyes se observa un ejemplo de esto la primera vez que Ismenia habla con su rival amorosa. La joven alaba la belleza de Olimpia y esta le devuelve el halago con la misma cortesía: "¿Cómo podré yo creer, bella y discreta serrana, que teniendo vos tanto bueno dentro de vuestra casa, os obliguéis a peregrinar en demanda de hermosuras?".⁵⁵⁹ Con esta frase Olimpia destaca los atributos de Ismenia, incidiendo de nuevo en la idea de elemento contenedor.

Aunque la idea de la dama como receptáculo suele tener un carácter altamente metafórico, entre las novelas cortas estudiadas se ha localizado un caso en el que se ofrece una perspectiva más física. Este se da en la obra *Las fortunas de Diana* de Lope de Vega. En ella, Celio y Diana mantienen oculta su relación amorosa. La joven se queda

⁵⁵⁷ Es muy conocida, por ejemplo, la metáfora que aparece en la obra *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús, impresa en 1588, en la cual se describe el alma del individuo como un castillo y el cuerpo como la cerca que lo rodea (JESÚS, SANTA T. de: *Las moradas*, Madrid, Espasa Calpe, 1982). Entre los estudios relacionados con este tema se pueden consultar los siguientes: EGIDO, A.: "La configuración alegórica de *El Castillo interior*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 10 (1982), pp. 69-93; EGIDO, A.: *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, Palma, Edicions UIB, 2010, pp.79-110; y BLANCO GÓMEZ, E. F.: "El asedio al castillo: Motivo tradicional en *La Regenta*", *Epos: Revista de filología*, nº 6 (1990), pp. 443-453.

⁵⁵⁸ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 92.

⁵⁵⁹ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 46 v.

embarazada y la pareja se ve obligada a abandonar la ciudad para que no se descubra su desliz: "Celio, por ventura no menos arrepentido, puso los ojos en el peligro y, aconsejado del temor, dio traza en la partida, porque ya se le conocía a Diana el nuevo huésped del pecho, que, como era la casa propia, se iba ensanchando en ella".⁵⁶⁰ En este fragmento, el cuerpo de Diana aparece descrito como un espacio cerrado cuyo habitante es el hijo que todavía no ha nacido. La dama se convierte en un recinto íntimo en el que el pequeño puede explayarse con libertad. De este modo, asume plenamente la funcionalidad de un edificio particular.

Otro de los aspectos propios de las casas privadas que aparece reflejado en la mujer está relacionado con el contraste entre interior y exterior. Del mismo modo que se establece una diferencia entre la fachada y la parte íntima y oculta de un recinto, los autores utilizan la metáfora de la casa para establecer una distinción entre la apariencia externa de la joven y su belleza real. Este tipo de imagen se emplea especialmente en las obras en las que el personaje femenino utiliza ropas que no corresponden a su calidad, bien porque se disfraza o bien porque desconoce su nivel social. Uno de estos ejemplos aparece en *La villana de Pinto* de Pérez de Montalbán. Cuando Diego de Osorio ve por primera vez a Silvia, el narrador resalta el contraste que se da en la doncella: "y miró aquella deidad que, *aunque guarnecida de paredes toscas*, daba lugar al entendimiento para que reparase en sus divinos rayos".⁵⁶¹ El atuendo de Silvia, así como todo lo que la rodea, muestra la rudeza que conlleva el campo. Sin embargo su belleza, tanto física como espiritual, la aleja de esta realidad, dándole un carácter cuasi divino. Esta falta de concordancia se asocia perfectamente a la disparidad que se da en el interior y el exterior de las casas privadas.

Por último, y ya para concluir este apartado, es importante resaltar que en las novelas cortas analizadas también se dan metáforas en las que la mujer, en vez de adoptar aspectos puntuales de los espacios cerrados, asimila todas las características propias de un edificio privado. Este es el caso de la imagen que equipara a la dama con una fortaleza. Utilizando la recurrente visión del amor como una batalla entre hombre y mujer, los escritores destacan la resistencia al enamoramiento por parte de la joven y el deseo de conquista del galán. La idea de batalla y la búsqueda de rendición aparecen aludidas en todo momento:

⁵⁶⁰ VEGA, L. de: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de J. Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 85.

⁵⁶¹ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 181. La cursiva es mía.

"Por todas partes pone al muro escalas" (*La mejor cura del matasanos* de Salas Barbadillo).⁵⁶²

"de suerte que en pocos días ardió todo el homenaje de la fortaleza de Porcia, y de un lance en otro, aunque con increíble secreto, llegó don Pedro a rendir y señorear lo que estuvo tan dificultoso a los principios" (*Cada uno hace como quién es* de Lugo y Dávila).⁵⁶³

"Tanto supo obligar con finezas, perseverando en su amoroso intento, que la fortaleza de la que antes había resistido flaqueó y se le rindió, de suerte que vino a verse en posesión el que antes vivía con tantas esperanzas" (*La fuerza castigada* de Castillo Solórzano).⁵⁶⁴

"No se rinde esta fortaleza tan presto. Conquiste el que desea cantando otro tono" (Frase en boca de la dama doña Blanca. *El imposible vencido* de Zayas y Sotomayor).⁵⁶⁵

"Si os agrada, yo os dejaré, don Diego, en la estacada de amor solo a combatir esta incontrastable fortaleza" (*La serrana de Sintra* de Alcalá y Herrera).⁵⁶⁶

"imaginándose señor de la inaccesible fortaleza" (*La serrana de Sintra* de Alcalá y Herrera).⁵⁶⁷

"Y así, empezó primero la conquista de este fuerte, después de haber minado con las balas de los suspiros y con el asistencia en su calle de noche y de día" (*La más infame venganza* de Zayas y Sotomayor).⁵⁶⁸

A través de esta fusión la mujer adopta los rasgos propios de un recinto defensivo, duro e irreductible, muy alejado de la delicadeza y la fragilidad que se le suelen atribuir al sexo femenino. Su sometimiento tras la llegada del amor aumenta la importancia del logro llevado a cabo por el galán.

Algunos autores de novela corta llevan la metáfora más allá y aluden al alcalde de la fortaleza para referirse al marido de la dama. De este modo, el esposo se erige como el poseedor de las llaves del recinto, objeto que, como ya se indicó, lleva implícita una clara alegoría de índole sexual. En el *Aviso XII* de Matías de los Reyes se muestra un buen ejemplo de esta imagen al mencionar el intento de conquista de Leopoldo. El caballero emplea diversos medios para enamorar a Antandra. Finalmente, dado que ninguno de ellos resulta, utiliza un último recurso: "Y fue cohechar al alcaide de tan incontrastable fortaleza para ganar las llaves de ella, esto es, a su esposo Artemio".⁵⁶⁹ Mediante esta metáfora, la búsqueda de la llave que abre la fortaleza, se manifiesta el deseo de sustituir al marido durante el coito marital. La asociación en este caso es completa y demuestra, una vez más,

⁵⁶² SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 186.

⁵⁶³ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 163.

⁵⁶⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., p. 307.

⁵⁶⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 466.

⁵⁶⁶ GALLO, A.: *ob. cit.*, p. 219.

⁵⁶⁷ GALLO, A.: *ob. cit.*, p. 223.

⁵⁶⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, ob. cit., p. 173.

⁵⁶⁹ REYES, M. de los: *El curial...*, ob. cit., p. 314.

el estrecho vínculo existente entre espacio cerrado y mujer, idea que, como se ha venido demostrando a lo largo de estas páginas, es irrefutable.

4.1.2. EL COCHE Y LA MUJER

Durante la segunda mitad del siglo XVI el coche comenzó a afianzarse como elemento habitual en las ciudades españolas. El vehículo se convirtió en un privilegio reservado a los más poderosos y sirvió de medio para establecer distinciones sociales. Muchos eran los que querían poseerlo, pero pocos podían alcanzarlo. El deseo de "encocharse" avivó el ingenio de multitud de individuos, que intentaron conseguir un derecho que no les pertenecía. Esto obligó a las autoridades a institucionalizar el uso de este medio de transporte en el siglo XVII. Así, el 5 de enero de 1611 se promulgó la "Premática acerca de las personas que se prohíben andar en coche". Alejandro López Álvarez resume los contenidos básicos de la pragmática en uno de sus estudios:

Según la prolija ley, quedaba prohibido hacer carruajes de nuevo sin licencia del Presidente de Consejo y se ordenaba el registro de los existentes. Se prohibía a cualquier hombre ir en coche sin previa licencia del rey, aunque se permitía que las mujeres pudieran hacerlo yendo destapadas, de manera que pudieran ser reconocidas, pero con la condición de que el vehículo fuera propio y llevara cuatro caballos. Las mujeres podían llevar en sus coches a sus maridos, padres, hijos y abuelos y a las mujeres que quisieren, yendo con ellos, pero sus hijas, deudas o criadas podían ir solas. También se permitía a los hombres que tuvieran licencia que pudieran llevar en sus coches a los hombres que quisieren, yendo ellos dentro. Se prohibía prestar los coches, se prohibía también a los que lo tuvieran venderlo, trocarlo o enajenarlo sin licencia del Presidente del Consejo y, con la intención de evitar a toda costa este uso por quienes no lo merecían, se prohibía también ruar en coche alquilado en la corte, todo ello bajo fuertes penas. Todas las disposiciones mencionadas se entendían con los carricoches y cualquier otro género de vehículos que se hicieran. En cuanto a las prostitutas, se les prohibió el uso de coche, carroza, litera o silla de manos so pena de cuatro años de destierro de donde hubieran sido denunciadas por la primera vez, y de destierro y ser traídas a la vergüenza públicamente, por la segunda.⁵⁷⁰

La ley intentaba dejar claro quién podía utilizar el coche y quién no para afianzar de un modo más sólido las diferencias de clase. López Álvarez enumera los grupos que carecían de todo permiso:

fueron excluidos de forma sistemática de las licencias escribanos, alguaciles, mercaderes, oficiales de manos y prostitutas, profesores y estudiantes. Tampoco los alcaldes de Casa y corte ni los corregidores de Castilla, ambos oficios por cierto muy cercanos a los consejeros, obtuvieron licencias, aunque sí sus mujeres.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ LÓPEZ ÁLVAREZ, A.: "Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación", *Hispania. Revista Española de Historia*, LXVI, 224 (septiembre-diciembre 2006), p. 890.

⁵⁷¹ LÓPEZ ÁLVAREZ, A.: art. cit., p. 896.

A pesar de este intento de regularización, en los años posteriores todavía siguió habiendo personas dispuestas a saltarse las normas. En un esfuerzo por solucionar el problema, aparecieron nuevas pragmáticas en 1619, 1628 y 1632. Su objetivo era aumentar la precisión acerca de los posibles ocupantes del vehículo y legislar el uso de caballos o mulas. Durante la década de 1630 se inició, además, la venta de licencias y se intentó fiscalizar los carruajes. Al no conseguir los resultados esperados, todavía se desarrolló a partir de 1640 un nuevo proyecto restrictivo. Sin embargo, nada de esto funcionó y cada vez fueron más los que utilizaron el coche para ruar y divertirse.⁵⁷² ¿Por qué interesaba tanto el coche? Para responder a esta pregunta es necesario observar qué ciudadanos formaban parte de los "adoradores" de este medio de transporte. Si se analiza la situación desde un punto de vista social, es evidente que los más fanáticos provenían sobre todo de una clase de rango medio que quería alcanzar las más altas esferas. Sin embargo, estos no eran los únicos fascinados por el vehículo. Las clases más bajas, entre las que entraban los delincuentes y las prostitutas, también deseaban utilizar este elemento para hacerlo núcleo de sus engaños. Las novelas cortas analizadas muestran muchos ejemplos al respecto.⁵⁷³ El coche implicaba un inmediato aumento del prestigio y esto lo convertía en un objeto muy tentador. En palabras de Maravall, "nada más adecuado para aquellos que quieren usurpar una elevada presentación ante los demás que poseer coche y mostrarse en él al público callejero al modo de personajes ricos y poderosos".⁵⁷⁴ Todo aquel que quisiese aparentar ser más de lo que era podía hacer uso de este medio de transporte para conseguir su objetivo. Su relevancia era, pues, evidente.

Pero eso no es todo. Si se analiza el coche tomando como base la distinción entre géneros, queda manifiesto desde un principio que las mujeres mostraban un mayor interés por el vehículo que los hombres. Definido por Lope en *La prudente venganza* como "el mayor deleite de las mujeres", el coche permitía a las damas formar parte del ambiente urbano que les había sido vetado durante mucho tiempo.⁵⁷⁵ En el capítulo segundo del presente trabajo ya se analizó cómo este medio de transporte era considerado parte de la

⁵⁷² Para más información acerca de este aspecto véase el artículo de López Álvarez ya citado. En él, además de una extensa descripción del proceso legislativo llevado a cabo en el siglo XVII, también se recogen dos casos específicos que tuvieron lugar en las ciudades de Sevilla y Granada. Asimismo, también se recomienda la lectura de su obra *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de manos, 1550-1700*, ya citada en capítulos anteriores.

⁵⁷³ Como muestra *La carroza con las damas* de Alcalá y Herrera.

⁵⁷⁴ MARAVALL, J. A.: *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 583.

⁵⁷⁵ "Puso Marcelo, que así se llamaba su marido, ilustre casa, hizo un vistoso coche, el mayor deleite de las mujeres" (VEGA, L. de: *ob. cit.*, p.197).

casa, como una habitación más de carácter móvil. Gracias a él se conservaba cierto grado de intimidad incluso en la calle y las mujeres de clase alta no perdían su decoro al salir. A este carácter funcional se aunaba el gusto femenino por las modas y el sentimiento de vanidad que conllevaba la posesión de un hermoso carruaje. Este hecho provocaba que las mujeres que podían salir de su hogar sin ser juzgadas también desearan tener un coche para poder alardear ante sus amigas y conocidas, manifestando su buen gusto y su elevado poder adquisitivo.⁵⁷⁶ Todos estos aspectos hicieron que el vehículo se asociase desde un principio al universo femenino. Incluso la legislación de la época se mostró partidaria de que los usuarios del vehículo fuesen mayoritariamente mujeres.

Las novelas cortas analizadas reflejan la idea de que los coches están hechos para el disfrute mujeril. Así, en *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* de Salas Barbadillo, Cristina menciona esto en varias ocasiones:

Indigna cosa es que te ocupen las viejas caducas y los médicos barbones; pues tú solo fuiste una agradable invención hallada por algún sutilísimo ingenio y fabricada por algunas manos bienaventuradas para el servicio de los verdugados y chapines; que en ti los unos no embarazan y los otros se acomodan.⁵⁷⁷

Según Cristina, el coche ha sido creado para las mujeres jóvenes y ningún hombre tiene derecho a montar en él. Ni siquiera las ancianas, más cubiertas de achaques que de galas, pueden gozar del vehículo. La moza, además, menciona los beneficios que el carruaje ofrece al sexo débil:

Tú eres la universal medicina de todos los achaques femeninos: si esta república desea ver sanas a todas las mujeres, ciérrense las boticas y fabriquénsese coches; receten los médicos en vez de cuatro onzas de jarabe ocho horas de coche, y entonces verán los galenistas que este no es remedio natural sino milagro superior. ¿Qué buen efecto no se sigue de la blanda revolución de sus ruedas, siendo útil en todos los estados? Él casa a las doncellas, sacando en público su belleza a los ojos de los mercaderes de amor; hace menos molestas a las casadas, pues con la ocasión que con él tienen jamás están en casa, y las gozan sus maridos a deseo y las codician como si fueran ajenas; consueta a las viudas, pues mientras él vive no hay falta de marido que no sea tolerable; y al fin es tal que si el hombre por la mujer deja a su padre y madre, la mujer por el coche extiende y realza más la fineza, porque deja a su padre, madre y marido.⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ No hay que olvidar que durante el siglo XVII fue necesario legislar los distintos materiales y adornos utilizados para la elaboración de un coche. De este modo, las autoridades pretendían evitar el gasto excesivo y la fastuosidad de la que hacían gala muchos vehículos.

⁵⁷⁷ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 363-4.

⁵⁷⁸ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 364.

El coche se muestra como el remedio universal para todos los problemas de las mujeres. Así, Cristina deja clara la idea de que el vehículo es imprescindible para que una joven pueda vivir feliz.

El amor de las féminas por el coche fue rápidamente considerado por los moralistas algo obsesivo y vicioso. Muchos escritores de la época aprovecharon este concepto para crear en sus obras diversas situaciones de corte humorístico que otorgaban cierta importancia al vehículo. Los autores de novela corta también siguieron esta tendencia, asociando siempre sus burlas al género femenino. De este modo, en *El viejo enamorado* de Ágreda y Vargas, por ejemplo, se narra cómo una joven acepta casarse con un anciano solo porque este le promete que podrá disponer de un coche en la corte:

Llamose a doña Catalina, propúsosele el caso, y últimamente, aunque resistió a su edad, al poderoso conjuro de coche, y vivir en la corte, que se le ofrecía, junto con que no había de ser desamparada de la compañía de su madre y tía, si como los años que se le proponían, eran sesenta, fueran los de Matusalén, no resistiera.⁵⁷⁹

Doña Catalina es capaz de soportar su desagrado inicial gracias al carruaje. La doncella desea ser observada y admirada y para conseguirlo no le importa sacrificar su juventud y pasar su vida al lado de una persona de avanzada edad. La sátira continúa resaltando este aspecto y se refuerza con la felicidad que sienten la madre y la tía de la dama, que también ansían disfrutar del vehículo:

con grandes halagos y amorosas palabras las dos agradecieron su honrosa determinación y obediencia quedando por muy gran rato gastando tiempo en las alabanzas de su virtud y modestia, muy contestas de que a costa ajena verían con tan honroso título la corte, gozándola con la estimable comodidad de un coche, que muchas a quien ha dado muy buenos días, las ha castigado con muy penosas noches. Terrible es el atrevimiento de una mujer, grande es su determinación, el deseo de ser vista, su codicia, pues esta suele ser causa de que un serafín sufra la compañía de un demonio.⁵⁸⁰

Como conclusión, el texto expone que poco importan las incomodidades que conlleva la obtención y el uso del coche. Todo vale con tal de conseguir el anhelado objetivo.

Otra de las novelas cortas que menciona la obsesión cocheril de las mujeres es la ya citada novela corta *El coche mendigón...* de Salas Barbadillo. En ella, un caballero llamado Federico relata una historia con el fin de reprochar a su amada su excesiva afición por este

⁵⁷⁹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, pp. 528-9. María Soledad Arredondo define esta novela corta como la más satírica de la colección. Además, destaca en ella, al igual que en *El premio de la traición*, el castigo que se impone a una persona ambiciosa que solo piensa en medrar socialmente (ARREDONDO, M. S.: "Novela corta...", art. cit.).

⁵⁸⁰ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 529.

medio de transporte. La joven es una dama principal que no guarda el debido decoro y se relaciona con gente de mala fama para poder montar en coche. La narración de Federico, basada en la vida de Cristina, manifiesta de muy diversas formas el deseo enfermizo que una doncella siente por el vehículo. Así, el carruaje es una referencia constante ya durante la descripción de la infancia y la adolescencia de la joven:

Cristinica nació desde niña tan inclinada a los coches que su mayor gozo era que la paseasen en el carretoncillo donde se había criado, aún ya cuando la edad la había puesto en obligación de buscar otros entretenimientos. Fue mártir desta pasión desde edad de cinco años [...]. Persegúanla tanto estas fantasías que ya que no pudo tener coche en propiedad, quiso gozarle pintado en una tabla que suspendió de la cabecera de su cama como principal imagen de su devoción, a quien miraba regalona y enternecida. Siempre que encontraba en la calle algún coche le hacía humilde reverencia; y todos los días, cuando despertaba, encomendaba a Dios la salud de los fabricantes de tan insigne caballería.⁵⁸¹

Cuando Cristina alcanza una edad casadera, comienza a trabajar como doncella solicitando como único pago el ir en el carruaje con su señora a todas las fiestas y regocijos públicos. El coche se convierte en su única prioridad y en el centro de todos sus pensamientos. Durante su vida cotidiana la joven también hace numerosas alusiones al vehículo, asociándolo con Dios y con las oraciones y súplicas que realiza:

En tales discursos y otros más largos solía engolfarse la cocheril Cristina, meditando con mucha devoción todas las partes de un coche, sus vueltas y movimientos. ¡Cuántas novenas hizo! ¡Cuántas vigiliass y ayunos! Entre las demás doncellas de su estado, cuando todas pedían a Dios marido, ella solamente coche.⁵⁸²

Los juramentos y promesas de Cristina tampoco están exentos de las referencias a este espacio cerrado. La doncella siempre promete "por vida de don Coche mi señor" cuando quiere garantizar su palabra.⁵⁸³ Incluso sus conocidos, sabedores de sus manías, la complacen mencionando el carruaje durante sus saludos: "muchos y muy buenos coches dé Dios a vuestra merced para su santo servicio".⁵⁸⁴

Cristina se casa y consigue por fin su soñado medio de transporte. Cuando esto sucede, su obsesión, en vez de mitigarse, se acentúa. El uso excesivo del coche acaba siendo el causante de un accidente que la priva nuevamente del mismo. Salas Barbadillo aprovecha esta situación para incluir en la novela corta un debate dialogado entre la joven y su marido que tiene como tema principal el vehículo. En él, Cristina defiende su pasión

⁵⁸¹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 362-3.

⁵⁸² SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 364.

⁵⁸³ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 363.

⁵⁸⁴ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 365.

con múltiples argumentos mientras que su esposo la reprueba. Entre sus razonamientos el indignado marido equipara el carruaje con una cárcel: "encocharse eternamente más suena a prisión que a deleite; que para mí el coche cuando es continuo es una cárcel honrosa, que en virtud de las ruedas que la mueven no tiene lugar cierto".⁵⁸⁵ A pesar de sus fuertes críticas, don Diego no consigue que su mujer reflexione, pues el mal está muy arraigado en ella. Ni siquiera la violencia tiene efecto sobre la testarudez de Cristina.

La desesperación ante el gasto económico que supone el arreglo del coche provoca la muerte del marido de la joven y esta, ya viuda, vuelve a concentrar todos sus esfuerzos en el vehículo. A pesar de no tener apenas dinero, se resiste a renunciar a sus caprichos y usa el carruaje para mendigar en las casas nobles. Los que la socorren acaban considerando que su actitud está originada por el vicio y no por la necesidad. Por esta razón dejan de proporcionarle limosnas. La historia concluye con el uso denigrante del medio de transporte, que se transforma en lugar de encuentros sexuales. La obsesión de Cristina finaliza con una total degeneración del vehículo y de ella misma. De este modo, Federico expone claramente en su narración los peligros que implica el amor enfermizo por los coches.

Como tercera y última muestra de la pasión excesiva por los carruajes que se refleja en las novelas cortas analizadas, cabe la pena mencionar unos versos que se incluyen en la novela marco de *Auroras de Diana*, de Castro y Anaya. Durante la exhibición de las habilidades poéticas de los caballeros de Diana, Celio expone varios epigramas. Entre ellos se encuentra el siguiente:

A SILVIA, EPIGRAMA

En coche del Sol, tu rara
belleza (o Silvia) conduces,
porque en él cual Febo luces,
y porque el coche no para.
Y si descansa de noche
tal vez, que duermes sospecho
en el coche, y no en el lecho
por madrugar en el coche.⁵⁸⁶

El poema hace una clara referencia al tópico de los "encochados", un motivo recurrente en las críticas a este medio de transporte. El concepto se centra en el uso del vehículo como un hogar que no se abandona en ningún momento. La necesidad enfermiza

⁵⁸⁵ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 370.

⁵⁸⁶ CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 330.

de habitar de forma continuada este espacio cerrado refleja muy claramente la obsesión por los coches.⁵⁸⁷

Todos los ejemplos aportados hasta ahora reafirman la idea de que era la mujer y no el hombre la que permanecía continuamente vinculada a este medio de transporte. Cabría preguntarse, pues, si no existía apenas relación entre el sexo fuerte y el carruaje. La idea de la dama que "necesitaba" el vehículo para pasearse, ofrecía un marcado contraste con el modo de vida masculino, que estaba asociado a una gran libertad de movimientos. Los varones podían desplazarse sin dificultad y sin miedo a ser juzgados, con lo que el vehículo no resultaba imprescindible para ellos. Sin embargo, a pesar de esta afirmación, es cierto que muchos hombres montaban en este medio de transporte acompañando a damas que no pertenecían a su familia.⁵⁸⁸ Su presencia en el interior del coche no fue nunca bien vista por los moralistas, que opinaban que la mezcla de sexos motivaba la realización de actos inmorales:

Lo "íntimo" del coche se confunde ahora con la promiscuidad de sus pasajeros. El armatoste sobre ruedas se nos antoja una alcoba con sus cortinillas y sus puertas, o bien un enorme guardainfante, esto es, otro aparato denostado por satíricos y moralistas. La censura cobra toda su fuerza cuando Quevedo lo considera poco menos que una "mancebía sobre ruedas".⁵⁸⁹

A estas críticas se sumaba la consideración de que el uso del coche implicaba cierto amaneramiento:

La temprana presencia de hombres dentro de calesas y birrotones irritará a todos aquellos que consideran esta práctica como "afeminada" y como amenaza a las reputadas habilidades de jinete del caballero castellano, más preocupado ahora de encontrar su sitio en los cómodos cojines de los vehículos urbanos.⁵⁹⁰

En las novelas cortas que forman parte de este estudio, el hecho de presentar al galán varonil y libre de defectos es el factor clave que motiva que el carruaje esté más asociado a la mujer que al hombre. Los textos recogen la idea de que el vehículo afemina y los protagonistas masculinos tienden a mostrar su rechazo, exhibiendo sus habilidades a la

⁵⁸⁷ Para más información acerca del tópico de los "encochados" se vuelve a recomendar nuevamente la lectura del artículo de Brioso Santos ya citado en páginas anteriores (BRIOSO SANTOS, H.: art. cit.)

⁵⁸⁸ Como indica García Santo-Tomás, a pesar de que las primeras leyes permitían circular en carruajes sobre todo a mujeres, los testimonios del momento demuestran que los hombres que carecían de licencia también hacían uso del vehículo (GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Espacio...*, ob. cit., p. 94).

⁵⁸⁹ BRIOSO SANTOS, H.: art. cit., p. 230. En relación con esto véase el siguiente artículo de García Santo-Tomás: GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: "Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos", en F. B. Pedraza, E. E. Marcello y R. González (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 213-234.

⁵⁹⁰ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: ob. cit., p. 94.

hora de montar a caballo. En *No hay mal que no venga por bien* de Castillo Solórzano, por ejemplo, se resalta este aspecto cuando se describe al protagonista, don Álvaro Luján: "Ocupado en estos ejercicios, y en el de hacer mal a caballos (de que se preciaba mucho, aborreciendo sumamente andar en coche), nunca había dado reconocimiento de vasallo al niño dios, siguiendo más lo bélico que lo amoroso".⁵⁹¹ Este tipo de afirmaciones, que se repiten con frecuencia en los textos analizados, motivan la imagen del coche como espacio cerrado femenino y no masculino.

Una vez fijada esta idea, se inicia el análisis de la funcionalidad del vehículo como extensión física de la dama. En las novelas cortas esta se muestra sobre todo vinculada a los aspectos de identificación y control. Con respecto al primero, se observa que el carruaje, al igual que la casa propia, permite el reconocimiento de su propietaria antes de verla físicamente. En *Al cabo de los años mil* de Pérez de Montalbán, por ejemplo, Federico localiza a una dama misteriosa con la que se ha citado gracias a su medio de transporte: "Yo os confieso que imaginé al principio que era engañosa traza para estorbarme que supiese su casa; pero llegándose el plazo señalado, apenas llegué al paseo, cuando por el coche conocí el hermoso sol que iba dentro".⁵⁹² El galán no necesita que la joven se baje del vehículo para ubicarla espacialmente, ya que, desde su primer encuentro, la dama ha estado en la mente del caballero asociada a este recinto.

En ocasiones, los escritores de novela corta juegan con la interrelación entre dueña y medio de transporte creando situaciones equívocas. Esto sucede cuando el coche no está ocupado por su legítimo propietario. La legislación de la época prohibía el préstamo de vehículos. Sin embargo, era habitual que este tuviese lugar. En *El ayo de su hijo* de Castillo Solórzano, por ejemplo, se hace referencia a este incumplimiento de la normativa. En el discurso de Santillana acerca de los aduladores y gente pernicioso, este indica: "Coches y caballos ya se sabe que están expuestos a la inclemencia del empréstito de los continuos, y si alguno se pica de toreador, a la de un toro, que a costa del señor es mondonguero de su panza".⁵⁹³ No era cierto, pues, que los coches no se prestasen. Las novelas cortas estudiadas recogen esta práctica y la utilizan para crear confusiones que enriquecen los textos. Incluso hay casos en los que el préstamo se convierte en el tema central de las obras. Esto sucede, por ejemplo, en *La carroza con las damas* de Alcalá y

⁵⁹¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., p. 24.

⁵⁹² PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Obra...*, ob. cit., p. 555.

⁵⁹³ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo...*, ob. cit., p. 399.

Herrera.⁵⁹⁴ El protagonista reconoce por la calle el coche de un canónigo con el que desea hablar y lo sigue para lograr su objetivo. Cuando por fin lo alcanza, se da cuenta de que el vehículo ha sido prestado, pues en su interior se encuentran varias damas, entre ellas la suya. El préstamo no resulta extraño a ojos del galán, dado que su amada tiene un elevado rango social. De este modo, el hecho de que ocupe un asiento allí no deshonra al religioso. La historia continúa con un coqueteo entre damas y caballeros, la ira del celoso protagonista y su manifestación a través de una disputa. Finalmente, la situación se resuelve con el descubrimiento de la verdad. El coche en realidad albergaba a cuatro prostitutas, que consiguieron el vehículo de un modo ilícito usando el nombre de la amada del galán. La explicación de su treta resuelve el enredo creado con la errónea identificación.

Otro de los rasgos que el vehículo posee desde el punto de vista identificativo, y que además comparte con la casa propia, es su capacidad para definir aspectos de su dueña. Así, en páginas anteriores se aludió a una situación que aparece en la novela corta *Los enemigos amantes* de Pedro de Castro y Anaya. En ella, el protagonista masculino es capaz de reconocer la calidad social de los propietarios del carruaje gracias a la observación del mismo. En los textos analizados se juega mucho con la idea de la descripción del individuo a través de su medio de transporte y con el ansia de aparentar. Dado que resultaba mucho más sencillo conseguir un coche elegante que una casa rica, el vehículo es utilizado con frecuencia como fuente de engaño por aquellos que desean fingir un estatus elevado. De todas las colecciones estudiadas, la que mejor muestra este concepto es *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano.⁵⁹⁵ En ella, el engaño a través del coche se convierte en el núcleo argumental de la obra. Dos madres y cuatro hijas utilizan un carruaje, que una de ellas ha conseguido de su difunto amante, para embaucar a caballeros y conseguir dinero sin actuar con liviandad. La importancia del medio de transporte se manifiesta muy claramente desde el principio:

Toda nuestra felicidad y descanso consiste en conservar este coche y que la Corte nos juzgue poderosas y con hacienda para poder sustentarlo; esta nos falta, del mismo coche ha

⁵⁹⁴ La novela tiene como característica haber sido escrita sin la letra e. En 2009 el texto fue editado nuevamente de forma independiente por Oscar Adolfo Medina Pérez, pero el estudioso no añade ningún estudio de la obra (ALCALA Y HERRERA, A.: "*La carroza con las damas*", ed. de O. A. Medina, *Lemir*, nº 13 (2009), pp. 633-641).

⁵⁹⁵ Dentro de los estudios dedicados al análisis de esta colección de novela corta se pueden destacar los siguientes: PRENDERGAST, R.: "Mudar.", art. cit.; BERMÚDEZ, L.: "*Las harpías en Madrid y coche de las estafas*", de Castillo Solórzano: entre novela y puesta en escena", *Edad de Oro*, vol. 36 (2017), pp. 109-122; y BAQUERO ESCUDERO, A. L.: "La singularidad de *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano", *eHumanista*, vol. 38 (2018), pp. 519-536)

de salir su conservación y muchos más provechos; la diligencia es madre de la buena ventura; en piélagos estamos donde hay bien que bracear todas las que aquí estamos, despabilen los ingenios y sepan que este coche, disfrazado con dos cubiertas y conducido por dos tiros de caballos, diferentes de los que ha tenido, podrá servir de cubierta de nuestras casas y de dar autoridad a nuestros embelecados. A cada una aviso que se ha de prevenir puesta en la estacada, deste coche ha de hacer con su cara y luego con su astucia un rendimiento tal, que dé redonde una provechosa estafa; esto, sin que la cueste enamorarse más que en lo fingido, ni cosa que toque en liviandad de su cuerpo, que a ser esto, salíase comido por servido, como dicen.⁵⁹⁶

Sin la existencia del vehículo sería imposible mantener la farsa, pues este representa un nivel económico que las damas no pueden fingir a través de una casa. Las continuas transformaciones del coche y de sus propietarias constituyen las distintas novelas cortas que conforman la obra, la cual finaliza con el abandono de la corte por parte de las embaucadoras.

Con respecto al control de la dama sobre el coche, cabe resaltar que, al contrario de lo que sucedía en la relación entre la mujer y la casa, el vehículo puede llegar a ser totalmente dominado por cualquier fémmina a pesar de no ser su propietaria. Además, la idea de control también es desarrollada de diversas formas por los autores de los textos estudiados. El carruaje se convierte en un arma fundamental para la mujer, que lo utiliza en su propio beneficio. El medio de transporte se transforma en sus manos en sala de conversación entre amigas o galanes (*El defensor contra sí* de Castillo Solórzano), recinto desde el cual coquetear (*El engaño en la verdad* de Juan de Piña), lugar de encuentros sexuales (*El coche mendigón...* de Salas Barbadillo), espacio de protección (*El desdén del alameda* de Céspedes y Meneses), prisión tras un rapto (*Los efectos que hace amor* de Castillo Solórzano)... De entre todos sus usos, destaca especialmente el hecho de que, gracias a él, la dama puede encubrir las idas y venidas que realiza para ver a su amante o para facilitar la relación. Así, en *El amor por la piedad* de Castillo Solórzano, por ejemplo, la joven oculta la visita a la cárcel acudiendo previamente a una iglesia:

Con esta determinación, esotro día de mañana se entraron en un coche Doña Estefanía y Linares, que así se llamaba la dueña, acompañándolas Teodoro, que ya sabía dónde iban. A esta salida se le dio nombre de devoción, diciendo ir a visitar el santuario de la más devota y milagrosa imagen que hay en España, cuyo templo estaba muy vecino de la cárcel donde estaba don Fernando. Quedáronse allí a misa, en tanto que Teodoro iba a dar aviso desta visita al preso, a quien halló acompañado del alcaide [...] Volvió Teodoro con la respuesta a su ama, y dejando el coche a la puerta de la iglesia, se salieron por otra. Doña Estefanía, la dueña y Teodoro, siguiéndolas él a largo trecho porque no fuesen conocidas; entraron en la cárcel por otra puerta, que iba a dar al cuarto del alcaide, a donde hallaron a don Fernando solo en un aposento y quitadas las prisiones.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Las Harpías...*, ob. cit., p. 67.

⁵⁹⁷ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Huerta...*, ob. cit., pp. 28-9.

La colocación del coche delante de la iglesia permite fingir que la dama todavía se encuentra en el interior del edificio. De este modo, resulta más fácil esconder la reunión entre amantes.

En *Cada uno hace como quien es* de Lugo y Dávila también se ve el uso del vehículo como encubridor de encuentros ilícitos. Sin embargo, en este caso su importancia es mayor, pues se convierte en el elemento clave en una situación crítica. Porcia, una dama casada, se enamora de don Pedro e inicia con él una relación adúltera. El caballero comparte sus secretos con un mozo de cámara, al cual el narrador llama Octavio. Este decide traicionar la confianza del galán aprovechando su ausencia y somete a un chantaje a Porcia. El falso amigo obliga a la dama a que se cite con él con el fin de acostarse juntos:

Últimamente, Octavio dijo a Porcia que si otro día a las siete de la mañana, en un coche que hallaría a la puerta, dando por excusa que iba a Nuestra Señora de Atocha, no se entraba, e iba a la Casa del Campo, donde la estaría aguardando a las ocho, pondría en manos de su marido los papeles que probaban con evidencia su deshonor.⁵⁹⁸

Porcia, después de emplear muchas excusas, no tiene más remedio que aceptar y miente a su marido Cornelio diciendo que va a ir en coche con unas amigas a Atocha. Tras su partida, Andrea, la criada de la dama, informa a su señor de que su mujer va a deshonrarle. Cornelio acude a la Casa del Campo y, antes de entrar, busca el carruaje en el que se ha ido Porcia. El vehículo se convierte en su única pista:

Llegó a la Casa del Campo, miró a todas partes por el coche; no halló ninguno, que estaba en Madrid el que buscaba; reparó en el retrato de las ruedas; halló muchos en el camino real sin confirmarle sus sospechas, por confundirse unos con otros. Hasta las huellas de la puerta miraba con atención; hallaba pocas y mal señaladas; al fin llamó a la puerta.⁵⁹⁹

La identificación del vehículo es imposible; así que Cornelio se ve obligado a actuar de un modo menos discreto. El esposo accede al recinto utilizando una excusa y solicita la llave de la sala que le resulta sospechosa. No obstante, su intento de atrapar a Porcia se ve frustrado, pues la dama escapa a tiempo por una ventana. Durante su huida, la joven se encuentra con don Pedro, que también ha sido avisado por Andrea. El caballero decide proteger a su amada a pesar de su traición y la lleva a Santa Catalina. Allí la deja esperando mientras va a buscar a doña María, una camarera de la casa del duque. La señora se compadece de la pareja y decide ayudarles. Es aquí donde el medio de transporte entra en juego de nuevo con el fin de salvar las apariencias. Doña María se arregla rápidamente

⁵⁹⁸ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 165.

⁵⁹⁹ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, pp. 168-9.

y toma el control de uno de los coches del duque. Tras recoger a Porcia, llama a una de las amigas de la dama para que las acompañe a la casa de Cornelio. De este modo, las mujeres logran que la situación sea más verosímil a ojos del traicionado esposo, que vuelve a ser engañado.

Resulta curioso comprobar cómo el paso por el vehículo transforma la inseguridad de Porcia en confianza. Su carácter estaba totalmente eclipsado en su ida a la Casa del Campo. La dama se dejaba llevar por las circunstancias sin ejercer ningún dominio sobre el coche, Sin embargo, ahora es distinto. A pesar de que doña María ejerce el control en un inicio, es Porcia la que lleva la voz cantante una vez que llega a su casa:

Llegaron, pues, doña María, Porcia y su amiga a las puertas de Cornelio, que esperaba el último trance, ya con ira, ya con templanza, dudoso entre estos contrarios. Mas Porcia, con gallardo desenfado, dando voces, "para, para"; sin aguardar a nadie, levantó el estribo, y usando de las palabras más acomodadas a su negocio, dijo:

- Guárdeme Dios muchos años a vuestras mercedes por tan gran merced como hoy he recibido; que no en balde deseaba este día para ofrecerme al servicio de doña María, mi señora, que lo estimo tanto, que lo atribuyo a merced de la Imagen.

Y volviéndose a Cornelio, que había bajado, dijo:

- ¿Aquí estáis, señor? Todo se me hace bien; besad las manos a estas señoras y a mi señora doña María, que es camarera de mi señora la Duquesa de Medina Sidonia.

Hizo Cornelio sus cumplimientos (admirado y confuso) a las señoras del coche, y ellas le respondieron tales razones, que fueron poderosas a hacerle creer que habían hecho juntas la romería de Atocha.⁶⁰⁰

Gracias al coche, Porcia puede fingir que ha realizado un recorrido distinto y recupera todo el valor perdido. Aunque no es la propietaria del vehículo, su dominio del mismo es total. El carruaje se convierte para ella en un espacio de protección y le otorga una seguridad que no desaparece ni siquiera al abandonar este espacio cerrado. Así, cuando Cornelio vuelve a interrogar a su mujer dentro de la casa, sigue sin conseguir información que le ayude a descubrir la verdad. El medio de transporte es el perfecto encubridor de la dama.

Queda claro, pues, que las novelas cortas muestran de muy diversas formas la idea del control de la dama sobre el vehículo. El coche es la pieza clave a través de la cual la mujer puede lograr sus objetivos y esta hace un buen uso de él. De entre todos los textos estudiados, una de las obras en las que más destaca el dominio del vehículo por parte de la dama es *El monstruo de Manzanares* de Sanz del Castillo.⁶⁰¹ En ella se narra la historia de

⁶⁰⁰ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, pp. 172-3.

⁶⁰¹ Con respecto a esta novela, se vuelve a remitir al lector a la introducción de Rafael Bonilla a su edición de *Novelas cortas* y al artículo de Rodríguez Mansilla sobre la importancia del silencio en la obra (VV. AA.: *Novelas cortas...*, *ob. cit.*; y RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "El silencio...", *art. cit.*).

una doncella llamada Flora. La joven mantiene una relación oculta con don Juan Osorio, que evoluciona lentamente a causa de la rígida vigilancia que ejercen sobre la dama su madre y dos envidiosas criadas. Flora ve sus acciones muy limitadas tanto dentro como fuera de su hogar. Sin embargo, cuando monta en coche consigue siempre lo que se propone. Así, la narración indica cómo, gracias al vehículo, la joven logra en dos ocasiones poseer el control de su vida. La primera de ellas tiene lugar cuando hace partícipe a su galán del plan que ha trazado para consumir su relación. Don Juan se encuentra cerca de la casa de Flora cuando ve que le hacen gestos desde un carruaje:

Vio que en un coche que había a la puerta entraban algunas aseadas mujeres tapadas con los mantos, que por ir así no conoció quién eran, si bien las vio salían del albergue y concha de su preciosa margarita; y que al tomar aquella urna movable, aprecio de la industria, la última de ellas, sacando un pedazo de carmín y nieve por animada mano le había llamado por señas con ella a que atento, luego que vio que guiaba el cochero al convento de Nuestra Señora de las Mercedes, le fue poco a poco siguiendo.⁶⁰²

Aunque la dama no está sola en el vehículo, es capaz de eludir a sus guardianas y avisar al caballero, acción que no habría podido realizar en otro espacio cerrado.

Tras un breve trayecto, el coche se detiene y dos mujeres se apean. Don Juan se aproxima disimuladamente y encuentra en el interior a su amada, que mediante un engaño ha conseguido que le dejen quedarse allí. A pesar de su nerviosismo, la joven tiene suficiente control sobre la situación como para hablar brevemente con su galán y entregarle un papel con los siguientes pasos a seguir:

Echándole un papel menos bruñido y amarfilado que la mano que le conducía a su archivo, le dijo que aquel le daba la orden de lo que había de hacer, pues no había hallado otro más conveniente medio, por ser tanta la rectitud que con ella su madre usaba en el ministrarla a recato, que no la hubiera dejado allí sola, si no fuera por haber fingido serle dañoso el cansancio que podía recibir en subir y bajar al alojamiento de aquella su amiga, donde estaban al achaque, que para con ella suponía y de que a él le daba cuenta en aquel billete, pidiéndole se fuese con toda brevedad y ejecutase lo que por él le decía.⁶⁰³

Gracias al carruaje, Flora consigue su objetivo de un modo discreto, sin llamar la atención ni levantar sospechas. Su dominio es total. Sin embargo, este poder desaparece inmediatamente cuando se baja del vehículo.

La acción prosigue. Don Juan llega a su casa y lee el papel de Flora. En él le indica que ha fingido melancolía y opilación para poder salir a tomar el acero. Como parte de su tratamiento la joven debe salir al día siguiente al Sotillo, así que insta al caballero a que se

⁶⁰² SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, pp. 11-12.

⁶⁰³ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, pp. 13-14.

disfrace de forma atemorizante para que ella pueda escaparse en la confusión y reencontrarle más tarde. El plan de la dama, trazado con mucho cuidado y precisión, se ve truncado por un cambio repentino. La madre de Flora, movida por las sospechas, decide modificar el trayecto y acudir a la Casa del Campo en vez de al Sotillo:

Y dejando en la estacada a nuestro desgraciado don Juan y su infiel criado, volviendo a la prevención del determinado, si artificioso paseo de su dama, que saliendo con dos criadas y viendo que se les mandaba encaminasen su derrota a la sin igual floresta de la Casa del campo y no al Sotillo, cosa que hizo su madre, quien también iba en su compañía por recelos que de sus ficciones había concebido, quedó despavorida y entre sí avergonzada, juzgando entendería don Juan había sido disposición suya, y no de quien lo había hecho [...]. Y caminando llena de pesar a donde más la obediencia que la voluntad la llevaba, llegaron al apacible y sonoro despeño de cristal referido.⁶⁰⁴

Dentro del vehículo la madre no había mostrado ningún recelo hacia su hija, pero ahora, fuera de él, elabora conjeturas. Su cambio de opinión resalta la nueva carencia de control por parte de Flora, que solo puede seguir las órdenes que le imponen lamentando su suerte. Su salida del hogar, además, no aumenta su seguridad y confianza, pues esta vez el viaje se realiza a pie y no en coche.

La situación se torna más compleja una vez que la dama llega a la Casa de Campo. Páez, criado de don Juan, ha traicionado a su señor y ha informado del plan de los amantes a don Gaspar Leonardo, otro caballero enamorado de Flora. Don Gaspar decide disfrazarse también y sustituir al galán en el momento preciso. La equivocación de Páez, que indica erróneamente el punto de encuentro, acaba ayudando al caballero a conseguir su objetivo. Es aquí donde Flora pierde totalmente su capacidad de decisión. La joven es violada y sometida de nuevo al control paternal. Lo único que puede hacer es imputar el delito a don Juan, en un triste intento de solucionar el problema.

El galán es localizado y retenido. Cuando se le informa de la acusación, acepta casarse con Flora si se le permite hablar con ella antes. De este modo, el caballero pretende saber la verdad de lo sucedido. En el viaje a la casa del alcalde de corte, la joven vuelve a recuperar por segunda vez el control de la situación gracias al coche. Flora no desea ver a don Juan, porque así se descubrirá su mentira. Para escapar, elabora un rápido plan que inicia en el interior del vehículo cuando su padre se ausenta:

Pues apenas vio la temerosa dama que su padre se había apeado, habiendo sabido de él, cómo venían a ruego de don Juan (que en tales casos suele dañar el informe de la verdad), cuando conociendo el peligro, que siendo preguntada corría su contradicción, pues no podía con verdad ratificarse en su primera declaración ni salir del maquinoso engaño en

⁶⁰⁴ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, pp. 29-30.

que se hallaba, corrida de haberlo hecho, bajándose de aquella tachonada falúa, diciendo a los criados quería pasear cierto encogimiento que sentía en una pierna, se entró en el zaguán de la misma casa, y con no pensada brevedad, habiendo visto luz en un aposento bajo de ella, se metió dentro, hallando en él una, aunque al parecer pobre mujer, a la cual le pidió que allí, siendo posible, la ocultase piadosa, no diciéndole más de que industriosa se había escapado de las manos de dos alguaciles que la traían injustamente indiciada de cierto delito a la presencia del Alcalde. Pero la compasiva rogada la tomó de la mano y abriendo un postigo de una puerta grande que servía de guardar de noche la carroza que su marido ministraba de día, y salía a diferente calle que a la de la entrada principal la dio en la libertad de sus pasos mayor favor que en encubrirla podría.⁶⁰⁵

El vehículo le otorga a la joven la confianza y el ingenio necesarios para poder crear dos engaños. Así, Flora consigue apearse del medio de transporte sin que los criados sospechen y obtiene la ayuda de una desconocida. El hecho de que la mujer que la auxilia sea esposa de un cochero y que la huida tenga lugar a través de una cochera, refuerza aún más la idea de que el carruaje está estrechamente ligado a los momentos de seguridad y control de la dama.

Flora se refugia en un convento y escribe una carta contando la verdad. En ella manifiesta su decisión de profesar para recuperar su honra. El lector tiene la impresión de que por fin la dama puede regir su vida y que ya no necesita el coche para conseguir el poder sobre los demás. Sin embargo, la narración pronto demuestra lo contrario. Páez es amenazado y se descubre quién fue el violador de Flora. Don Gaspar, todavía enamorado de la dama, accede a casarse con ella y acuerda el matrimonio con el padre de la misma. De este modo, la novela corta concluye con la aceptación del enlace por parte de la joven, que se muestra sumisa a los deseos de su progenitor. Ni siquiera el espacio cerrado religioso consigue darle a Flora la fuerza que le había otorgado el coche. La dama solo puede resignarse y aprobar el destino que le han impuesto. Queda confirmado, pues, que el control se manifiesta únicamente entre la mujer y el vehículo.

Para concluir este apartado, solo resta analizar los casos en los que la relación entre el medio de transporte y la dama va más allá y acaba desembocando en la fusión metafórica de ambos elementos. El hecho de que la mujer se ate a su vehículo cada vez que sale al exterior tiene mucho que ver con esta idea. El coche se transforma en extensión física de la dama, en parte de ella. Como indica Lefebvre, "even cars may fulfill the function of analogons, for they are at once extensions of the body and mobiles homes, so to speak, fully equipped to receive these wandering bodies".⁶⁰⁶ El carruaje deja de ser un simple medio de transporte y pasa a formar parte de su propietario. En palabras de García

⁶⁰⁵ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, pp. 47-8.

⁶⁰⁶ LEFEBVRE, H.: *The production of space*, Oxford, Blackwell Publishers, 1991, pp. 98-9.

Santo Tomás, "coche y persona se convierten en una única entidad mediante la presentación de ciertos rasgos compartidos -movilidad, calidad y originalidad- que inauguran nuevas metáforas y nuevas formas de nombrar el entorno urbano".⁶⁰⁷

Las novelas cortas analizadas muestran pocos ejemplos de la fusión entre dama y coche, pues los autores tienden a centrarse más en la relación entre la mujer y la casa privada. Tras un exhaustivo estudio se observan dos casos que cabe la pena resaltar. El primero de ellos aparece en *El coche mendigón...* de Salas Barbadillo. Durante el ya mencionado diálogo entre Cristina y su marido, la joven intenta destacar la gran importancia que para ella tenía el carruaje tras su matrimonio:

D. Diego.- Luego vuestro prójimo es el coche.

Cristina.- Más que vos propio con ser mi marido; y si no, vedlo en que el tiempo que le poseí, fui dél tan prójima que habitándole siempre, él y yo parecíamos una misma cosa.⁶⁰⁸

Cristina no solo humaniza el vehículo considerándolo su prójimo. Además, establece un marcado contraste entre los lazos matrimoniales y su relación con el coche. El amor de la pareja se considera mucho más débil que la pasión por el medio de transporte. Marido y mujer no llegan a convertirse en un todo indisoluble. El carruaje, en cambio, sí consigue fusionarse con la joven. Espacio e individuo se unen y se transforman en un nuevo ente.

En *El engaño en la verdad* de Juan de Piña también se observa esta idea de fusión. Flora, obligada a casarse con un caballero que no ama, se enamora de don Lorenzo, un joven al que su marido ha perjudicado durante años. En el segundo encuentro de la pareja, los sentimientos amorosos de la dama son descritos del siguiente modo por el narrador:

Entrole Flora en su carroza, y pienso que en el alma, que dejó libre de ocupaciones de interés, que cuando el amor hiere, no hay medicina como la triaca del heridor, sacole al campo, no desafiado a campal batalla, sino a dejarse vencer de su voluntad, para que triunfase de ambas, que deseaba hallar quien la mereciese de igual ingenio, y que el incendio fuese recíproco, ofendida de su marido, si bien dudó el amor que las sangrientas heridas de los corazones fuese posible curarlas hasta el fin de las vidas, así los abrasó con igual estrella.⁶⁰⁹

El inicio de la reunión queda marcado con la entrada del galán en el espacio cerrado de la carroza. Juan de Piña establece entonces una equivalencia entre el recinto y el alma de la dama. Al igual que el caballero puede penetrar con facilidad dentro del vehículo, su imagen se introduce en el interior de Flora, que cada vez se siente más enamorada. Así, el

⁶⁰⁷ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: *Espacio...*, ob. cit., p. 97.

⁶⁰⁸ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 371.

⁶⁰⁹ PIÑA, J. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 118.

coche y la joven se unifican al ejercerse sobre ellos la misma acción. La simbología del medio de transporte se hace, pues, evidente.

Todos los ejemplos expuestos en este apartado demuestran que la visión del coche como extensión del sexo femenino es innegable. A pesar de no mostrarse con la misma intensidad que la relación entre la casa privada y la mujer, el vehículo crea unos vínculos sólidos con su ocupante que muestran claramente su diversidad funcional. Esta solidez contrasta con el carácter más sutil y metafórico de los casos que se analizarán a continuación.

4.1.3. EL BARCO Y EL HOMBRE

Hasta el momento se ha demostrado que en las novelas cortas la mujer se encuentra más enclaustrada y, por lo tanto, más ligada a su recinto que el hombre. Este, al contrario, tiende a asociarse al exterior del hogar, a los espacios abiertos que recorre durante sus viajes. Su gran libertad de acción conlleva aventuras y riesgos, y, en ocasiones, implica el uso del transporte marítimo. Lay Brander señala que "como espacio cerrado, que no tiene una ubicación definitiva, es el ejemplo por excelencia de lo heterótopo".⁶¹⁰ No es de extrañar, pues, que los barcos aparezcan vinculados a los personajes masculinos en lugar de a las damas.

En el capítulo segundo del presente estudio ya se justificó la inclusión de los barcos dentro de los espacios cerrados que se analizan. Su funcionalidad es similar en algunos aspectos a la de la casa privada, al igual que la actitud de su propietario, muy cercana a la del anfitrión. Los textos, asimismo, ofrecen fragmentos en los que las naves son denominados casas y viceversa.⁶¹¹ Todo esto revela su importancia como recinto e invita a investigar acerca de las relaciones existentes entre el barco y su poseedor.

Lo primero que salta a la vista es que, al contrario que en los casos anteriores, la nave no establece unos vínculos tan sólidos con el hombre. Mientras que la casa privada y el coche representan muy claramente a la mujer y permiten su identificación incluso

⁶¹⁰ LAY BRANDER, M.: *Espacio-tiempo en transformación. Las estructuras de narrar y mostrar en Sevilla a comienzos de la Edad Moderna*, Kassel, Reichenberger, 2017, p. 177.

⁶¹¹ En el capítulo segundo ya se mencionó el uso de expresiones como "marítimas casas" en las que el barco se equipara al recinto privado. Del mismo modo, las novelas cortas también ofrecen situaciones en las que se muestra la imagen contraria. Así, en *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo, cuando se alude al frustrado acceso de don Fadrique a la casa de Teresica, el narrador indica: "apenas el señor don Fadrique y los dos soldados de su guarda *hubieron desembarcado a la calle*, cuando la niña y las ministras, que habían sido cómplices en el delito, con alegre conversación cenaron" (SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., vol. I, p. 262. La cursiva es mía). El hecho de utilizar la expresión "desembarcar" de un modo metafórico para referirse a la salida del edificio, establece una clara asociación entre el espacio cerrado marítimo y la casa privada.

cuando ella no está presente, el barco se manifiesta como un recinto mudable, que se puede destruir con facilidad y que cambia rápidamente de propietario.⁶¹² En lugar de reflejar de un modo abierto a quien se encuentra en su interior, la nave presenta un carácter ambiguo que es con facilidad núcleo de engaño. Muchos autores de novela corta aprovechan este aspecto para jugar con las apariencias y hacen creer, mediante banderas y otro tipo de accesorios, que el barco pertenece a una nación distinta y que sus ocupantes son aliados o enemigos. Los ejemplos de este tipo de situaciones son muy numerosos y aparecen ya en *El amante liberal* de Cervantes. Como muestra cabe mencionar el caso que se da en *El pescador venturoso* de Salas Barbadillo. En esta novela corta, Henrico, príncipe de Sicilia, consigue raptar a su amada Isabela gracias a un engaño. Su plan se inicia días antes de la celebración de unas jornadas de pesca, cuando el galán envía sus barcos a Nápoles haciéndolos pasar por naves inglesas:

Dos días antes del que estaba asignado para la pesca, llegó una armada de galeras, al parecer de Inglaterra, que fue recibida con mucha salva en aquel puerto por el deudo que había entre los dos reyes. Su general saltó en tierra y besó la mano al rey; aunque no consintió que la gente hiciese lo propio, diciendo que solo venía de paso a visitalle de parte de la reina su señora, y volverse luego. No obstante su prisa, la princesa, a quien se decía haber traído cartas de su hermana, le detuvo defiriéndole la respuesta.⁶¹³

Nadie descubre la verdad hasta que la pesca comienza. Isabela consigue que su padre la lleve a ver el evento y allí alaba mucho uno de los barcos participantes, de propietario desconocido. Tras subir ambos a la nave, esta cobra velocidad y se aleja del puerto. Es entonces cuando el rey y sus súbditos se dan cuenta de la traición y todos acuden al rescate:

Partieron todos los barcos en su seguimiento, cuando el general fingido inglés, que ya estaba embarcado, disparando una pieza de la capitana hizo que navegase toda la armada, que llena de soldados sicilianos, con aquella estratagema los engañaron. Pensaron luego que iba en su socorro; mas viendo quitar las banderas que traían con las armas de Inglaterra y poner en su lugar otras con las de Sicilia, y decir "¡viva Henrico, viva Henrico!", salieron de su engaño y todos los barcos se retiraron.⁶¹⁴

La ambigua identidad del barco elogiado por Isabela permite que su progenitor no sospeche de la estratagema diseñada por el galán. Del mismo modo, la flota de Henrico

⁶¹² En este sentido, podría decirse que el barco se presenta como un "no lugar", en terminología de Marc Augé: "Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional, ni como histórico, definirá un no lugar" (AUGÉ, M.: *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 44).

⁶¹³ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 438.

⁶¹⁴ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., pp. 438-9.

consigue pasar desapercibida ante todos los ciudadanos gracias a su falsa apariencia. La relación entre el espacio cerrado y el hombre permanece muy difusa y esto permite ampliar la creatividad del autor a la hora de desarrollar la trama.

Otro de los aspectos que cabe resaltar es que el vínculo de control que se establece entre el hombre y el barco también es menos sólido que en los casos anteriores. Al igual que sucedía con el coche, el poder dentro de la embarcación no solo está en manos de su propietario. La autoridad del capitán es efímera y es arrebatada con frecuencia por otros personajes. En ocasiones se debe a la presencia de algún individuo importante en el interior de la nave (rey, duque, conde...) o a la aparición de un caballero que financia y organiza el viaje. Pero eso no es todo. El hecho de que este medio de transporte se enfrente a muchas vicisitudes difíciles de dominar, como el ataque enemigo o los fenómenos meteorológicos, también influye mucho en el control que el hombre ejerce sobre el barco. La nave suele sufrir cambios constantes y el poder pasa en poco tiempo por muy diversas manos. Uno de los muchos ejemplos que ilustra este tipo de situaciones aparece en la obra ya citada *El amante desleal* de José Camerino.⁶¹⁵ En esta novela corta el protagonista, don Fadrique, es cautivado y vendido a Ifuf, un moro cruel y enemigo de cristianos. Tras dos años de penurias, el caballero pasa a ser un esclavo remero en el bergantín de Ameth, el hijo de su amo. Un día, mientras los moros están fuera del barco intentando capturar a los cristianos de una falúa, don Fadrique se libera y consigue el control de la nave:

Se hicieron con la faluga y bergantín a la mar antes que pudiesen acudir los moros al remedio y, viendo no le tener su desdicha, se contentaron, echando por suelo las armas, de ser esclavos de los que no había mucho que a un solo silbo del cómitre temblaban, espantándoles más la dudosa piedad de los de la tierra que el cierto rigor que habían de mostrar, vengando agravios pasados, los de la mar, adonde está más verde la esperanza de verse libre por los varios accidentes que suceden cada momento en ella. Y así, acercándose a la orilla, entraron los moros en el bajel a trocar con los esclavos estado, vestido y traje.⁶¹⁶

Todo sucede muy rápido y el cambio es radical. Los que habían sido oprimidos obtienen el poder y se produce un intercambio de roles en todos los sentidos ("estado, vestido y traje"). De este modo, la narración muestra el control como algo efímero que en cualquier momento puede pasar de unas manos a otras. Esta idea se refuerza en páginas posteriores, cuando, poco después, una tormenta destruye la nave conquistada. Los esclavos pierden todo lo conseguido durante la liberación, a excepción de un arca de hierro

⁶¹⁵ LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit.

⁶¹⁶ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, pp. 215-6.

con diez mil escudos, y su suerte vuelve a cambiar. En su caso fue fácil obtener el dominio del barco pero también fue sencillo perderlo. La inestabilidad es, pues, evidente.

A pesar de que lo más habitual es que no se destaque el control del hombre sobre la nave, en las novelas cortas analizadas es posible localizar algún ejemplo en el que sí se manifiesta este poder. En la ya mencionada novela corta de *El pescador venturoso*, por ejemplo, Henrico intenta convencer de muy diversas formas al rey de Nápoles para que le conceda la mano de su hija. Sin embargo, este, ofendido por el rechazo que el padre de Henrico mostró en el pasado, no cede ante las insistencias. El galán solicita la ayuda de varios mediadores ilustres pero ninguno consigue convencer al testarudo monarca. Por esta razón, Henrico ve el rapto como único medio para resolver su problema. Una vez que este tiene lugar, el caballero se encuentra nuevamente cara a cara con el progenitor de Isabela:

Pasaron a la capitana luego al rey, a la princesa Isabela, y con ellos a Camila y su hermano el conde Roberto. Henrico salió a recebillos, a quien dijo con la cólera el rey de Nápoles razones indignas de la autoridad de entrambos; que lleno de la turbación de un suceso tan lejos de su esperanza, hizo extremos tantos que ya parecían furores de hombre plebeyo y que estaba sin juicio; pero las humildades de Henrico fueron tan rendidas, sus ruegos, reverencias y cortesías tan inclinadas que enternecieron el ánimo hasta entonces constante en su opinión.⁶¹⁷

Si bien el rey manifiesta su ira en un primer momento, al final acaba aceptando la petición de Henrico sin problemas. El espacio cerrado del barco concede al galán el control de todo lo que sucede en su interior. De este modo, la nave otorga a Henrico el dominio de la situación y resulta más efectivo que cualquiera de los terceros que había intercedido hasta el momento.

Otra muestra del poder del hombre dentro de su barco aparece en la narración de doña Dionisia en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. La dama, huyendo de su familia, se ve obligada a embarcarse con su galán don Dalmao y su amigo don Juan durante su viaje a Nápoles. En la nave todos ellos utilizan nombres falsos: don Juan sigue llamándose don Jacinto, doña Dionisia pasa a ser Clavela y don Dalmao se convierte en Valerio. Una vez que suben al barco todos se someten al poder del dueño de la galera, que tiene pleno control de su espacio cerrado. El capitán se enamora de la joven y aprovecha su posición privilegiada ofreciéndole todos los regalos posibles y cediéndole la cámara de popa. Además, gracias a la confianza que le otorga su embarcación, traza un plan para asesinar sin problemas a don Juan, al cual considera prometido de Dionisia. Su estrategia consiste en utilizar la excusa de la caza y convencer al caballero para que desembarque en

⁶¹⁷ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, ob. cit., p. 439.

una isleta con él y sus hombres. Allí podrá matarle fácilmente lejos de la presencia de sus amigos. Aunque la dama no está de acuerdo con el abandono del barco por parte de don Juan, el capitán consigue sin problemas lo que desea, como si dentro de este recinto nadie pudiese negarle nada.

El caballero y el capitán desembarcan y, al hacerlo, el control de este último desaparece. Nada más abandonar su espacio cerrado y tocar tierra, los marineros le avisan de que ocho galeotas berberiscas y cuatro saetías se encuentran también en esas islas. Lo único que puede hacer es huir rápidamente sin lograr su objetivo y abandonando a don Juan a su suerte. Una vez que regresa al barco, su poder reaparece y nadie rebate los argumentos que expone como excusa por haber abandonado al supuesto galán de Dionisia:

Entró el capitán con sus camaradas y soldados en la galera, dando por excusa el peligro evidente que amenazaba cualquier dilación, pues aun sin ella se hallaban casi cercados de turcos, y que menos importaba que salvándonos todos cautivasen a uno, que no por socorrelle perdernos unos y otros. Excusa fue suficiente para cuantos la oyeron y, viendo el peligro al ojo, ignoraron la malicia interior de quien la propuso, si no fue para mí y don Dalmao, que estuvo por echarse a nado tras él, siguiendo su misma fortuna; y lo hiciera, a no detenerlo mi amor y la resistencia de los que juzgaban a temeridad amistad tan verdadera.⁶¹⁸

La pareja no está de acuerdo con la decisión tomada pero no replica ni se enfrenta al capitán. Este continúa sus engaños, fingiendo pena por el desafortunado suceso, hasta que don Dalmao y su dama expresan su deseo de abandonar el barco y hacer todo lo posible para localizar a su amigo. El capitán aprovecha esta ocasión para pedirles que cuenten su historia y don Dalmao le da información falsa acerca de su pasado. Tras el relato, el traidor descubre su verdadera naturaleza manifestando sus deseos de casarse con doña Dionisia. Su discurso muestra una clara actitud de superioridad. Está convencido de que no será rechazado y que aceptarán sin dilación su propuesta: "que imaginaba de nuestra discreción tendríamos ya apercebido el consentimiento y gracias en la lengua, para dárselas en acabando de hablar".⁶¹⁹ Además, reconoce abiertamente haber querido matar a don Juan y haberle abandonado en la isla de manera intencionada. En ningún momento se ven signos de preocupación o temor al revelar la verdad. Su espacio cerrado le protege de todo castigo y peligro y le otorga una seguridad irrefragable. La pareja, presionada por el recinto, solo puede fingir aceptar su ofrecimiento con alegría. Han podido mentir acerca de

⁶¹⁸ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., pp. 361-2.

⁶¹⁹ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, p. 365. Un poco más adelante en la misma página concluye su discurso diciendo que "por tener creído no tardaría más en darme la mano que nosotros en responderle, sin saltar en tierra desplegaría aquella misma noche velas al viento".

sus orígenes, pero no pueden rebelarse mientras todavía se encuentran en el interior del barco.

Doña Dionisia solicita desembarcar en Cáller utilizando como excusa la necesidad de descansar al menos una noche en tierra. El capitán, engañado por sus muestras de aceptación, concede su deseo. Sin embargo, sus obligaciones le atan a la nave y no puede acompañar a la pareja. Cuando, horas más tarde, abandona su recinto para visitarles, todo su poder desaparece. La salida del barco implica, de nuevo, la pérdida total del dominio de la situación. El capitán descubre la verdadera relación existente entre doña Dionisia y don Dalmao mientras les espía. Tras el descubrimiento, y llevado por la ira, intenta matar al galán, pero su violenta reacción es rápidamente detenida por todos los que están en la posada. Mientras que en el barco nadie se oponía a sus deseos, en tierra firme ninguno le apoya. Su única salida es regresar a su recinto y a su seguridad antes de ser interpelado por la justicia.

En el ejemplo de *Cigarrales de Toledo*, así como en *El pescador venturoso*, se observa un estrecho lazo entre el barco y su poseedor. Sin embargo, como se mencionó en páginas anteriores, esto no es habitual en las novelas cortas. Lo más común es que la nave muestre un carácter mudable y unos vínculos poco sólidos con respecto a su dueño. Cabría preguntarse entonces por qué es tan interesante la relación entre este espacio cerrado y el sexo masculino. La respuesta se encuentra en el carácter metafórico otorgado a las embarcaciones. La dificultad que comportan los trayectos marítimos y la inconstancia a la que se tienen que someter las naves han sido utilizadas en numerosas ocasiones como base para la creación de imágenes poéticas.⁶²⁰ En las novelas cortas analizadas el uso de esta metáfora tiene con frecuencia el objetivo de describir conceptos abstractos.⁶²¹ No obstante,

⁶²⁰ No hay que olvidar la alegoría de la nave como tópico horaciano, que aparece en autores del siglo de Oro como fray Luis o Lope de Vega.

⁶²¹ En el *Para algunos* de Matías de los Reyes se muestran algunas metáforas que equiparan la navegación con la vida: "¿Ni cómo será bueno que el tiempo de tu reposo ligases por inútiles o por indignos fines, dedicándole al ministerio de piloto de la ajena nave a la hora que la tuya llega al último puerto de tu navegación? [...] Si la media estación de la vida juzgas oportuna para hacer esta embarcación por este vasto Egeo" (REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 152 v.)

En *El premio de la virtud y castigo del vicio* de Ágreda y Vargas, por otro lado, se establece un vínculo entre la navegación y el matrimonio: "Volvió a su patria, de donde había salido pobre y con forzoso destierro, rico, contento, y casado, si puede ser que lo esté quien temerariamente se engolfa en el profundo y proceloso piélagos de tantos peligros, por favorable que a sus ojos se presente, si bien puerto agradable y seguro para los que en las firmes áncoras del justo amor le cierran con la cadena de la debida y justa confianza, no dando velas al tempestuoso viento de las sospechas que facilita y vence mayores dificultades la virtud y la prudencia" (DRURY, K. S.: ob. cit., vol. I, p. 149).

Finalmente, como último ejemplo, en la historia de don García de *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, se observa la relación entre una travesía y una relación amorosa: "Fieme en la inconstancia del viento. No es mucho haya dado al traste mi navegación; que, siendo piloto la ausencia, ¿qué otro paraje podía esperar quien se embarcó en la poca seguridad de una mujer? ¿Gozalda muchos años y sean con más felices

también es posible localizar casos en los que los símiles se centran en equiparar dos entes concretos como son el hombre y el barco. Uno de los ejemplos más claros y también más repetidos está vinculado con la idea de la corte como mar. En esta visión idílica del caos de la capital, la ciudad, llena de varones que acuden a satisfacer sus pretensiones, se muestra como un océano plagado de barcos.⁶²² La equivalencia entre hombre y nave en este caso es perfecta.

A pesar de que este es uno de los casos más habituales en el que tiene lugar el uso de esta metáfora, durante el estudio se han hallado otros ejemplos de este símil. Así, en *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila se alude a esta imagen tras el ataque enemigo: "Acudieron a la luz, como a farol de capitana después de la borrasca las esparcidas naves, los que escondidos entre las breñas salvaron con ellos y la noche, el vivir y la libertad".⁶²³ El narrador sitúa al mismo nivel la confusión de la lucha y la de la tormenta, donde lo primordial es salvar la vida. Los hombres, desperdigados por el miedo, se comparan con los barcos diseminados a causa del temporal.

En las novelas cortas analizadas también se han localizado otros casos en los que la equiparación entre el sexo masculino y la embarcación se menciona indirectamente mediante el uso del verbo "aportar", con el sentido de "llegar a puerto". De este modo, en la *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonçalo* de Cortés de Tolosa, cuando se indica lo afortunado que fue Sebastianillo al conseguir un buen amo, se resalta lo siguiente:

Bueno fue el natural de Sebastianillo. pero mucho le importó aportar en buena casa, de manera que fue acierto nacido de yerro. Tanto caudal halló su amo en él y tanta noticia tuvo de letras humanas y tan bien sabía latín, que le fiaba lo íntimo de su pecho.⁶²⁴

La acción que implica la llegada del joven a la casa aparece descrita mediante el verbo "aportar", sugiriendo la imagen de un barco llegando a un puerto seguro. Mediante esta sutil comparación el narrador asocia nuevamente el medio de transporte con el hombre. Algo similar sucede en la ya mencionada novela corta *Premiado el amor constante* de Lugo y Dávila, cuando Fernando le dice a Celimo: "en un cenador del jardín

fines que los míos!" (MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, p. 164).

Cabe resaltar que la alusión a conceptos abstractos también aparece a menudo asociada a personajes masculinos, como sucede en estos ejemplos.

⁶²² Muchas de las novelas cortas estudiadas hacen referencia a esta idea de corte como mar. Entre ellas cabe mencionar *El licenciado Vidriera* de Cervantes, *El escarmiento del viejo verde* de Salas Barbadillo, la novela marco de *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte* de Liñán y Verdugo, la novela marco de *Las Harpías en Madrid* de Castillo Solórzano y *Los efectos que hace amor*, también de Castillo Solórzano. En lo que respecta a la idea de corte como mar se vuelve a remitir al lector al artículo de María del Rosario Martínez (MARTÍNEZ NAVARRO, M. R.: art. cit.).

⁶²³ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 84.

⁶²⁴ CORTÉS DE TOLOSA, J.: *ob. cit.*, vol. II, p. 225.

fue el puerto donde gozaste la primera vista del mundo".⁶²⁵ El nacimiento del pequeño equivale aquí al hecho de atracar una nave en el embarcadero.

Teniendo en cuenta la gran proliferación de citas que asocian al sexo masculino con el barco, cabría preguntarse cuáles son los elementos en común que poseen ambas entidades y que originan la metáfora. La explicación más clara con respecto a este punto aparece en boca de la madre de Acrisio en el *Para algunos* de Matías de los Reyes:

Con todo eso (dijo ella) no me aseguro mucho de tus razones, pues, aunque tu recogimiento y cordura afianzan tu seguridad, las ocasiones que a los mozos asaltan son impensados, siendo sus sendas tan escondidas e indeterminables como la del águila por los aires y la de la nave por el mar".⁶²⁶

Basándose en la inestabilidad que supone el viaje en barco, la mujer describe la vida de los jóvenes varones destacando las aventuras y peligros que les pueden sobrevenir de manera impensada. Mientras que las doncellas viven protegidas en la seguridad del hogar, los hombres deben enfrentarse al carácter impredecible del mundo exterior.⁶²⁷ Además, su existencia se ve afectada con frecuencia por la confusión y las dudas, y su reacción es similar a la de una nave vapuleada por los fenómenos meteorológicos:

Deste modo como fluctuante bajel impelido de dos contrarios vientos, estaba Eduardo, que el que sin impedimento puede decir lo que siente no es verdadero rigor el que padece, sino inflamado deseo de lo que espera (*Eduardo rey de Inglaterra* de Ágreda y Vargas).⁶²⁸

Y entre tantas dificultades juzgaba por la mayor el pago de la debida deuda, y combatido de varios pensamientos, como fluctuante bajel, que acometido de las inconstantes olas se mueve ya a una y a otra parte esperando el último trance de su perdición, así él, fluctuando entre varias determinaciones, de todas esperaba su daño, en todas temía su ruina (*La ocasión desdichada* de Ágreda y Vargas).⁶²⁹

Entre la confusión de las voces del amaina, el iza, vira, zaborda, el acudir por diversas partes a la faena, desatinado el viento y descompuesto el orden de la navegación, Celio, más que el navío, desordenadas las jarcias de los sentidos, solo atendiendo a perder a Diana, a quien él imaginaba sol del mundo Antártico (*Las fortunas de Diana* de Lope de Vega).⁶³⁰

⁶²⁵ LUGO Y DÁVILA, F. de: *ob. cit.*, p. 90.

⁶²⁶ REYES, M. de los: *Para algunos...*, *ob. cit.*, fol. 51 v.

⁶²⁷ "Mas en aquel breve tiempo, donde él pensaba que la nave de su buena fortuna corría con próspero viento hacia el deseado puerto, la contraria suerte levantó en su mar tal tormenta, que mil veces temió anegarle" (CERVANTES, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 242).

⁶²⁸ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 199.

⁶²⁹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, p. 305.

⁶³⁰ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 113. Lope de Vega era experto en terminología marítima, como demuestra en su teatro.

También los sentimientos masculinos llegan a ser descritos resaltando esta oscilación. Se destaca el hecho de que nada es permanente y que una situación que parecía asegurada puede cambiar en un instante:

Confieso señores, que a no se hallar fortalecido entonces mi corazón con las memorias de Olimpia, que corría gran peligro el frágil navichuelo de mi valor en tanto golfo, donde la tramontana de la ocasión soplaba esforzada. Ya el austro de la gratitud zozobraba la firmeza, ya el levante de la presente hermosura desmantelaba obligaciones, ya el poniente de la ausencia echaba al mar memorias (*Para algunos* de Matías de los Reyes).⁶³¹

¿Aún a la vista del puerto fracasa el frágil navichuelo de mi esperanza? (*Para algunos* de Matías de los Reyes).⁶³²

Los cambios y las dudas son una constante en la vida del caballero y lo único que este puede hacer es adaptarse y sobrellevar las situaciones lo mejor posible. El barco, por su parte, también se enfrenta a numerosas vicisitudes y su destino es incierto. Todo puede cambiar con cada tormenta o con cada ataque enemigo. Los trayectos son duros y solo las naves fuertes resisten a la adversidad. Todos estos aspectos transforman a los barcos en la imagen perfecta a la hora de describir al hombre. A pesar de que su funcionalidad no se manifiesta de un modo tan claro como en los casos anteriores, el espacio cerrado se fusiona una vez más con el personaje. El resultado es un complejo entramado simbólico que el avezado lector de novela corta no debe pasar nunca por alto si desea adquirir una profunda comprensión del texto.

4.2. VENUS ENTRE CUATRO PAREDES: EROTISMO, SEXUALIDAD Y SENSUALIDAD EN LOS ESPACIOS CERRADOS

En la novela corta española del siglo XVII es frecuente la aparición de situaciones de carácter sexual. Adulterios, violaciones y encuentros que conllevan la pérdida de la virginidad se incluyen a menudo dentro de los argumentos de este género literario. Este hecho parece implicar una excesiva lubricidad en los textos. Sin embargo, lo que se observa en ellos es todo lo contrario. Como indica Antonio Rey Hazas:

Existen, sí, numerosas referencias a consumaciones carnales entre amantes, frecuentemente adulterinas; pero no pasan de eso, de ser meras alusiones a tales hechos amorosos, carentes de toda delectación en su relato, sumamente parcas en detalles, que pasan como sobre ascuas por semejantes trances de posible inmoralidad, y son, por tanto, ajenas a la más mínima incitación "pecaminosa", carentes, pues, de sensualismo, nada eróticas, en definitiva.⁶³³

⁶³¹ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 93 r.

⁶³² REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 131 r.

⁶³³ REY HAZAS, A.: "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de Oro*, IX (1989), p. 271.

Efectivamente, a pesar de que en las colecciones de novela corta analizadas abundan las relaciones sexuales, dichos actos se narran de un modo fugaz y hay una ausencia de detallismo. La censura atacaba duramente este tipo de inmoralidades y por ello los escritores evitaban ser excesivamente gráficos en sus descripciones. Ni siquiera los dos autores más atrevidos, Pérez de Montalbán y María de Zayas, pueden llegar a considerarse perversos o chabacanos.

En lo que respecta al primero, Pérez de Montalbán fue duramente criticado y censurado por su obra *La mayor confusión*.⁶³⁴ Sin embargo, el autor no se recrea en ningún momento en el coito ilícito entre madre e hijo que aparece en la novela corta. Como señala Rey Hazas, el texto se centra en otros aspectos:

El relato no expresa la menor delectación en narrar este asunto, no manifiesta complacencia alguna en su desarrollo, ni hay sensualidad, ni morbosidad, sino que se centra, principalmente, en el trazado de una intriga compleja, de una acción incesante y comediesca. [...] Lo fundamental, pues, es el constante ir y venir de peripecia en peripecia, las complicaciones, engaños y malentendidos, la acción externa a la manera dramática que rodea el incestuoso caso, mucho más que este en sí mismo, concebido así como genial pretexto, como móvil desencadenante del atosigado entrecruce de aventuras y lances diversos. Es, en parte, un ejercicio novelesco montado sobre la base de un caso admirable y espantoso, sobre el armazón de un hecho incestuoso sumamente llamativo como tal, pero desprovisto por eso de toda carga inmoralizante.⁶³⁵

Lo mismo sucede con María de Zayas, catalogada por la crítica durante muchos años como una autora excesivamente lúbrica.⁶³⁶ Como indica Goytisolo, sus obras se alejan de la clásica imagen de la mujer pasiva, carente de deseo, y muestran unas protagonistas que se dejan llevar en ocasiones por sus impulsos sexuales.⁶³⁷ A pesar de ello, los textos no son particularmente eróticos y se omiten las escenas más explícitas. De este modo, en *El prevenido engañado*, por ejemplo, se narra la relación oculta entre doña Beatriz y un esclavo negro. A pesar de que la dama muestra claros signos de ninfomanía, los momentos más escabrosos son omitidos y solo se aluden de modo indirecto mediante las palabras de Antonio.⁶³⁸ Asimismo, en *Mal presagio casar lejos*, de la colección

⁶³⁴ El trabajo del investigador Morales Tenorio recoge todas las modificaciones que sufrió el final de la obra por causa de la censura (MORALES TENORIO, A.: art. cit.).

⁶³⁵ REY HAZAS, A.: art. cit., p. 279.

⁶³⁶ Como ya se mencionó en la introducción de este trabajo, la autora fue duramente criticada por Ticknor y Pfandl. Goytisolo menciona este aspecto en su artículo "El mundo erótico de María de Zayas" (GOYTISOLO, J.: art. cit., pp. 16-17).

⁶³⁷ GOYTISOLO, J.: art. cit., p. 21 y sig. El estudioso destaca, además, la violencia que aparece implícita en estos actos sexuales.

⁶³⁸ "¿Qué me quieres, señora? ¡Déjame ya, por Dios! ¿Qué es esto, que aún estando yo acabando la vida me persigues? No basta que tu viciosa condición me tiene como estoy, sino que quieres que, cuando ya

Desengaños amorosos, en la que doña Blanca presencia una relación homosexual. En esta ocasión Zayas se limita a decir que la protagonista vio "deleites torpes y abominables" y no incluye más detalles.⁶³⁹

Queda claro, pues, que el erotismo y la sensualidad de la novela corta española están muy alejados de textos coetáneos como *Engaños deste siglo* de Loubayssin, obra impresa en París en 1615 que manifiesta muy nítidamente el deseo y el placer sexual.⁶⁴⁰ Aquí el erotismo es mucho más sutil. Como define José Ignacio Díez, es "un erotismo oscuro que se apoya en dobles sentidos, en insinuaciones, en las expectativas del lector, etc., uniendo juego, tradición y un deseo de seguridad".⁶⁴¹

En este capítulo se analizará este erotismo velado y su relación con los espacios cerrados desde diferentes perspectivas. Inicialmente se estudiará cómo el espacio cerrado influye en dos situaciones eróticas clásicas: el motivo de la dama dormida y el beso de los amantes. Posteriormente se observará el carácter simbólico que se encierra en la asociación casa/vagina. Por último, se profundizará en el espacio cerrado del jardín como clásico recinto erótico y sensual.

4.2.1. MOTIVOS ERÓTICOS EN ESPACIOS CERRADOS: LA DAMA DORMIDA Y EL BESO ENTRE AMANTES

Dentro de las colecciones de novela corta tanto el motivo de la dama dormida como el del beso entre amantes son utilizados de forma recurrente. Cuando estas situaciones tienen lugar, los espacios cerrados privados son los recintos escogidos mayoritariamente como escenarios ideales para que se desarrollen los acontecimientos. La intimidad y el recato se mantienen evitando que los protagonistas sean juzgados por otros personajes.

estoy en el fin de la vida, acuda a cumplir tus viciosos apetitos" (ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 310). Osvaldo Parrilla analiza el lenguaje simbólico que utiliza Antonio en su respuesta a la dama (PARRILLA, O.: *Comparación y contraste del erotismo en la ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Pliegos, 2003, pp. 101-102)

⁶³⁹ Smith considera que la reacción del personaje de Blanca se muestra carente de sexualidad (SMITH, P. J.: "Writing Women in the Golden Age", en *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 11-43). Para más ejemplos del erotismo en la obra de Zayas se recomienda nuevamente la lectura de la obra del investigador Osvaldo Parrilla (PARRILLA, O.: ob. cit.)

⁶⁴⁰ LOUBAYSSIN DE LAMARCA, F.: *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos, 1615*, ed. de E. Rosales Juega, New York, The Edwin Mellen Press, 2001. Para más información sobre el autor y esta obra se recomiendan los siguientes estudios: PACHECO, A.: "Francisco Loubayssin de Lamarca: El personaje y su obra", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 62, nº 226 (1982), pp. 245-288; y ROSALES, E.: "Francisco Loubayssin de La Marque y su novela *Engaños deste siglo*: el fruto literario de un matrimonio político", *Críticón*, nº 51 (1991), pp. 117-124.

⁶⁴¹ DÍEZ, J. I.: "La literatura erótica en España", en J. Blasco (ed.), *Lasciva est nobis*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, p. 28.

El motivo de la dama dormida ya se observa en la lírica cancioneril. En él, un galán obtiene de un modo inesperado la posibilidad de admirar la hermosura de una joven mientras esta descansa plácidamente. María del Pilar Palomo ha estudiado con detenimiento este motivo en la obra dramática y narrativa de Tirso de Molina.⁶⁴² Según la investigadora, la sensualidad de estos momentos radica en lo siguiente:

contemplar el sueño de una dama suponía penetrar en su escondida intimidad, romper, en cierta manera, el tabú social -y erótico- que protegía su dormitorio, como espacio prohibido. De ahí que la condición de dama del personaje es lo que añade al tema una especial connotación de elemento transgresor y a la situación provocada el aliciente de lo desusado o prohibido.⁶⁴³

En efecto, el caballero está accediendo a un espacio cerrado que habitualmente tendría vedado. Además, no se encuentra rodeado de testigos y puede actuar con libertad. La doncella no puede refrenarle, así que el joven debe debatirse entre la contemplación silenciosa y su deseo de tocar a la joven.

Un ejemplo de este tipo de situaciones aparece en la novela corta *La hermosa Aurora* de Pérez de Montalbán. Mientras Ricardo permanece oculto en el castillo de Aurora, la dama enferma y se ve obligada a aplazar los encuentros con su amado. Ricardo, impaciente, rompe la cerradura de su cuarto y acaba penetrando en el de la joven, que se encuentra dormida en su cama:

Quedose Ricardo (y con razón) suspenso de ver la más perfecta hermosura que se debía al pincel de la Naturaleza; y dejando la luz que traía sobre un bufete de plata, se puso a contemplar aquella muerta belleza y aquel vivo retrato de todo el cielo. Tenía el cabello suelto sobre los hombros, sin más prisión que una colonia verde, la mano derecha en la mejilla y la izquierda sobre la cama.⁶⁴⁴

Como señala Rey Hazas, tanto el erotismo como la incitación sexual llegan al protagonista a través de la *admiratio*.⁶⁴⁵ Además, la contemplación de la belleza de la dama, añade Palomo, se hace sin ningún recato, pues la dama no está despierta y el caballero no se siente observado.⁶⁴⁶ La visión de la amada provoca un debate interno en el galán, que lucha entre contenerse o tocarla. Finalmente esta última opción es la escogida: "Ricardo, con una turbación de enamorado, tomó el cristal, y aún se dice que le llevó a los

⁶⁴² PALOMO, M. del P.: "El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)", *Edad de Oro*, XI (1990), p. 221-230.

⁶⁴³ PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 223.

⁶⁴⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 39.

⁶⁴⁵ REY HAZAS, A.: art. cit., p. 274.

⁶⁴⁶ PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 225.

labios".⁶⁴⁷ A pesar de que el joven ha ido más allá del mero éxtasis, su actitud no deja de ser casta y delicada. La escena se manifiesta, por tanto, cargada de sensualidad pero no de erotismo explícito. Tras realizar esta caballerosa acción, el motivo de la dama dormida finaliza abruptamente con el despertar de la doncella:

Sintiolo Aurora, que un accidente la tenía inquieta, y con los ojos a medio abrir, como suele el sol cuando va despertando el día, vio un hombre junto a su cama. y después de haber conocido que era Ricardo, encendida en una honesta vergüenza, dio lugar a que, huyendo la nieve de las mejillas, se trocase el alabastro en claveles y púrpura. Preguntole colérica que a qué venía. Respondió que a verla.⁶⁴⁸

Aurora despierta y su primera reacción es enfurecerse. Si bien el espacio cerrado tiene un carácter más privado que uno abierto, el hecho de que el galán pueda ser hallado en un recinto de difícil acceso aumenta la tensión y el miedo a ser descubiertos. La situación adquiere un matiz más comprometedor al no ser realizada en el exterior y esto provoca, a su vez, un estímulo y una excitación que no podría conseguirse en otros espacios. Aurora ataja el peligro mostrándose más furiosa de lo que realmente está y Ricardo abandona la habitación rápidamente. El galán ni siquiera tiene tiempo para disculparse por haber hecho algo que podría poner en riesgo el honor de su amada. Lo único que le resta es soportar el castigo impuesto y dejar de ver a la doncella durante algunos días. De este modo, la joven consigue su objetivo, que es demostrar la importancia de su honra y ser más valorada por Ricardo.

El motivo de la dama dormida se repite en la *Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera* de Matías de los Reyes.⁶⁴⁹ En ella, don Tello se convierte en esclavo para poder ver por sí mismo la afamada hermosura de la mora Ardama. Tras convertirse en el jardinero de Abenabo, padre de la joven, y descubrir que Ardama está enamorada de él, Tello idea un plan para lograr estar a solas con su amada. El galán trepa por un moral que se encuentra en el jardín y consigue observar a través de una ventana la cámara donde ella duerme plácidamente:

habiendo cobrado las primeras ramas, de unas en otras se fue encaramando, hasta mejorarse de puesto, desde donde con facilidad registraba con la vista toda la cámara, ayudado de la luz de una lamparilla, que siempre Ardama mandaba dejasen en su cama; fuele favorable también lo estivo y caluroso del tiempo, que obligaba a la dama [a] dejar la

⁶⁴⁷ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 39.

⁶⁴⁸ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., pp. 39-40.

⁶⁴⁹ En el siglo XIX García de Quevedo volvió a retomar la leyenda que es origen de este texto para crear su propia obra. En ella omite completamente el motivo de la dama dormida (GÓMEZ MORAL, A.: art. cit., p. 262)

ventana abierta por gozar el fresco de la noche. Pudo reconocer don Tello que su dama dormía y que los olvidos del sueño no la guardaban el debido decoro, pues acaso cohechados del amante le hicieron patentes, sino lo más prohibido, a lo menos aquellas partes que con menos advertencias se recatan. No quiero hacer descripción desta descuidada belleza por no ofender el pundonor suyo, baste saber que su contemplación fue el remate de la locura de don Tello. Quisiera él aproximarse más al objeto de sus gozos, no quiero yo entender sería con incastos intentos, porque de amores al suyo semejantes no se ha de presumir vileza, mayormente en tan generoso caballero; sería sin duda para despertarla y comunicarle las aventuras a que su amor le obligaba.⁶⁵⁰

Al igual que Ricardo, don Tello se encuentra a su dama dormida e indefensa ante sus miradas. Sin embargo, en esta ocasión, la *admiratio* del galán no aparece acompañada de una descripción de la joven. Probablemente con este escaso detallismo Matías de los Reyes intentó evitar la censura. Aún así, la escena parece tener connotaciones más eróticas que en el caso anterior, pues el narrador señala que Ardama muestra partes del cuerpo habitualmente ocultas al no guardarse "el debido decoro". Este guiño al lector, invitándole a que haga sus propias suposiciones sobre lo que ve don Tello, aumenta el carácter sensual de la situación.⁶⁵¹ La reacción de los dos caballeros, por otro lado, también es diferente. Mientras que Ricardo no puede evitar tocar, aunque castamente, a Aurora, Tello se retiene y elude la tentación. Para ello, limita su acceso al espacio cerrado y no abandona el árbol en ningún momento. De este modo, a pesar de que todavía sigue existiendo riesgo al encontrarse en un lugar prohibido, la distancia que separa ambos amantes reduce mucho esa tensión erótica que implica ser descubierto en una situación semejante.

El final de la escena, por último, difiere una vez más del motivo creado por Pérez de Montalbán:

Pero ya que de entrar por el balcón, que le fuera fácil, se abstuvo, quiso buscar medio como divertirla el sueño, y reparando que en el balcón mismo, sobre un cojín de terciopelo carmesí dormía una perrica de falda, que era el entretenimiento de Ardama, determinó inquietarla para que a su ruido ella despertase. Cortó para hacerlo una rama de aquel árbol, con que asombrando la perrilla la obligó a retirarse ladrando a la cama de su dueño, con cuy[a] orgullosa inquietud despertó la dormida dama, y reparando en su descompuesto descuido tiró la cortina a su hermosura, dejando a don Tello a oscuras de sus glorias y arrepentido ya de su inadvertida diligencia, mayormente porque por aquella noche no surtió efecto en su favor.⁶⁵²

Ardama no llega a descubrir a su amado, con lo que el diálogo no se produce y toda la situación queda reducida a un acto de voyeurismo por parte de don Tello. El galán repetirá esta acción muchas noches hasta tener la posibilidad de hablar con Ardama. Sin

⁶⁵⁰ REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 77 v - 78 r.

⁶⁵¹ No hay que olvidar que el narrador jugaba a menudo con las expectativas del lector (DÍEZ, J. I.: art. cit.).

⁶⁵² REYES, M. de los: *Para algunos...*, ob. cit., fol. 78 r.

embargo, estas escenas ya no serán descritas en la novela corta. Finalmente tiene lugar el encuentro de la pareja. Ardama se despierta cuando el caballero comienza a trepar y este pierde la posibilidad de contemplarla. Aunque la joven ya no está dormida, la situación aún conserva el placer de lo prohibido, pues el espacio cerrado todavía resulta peligroso. Así, la dama insiste en que Tello abandone el lugar por ser demasiado fácil que los encuentren. El galán tropieza y cae del árbol y la mora, asustada, desciende al jardín para confirmar que está vivo. Una vez recuperados del susto, ambos inician sus encuentros en este nuevo recinto sin temer ya ser descubiertos.

Los dos ejemplos mencionados, *La hermosa Aurora* y la *Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera*, tienen en común el carácter casto de sus galanes. Ricardo actúa de un modo más impulsivo que Tello, pero todavía conserva el recato a la hora de tocar a su amada. Poco tiene que ver la actitud de ambos con la de don García en la obra *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. En este texto, el lector puede hallar una de las escenas más eróticas y sensuales existentes en la novela corta española del XVII.⁶⁵³ Así, partiendo del mismo motivo de la dama dormida, un caballero logra llevar a cabo una acción que sería imposible en otro tipo de circunstancias.

Don García regresa a su casa tras una pelea en Yepes. El objetivo del caballero es conseguir dinero y joyas por si debe abandonar la ciudad. Mientras vacía un escritorio de su habitación, el galán siente movimiento en su cama y se acerca a la misma para ver quién está allí:

Curioso, pues, de saber lo que podía ser esto, me llegué con la linterna a medio abrir, pisando como si tuviera gota, y hallé acostada en mi misma cama [...] una dama que, aunque vecina nuestra y celebrada por hermosa y discreta, el poco cuidado que hasta entonces había tenido en tomar de memoria hermosuras, me pusieron en duda de quién fuese, aunque no de que otras veces la hubiese visto. Mostraba en los aceros con que dormía que era aquel primer tercio de su sueño, cuyo poco recelo, ayudado de la seguridad del hospedaje, clausura de la puerta, oscuridad de la noche y calor del estío -que en el principio de junio aligeraba ropas-, desenfadaba bellezas ocultas, hacía alarde de pedazos de cristal competidores de la holanda de la misma cama.⁶⁵⁴

Como se puede observar, las diferencias entre este fragmento y los textos anteriores son claras desde el principio. El cuarto donde tiene lugar el encuentro no es el de la dama sino el del galán. Don García no tiene la sensación de estar haciendo algo prohibido como Tello o Ricardo, ya que se encuentra en su propia habitación. El espacio cerrado, por tanto,

⁶⁵³ "La sutil tensión erótica que contiene, más o menos larvada, esta escena de *Los cigarrales tirsianos* muestra aún más su poder de incitación amorosa si la comparamos con otra similar y contemporánea de Juan Pérez de Montalbán, que tiene lugar en *La hermosa Aurora*" (REY HAZAS, A.: art. cit., p. 273).

⁶⁵⁴ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., p. 126.

carece de las connotaciones que tenían los dormitorios de Aurora y Ardama, y solo las adquiere cuando se descubre a Irene en él.

Otro de los factores relevantes es que la dama no es la amada de don García. El caballero la ha visto varias veces, pero nunca le ha prestado excesiva atención. Incluso tiene dudas a la hora de reconocerla. Este hecho parece indicar que lo que antes le resultaba al galán indiferente se transforma, dentro de este recinto, en algo sensual y deseable. El cuarto cobra, pues, una importancia que no se daba en los otros ejemplos.

La reacción inicial de don García es, como les sucedía a Ricardo y a Tello, el éxtasis ante la belleza. Sin embargo, en esta ocasión sus sentimientos y sensaciones aparecen mucho más descritos, pues la contemplación de la dama coincide con el instante del enamoramiento del galán:

Yo os doy mi palabra, don Juan amigo, que [...] estuve tan fuera de mí, y tan dentro de las niñas de mis ojos [...], que imité por un largo espacio, en lo sensible, si ella en lo cándido, a una estatua de mármol. No sé si me enamoré entonces; que si el amor es hábito, y este se adquiere poco a poco por muchos actos, juzgaréis a impropiedad de amantes de comedia el tener la voluntad tan dispuesta que a la primera vista se rindiere; aunque, fuera de que hay quien afirme poderse engendrar, de un acto solo una costumbre, la excelencia del objeto suele tener tanta eficacia, que hace más en un instante que otros en muchos días.

A lo menos, si yo entonces no me enamoré, sé que me admiré, copiando en el alma aquella belleza; pues si el filósofo llamó al entendimiento de los niños tabla rasa y limpia, en la cual se imprime con facilidad cualquiera imagen o especie, por hallarla desembarazada de otras, siendo tan niño mi amor, y tan desacostumbrada mi voluntad a semejantes peregrinas impresiones, fácilmente pudo recibir esta que, como primera, conservó, y conservará hasta la muerte.⁶⁵⁵

La descripción de Irene también es mucho más extensa que en el caso de Aurora o Ardama y ofrece un gran detallismo y voluptuosidad. Además, como indica Pilar Palomo, está llena de cultismos y expresiones hiperbólicas.⁶⁵⁶ Mientras que Pérez de Montalbán solo menciona pequeños elementos y Matías de los Reyes se hunde en la ambigüedad, Tirso se expresa de forma amplia y fluida. A continuación se transcribe dicha descripción íntegra para que el lector pueda apreciar plenamente la diferencia entre este caso y los anteriores:

Tenía los cabellos de resplandeciente azabache (si el azabache se peina) recogidos, parte, en una redcilla de nácar -y si presos me prendieron, ¿¿qué hicieran sueltos?--; y parte, licenciosos, quebrantando la cárcel, se desenfadaban por el espacioso campo de cristal de la frente y hombros, tan atrevidos, que algunos dellos osaban besar ya las rosadas mejillas, y ya las puertas de coral, depósito de tantas perlas. Los ojos, guardadamas de sus niñas, habían hecho portero al sueño que, con la defensa de sus negras pestañas -sino alabardas,

⁶⁵⁵ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., pp. 126-7.

⁶⁵⁶ PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 228.

sutiles flechas- defendían la entrada a importunos deseos, puesto que, como pobres mendigos, donde quieren se entran. ¡Inaudita victoria de Amor que venciese una voluntad tan rebelde como la mía, envainadas sus principales armas, y la cautivase a cierra ojos! Las cejas que los coronaban, pudieran -siendo iris de sus dos cielos- asegurarme la clemencia que hipotecó en el de las nubes el Soberano Autor de la universal inundación, si, por ser tan negras como los cabellos, no pronosticaran, con su luto, el trágico fin de mis amores. Buscando estoy comparaciones para las mejillas, de quien ellas son el hipérbole, y no las hallo, porque si alego la leche mezclada con claveles, los jazmines entretejidos de rosas, ni las igualan, ni es justo traer ejemplos tan comunes; pues no hay pluma que pinte hermosuras que no las manosee. Solo digo que eran mejillas de dama de Toledo, donde pudieran castigar a los afeites por vagamundos, pues -gozando de los naturales del Tajo- cuantos intentó el engaño son aquí impertinentes; y, si no es que el amor desproporcione mis encarecimientos, os aseguro, que sacó las deste milagro de belleza en limpio, siendo las demás sus borradores. a nariz proporcionada se había puesto por juez árbitro en medio, señalando los límites de su jurisdicción, y obligando los labios a conjeturar cuál debía de ser el tesoro que guardaban, siendo sus puertas de rubíes. De buena gana trocara el rapaz de Chipre los brazos de su diosa madre por las cunas de los dos hoyuelos, uno debajo de la hermosa nariz y otro debajo de la boca, puesto que sosegara poco en ellos, pues fuera grosería y no descanso dejar por el sueño la contemplación de tales hoyos. A lo menos, si él no fue admitido, tropezó mi libertad en ellos, de suerte que no se levantara tan presto de la caída; y a no asirse mi esperanza al apacible cuello -en lo blanco leche, si en lo riguroso alabastro-, fuera maravilla no despeñarse. No sé si fueron crueles o piadosos los pechos de la sutil camisa en permitirme viese los de aquel dormido hechizo, pues si les deben agradecimiento los ojos, puede con razón formar quejas la libertad. Llamáralos yo pellas de nieve, si no abrasaran; cerros del Potosí de la hermosura, si no los hallara tan avarientos della; globos de cristal, vía láctea de su cielo y, en fin, pechos de Irene, que es más que todo. Tenía sobre ellos la diestra mano apuntando en el reloj del corazón -que pulsaba mis pesares-, las horas de mis penas, si no era que con aquella acción jurase no quererme; la otra, apoyando la cabeza, mostraba ser digo de tal fábrica solamente tan hermoso pedestal; y entrambas, tan bien hechas, tan blancas y tan largas, como cortas con mi dicha. No os refiero pedazos de cielo que, intercediendo el calor, me permitió ver la colcha, nube de aquella Luna que me enseñó en fragmentos sus reliquias, por guardar el debido respeto a su honestidad y el justo decoro a nuestra conversación.⁶⁵⁷

La clásica alusión a los elementos que forman parte del rostro da paso a una extensa mención sobre los pechos de la dama, que no habían sido mencionados en los casos anteriores. Tirso solo se refrena al llegar a las partes menos decorosas para evitar manchar la honestidad de Irene e incitar, como hace Matías de los Reyes, la curiosidad del lector.

El erotismo de la situación, claramente manifiesto en este largo parlamento de don García, se culmina con la acción que realiza el caballero antes de abandonar el cuarto. Al igual que sucedía en el caso de Ardama, Irene no descubre que está siendo observada y no despierta durante el transcurso de la contemplación. No obstante, sus movimientos asustan a don García, que cree que la dama ha recuperado la consciencia. El sobresalto refuerza la idea de estar disfrutando el placer de lo prohibido y no impide que don García actúe de forma osada:

⁶⁵⁷ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., pp. 127-9.

y dando licencia al atrevimiento a que animase a los labios para imprimirse en la cándida cera de la bella mano que tenía sobre los pechos, por entre sus torneados dedos, como por entre celosías, pienso que alcanzaron a tocar la nieve de uno dellos.⁶⁵⁸

Si en el caso de Ricardo la audacia del caballero se reducía a un inocente beso en la mano, aquí la desenvoltura es mucho mayor. Don García se atreve a tocar con los labios y de un modo indirecto una de las partes más íntimas de la joven. Las connotaciones eróticas, por tanto, son mucho más elevadas que en el ejemplo anterior. Después de esto, don García no se permite más licencias y, una vez intercambiada una de sus joyas con otra de Irene, abandona la habitación.

Tras el análisis de los tres ejemplos mencionados, se puede afirmar que el espacio cerrado es fundamental a la hora de desarrollar plenamente los elementos eróticos en el motivo de la dama dormida. La idea de introducirse en un lugar prohibido y rebasar en él los límites del recato aumenta de modo considerable la tensión y el placer sensual. El disfrute de una intimidad vedada, que solo se puede lograr en estos recintos, difiere mucho de las posibilidades que ofrece un lugar público o exterior. Allí, la joven nunca se deja llevar y su vestimenta conserva siempre la decencia y la compostura. Por esta razón, poco tienen que ver los casos analizados con la dormida Zelinda en *La voluntad dividida* de Camerino, el sueño de Tecla en *La patrona de las musas* de Tirso de Molina o la desmayada Jacinta en *La serrana de Sintra* de Alcalá y Herrera.⁶⁵⁹ En estas tres novelas cortas el encuentro entre hombre y mujer no muestra erotismo alguno, ya que la acción transcurre en bosques y en un templo lleno de gente.⁶⁶⁰ Aunque las jóvenes están inconscientes, la posibilidad de encontrarse con testigos es mucho más elevada y la actitud de los galanes solo puede limitarse a una discreta contemplación. Acciones como la de don García se vuelven, pues, completamente inviables.

Dentro de las variantes del motivo de la dama dormida que también muestra marcados rasgos de erotismo, se encuentra, según María del Pilar Palomo, aquella en la que la dama no está realmente inconsciente. En estos casos, la mujer utiliza su astucia y finge el sueño para facilitar al galán la observación. La inocencia que conlleva la ignorancia es sustituida por un deseo sensual, el afán de conquistar al amado a través de su

⁶⁵⁸ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., p. 130.

⁶⁵⁹ Se incluye entre los ejemplos *La serrana de Sintra* dado que, hasta el último momento, tanto don Félix como el propio lector no saben que la dama está desmayada y no dormida.

⁶⁶⁰ En lo que respecta a *La patrona de las musas*, María del Pilar Palomo sí observa sensualidad en esa escena a pesar de que la pareja comparte el espacio con muchas otras personas (PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 229).

hermosura.⁶⁶¹ Como en las situaciones anteriores, el motivo se desarrolla con plenitud cuando tiene lugar en un espacio cerrado privado. Solo allí la mujer puede exhibir su cuerpo de un modo más evidente sin ser juzgada o vista por espectadores indeseados. Un ejemplo de este tipo de variación aparece en la obra *La soberbia castigada* de Camerino.⁶⁶² Artamia se enamora de Corazino, un caballero casado que la salva en una ocasión.⁶⁶³ Con el fin de conquistarle, la dama decide, entre otras cosas, acceder a la habitación de su amado:

Y no contenta la enamorada viuda desta prueba, tuvo traza, después de haberse apartado de él, de hallarse a la noche en su cuarto, que le hizo franco un criado por ganar la gracia de su amo con esta ocasión [...]. Y así, cuando entró Corazino en él, se fingió dormida, dejándose con cuidadoso descuido descubiertos los brazos y la mitad del pecho que todo parecía un pedazo de finísimo alabastro, cuya blancura le acordó la de la fe y no despertó en su leal pecho pensamiento infame. Pero temeroso de no ser vencido si quedaba en la quinta, salió della y pasó la noche durmiendo en el florido suelo de aquellos campos (que solamente huyendo se vencen las amorosas batallas) hasta que, risueña, le despertó la aurora, la cual vio a la viuda volverse triste a la ciudad por no saber qué remedio hallar a sus penas.⁶⁶⁴

Al fingirse dormida en este espacio, Artamia muestra a Corazino partes habitualmente vedadas de su cuerpo sin perder su buen nombre. De este modo, consigue tentarle. La reacción del caballero, sin embargo, no es la deseada. Artamia no es la amada de Corazino, así que él decide darle primacía a los deberes matrimoniales. Su abandono del recinto se justifica al haberse transformado este claramente en un foco de sensualidad e incitación.

Además del motivo de la dama dormida, otra de las situaciones ligadas a los espacios cerrados que merece ser estudiada es el momento en el que se mencionan besos entre amantes. Entre los textos analizados, *La voluntad dividida* de Camerino es la obra que ofrece mayores matices eróticos y sexuales a la hora de describir este instante.⁶⁶⁵ En ella, Zaraida, enamorada de Mahomad y celosa de Zelinda, ofrece sus senos al galán para conseguir una promesa de amor:

⁶⁶¹ De este modo la dama intenta solucionar los obstáculos que imponen tanto el temor como el respeto por parte del galán (PALOMO, M. del P.: art. cit.)

⁶⁶² Paolo Tanganelli en uno de sus artículos señala las influencias literarias de esta obra de Camerino. El investigador destaca concretamente el influjo gongorino y celestinesco (TANGANELLI, P.: art. cit.)

⁶⁶³ López Díaz define el personaje de Ardama como una "mujer soberbia y altiva, que cuando se enamora cae en una espiral de degradación que le lleva a la locura" (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit., p. 295). Tanganelli, por su parte, la define como una "dama esquivada más atrevida y lujuriosa que la condesa de Belflor de *El perro del hortelano*" (TANGANELLI, P.: art. cit., p. 235).

⁶⁶⁴ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 268.

⁶⁶⁵ López Díaz describe la obra muy escuetamente: "*La voluntad dividida* nos cuenta, en un marco de novela morisca, la historia de un hombre enamorado de dos mujeres" (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit., p. 293).

Y habiendo estado mientras duró el día y parte de la noche con Zelinda, cuando le pareció hora se despidió della con mil ternezas, ensayos de las que después mostró con Zaraida que, para refrigerio de su amoroso fuego, le hizo francas dos pellas de blanca nieve que afrentaba a la que en los más altos montes conserva, no pisada, la blancura que le dio el cielo, y fue milagro de Amor no deshacerlas con el ardor de sus labios. y le pidió por paga deste favor que no visitase más a Zelinda y él, conocida la causa de los pasados enojos, prometió hacerlo y determinó ser más cauto, y siéndolo encubrió algún tiempo el engaño.⁶⁶⁶

Los besos de Mahomad contienen una gran carga erótica al ser realizados en una parte del cuerpo que habitualmente es restringida. Camerino aprovecha que la escena tiene lugar en un ambiente morisco para mostrar un acto más atrevido de lo habitual en una dama que, aún así, mantiene su honorabilidad.⁶⁶⁷ El recinto cerrado en el que transcurren las acciones, por otro lado, sirve para proteger el universo privado de la pareja y ocultar su procacidad.

A pesar del ejemplo que ofrece *La voluntad dividida*, por lo general en la novela corta española del XVII los besos no suelen conllevar un contacto sexual. Por esta razón, las implicaciones de carácter erótico y sensual se consiguen de otro modo, gracias al contexto en el que dichos actos se ubican. En *Al fin se paga todo* de María de Zayas, por ejemplo, el primer y único beso entre don Gaspar y doña Hipólita ofrece una tensión erótica que supone un estímulo para el lector.⁶⁶⁸ Don Pedro, el marido de Hipólita, decide irse de caza durante dos o tres días. La dama, animada por la ausencia de su esposo, avisa a su amante y prepara un colchón en el jardín con la excusa de huir de las molestias del calor. Mientras espera a don Gaspar, don Pedro regresa al hogar de forma inesperada y se acuesta con ella. Ante el peligro, la joven ordena que cierren la puerta del jardín. Cuando don Gaspar acude por fin a la cita, decide acceder igualmente al recinto llevado por los celos:

Había a este tiempo acabado ya la luna su carrera, y escondídose en su primera casa, con que estaba todo en confusas tinieblas, y nosotros rendidos al sueño; y así, tuvo lugar de, rodeando el jardín, venir a dar junto a la cama en que yo y mi esposo estábamos; y como en la vislumbre viese que en ella había dos personas, no creyendo fuese don Pedro, se bajó y puso de rodillas, diciendo entre sí que no era su sospecha vana; y llevado de la cólera sacó

⁶⁶⁶ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, pp. 82-3.

⁶⁶⁷ Como indica Carrasco Urgoiti, "la elección de la Granada nazarí como marco apto para esta manera de vivir en función del amor y el placer podía obviar inconvenientes y críticas" (CARRASCO URGOITI, M. S.: "*La voluntad dividida* de Camerino en la trayectoria de la novela morisca", en L. López Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México D. F., El Colegio de México, 1995, p. 64).

⁶⁶⁸ Osvaldo Parrilla omite en su análisis este encuentro erótico y se ciñe solo a la relación sexual entre la protagonista y su cuñado, situación que será estudiada más adelante en el presente estudio (PARRILLA, O.: *ob. cit.*).

una daga, y como quisiese dar con ella a mi inocente dueño, determinación pesada y solo aconsejada de su cólera, el cielo que mira con más piedad las cosas permitió que a este punto, dando don Pedro vuelta en la cama, suspiró, con lo que conoció don Gaspar su engaño, y coligió lo que podía ser, y dando gracia al cielo de su aviso, se puso de mi lado, y dando lugar a esto el sueño de don Pedro y su atrevimiento, me despertó.⁶⁶⁹

El momento que representa la culminación del deseo de la pareja es cancelado y sustituido por un intento de asesinato, que afortunadamente se anula al revelarse la identidad de don Pedro. El galán debe marcharse, sin embargo decide correr el riesgo y recibir igualmente un premio a todos sus esfuerzos.

Yo, conociendo su temeridad en tal caso, le pedí por señas que se fuese, lo cual hizo viendo mi temor, llevando en prendas con mis brazos las flores de mis labios, fruto diferente del que él pensó coger aquella noche. Con esto, tornando a saltar la tapia, que por la parte de adentro era menos difícil, se volvió a su posada, a rogar de nuevo facilitase este imposible, yo a sentir y llorar mi corta suerte.⁶⁷⁰

El beso apenas aparece descrito en este fragmento. No obstante, la sensualidad del momento es evidente. Don Gaspar se atreve a besar a su amada cuando su marido se encuentra a pocos centímetros. El riesgo de ser descubiertos por él o por cualquier criado de la casa es muy elevado, pero esto no frena a los amantes, que se dejan llevar por un impulso sexual. La frustración que conlleva el tener que partir de inmediato, por otro lado, también resalta su deseo y su impaciencia en la búsqueda del placer.

Dentro del motivo del beso entre amantes se puede observar una variante que juega con la idea de lesbianismo. Este motivo se da en situaciones en las que una dama se encuentra travestida y se hace pasar por hombre.⁶⁷¹ Ante los deseos de la otra joven, que desconoce la verdad, el contacto íntimo de los besos y los abrazos se convierte en el único medio de proseguir el engaño. El lector se convierte así en cómplice de la mujer disfrazada y disfruta el placer que conlleva una relación fuera de los cánones habituales. La carga erótica residiría aquí en esta confusión que provoca la ambigüedad sexual.⁶⁷²

⁶⁶⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 425.

⁶⁷⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 425.

⁶⁷¹ Para más información acerca de la mujer travestida se recomienda la lectura del siguiente estudio: BRAVO-VILLASANTE, C.: *La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglos XVI- XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988. En él, la crítica enumera hasta trece tipos diferentes de mujeres disfrazadas. Por otro lado, también resultan interesantes los artículos de Hans Felten y Rosa Navarro (FELTEN, H.: "La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, Stuttgart, Steiner, 1988, pp. 77-82; y NAVARRO DURÁN, R.: "El atractivo de la ambigüedad: la mujer vestida de hombre", en *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 59-67).

⁶⁷² No forma parte de los objetivos de esta tesis el ahondar sobre el concepto de lesbianismo en el siglo XVII. Por esta razón, simplemente se remite al lector interesado a la lectura de *Amar solo por vencer* de María de Zayas y a su correspondiente bibliografía. Asimismo, es importante tener claro que en las narraciones que se están describiendo las damas no sienten realmente deseos por su propio sexo y solo se ven

En *El casamiento desdichado* de José Camerino, por ejemplo, doña Beatriz se ve obligada a transformarse en Alejandro cuando abandona su hogar.⁶⁷³ Para poder trabajar como paje en la casa de Monsu de Lansac la joven continúa el fingimiento. Es allí donde Carminda, la hermana de su amo, se enamora de ella. Un día que ambas están solas Carminda le manifiesta su amor:

Con que asegurándose de su voluntad determinó descubrirle el fuego que le abrasaba el alma y así, cubriendo los blancos jazmines de su hermosa cara de claveles, para quitarle el respeto que pudiera estorbarle la correspondencia que deseaba le mostrase, se abrazó con él y con las más tiernas y amorosas razones que le dictó Amor le descubrió el que le tenía, asegurándole que antes perdería la vida que poder no quererle y así le persuadía a que no se mostrase desagradecido.⁶⁷⁴

El espacio cerrado se convierte en el recinto ideal para que Carminda manifieste sus deseos al paje. Aquí, alejada de las miradas de todos, puede acercarse a su amado, abrazarle y transmitirle físicamente su deseo. Beatriz se muestra confusa mientras Carminda prosigue en su declaración amorosa. Como su sirviente no reacciona, la joven ama se siente despreciada y comienza a llorar. Ante esta reacción, Beatriz se ve obligada a corresponder:

De que lastimado el fingido paje (que ya tenía experiencia de la fuerza del ciego niño) se enlazó en su hermoso cuello y acreditó con las obras que le era permitido el amor que para consolarla fingía tenerla, de que Carminda alegre se mostró con el nuevo contento tan hermosa que juzgó Alejandro no haber visto quien la igualase.⁶⁷⁵

A pesar de que Camerino describe muy ambiguamente las acciones que realiza Beatriz como Alejandro, el sensualismo de la escena es evidente. Además, el hecho de que el lector conozca en todo momento el sexo de ambos miembros de la pareja otorga a la situación un matiz todavía más excitante. El fingimiento de Beatriz durará un tiempo, hasta que la relación con su ama sea descubierta por otro paje:

En cuyo engaño la detuvo discretamente el tiempo que su querido Ricardo tardó en sanar el frenesí de los celos, hasta que otro paje francés, envidioso de tantos favores, habiéndolos visto amorosamente enlazados, les acusó a Monsu de Lansac, su señor, el cual disimuló, prudente, para cogerlos en el hecho, determinado a lavar con la sangre de entrambos su manchado honor. Y así, avisado del envidioso paje, una siesta que en amorosos juegos se entretenían, entró de repente en el cuarto de su hermana y desnudando, furioso, el acero para vengar su afrenta, fue a matarla.⁶⁷⁶

engañadas o forzadas a engañar.

⁶⁷³ López Díaz en su resumen de la obra solo destaca el final de la misma: "presenta con gran crudeza un caso de venganza de sangre" (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit., p. 293).

⁶⁷⁴ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 161.

⁶⁷⁵ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 161.

⁶⁷⁶ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, pp. 161-2.

La ambigüedad prosigue al aludir a los gestos amorosos que lleva a cabo la pareja, pero se puede deducir que su erotismo, a pesar de ser limitado, aumenta. La privacidad del espacio cerrado continúa protegiendo a ambas hasta que otro paje rompe esta frágil seguridad. Solo entonces Beatriz revela su sexo para evitar la muerte. De este modo, la relación amorosa se trunca y desaparecen totalmente los rasgos sensuales.

Otra de las novelas cortas que muestra una relación entre dos mujeres es *Los hermanos parecidos* de Castillo Solórzano.⁶⁷⁷ Lucrecia, enamorada de Camilo, se transforma en Fabio y comienza a trabajar como paje de su amado. Laura, la nueva dama de Camilo, se queda prendada de Fabio y este, al darse cuenta, decide conquistarla con el fin de romper la pareja. Tras innumerables encuentros y conversaciones, producidas mientras hace su función de tercero, Laura acaba perdidamente enamorada:

Viose Fabio con Laura, y con extrañas finezas procuró encenderla más en su afición, y tan rendida la tuvo que se disponía Laura a irse con Fabio donde quiera que la quisiese llevar. Ella le dijo, como era un hombre humilde, hijo de pobres padres que se sustentaban del trabajo de sus manos, que mal podría tenerla como merecía con estas pocas comodidades. Tan perdida estaba Laura por el que entendía ser varón, que se dispuso a intentar robar a su viejo padre joyas y dineros, y ejecutar el salir con Fabio y casarse con él. Él la disuadió deste pensamiento, suplicándola que lo dilatase para mejor ocasión, que el trataba de despedirse de Camilo y que, en estando fuera de su casa, podrían mejor hacer aquella fuga, ya que se determinaba a favorecerle con tantas veras. Y en fe de que esto se haría así, comenzó a recibir Fabio de Laura más favores, atreviéndose a sus hermosos clavales, con no poco gusto de la dama, que ya deseaba verle con más despejo que hasta allí.⁶⁷⁸

Para evitar ser descubierta, Lucrecia se ve obligada a aceptar complacida los favores de Laura y corresponder a los mismos como la joven desea. De este modo, se desarrolla entre ellas una relación que cada vez alberga más matices eróticos y sensuales. Nuevamente, el lector percibe la excitación de lo prohibido al observar el antinatural romance entre dos mujeres, que se suma a la conflictiva desigualdad social que se da entre la dama y el paje fingido. El espacio cerrado, además, vuelve a hacerse imprescindible para ocultar unos lazos que no deben de ser revelados a Camilo.

La historia de la pareja tiene un final menos abrupto que en el caso anterior. Julio, el hermano desaparecido de Lucrecia, regresa a la ciudad y es confundido con Fabio por Laura. El caballero aprovecha la situación y sustituye a su melliza en sus juegos eróticos.

⁶⁷⁷ En 2016 Juan Luis Fuentes Nieto realizó para su tesis doctoral una edición y estudio de esta colección. Desafortunadamente no se ha podido consultar el texto, que no se encuentra disponible en el repositorio de la Universidad de Jaén (FUENTES NIETO, J. L.: *“Fiestas del jardín”, de Alonso de Castillo Solórzano: estudio y edición*, Jaén, Universidad de Jaén, 2016).

⁶⁷⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Fiestas...*, ob. cit., pp. 488-9.

Mientras, Lucrecia consigue recuperar el amor de Camilo, que la pide en matrimonio. Por último, Julio se informa de quién es Laura y también arregla el casamiento. Es entonces cuando Lucrecia cuenta la verdad y se descubre el engaño realizado. La narración concluye, por tanto, con la felicidad de los cuatro jóvenes.

Como se puede observar, al igual que sucedía en el motivo de la dama dormida, los espacios cerrados se convierten en recintos imprescindibles a la hora de desarrollar matices de sensualidad en el motivo del beso. La intimidad de la pareja evoluciona en medio del secreto y la privacidad. Gracias a esta tanto el galán como la dama pueden actuar de un modo más natural. En los recintos abiertos, en cambio, el recato y el miedo a las opiniones ajenas limitan unos deseos que deben ser contenidos en todo momento.

Para finalizar este apartado cabría mencionar tres novelas cortas en las que no aparecen estos dos motivos clásicos, pero sí se insertan elementos eróticos o sensuales. El detonante en todos estos textos no es la contemplación de una belleza dormida o la voluptuosidad de un beso. El erotismo aquí se centra en la posibilidad de tocar libremente el cuerpo de la dama.

El primer caso se observa en la ya citada obra de Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*. Durante la narración de la historia de Marco Antonio, el galán relata cómo entra en una casa desconocida huyendo tras una pelea.⁶⁷⁹ Desorientado, el caballero se acaba quedando encerrado en una habitación y se adormece en la cama mientras espera a la propietaria del cuarto. Estela llega y, al ver a Marco Antonio, se desmaya a causa del susto: "Cayó, en fin, desmayada sobre la misma cama, siendo aquel el favor primero que sin querer me hizo, pues juntando su rostro con el mío, merecí durmiendo más que hasta aquí despierto".⁶⁸⁰ Nada más aparecer la dama en el cuarto ya comienzan a desarrollarse los aspectos sensuales. De este modo, se describe un posible beso entre desconocidos que, inconscientemente, superan los límites marcados por la etiqueta.

Marco Antonio despierta a causa del ruido producido por Estela y, asustado en la oscuridad, saca la daga para matar a quien considera su enemigo. Sin embargo, al recuperar poco a poco la consciencia, cambia de opinión y realiza otras acciones:

Y así, sacando la daga, por poco hiciera hazaña que después llorara toda mi vida, a no reparar más en mí y, despierto del todo, no remitir al tacto lo que no pude a la vista. Toqué las manos, cabellos, rostro de la desmayada hermosa, asegurándome

⁶⁷⁹ María del Pilar Palomo también se recrea en el análisis de esta escena y la compara con el primer encuentro entre amantes que tiene lugar en la obra teatral de Tirso *Desde Toledo a Madrid* (PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 226 y sig.)

⁶⁸⁰ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., p. 317.

que era mujer; y, hallándola inmóvil, creí que estaba muerta, porque negando el corazón su vital movimiento a los pulsos, y el calor abrigo a las manos y rostro, engañara otra mayor experiencia que la mía.⁶⁸¹

La soledad, la intimidad y el desmayo de la joven permiten a Marco Antonio traspasar los límites y tocar el cuerpo de Estela. Aunque el galán no pretende sobrepasarse, el hecho de realizar todos esos movimientos en la oscuridad parece ir asociado a cierto placer sensual. El joven llega a tomar a la mujer en sus brazos y examina sus pulsos varias veces. Recorrer su cuerpo a ciegas en busca de posibles señales de vida implica, así, cierto erotismo.⁶⁸² Una vez que la dama recupera la consciencia, el recato reaparece. Bajo la nueva luz que trae Estela al cuarto no se permite ningún exceso. Marco Antonio solo puede mantener las distancias y besar un par de veces las manos de la doncella con la excusa de agradecer su ayuda.

La escena del desmayo es similar a la que tiene lugar en la novela corta *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas. Aminta descubre en la casa de doña Luisa que ha sido engañada por el traidor don Jacinto y lamenta su desgracia. La dama decide suicidarse al haber perdido el honor con un hombre que consideraba su esposo. Don Martín, que ha escuchado oculto el soliloquio de Aminta, la detiene en el último momento. La joven desfallece ante la aparición del caballero y este aprovecha la situación para tocarla:

Aminta recibió tal turbación que, junto con sus pesares, se dejó saltar de un profundo desmayo, dando a don Martín lugar para que, tomándola en sus brazos, gozase el favor, que si estuviera con su sentido fuera muy dificultoso, respecto de su honesto recato, el cual no pudiera ser vencido, si no es con el engaño que se ha visto.

Enternecido don Martín, con su sol eclipsado en sus brazos, contemplaba las pasiones que la veía padecer, la hermosura, los pocos años, que siendo todo tan igual a su amor, le daban ocasión a mil amorosos atrevimientos. Componíale el revuelto cabello, enjugábale las tiernas lágrimas, y recibía a vueltas de penosos suspiros, regalados favores, cogiendo claveles de aquel jardín de hermosura.⁶⁸³

En esta ocasión, el galán es plenamente consciente del disfrute erótico que implica acariciar el cuerpo de la mujer que ama. Mientras que Marco Antonio, llevado por las circunstancias, toca a Estela sin haberla visto previamente, don Martín utiliza el desmayo como excusa para hacer todo aquello que desea. Su actitud es, por tanto, más libidinosa que la del otro galán. Aunque sus acciones no son excesivamente atrevidas, el caballero

⁶⁸¹ MOLINA, T. de: *Cigarrales...*, ob. cit., pp. 317-8.

⁶⁸² Palomo resalta, asimismo, la semidesnudez de la dama y cómo este aspecto aumenta la sensualidad que aporta solapadamente la escena (PALOMO, M. del P.: art. cit., p. 227).

⁶⁸³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 234.

supera los límites que se había impuesto Marco Antonio y besa a la joven. De este modo, el deseo sexual queda plenamente reflejado.⁶⁸⁴

Finalmente, la tercera y última novela corta que alude al hecho de tocar el cuerpo de la dama es *Tarde llega el desengaño* de María de Zayas, inserta en la colección *Desengaños amorosos*.⁶⁸⁵ En el capítulo anterior de la presente tesis ya se mencionó esta obra y la extraña relación que se da entre don Jaime y una dama desconocida. Con el fin de no revelar su identidad, la joven obliga al caballero a penetrar en su espacio cerrado con los ojos vendados. La primera vez que la pareja se encuentra dentro de la casa de la doncella, la acción transcurre en una habitación oscura:

Con esto, me desvendó los ojos; aunque fue como si no lo hiciera, porque todo estaba a oscuras. yo, agradeciéndole tan soberanos favores, con el atrevimiento de estar solos y sin luz, empecé a procurar por el tienta a conocer lo que la vista no podía, brujuleando partes tan realizadas, que la juzgué en mi imaginación por alguna deidad. Hasta dada la una estuve con ella gozando regaladísimos favores, cuantos la ocasión daba lugar.⁶⁸⁶

Al contrario de lo que sucedía en los casos anteriores, la dama no está desmayada y es plenamente consciente de lo que está sucediendo. Sin embargo, acepta las caricias del galán sin oponer ningún tipo de resistencia. La oscuridad se convierte en su aliada al ocultar su identidad y le permite llevar a cabo sus juegos eróticos sin perder el honor. La ausencia de luz, por otro lado, disminuye el recato de don Jaime, que toca sin pudor partes del cuerpo de la doncella habitualmente restringidas. Así, sus impulsos y su deseo sexual se desarrollan totalmente. A pesar de la habitual falta de detallismo y minuciosidad, el lector puede percibir de forma clara el placer erótico a través del texto.

En resumen, en estos tres ejemplos una vez más queda plasmada la importancia de los espacios cerrados para el desarrollo de los acontecimientos. Los galanes aprovechan el hecho de estar solos con las damas para ir más allá del recato. Los recintos abiertos aumentarían la posibilidad de la aparición de testigos y reducirían considerablemente el pleno desarrollo de la pasión.

⁶⁸⁴ Osvaldo Parrilla centra su análisis en los eufemismos empleados por la autora y en la ambigüedad que se refleja al no detallar con precisión lo que sucede en el período en el que Aminta está desmayada (PARRILLA, O.: *ob. cit.*, p. 101).

⁶⁸⁵ Se remite nuevamente al lector al artículo de Ana María Rodríguez (RODRÍGUEZ, A. M.: art. cit.)

⁶⁸⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 241.

4.2.2. TRANSMUTACIÓN SEXUAL: LA CASA COMO IMAGEN DE LA VAGINA

Hasta el momento, en este capítulo se ha resaltado la relación entre el erotismo y los espacios cerrados tomando como base los sucesos que tienen lugar en su interior. Sin embargo, no hay que obviar el hecho de que el propio recinto cerrado es sexualizado en numerosas ocasiones. Como se analizó en el capítulo anterior, existe una estrecha relación entre la casa privada y la mujer que la ocupa. Por esta razón, resulta extremadamente habitual que el espacio adopte rasgos sexuales propios de la mujer y actúe como una extensión física de la misma. Así, cuando la joven que lo habita es una prostituta, por ejemplo, el recinto tiende a observarse bajo las mismas connotaciones que su dueña.⁶⁸⁷ Mientras esta se cosifica al resaltarse el placer de la carne, su casa se transforma en una tienda en la que se vende esta mercancía:

Pasando por cierta calle de Salamanca dos estudiantes [...], vieron en una ventana de una *casa y tienda de carne* una celosía, y pareciéndoles novedad, porque la gente de tal casa, si no se descubría y apregonaba, no se vendía, y queriéndose informar del caso, deparoles su diligencia un oficial vecino, pared en medio (*La tía fingida* de Miguel de Cervantes).⁶⁸⁸

Era la mujer arrogantísima criatura, y parecíale que todas las luces del cielo habían de bajar de sus asientos a la tierra a darle la obediencia y reconocerla por su verdadero dueño; pero juntamente con esta alteza de corazón y soberbio espíritu paraba en codiciosa y mecánica, como lo son todas las que *abren tienda* y viven por las ordenanzas y constituciones venéreas (*La dama del perro muerto* de Salas Barbadillo).⁶⁸⁹

Y en efecto, el que allí se admite para mercante, es a título de matrimonio, porque con el mismo disculpan la correspondencia de su amparo, que atento a su gusto y al poco provecho, no excusa que con color suya le saquen de otra parte. y así conviene que vamos solos, y que llevándoles el humor, saque cada uno lo que le pareciere bien. Que esta es mercancía de maestro conocido que no puede replicarse al precio que él le tiene puesto, porque entra en ella *el alquiler de la tienda y su adorno*, con los oficiales que la sirven (*La correspondencia honrosa* de Ágreda y Vargas).⁶⁹⁰

Quisieron los envidiosos que fuese crimen el haber sido tu casa *matadero de virgos y rastro de carne humana*; que por el que dejaba la mucha sangre con facilidad lo descubrieron, sin advertir que si en ella se daban semejantes heridas, eras también el cirujano que las curabas (*El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* de Salas Barbadillo).⁶⁹¹

⁶⁸⁷ En palabras de Alejandro García Reidy, "el sexo como negocio se codifica por medio de expresiones como la de *abrir tienda*, usada para indicar eufemísticamente que una joven comienza a dedicarse a la prostitución" (GARCÍA REIDY, A.: "Eros y oros, o el intercambio sexual en la poesía erótica de los Siglos de Oro", en P. Marín Cepeda (ed.), *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017, p. 33).

⁶⁸⁸ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, pp. 625-6. La cursiva es mía.

⁶⁸⁹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, *ob. cit.*, p. 68. La cursiva es mía.

⁶⁹⁰ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. II, pp. 413-4. La cursiva es mía.

⁶⁹¹ SALAS BARBADILLO, A. J. de: *La casa...*, *ob. cit.*, p. 359. La cursiva es mía.

Tanto el espacio cerrado como su habitante pierden su dignidad y se reducen a una visión erótica y comercial. Además, el término "tienda" aporta un carácter público que aleja al recinto de todo matiz de privacidad. Muchos pueden entrar libremente en esa casa al igual que muchos pueden satisfacer su apetito en el cuerpo de la cortesana.

Si bien hay expresiones que sirven para referirse a la casa como imagen del cuerpo de la dama, en las próximas líneas el interés versará sobre aquellas situaciones en las que el recinto se ve claramente asociado a los órganos sexuales femeninos. En este sentido, se observa que las novelas cortas del siglo XVII continúan la tradición simbólica impuesta por la lírica tradicional. Así, estos textos guardan ciertas similitudes con la poesía erótica que se estaba desarrollando simultáneamente en España.⁶⁹² Los estudiosos sobre el tema recogen numerosos ejemplos al respecto. Como muestra se puede observar el siguiente fragmento de un poema del siglo XVI que hace uso de la imagen de la casa, la llave y la puerta:

Ábreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada
por el abertura.
[...]
Abre tú el portón,
yo abriré el postigo,
pues traigo conmigo
para esta ocasión
la llave dorada
de tu cerradura,
que no perderás nada
por el abertura.

Lo mismo sucede en este fragmento de un poema de fray Melchor de la Serna:

Porque en llegando a la puerta,
si bien me acuerdo de mí,
señora, de vuestra puerta
la vi tan llana y abierta
que sin pena entré y salí,
y mi rocín codicioso

⁶⁹² Pueden percibirse estas semejanzas a través de la lectura de estudios recopilatorios como la *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* o la consulta de páginas web como *Eros y Logos* (VV. AA.: *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, eds. P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, Toulouse, Toulouse- Le Mirail: Universidad, 1975 y <http://www.erosylogos.com/> [consultado el 29/05/2020]). Asimismo, resultan interesantes las investigaciones de estudiosos como José Ignacio Díez o Lara Garrido, que intentan dilucidar las claves de esta poesía de gran complejidad simbólica (DÍEZ, J. I.: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003; y LARA GARRIDO, J.: "Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo", en A. Cruz Casado (coord.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 23-68).

pació muy a su sabor,
aunque entró un poco rijoso,
pero en esto jurar oso
que pació yerba y no flor.⁶⁹³

Como ya se señaló anteriormente, las novelas cortas están exentas de procacidad. Por esta razón, aunque se utiliza la simbología casa/vagina en los textos, esta aparece reflejada de un modo muy sutil y apenas perceptible. De este modo, es necesario adentrarse profundamente en el terreno de lo simbólico para poder apreciar esta asociación.

Uno de los textos en los que se puede intuir esta imagen que equipara el recinto con los órganos sexuales es *El daño de los celos* de Ágreda y Vargas.⁶⁹⁴ En esta obra se narra la historia de don Pablo, un hombre extremadamente celoso. Preocupado por una posible infidelidad de doña Adriana, su mujer, don Pablo finge ausentarse unos días. Antes de poner en marcha su plan, habla con su esposa y realiza una serie de peticiones. Entre ellas le indica: "os ruego que como fío de vos, cuidéis de todas las cosas de vuestra casa".⁶⁹⁵ Dado que don Pablo cree que doña Adriana está manteniendo relaciones sexuales con otra persona, podría establecerse aquí una analogía entre la sexualidad femenina y la casa.⁶⁹⁶ Así, cuando el celoso le dice a su mujer que cuide "las cosas de su casa", en realidad pretende recordarle indirectamente que debe proteger la fidelidad marital.

Otro ejemplo similar en el que la casa adquiere esta equivalencia sexual aparece en la novela corta *El amante desleal* de José Camerino.⁶⁹⁷ En ella, don Fadrique acude a la conquista de la villa de Zufen. Allí se enamora de una joven, madama Margarita, que ha sido abandonada por su familia durante el asalto. Tras salvar a la doncella de un soldado valón que pretendía violarla en su hogar, don Fadrique decide proteger a su amada. El narrador señala entonces que el caballero "se declaró por guarda y defensor de su casa mientras durase, en el común saco, la furia de los soldados".⁶⁹⁸ En esta situación, el espacio cerrado se equipara claramente a los órganos sexuales de la dama, pues el galán, además de cuidar la casa, se encarga de salvaguardar la virginidad de Margarita. El paralelismo prosigue con la llegada de Mos de Levaffeur, padre de la joven, que agradece a don Fadrique su ayuda: "a quien, fuera de toda imaginación, le había salvado hacienda y

⁶⁹³ Tanto este poema como el anterior pueden ser consultados en la página web de Eros y Logos anteriormente mencionada.

⁶⁹⁴ María Soledad Arredondo señala que la acción se centra en "los celos, con o sin motivo aparente, y el triunfo final de la esposa intachable" (ARREDONDO, M. S.: "Novela corta...", art. cit., p. 89).

⁶⁹⁵ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 248.

⁶⁹⁶ El hecho de que don Pablo diga "vuestra casa" en vez de "nuestra casa" parece reforzar esta idea.

⁶⁹⁷ Se remite al lector a la bibliografía mencionada previamente sobre esta obra.

⁶⁹⁸ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 220.

honra".⁶⁹⁹ De nuevo, la casa, aludida mediante la palabra "hacienda", y el sexo de Margarita, albergador de la honra familiar, se sitúan al mismo nivel.

En los dos casos señalados la simbología se reduce a una sencilla metáfora entre la casa y el órgano sexual de la dama. Sin embargo, las asociaciones que aparecen en las novelas cortas del siglo XVII no solo se limitan a simples equivalencias. Así, algunas obras muestran complejos entramados simbólicos que se manifiestan en largos fragmentos y que en ocasiones centran toda la acción. Normalmente estas imágenes juegan con el hecho de que el galán penetre en el interior del recinto. La imagen del caballero como símbolo fálico y la entrada en la casa como representación del coito se repetirán en múltiples ocasiones y serán aludidas con frecuencia por la crítica.

La relación simbólica entre la entrada del caballero en el espacio cerrado y el coito, por otro lado, no debe resultar sorprendente. Además de la tradición literaria ya mencionada, hay que tener en cuenta que el acceso al hogar de una doncella era muy restringido y se limitaba solo a las personas cercanas a la familia.⁷⁰⁰ Por esta razón, en algunos textos la entrada del galán en el hogar de una dama se muestra como prueba fehaciente para el vulgo de la existencia de una relación sexual entre ambos. Un ejemplo de ello se muestra en *El escarmiento del viejo verde* de Salas Barbadillo.⁷⁰¹ En esta novela corta se menciona el hogar de Teresica, una mozueta que muestra recogimiento para atraer a los incautos. Muchos galanes intentan penetrar en este espacio cerrado, pero todos son rechazados. Para ellos es importante la entrada en el recinto porque iría asociado a una relación de carácter sexual con la joven. Don Francisco, un hombre de avanzada edad, también prueba suerte y es aceptado:

Juzgó que aquella gente era sencilla y llana, y que la permisión de la puerta franca que se le concedía estribaba en la confianza que se hacía de sus años ancianos. Creyó que con industria y sagacidad haría su negocio, pareciole que fácilmente las engañaría.⁷⁰²

Como se observa más adelante en la historia, la única razón por la que don Francisco obtiene el permiso para entrar es porque las mujeres piensan engañarle. El anciano, sin embargo, considera que él es el engañador y, al igual que los otros caballeros, cree que logrará el coito simplemente por haber podido adentrarse en el edificio. La

⁶⁹⁹ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 221.

⁷⁰⁰ En capítulos anteriores ya se aludió a la vida social de la dama a través de los textos de los moralistas de la época y la crítica actual. Se remite al lector a dicha bibliografía.

⁷⁰¹ Con respecto a esta novela se recomienda nuevamente la lectura del artículo de Rodríguez Mansilla (RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "*La niña...*", art. cit.).

⁷⁰² SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras...*, ob. cit., p. 108.

equiparación del acceso al espacio cerrado con el compromiso sexual es, por tanto, evidente.

Otro ejemplo que muestra lo habitual que era asociar la entrada a un posible acto sexual aparece en la novela corta *El envidioso castigado* de Pérez de Montalbán. Alfredo, confiando en la palabra que le ha dado el padre de Estela, publica por toda la ciudad que se casará con la dama dentro de cuatro días. El narrador destaca la reacción del populacho: "Creyolo el vulgo, que en viendo entrar a un señor en una casa, no piensa que a su poder hay cosa imposible".⁷⁰³ La gente considera que el caballero, por el hecho de penetrar en el recinto privado, ya ha conseguido todo aquello que deseaba de la doncella. El casamiento actuaría como la culminación de esos deseos sexuales ya satisfechos.

La opinión del vulgo también se menciona en *Pagar con la misma prenda* de Sanz del Castillo.⁷⁰⁴ Don García le pide a Ginés Carrillo que ejerza de casamentero entre doña Ana y don Antonio "pues aunque él podría tratarlo, lo excusaba por ser tan mozo y no dar sospecha a nadie, viéndole entrar y salir en casa de aquella dama, a que se pensase que fuese con otro fin".⁷⁰⁵ El caballero teme que su acceso al edificio sea malinterpretado, así que prefiere delegar la responsabilidad en otra persona. Para el vulgo es evidente que su visita implicaría otras circunstancias de tipo sexual. Por esta razón, el galán evita realizar una acción que pueda comprometer el honor de la dama.

Una vez aclaradas las implicaciones que conllevaba la entrada de un caballero en el espacio cerrado de la dama, hay que avanzar un paso más observando que, bajo este enfoque, la invitación por parte de la doncella al interior del recinto también implica un matiz sexual.⁷⁰⁶ De este modo, en algunas de las obras dicho favor puede considerarse un ofrecimiento de índole erótica. Asimismo, el hecho de que una persona acceda al recinto sin permiso en ocasiones puede convertirse en una premonición del encuentro sexual que sucederá posteriormente. En las próximas líneas se ilustrará toda esta teoría con algunos de los ejemplos que ofrecen las novelas cortas analizadas.

El primer texto que merece ser estudiado con detenimiento es *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes. El argumento de esta obra es de sobra conocido: el viejo Carrizales se casa con la doncella Leonora y, llevado por la pasión de sus celos, transforma

⁷⁰³ PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos...*, ob. cit., p. 103.

⁷⁰⁴ La particularidad de esta novela es que en ella se incluye a Ginés Carrillo Cerón, personaje real que también es estudiado en este trabajo como autor de una colección de novela corta (COTARELO Y MORI, E.: art. cit.)

⁷⁰⁵ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, p. 252.

⁷⁰⁶ En el capítulo anterior ya se mencionó que la cesión del control de la casa por parte de la dama suele tener connotaciones sexuales y que, junto con el acceso al hogar, la joven ofrece su cuerpo al amado.

su casa en una impenetrable fortaleza. Loaysa, un joven virote, se propone destruir la seguridad de Carrizales y penetra poco a poco en el recinto haciéndose pasar por músico. Una vez en el interior, el muchacho intenta sin éxito poseer a Leonora. Tras su fracaso, tanto él como ella se quedan dormidos en la misma cama. Es entonces cuando la pareja es descubierta por Carrizales. Ahogado por la pena, el anciano cae enfermo y fallece poco después. Leonora, ya viuda, entra en un convento y frustra así los deseos de Loaysa, que abandona la ciudad y se pasa a las Indias.

La edición de 1613 que se acaba de resumir tiene un antecedente en el manuscrito *Porras de la Cámara*, fechado entre 1601 y 1606. En él, la protagonista femenina, Leonora, aparece bajo el nombre de Isabela. Del mismo modo, se observa una serie de variaciones en la trama. La principal de ellas es que llega a consumarse la relación entre la joven esposa y Loaysa. El final, por otro lado, también diverge de la versión definitiva, ya que el virote no viaja a las Indias. Loaysa acaba convirtiéndose en soldado y muere a causa de un arcabuz que estalla en sus manos.

Tanto el texto del manuscrito *Porras* como el de 1613 establecen una clara conexión entre la casa de Carrizales y Leonora desde una perspectiva sexual. Esta idea ha sido expuesta en numerosas ocasiones por la crítica. Clamurro, por ejemplo, la justifica a través del estudio de la locura de Carrizales. El anciano celoso está obsesionado con dos conceptos, su fortuna, representada a través del espacio cerrado, y su mujer.⁷⁰⁷ En su mente estos elementos se equiparan y se encuentran al mismo nivel:

The two crucial terms, *hacienda* and *mujeres*, wealth and women, are connected here in ways already suggesting that Carrizales has ended, and will continue, to fuse and confuse both. Not only will he treat women as property, but he will treat his threatening dimension. As the text's development of Carrizales's house and domestic world reveals, this sexualizing of space is less far-fetched than it might at first sound.⁷⁰⁸

Dado que la relación entre el hogar de Carrizales y Leonora es muy estrecha, la posterior visión sexual de ambos se desarrolla de un modo natural y poco forzado.

El estudioso que más ha tratado la sexualización del espacio cerrado en *El celoso extremeño* ha sido Maurice Molho. Para él, el hogar del celoso se muestra como un cuerpo cerrado e impenetrable. El único modo de acceder a él es una entrada, la casapuerta, que es

⁷⁰⁷ "Carrizales's madness and the complex symbolic language of this entire novela, its language of materiality and eros, center around two conceptions, each being both figurative and concrete: the human body and architecture" (CLAMURRO, W. H.: "Eros, Material and the Architecture of Desire *El celoso extremeño*", en *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, USA, Peter Lang, 1997, p. 170). Esta idea ya había sido reconocida por críticos como Casaldueiro y Molho.

⁷⁰⁸ CLAMURRO, W. H.: "Eros, Material...", art. cit., p. 167.

comparada con una vagina: "el cerco y penetración de la casa por el alógeno consistirá, pues, en ocupar la vía de acceso: esa especie de esclusa vaginal que es la casapuerta".⁷⁰⁹ La equiparación del recinto con el órgano sexual femenino remite de inmediato a la propietaria del mismo y al honor de Carrizales, que reside en la preservación del cuerpo de la joven.

Molho analiza, asimismo, el personaje de Loaysa como elemento fálico. El estudioso se centra concretamente en el momento en el que Leonora ve al galán por primera vez. Cuando Luis, el esclavo al que Loaysa ha engañado, ilumina al joven para que las mujeres puedan observarle a través del agujero del torno, tiene lugar lo que se considera "la presentación orgiástica del falo".⁷¹⁰ De este modo, se resalta la virilidad y potencia sexual de Loaysa, en marcado contraste con la esterilidad de Carrizales.

Si se tiene en cuenta esta perspectiva simbólica, la entrada de Loaysa en la casa se manifiesta como símbolo de una violación: la violación de Leonora. Así, la acción de penetrar en el recinto actúa como un presagio de lo que sucederá más adelante. Si bien podría argumentarse que en la versión de 1613 la relación sexual no tiene lugar, todavía permanece la idea de profanación, pues se destroza la tranquilidad y la calma en la que vivía la muchacha. Tras la irrupción del galán, su mundo cambia totalmente y no vuelve nunca a ser lo que era.

Además de los elementos observados por Molho, otros críticos también han estudiado la importancia de la llave como símbolo fálico.⁷¹¹ Si la casa se identifica con Leonora y la casapuerta con su vagina, la llave se considera, a su vez, una representación del sexo de Carrizales. Por esta razón, el hecho de que este objeto sea tan fácilmente sustraído a su dueño se interpreta como una metáfora de la impotencia del viejo celoso, que puede consumir a duras penas su matrimonio.

La visión sexual de la casa que se observa en *El celoso extremeño* se repetirá años después en la novela corta *El andrógino* de Lugo y Dávila. El argumento de esta obra muestra algunas similitudes con respecto al texto de Cervantes. Laura, una joven doncella, se ve obligada a casarse con un anciano extremadamente celoso llamado Solier. Tras la boda, el nuevo marido transforma su casa en una fortaleza impenetrable y encierra en ella a

⁷⁰⁹ MOLHO, M.: art. cit., p. 755.

⁷¹⁰ MOLHO, M.: art. cit., p. 765.

⁷¹¹ Algunos de los trabajos que han tratado la simbología de la llave de Carrizales son los siguientes: El SAFFAR, R.: *ob. cit.*; RODRÍGUEZ LUIS, J.: *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, México D. F., Porrúa, 1980, 2 vols; y WILLIAMSON, E.: "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 793-815.

su esposa. Don Ricardo, el amado de Laura, se disfraza de mujer e idea un engaño para poder acceder al recinto. Una vez en el interior, el galán goza a su dama sin que Solier se entere. Cuando el anciano descubre el verdadero sexo de Ricardo, este miente una vez más y se libra de la muerte. Solier fallece poco después y la pareja, libre de impedimentos, se casa.

Al igual que en *El celoso extremeño*, la novela corta *El andrógino* muestra el hogar de Solier como representación simbólica del órgano sexual de la dama y al galán, en este caso don Ricardo, como elemento fálico. La penetración del caballero en el edificio, por otro lado, también se interpreta como un presagio del coito que tendrá lugar poco después. Si bien es cierto que las similitudes simbólicas entre los dos textos son grandes, existe una diferencia clave entre la obra cervantina y la de Lugo. Esta se basa en la importancia que se le otorga al acceso al recinto. En *El celoso extremeño* la entrada centra la mayor parte del argumento. Loaysa engaña lentamente a todos los habitantes de la casa excepto a Carrizales y accede poco a poco al interior de la casa. Mientras engatusa a Luis y convence a las demás criadas, su encuentro con Leonora se dilata. Desde un punto de vista simbólico, esta lentitud parece otorgarle a la relación sexual una mayor importancia. En *El andrógino*, en cambio, todo sucede con rapidez y de un modo más sencillo. Ricardo no acude directamente al hogar de Solier y utiliza la quinta para realizar una primera toma de contacto. Allí engaña a la mujer que cuida el recinto y al celoso viejo, que enseguida le traslada al espacio cerrado principal. Guiado por Solier, todos los obstáculos ideados se superan de golpe a través de la puerta del jardín.⁷¹² De este modo, no se resalta la dificultad de la conquista. El coito entre Ricardo y Laura, por otro lado, también se menciona de un modo fugaz. La aventura amorosa pronto da paso al debate sobre la verdadera sexualidad de Ricardo, que da origen al título de la obra. Así, aunque la simbología sexual es evidente en el texto, pasa a un segundo plano y no alcanza el protagonismo que posee en *El celoso extremeño*.

Una vez analizados estos dos ejemplos tan ligados entre sí, y antes de proseguir con el estudio, resulta interesante precisar una variante de la metáfora casa/vagina que introduce el investigador García Santo-Tomás. Según este autor, en ocasiones la idea de la relación sexual no se representa con la entrada en el hogar, sino con el acceso a lo más íntimo del mismo, el cuarto de la dama. De este modo, el dormitorio representaría el

⁷¹² Resulta interesante observar que Ricardo no accede al edificio a través de la puerta principal. Mientras en *El celoso extremeño* la simbología entre la casapuerta y la vagina se manifestaba muy claramente al ser esta la única entrada posible, en *El andrógino* la metáfora pierde su intensidad a causa de la existencia de dos vías de acceso.

órgano sexual mientras que las restantes habitaciones sustituirían otras partes del cuerpo de la joven. En palabras del estudioso:

Al igual que el cuerpo femenino, la invasión de la mirada se fragmentaba en partes a través de un proceso que iba abriendo paulatinamente territorios anteriormente inaccesibles: el pie, el ojo, la mano sin guante podían leerse como ese zaguán, ese balcón o esa sala para los visitantes que tan solo era preludio de estímulos mayores.⁷¹³

Las fortunas de Diana de Lope de Vega muestra esta variante señalada por García Santo-Tomás.⁷¹⁴ En ella, se narra la relación amorosa que tiene lugar entre Diana y Celio. Cuando la pareja comienza su idilio, ambos encuentran dificultades para hablar sin ser descubiertos. La dama, mediante un papel, informa a Celio de que sus aposentos dan a unos corrales de unas casas pobres. Gracias a esta información, el caballero idea un plan:

No le faltó ocasión para dar este papel a Celio, ni él la tuvo en su vida de tanto gusto, porque sabía que en las casillas que le decía vivía el ama que le había criado. Hízole dos o tres visitas, y la última fue rogarle que se fuese a vivir a su casa en mejores aposentos, porque se dolía de que estuviese mal acomodada. Ella, pensando que le obligaba el amor del pecho en el conocimiento de mayores años, fue fácil de persuadir y de pasarse. Quedó Celio con la llave de aquellos aposentos y, mostrándosela a Diana, le daba a entender por señas que ya estaban por suyas, y ella segura de sus temores.⁷¹⁵

Diana y Celio inician una serie de encuentros nocturnos que tienen lugar varios días. El caballero habla a la doncella desde el corral, mientras que esta le observa a través de su ventana. De este modo, se establece una diferenciación entre dos espacios cerrados que actúan como recintos femenino y masculino: la casa de la dama y el edificio que ya es propiedad de Celio, respectivamente. El hogar de Diana pasa a representar el cuerpo de la joven y su cuarto, el lugar más íntimo, simboliza la matriz que la doncella debe preservar intacta para conservar su honor. La ventana, además, se manifiesta como la vía de acceso a la virilidad y es fácilmente identificable con la vagina. El espacio cerrado que ocupa Celio, por otra parte, adquiere connotaciones masculinas una vez que el galán accede a su interior. La exhibición de las llaves, reminiscencia del falo, puede considerarse un modo de confirmar esta idea.

Durante las primeras noches la dama se asoma al exterior y Celio permanece en el corral. Así, se mantiene una especie de jerarquía en la que Diana se muestra como

⁷¹³ GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: "Fragmentos...", art. cit., p. 3.

⁷¹⁴ Algunos de los artículos que han sido dedicados a esta novela corta son los siguientes: MCGRADY, D.: "Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope", *Anuario Lope de Vega*, nº 13 (2007), pp. 93-116; y RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "Las imágenes del sol y la luna en *Las fortunas de Diana*", *Hispania Felix*, vol. 1 (2010), pp. 123-136).

⁷¹⁵ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 81.

inaccesible.⁷¹⁶ Esta imagen, que presenta a los amantes en distintos niveles, pronto desaparece para dar paso a la igualdad y al acercamiento. El galán pide a Diana que le deje subir y esta, tras fingir enojo, acepta estableciendo unos límites: "Concertáronse los dos con pacto que no había de pasar por la ventana".⁷¹⁷ Gracias a una escala de cuerdas, Celio se aproxima a la vía de acceso y al objeto de su deseo. La ventana-vagina sigue siendo impenetrable, con lo que la virginidad de la doncella permanece a salvo. Sin embargo, se inicia un contacto físico con rasgos de sensualidad: "se halló en las manos de Diana, que con la disculpa de tenerle, para que no cayese, se las previno. Besábaselas Celio con la misma del cuidado, agradecido a su salud y vida".⁷¹⁸ La cercanía física entre los amantes, además, da paso a un acercamiento también espiritual: "más cerca se descubrieron las voluntades y los principios de los deseos amorosamente, cual suelen las enamoradas palomas regalar los picos y con arrullos mansos desafiarse".⁷¹⁹ Durante unos días la pareja se contenta con esta situación. El galán intenta proseguir su penetración gradual, pero la doncella frena sus impulsos, en un intento de conservar la honra. Finalmente, el caballero se atreve a dar el último paso: "Pidiole, finalmente, un día tan resueltamente licencia para entrar dentro, que, habiendo callado Diana, con poca resistencia de su parte estuvo en su aposento, y, puesto de rodillas, le pidió con fingidas lágrimas perdón de su atrevimiento".⁷²⁰ La joven se desmaya y, tras volver en sí, todavía intenta que la relación sexual no tenga lugar; sin embargo, esto es ya imposible, pues Celio ha accedido al interior del espacio cerrado. El galán, como símbolo fálico, se encuentra ahora en la matriz conformada por el cuarto de Diana:

Vuelta de todo punto deste accidente, la volvió a pedir perdón, que no pudo negarle, porque ya le pesaba que se le pidiese; pero rogándole que le cumpliese la palabra que le había dado, luego que entró en su aposento, de que se iría sin ofensa de su honor y de su gusto. Celio, que ya ni la podía obedecer, ni creía que la resistencia sería mayor que la ocasión, dispúsose a ser Tarquino de menos fuerte Lucrecia, y entre juramentos y promesas venció su fama, quedando en justa obligación de ser su esposo.⁷²¹

⁷¹⁶ En palabras de Rubiera, que analiza este tipo de situaciones en un contexto teatral: "En el tipo de comedias de enredo amoroso que sitúa a la dama en el balcón y al galán en la calle, no es difícil interpretar las distancias y las diferencias de altura como reflejo de un poder masculino que pretende alcanzar la posesión de la mujer que se sitúa en un nivel inaccesible" (RUBIERA, J.: "Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa", *Ínsula*, 714, junio 2006, p. 18).

⁷¹⁷ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 81.

⁷¹⁸ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 82.

⁷¹⁹ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 82.

⁷²⁰ VEGA, L. de: *ob. cit.*, p. 82.

⁷²¹ VEGA, L. de: *ob. cit.*, pp. 83-4.

Celio acaba convenciendo a su amada para que le mantenga oculto en sus aposentos durante varios días. La permanencia de la virilidad en el recinto concluye con el embarazo de la joven, que pone punto final a la imagen simbólica y sexual. Tras este suceso, a Diana solo le resta abandonar su hogar para evitar ser descubierta por su familia. Los siguientes acontecimientos transcurrirán, por tanto, fuera de este espacio cerrado.

La cruel aragonesa de Castillo Solórzano es otra de las novelas cortas que presenta un recinto con rasgos sexuales. La simbología en esta obra se centra principalmente en las llaves, elemento que, como ya se señaló, tiene unas claras connotaciones fálicas desde la lírica tradicional.⁷²² La llave suele ser utilizada para complementar un entramado simbólico ya definido. En esta ocasión, sin embargo, es este objeto el que sirve de núcleo a la imagen sexual.

Doña Clara se enamora de don García, el galán de su amiga Marcela, y decide conquistarle.⁷²³ Tras manifestarle su amor, el caballero se deja llevar por las circunstancias e inicia una relación con ambas damas sin que estas lo sepan. Doña Clara, feliz al creer que don García la ha escogido y ha olvidado a su competidora, le concede permiso para acceder al jardín de su casa y le envía una llave maestra. Al ofrecer este objeto tiene lugar simbólicamente una cesión de poder. A partir de ahora don García puede ejercer un control total sobre Clara y hacer lo que desee en su espacio cerrado. Además, desde una perspectiva sexual, la llave como símbolo fálico se transforma en el elemento clave para acceder a la matriz de la joven, representada por el interior del edificio.

Don Artal, un caballero enamorado de Clara, es informado por la criada Teodora del concierto de los amantes. Llevado por la ira, el despechado galán decide vengarse. Con la ayuda de la sirvienta, se introduce en la casa de Clara y se esconde en el cuarto de Teodora. Allí permanece oculto hasta que don García accede al recinto:

abrió la puerta y volviendo con cuidado a cerrar, se fue derecho al cuarto de su dama, cuyas ventanas estaba avisado, que caían al jardín, y por una puertecilla que salía a él, vio salir al tiempo que llegó un hombre a quien acompañaba Teodora. Prevínose don García viendo que los dos se venían hacia él, y llegando el hombre donde estaba, dos pasos antes le preguntó qué era lo que buscaba en aquel lugar donde solo él tenía licencia de entrar.⁷²⁴

⁷²² Tan solo hay que recordar la letra del siglo XVI anteriormente mencionada. La simbología de la llave se observa en muchas de las novelas cortas estudiadas. Aparte de las ya mencionadas, también aparece en *Aurelio* y *Alejandra* de Ágreda y Vargas, *Los dos Mendozas* de Céspedes y Meneses, *El engaño en la verdad* de Juan de Piña y *Estragos que causa el vicio* de María de Zayas, entre otras.

⁷²³ María Zerari presenta en uno de sus trabajos la evolución psicológica que sufre el personaje de Clara a lo largo de la historia (ZERARI, M.: "Furor...", art. cit.).

⁷²⁴ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., p. 150.

Se inicia aquí un diálogo en el que don Artal hace creer a don García que ha estado en el cuarto de su amada y que se ha acostado con ella. La criada, por su parte, ejerce de testigo de lo sucedido: "Entonces dijo Teodora que no sabía cómo un caballero de sus partes se había aventurado a tal peligro, cuando su señora favorecía muchos días había a don Artal, de lo cual le podía asegurar bien el verle salir de su aposento a aquella hora".⁷²⁵ Con todos estos argumentos, don García establece una asociación entre los órganos sexuales femeninos y el aposento de doña Clara. Dado que realmente cree que don Artal ha estado allí, el caballero no pone en duda que la relación sexual ha tenido lugar

A pesar de que todas estas explicaciones ya parecen haber engañado a don García, su competidor todavía utiliza otro medio para confirmar sus mentiras: "Con esto salieron del jardín, adelantándose a abrir la puerta del don Artal, con llave maestra que de propósito traía, para que entendiese don García cuán bien admitido era, pues venía apercebido de todo".⁷²⁶ Hasta ahora lo que se había presentado ante don García eran argumentos de tipo verbal y un engaño visual. La llave, en cambio, se muestra como una prueba física y más palpable de que todo lo que se ha dicho con anterioridad es cierto. Como nuevo símbolo fálico, esta llave arrebató el poder a don García y se lo otorga a don Artal, que se erige como legítimo dueño tanto del cuerpo como del hogar de doña Clara.

Los dos caballeros abandonan el recinto y tiene lugar la aparición de una tercera llave:

Apenas don García y don Artal salieron del jardín, cuando Teodora, en viéndoles doblar una esquina, con otra llave que ella tenía, abrió la puerta del y se salió de casa, habiendo primero prevenido de llevar sus vestidos y se fue a la de don Artal, el cual, a solas, celebró con ella el haberse vengado de los dos amantes.⁷²⁷

La existencia de esta tercera llave modifica la jerarquía y traslada nuevamente el poder a otro personaje. Aunque don Artal se muestra como el poseedor de la virginidad de doña Clara, este elemento confirma que la que realmente tiene el control es Teodora. La sirvienta es la que decide ayudar al caballero despechado, la que le permite entrar en el edificio y la que corrobora sus engaños. Sin su apoyo don Artal nunca habría podido conseguir su objetivo. De este modo, y aunque resulte paradójico, es Teodora la que tiene la hegemonía sobre el cuerpo de su ama y la que merece poseer el símbolo fálico. Su actitud, por otro lado, demuestra hasta qué punto un mal criado puede manchar el honor de una dama noble.

⁷²⁵ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., p. 151.

⁷²⁶ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., p. 153.

⁷²⁷ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Jornadas...*, ob. cit., p. 154.

Por último, y ya para finalizar este apartado, es importante resaltar la relevancia de dos textos en los que los caballeros fuerzan la intrusión en los hogares femeninos. Dicha violencia se presenta como representación simbólica de una posterior violación.⁷²⁸ El primero de ellos es *La fuerza castigada* de Castillo Solórzano.⁷²⁹ En este texto el marqués Rodolfo, en su afán por congraciarse con el rey, decide casarse con Estela, hija del almirante de Hungría. Sin embargo, la dama no presta atención a este nuevo pretendiente ya que está enamorada del conde Enrique. Rodolfo averigua pronto la existencia de estos amores y descubre que su rival tiene permiso para entrar en la casa. A pesar de que todavía no ha tenido lugar el coito, el hecho de poder acceder al recinto se muestra como la confirmación de algo que pronto va a suceder. Los celos de Rodolfo aumentan y alcanzan un punto álgido cuando el caballero ve con sus propios ojos cómo Enrique entra en el hogar de Estela. Es entonces cuando irrumpe violentamente en el edificio:

Estuvo por romper las puertas y loco de celos hacer demostraciones de tal, quitando la vida al conde. En este pensamiento estaba, cuando acertó un criado a abrir un pequeño postigo de la puerta principal para salir fuera. Vio Rodolfo la ocasión como la podía pedir su deseo, y antes que tuviese tiempo de salir, se entró en casa de Estela, acompañado de dos criados que llevaba. El que iba a salir (que le conoció), viendo su atrevida determinación, subió con presteza donde estaba su señora con el conde, y díjoles lo que pasaba. Alterose sumamente Estela, y no menos el conde, y quiso salir a impedirle la subida; mas ella le rogó afectuosamente que no hiciera tal cosa porque importaba a su honor, sino que entrase en una alcoba, que cubría una cortina, que quería ver la intención del marqués. Obedecióla Enrique, y entrose donde le señaló, al tiempo que ya Rodolfo estaba en su presencia de Estela.⁷³⁰

Estela intenta refrenar la osadía de Rodolfo criticando su actitud y falta de consideración, pero sus palabras no tienen efecto. Su pretendiente le hace saber que no desconoce la presencia de Enrique en la casa. Aunque la dama lo niega todo, el caballero decide invadir todavía más el espacio cerrado para encontrar a su rival. Durante su discurso, Rodolfo alude a su entrada en el edificio definiéndola como profanación.⁷³¹ El uso de este término reafirma la idea de que algo ha sido mancillado y vincula el suceso a la violación que tendrá lugar más adelante.

Antes de que Rodolfo prosiga en su búsqueda, Enrique abandona la alcoba en la que le han ocultado y se enfrenta a su contrario. Tras intentar convencer al irrespetuoso

⁷²⁸ Como se observará más adelante, el segundo caso implica una violación metafórica. La obra en realidad presenta una relación sexual con engaño.

⁷²⁹ Para la bibliografía de esta obra se remite a los artículos mencionados previamente.

⁷³⁰ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., pp. 325-6.

⁷³¹ "con poco desvelo hallo que esta noche me reprendéis, de que profano estos umbrales en menoscabo de vuestra fama, por haberme entrado sin licencia aquí" (CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., pp. 327-8).

caballero de que ceje en su intento, ambos inician una pelea que Estela detiene apagando las luces. Los dos galanes se ven obligados a continuar su disputa en el exterior, donde un juez del crimen les encuentra y les prende. Al abandonar el recinto de la dama la visión sexual desaparece y no se retoma hasta unos días después.

Rodolfo decide sacar por la fuerza a Estela de su casa y llevarla a una quinta suya que se encuentra algo alejada de la corte. Para ello, el joven acude al jardín donde se encuentra la doncella. Allí utiliza una llave para abrir la puerta: "y sabiendo que Estela estaba en un jardín, intentó con una llave maestra abrir la puerta del que caía a un campo, y fue su suerte tal que abrió".⁷³² Si se observa la escena desde una perspectiva simbólica, el jardín, que es una metáfora de la matriz de Estela, se ve invadido gracias al elemento que representa la virilidad de Rodolfo, una llave maestra que no ha sido otorgada por la dama. Por otro lado, la puerta abre a pesar de que el objeto utilizado no es el adecuado. Este hecho se puede considerar una metáfora del posterior desfloramiento, en el cual el hombre que consigue tomar la virginidad de Estela no es el que ella había considerado apto.

Rodolfo secuestra a Estela y a Enrique, que casualmente se encontraba con ella, y los lleva a su quinta. En este recinto intenta convencer a la dama para que ceda a sus deseos. Como no obtiene los resultados esperados, el caballero utiliza la fuerza y ejecuta la violación largamente anunciada:

Vista esta resolución por Rodolfo, libró en su violencia, lo que vio lejos de alcanzar por ruegos, y así como a las voces que diesen no la había de venir a socorrer nadie de su casa, y en las fuerzas la tenía ventaja, cerrándose a solas Rodolfo con Estela, pudo por fuerza alcanzar lo que no pudo por otro camino.⁷³³

La profanación llevada a cabo por Rodolfo cierra el entramado simbólico que había estado anunciando la tragedia a lo largo de toda la obra. Los restantes sucesos ya no tendrán lugar en la casa de Estela, con lo que las metáforas sexuales desaparecen completamente.

La segunda novela corta que cabe la pena mencionar, en la que el acceso al espacio cerrado femenino se observa como metáfora de una violación, es *Al fin se paga todo* de María de Zayas.⁷³⁴ En ella, Hipólita escoge entre dos hermanos, don Luis y don Pedro, a su futuro marido. Don Luis, el caballero que no es elegido, prosigue en su intento de

⁷³² CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., p. 333.

⁷³³ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., p. 335.

⁷³⁴ En lo que respecta a esta novela, Osvaldo Parrilla centra su análisis en el engaño que tiene lugar en el dormitorio por parte de don Pedro y no profundiza en la simbología del edificio (PARRILLA, O.: *ob. cit.*, pp. 105-106).

conquistar a la dama tras la boda. Dado que su cuñada no cede a sus deseos, el joven idea un plan para poder acostarse con ella:

Ya os dije que su casa y la mía estaban tan juntas que solo una pared las dividía. Pues sabréis que por un desván que estaba junto con otro mío, tan a trasmano que raras veces se entraba en él, en un tabique que le dividía abrió una puertecilla pequeña cuanto podía entrar una persona.⁷³⁵

Simbólicamente, gracias a esta nueva puerta, el caballero crea de un modo forzado su propia vía de entrada al útero, conformado por el espacio cerrado de Hipólita. La brutalidad de este acto, ligado al deseo y alejado de toda racionalidad, aparece asociado a la idea de violación.

Don Luis prosigue su estrategia y accede al interior del recinto. Allí, lleva a cabo una serie de acciones con el fin de hacerse pasar por su hermano y conseguir la relación sexual:

Y esa misma noche, después de habernos recogido, entró por la parte que digo en mi casa, y como quien tan bien la sabía, tomó las llaves y abrió la puerta de la calle, seguro de cualquier impedimento, como ladrón de casa; y abiertas fue a la caballeriza, soltó los caballos que había en ella, que eran seis, dos de rúa y cuatro del coche; los cuales empezaron a hacer grandísimo ruido, al cual despertó el criado que cuidaba de ellos, y a grandes voces empezó a pedir ayuda para recoger los que andaban sueltos, corriendo por la calle. Mi marido que lo oyó se levantó, y tomando una ropa llamó a los demás criados y salió a la calle, riñendo al mozo por el descuido que había tenido.

Don Luis, que desnudo en camisa estaba en parte que lo pudo ver salir, aguardó un poco, y luego se vino a la cama donde yo estaba, y fingiendo ser mi esposo se entró en ella, llegándose a mí con muchos amores y ternezas.⁷³⁶

Aunque la imagen de la puerta parecía presagiar una violación, esta no tiene lugar en el lecho de Hipólita. Dado que la dama es engañada, en ningún momento se opone a los deseos de la persona que considera su marido y no se siente forzada. Sin embargo, aún teniendo en cuenta esto, sí es correcto afirmar que la idea de mancillamiento no desaparece: "gozó todo cuanto deseaba, deshonorado a su hermano, agraviándome a mí y ofendiendo al cielo".⁷³⁷ Don Luis actúa contra los principios religiosos codiciando a la mujer de uno de sus familiares. La idea de profanación, por tanto, es clara y se mantiene durante el resto de la historia.

⁷³⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 436.

⁷³⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 436-7.

⁷³⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 437.

Hipólita se da cuenta de que la persona con la que se ha acostado no es su marido y, gracias a un comentario de don Luis, identifica a su engañador. Tras regresar a su casa, la joven registra el recinto en busca de la vía de acceso que ha utilizado el falso caballero:

Y en comiendo, como don Pedro se salió fuera, no dejé paso ni lugar en toda mi casa por escondido que fuese que no busqué, ventana que no miré, puerta que no hice prueba de ella; y como lo hallase todo cerrado y sin mácula, sospechando que con ayuda de alguna criada mía había hecho tal atrevimiento, subí al desván, más por acabar de enterarme que porque creyese hallar en él lo que hallé, que fue la pequeña puerta, la cual no había cerrado, quizá para venir por ella otras veces.⁷³⁸

El estado del edificio, cerrado y sin mácula, vuelve a resaltar la inocencia de Hipólita. Tanto el recinto como la matriz de la dama han sido protegidos y asegurados en todo momento. La puerta construida por don Pedro y su engaño son manchas que Hipólita no podía prever, a pesar de su estrecha vigilancia.

Una vez descubierto lo sucedido ya solo queda la venganza. Esta tiene lugar en la casa de don Luis mientras el galán duerme:

Viendo, pues, a mi esposo dormido me levanté y vestí, y tomando su daga y una luz, me subí al desván, y entrando por la pequeña puerta, llegué hasta el mismo aposento de don Luis, al cual hallé dormido, no con el cuidado que su traición pedía, sino con el descuido que mi venganza había menester, porque como ya había cumplido sus deseos, dormía su apetito sin darle cuidado. Y apuntándole al corazón, de la primera herida dio el alma, sin tener lugar de pedir a Dios misericordia de ella; y luego, tras esto, le di otras cinco o seis puñaladas, con tanta rabia y crueldad como si con cada una le hubiera de quitar la infame vida.⁷³⁹

En el castigo de Hipólita destaca la violencia y el enseñamiento a la hora de infligir las heridas. Cuando la dama atraviesa la puerta que provocó su desgracia, abandona todo aquello que representa su feminidad y adopta rasgos masculinos. Así, su actitud refleja una agresividad impropia de la inocente joven. El regreso a su hogar, al útero, le devuelve su carácter mujeril en el que prima la turbación y el miedo. Estos dos elementos son los que provocarán la huida definitiva del espacio cerrado.

4.2.3. UN ESPACIO CERRADO ERÓTICO: EL JARDÍN

Antes de concluir este capítulo, resulta interesante detenerse unos instantes para analizar uno de los espacios cerrados que más se relacionan con el erotismo y la

⁷³⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 438.

⁷³⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., pp. 438-9.

voluptuosidad: el jardín.⁷⁴⁰ Este recinto, destacado del resto por ser un espacio abierto dentro de uno cerrado, ha albergado numerosas simbologías a lo largo de la historia. En las próximas líneas se resumirán brevemente.

Para empezar, la imagen del jardín se asocia desde la antigua Grecia a la reflexión y a la sabiduría.⁷⁴¹ La visión de la naturaleza como espacio albergador de felicidad y libre de penalidades propició su utilización para el coloquio y el debate sobre aspectos profundos como la vida y las artes. Esta idea evolucionó en el Renacimiento dando lugar a un espacio ideal para el desarrollo de los diálogos humanísticos:

Todos aquellos lugares utópicos, imaginados o soñados por los seres humanos, donde se da una existencia a salvo de padecimientos físicos y morales, al margen de las usuras del tiempo y las miserias de la existencia, aparecen irremediamente representados como un vergel. En un nivel más profundo, el jardín es lo que existía antes del nacimiento y después de la muerte. Por todo esto, no tiene nada de extraño que las utopías del Renacimiento se valiesen de su poder de evocación y se utilizaran los jardines como decorado o escenario de sus sociedades ideales.⁷⁴²

Esta misma idea de espacio tranquilo para una sociedad ideal se plasma en las novelas marco a través de los recintos que sirven de punto de reunión en las novelas marco.⁷⁴³

Además de esta imagen del jardín como espacio de reflexión, el recinto también ha sido visto desde un enfoque religioso.⁷⁴⁴ Esta perspectiva, centrada sobre todo en los jardines monacales, presenta el espacio como un lugar alejado de la maldad:

⁷⁴⁰ En la presente tesis se equiparan los conceptos de "huerto" y "jardín" siguiendo las afirmaciones de Beruete: "en un principio y durante muchos siglos, no existió una clara distinción entre el huerto y el jardín. Vegetales comestibles y ornamentales se cultivaron juntos hasta hace relativamente poco tiempo. [...] El huerto, en verdad, puede ofrecer una imagen tan artística y encerrar tanta belleza en su organización y cuidado como el más delicado jardín, o incluso constituir una parte del mismo" (BERUETE, S.: *ob. cit.*, p. 38). Isabel Colón, por su parte, establece una distinción entre jardín, huerto y huerta siguiendo a autores como Covarrubias (COLÓN CALDERÓN, I.: "Jardines y huertas en la novela corta del XVII", *Analecta malacitana*, vol. 37, nº 1-2 (2014), pp. 155-179).

⁷⁴¹ GÓMEZ DE LIAÑO, I.: *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990.

⁷⁴² BERUETE, S.: *ob. cit.*, pp. 115-116.

⁷⁴³ Isabel Colón Calderón analiza la idea de naturaleza que se manifiesta en los jardines y huertos de las novelas marco y destaca la ausencia del carácter regenerador de los jardines del *Decamerón* (COLÓN CALDERÓN, I.: "Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del siglo XVII", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 137-150). Asimismo, Copello ya había aludido previamente a la importancia de los jardines en la novela corta (COPELLO, F.: "Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, p. 61).

⁷⁴⁴ Gómez de Liaño analiza en su estudio la simbología del jardín edénico (ver GÓMEZ DE LIAÑO, I.: *ob. cit.*, p. 21 y sig.).

El muro protector que rodeaba el jardín marcaba la estricta separación entre la tierra cultivada y la naturaleza hostil, tosca, inhóspita, y salvaje, y evocaba la imagen del Paraíso terrenal, del que fueron expulsados Adán y Eva. Como recinto cerrado y apartado del exterior, el *hortus conclusus* es sinónimo de protección y, consecuentemente un símbolo de pureza y ausencia del pecado.⁷⁴⁵

Esta visión del jardín como reflejo del paraíso perdido hace especial hincapié en la idea del muro como elemento que separa lo mundano de lo espiritual que alberga este recinto.⁷⁴⁶ Asimismo, como señala Aurora Egido: "esta divinización de los jardines se refleja en el simbolismo de las flores y las plantas que en ellos se contienen y convierte el trabajo del agricultor en un auténtico arte que la tradición ha ido enriqueciendo de significados".⁷⁴⁷

Por último, desde finales del siglo XI al siglo XIV se crea una nueva perspectiva:

a la simbología del jardín como paraíso, lugar de recogimiento espiritual y meditación se añade la de sensual marco de las escenas galantes, fuente de inspiración poética y escenario de la erótica y el juego cortés. A la imagen del *paradisus claustralis* y el *hortus conclusus* se superpone la del jardín de las delicias y el *locus amoenus*. El jardín ya no es solo sinónimo de inocencia, pureza y virginidad sino también de amor, deseo y seducción. La sombra del pecado se desliza en el recinto cerrado del jardín y pone en peligro la tranquilidad espiritual de los que se solazan en él.⁷⁴⁸

Cabría diferenciar aquí dos vertientes. La primera de ellas estaría asociada con el *locus amoenus* y el amor idílico entre amantes. En este recinto la pasión todavía mantiene su pureza y castidad.⁷⁴⁹ En la segunda, en cambio, impera la idea de fertilidad y pasión desbordante. La sexualidad alcanza su punto álgido y domina a los individuos que penetran en el espacio. Esta última visión será la que centre el análisis de este apartado.⁷⁵⁰

Para comenzar, el jardín es utilizado en las novelas cortas como recinto seguro en el cual tienen lugar las relaciones sexuales. De este modo, la fertilidad de la naturaleza

⁷⁴⁵ BERUETE, S.: *ob. cit.*, p. 67.

⁷⁴⁶ "Si todo ello existe es porque hay un cerco, un borde, un marco que separa una realidad espontánea de esta realidad manipulada, 'mejorada', equilibrada y censurada que es el jardín" (COPELLO, F.: "Jardín, clausura y censura: historias de tijeras en la España de los siglos XVI y XVII", en J. C. Garrot Zambrana, J.-L. Guereña y M. Zapata (coords.), *Figures de la censure dans les mondes hispaniques et hispano-américain*, París, Indigo, 2009, p. 147).

⁷⁴⁷ SOTO DE ROJAS, P.: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos: Los fragmentos de Adonis*, ed. de A. Egido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 26.

⁷⁴⁸ BERUETE, S.: *ob. cit.*, p. 70.

⁷⁴⁹ Castro y Anaya lo llama en la novela corta *Los enemigos amantes* "común tercero de amorosos cuidados", pues "parece que los jardines juraron a amor esta obediencia" (CASTRO Y ANAYA, P. de: *ob. cit.*, p. 287). Lo mismo opina Matías de los Reyes en su *Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera*, que indica que en los jardines "tiene el amor sus cortes, desde que siendo niño andaba por los de Chipre" (REYES, M. de los: *Para algunos...*, *ob. cit.*, fol. 76 r.) El tópico de *locus amoenus* ha sido largamente estudiado por la crítica actual, por esta razón no será objeto de un análisis detallado en esta tesis.

⁷⁵⁰ Para un estudio más extenso sobre el uso general de los jardines en la novela corta se recomienda la lectura del artículo de Isabel Colón Calderón. La autora, además, recoge una clasificación de estos espacios basándose en sus ambientaciones (COLÓN CALDERÓN, I.: "Jardines...", *art. cit.*).

aumenta la lubricidad de las damas y los instintos primarios de los galanes. Algunos de los textos en los que suceden este tipo de situaciones son *El andrógino* de Lugo y Dávila, *Los efectos de la fuerza* de José Camerino y *El defensor contra sí* de Castillo Solórzano. En ellos el erotismo llega a su punto álgido y el recato desaparece.

Dado el gran influjo reproductivo de la naturaleza que se encuentra en los jardines, este espacio ejercerá un poder sobre aquellos que lo invaden. Este hecho se observa claramente en textos como *La patrona de las musas* de Tirso de Molina.⁷⁵¹ En esta novela corta se narra la vida de Santa Tecla, que alcanza el cristianismo gracias a la figura del apóstol san Pablo. Durante el transcurso de la acción, Tecla se lamenta al no poder mantener una vida casta como ella desea. En un deseo de calmar su espíritu, la joven acude al jardín de su casa, recinto en el que encuentra habitualmente alivio a sus penas. La idea que tiene Tecla del jardín se asocia, pues, a la imagen de "hortus conclusus", un espacio aislado y virginal en el que la joven puede reflexionar acerca de conceptos como la pureza y castidad. Sin embargo, mientras la joven recoge flores para crear un ramillete, encuentra una carta de Alejandro, un caballero enamorado de ella, que le manifiesta abiertamente sus sentimientos. La reacción de Tecla no se hace esperar:

No con mayor susto suelta el rapaz incauto la albahaca que cogió del ajeno vergel cuando vio el escorpión, afecto suyo, llegando a olerla, escondido entre sus matas, o el ramillete burlador que, disfrazando la ortiga entre sus flores, le creyó la doncella simple toronjil pacífico y, maltratándose en sus espinas, malogró fragancias, como nuestra sencilla virgen arrojó de las suyas el billete adulator, en leyéndose pareada al nombre de Alejandro.⁷⁵²

De repente, el lugar que siempre aportaba paz a Tecla se convierte en un espacio que se opone fervientemente a sus deseos de conservar su virginidad intacta. Las flores ejercen de terceras manifestando su carácter fértil y ofreciendo a la dama la posibilidad de iniciar un amor sensual.⁷⁵³ Así, la carta, representante de la pujanza erótica y sexual del galán, diluye la imagen de "hortus conclusus" y transforma el espacio en un lugar de

⁷⁵¹ Entre los estudios dedicados a esta obra se encuentran los siguientes: SPANG, K.: "*La patrona de las musas*. Novela hagiográfica", en I. Arellano *et alii* (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional*, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994, Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 337-344; FANCONI VILLAR, P.: "*La patrona de las musas*: una novela cortesana a lo divino", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 215-224; y OTEIZA PÉREZ, B.: "Prosa y verso en *La patrona de las musas*", en B. Oteiza Pérez (coord.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2015, pp. 117-132.

⁷⁵² MOLINA, T. de: *Obras...*, vol. II, p. 70.

⁷⁵³ Alan Soons indica que "el jardín llega a ser un simpatizante o un tercero que, con su *feritas*, desempeña a veces papel de cómplice" (SOONS, A. C.: "El escenario en las novelas de Tirso de Molina", en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, Prensa Española, 1967, p. 47). El crítico también resalta el uso de las "flores lascivas del jardín de Tecla" como mensajeras.

incitación y deseo. Tecla solo puede huir del jardín para salvaguardar su castidad. La doncella abandona el recinto y decide no regresar de nuevo para evitar problemas: "cercenando aún lo hasta allí lícito, en su casa, negó su presencia a las flores de su huerto, temerosa de segundas asechanzas".⁷⁵⁴ La influencia del vergel es tan grande que Tecla debe alejarse para evitar ceder.

El caso de *La patrona de las musas* es uno de los pocos ejemplos en los que un personaje elude la influencia del jardín. Lo más habitual es que tanto los galanes como las damas no se resistan y se sientan invadidos por los deseos sensuales y los impulsos ligados a la fertilidad.

Un texto que guarda ciertas similitudes con *La patrona de las musas* es *La firmeza bien lograda* de José Camerino.⁷⁵⁵ En esta obra también aparece una mujer que utiliza el jardín como un modo de distraerse. Armilda se reencuentra con Arseo y le lleva a su castillo. Mientras el galán se encuentra en el recinto, la joven siente cómo su amor por él se incrementa cada vez más. La joven, llevada por su castidad, intenta evitar estos pensamientos contemplando su jardín:

En fin, habiendo (desvelada) pasada toda la noche, apenas oyó de las músicas aves los sonoros acentos cuando, dejando la blanda cama, se vistió lo más bizarro que supo y, mientras aún era niño el día, se asomó a una ventana que caía a su jardín para divertirse en la continua primavera dél de los pensamientos que la combatían, procurando, prolijos, rendirla del todo, pero en vano, porque las plantas y cuanto a la vista se le ofrecía los acreditaban: aquí la bella Clicie sigue muerta de amores al Dios de quien Dafne huye, allí la verde hiedra con sus fuertes abrazos árboles aprisiona, el ruiseñor inquieto de rama en rama publica sus amorosos deseos y el blando céfiro, vida de todas las flores, parece que pasa derramando amores.⁷⁵⁶

Una vez más, una dama acude a este recinto buscando la idea de "hortus conclusus", un lugar virgíneo y puro. Sin embargo, lo que encuentra es una llamada a la sensualidad y la sexualidad, representadas en elementos como la hiedra. Armilda solo puede ceder a sus instintos y, al contrario que Tecla, decide ofrecerse a su amado en cuerpo y mente.

Otra de las novelas cortas en las que el jardín incita a la fertilidad a aquellos que penetran en él es *El desdén de la alameda* de Céspedes y Meneses.⁷⁵⁷ En ella don Sancho,

⁷⁵⁴ MOLINA, T. de: *Obras...*, vol. II, p. 76.

⁷⁵⁵ López Díaz define esta obra como "una novela entre pastoril y bizantina, situada en Asia Menor en la antigüedad clásica" (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: art. cit., p. 293).

⁷⁵⁶ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 104.

⁷⁵⁷ Teijeiro Fuentes observa en uno de sus artículos la interrelación que se da entre esta obra y los textos cervantinos: TEIJEIRO FUENTES, M. A.: "El desdén del alameda de Céspedes y Meneses en la órbita de las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp.

un caballero de Sevilla, se introduce en una casa desconocida huyendo de la justicia. Desorientado al no conocer el edificio, el joven acaba entrando en los aposentos de una dama, doña Floriana. La vista de la doncella provoca el inmediato enamoramiento de don Sancho, que la considera un ángel. Cuando ella comienza a llorar a causa del susto, la reacción del caballero no se hace esperar: "enternecido nuevamente el pecho de don Sancho, no excusó el mitigarle [el llanto], satisfaciéndola con decir en forma siguiente el origen y causa que le había traído".⁷⁵⁸ La ternura y delicadeza de don Sancho se manifiestan en todo momento en su discurso, pues lo más importante para él es borrar el temor de la dama. Mientras habla, ella le observa con minuciosidad:

Había estado el tiempo que duró esta breve plática considerando, aunque temerosa, la gentil dama el rostro grave, la persona bizarra y la compostura y discreción de aquel hombre que la estaba hablando; y pareciéndole no haber visto en sus pocos años tan grande perfección, poco a poco, haciendo juntamente sus partes la blandura de sus razones, la piedad de sus ruegos, fue perdiendo el medroso desvelo.⁷⁵⁹

La impresión que Floriana tiene del galán es extremadamente positiva. Su elegancia y dulzura le hacen confiar en él y enseguida decide ayudarlo. La dama se viste y desciende con don Sancho al jardín. Allí esperan en un cenador a que la situación se tranquilice en el exterior. La doncella pierde parte de su temor y el caballero relata con más detalle lo que le ha sucedido. Pero la tranquilidad reinante pronto desaparece bajo la influencia del vergel. La fertilidad de la naturaleza acaba afectando a la serenidad de don Sancho. De este modo, tiene lugar un cambio que el narrador anuncia a los lectores:

Mas porque se conozca lo flaco y débil de nuestra ruin naturaleza y cuán poco debe nadie fiarse de su esfuerzo sin ayuda y favor del cielo, por más ajustado que nos parezca, y de más perfecciones y virtudes, diré de este, a quien con general estimación y aplauso daba Sevilla el título de mayores requisitos, teniéndole por espejo de su juventud, por ejemplar virtuoso de sus costumbres, la facilidad de su caída, el defecto que ocultaba en su pecho y la ruina que causó su inconstancia; pues cuando más pudiera lamentar su peligro, así precipitado y ciego se dejaba despeñar en otros nuevos y en su tanto mayores.⁷⁶⁰

El jardín transmite al caballero una pasión que no había sentido hasta el momento. Su racionalidad desaparece y el joven se deja llevar por un poderoso e irrefrenable impulso:

Lloró tierna y amargamente la verdad de su costosa experiencia la hermosa dama, de cuya vista, rendido torpemente, apenas acabó de contarla su historia, cuando valiéndose de la

81-107.

⁷⁵⁸ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 127.

⁷⁵⁹ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 128.

⁷⁶⁰ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 131.

ocasión que más debiera agradecer, atrevido y descompuesto, la dejó sin honra. Cosa que no sé cómo en medio de tan grandes cuidados y temores pudo emprender un hombre de razón. Ello, en fin, pasó así, quedando en el de su lascivo intento la forzada señora desmayada, y él tan arrepentido y afrentado (efecto de su yerro y pecado), que sin tener ánimo ni cara para esperar las quejas lastimosas que el caso prometía, subiendo de una reja a las almenas del jardín, a todo riesgo de matarse o dar con la justicia, se dejó derrumbar; y en cogiendo el suelo, sin atender a tomar siquiera alguna muestra, o señas de la casa en quien había ejecutado semejante destrozo, se metió en la ciudad atravesando calles y cruzando plazas.⁷⁶¹

La violación de Floriana se presenta como el único medio de satisfacer el deseo sexual que el vergel ha incitado. Una vez obtenido dicho placer, don Sancho solo puede abandonar el recinto lleno de culpa. Su salida del jardín, aludida mediante el verbo "derrumbar", deja claro el nivel de degradación al que ha llegado el caballero al alejarse del raciocinio. La calle, por otro lado, le devuelve su cordura y sus actos dejan de ser brutales. Su siguiente encuentro con Floriana, que desembocará en el matrimonio de la pareja, está exento de esa ciega pasión. Sin el influjo de la naturaleza, don Sancho puede comportarse y manifestar el mismo recato que mostró inicialmente.

La tercera y última novela corta que presenta el influjo reproductor del jardín es *Los efectos de la fuerza* de José Camerino.⁷⁶² En ella se narra la historia de don Sebastián y Estrella, una pareja que, tras muchos accidentes, se ve obligada a abandonar su patria para poder desarrollar su amor. Durante su viaje a Sicilia, la nave pierde el rumbo y acaba estrellándose en la costa de Berbería. Allí, los amantes son capturados por un turco que se enamora de Estrella y decide conquistarla:

Habiendo el enamorado turco, después del banquete, llamado a la bella cristiana en su cuarto, procuró reducirla con promesas de casarse con ella a renegar la fe, pero hallándola constante la llevó a un jardín y en él regaló la fuerza a su desenfrenado apetito a vista de don Sebastián que, ya jardinero, escondido entre unos árboles, vio el robo de sus gustos.⁷⁶³

La dama es capaz de rechazar al turco y conservar el honor mientras no es llevada al jardín. En este recinto, sin embargo, el amor pasional de su pretendiente se acentúa y, una vez que la racionalidad desaparece, la delicadeza es sustituida por la violencia y el

⁷⁶¹ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, pp. 131-2.

⁷⁶² Esta es una de las obras que López Díaz resume más detenidamente: "*Los efectos de la fuerza* narra la desastrosa historia de Estrella y don Sebastián que, enamorados desde niños, se ven impelidos, a causa de la pertinaz oposición familiar a sus relaciones, a quebrantar las más sagradas leyes religiosas y sociales, por lo que son castigados con una muerte horrenda. Esta novela es interesante, sobre todo, por un insólito episodio de cautivos en el que Estrella se entrega a su amo el moro ante los ojos de su amante D. Sebastián (LÓPEZ DÍAZ, M. D.: *art. cit.*, p. 295).

⁷⁶³ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 312. Para un análisis de la actitud del turco en esta novela se recomienda la lectura del siguiente artículo: MAS, A.: "La turquerie macabre: Joseph Camerino et Antonio de Eslava", en *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1967, pp. 549-554.

deseo. De este modo, tiene lugar la violación. Pero eso no es todo, pues la influencia del vergel también actúa sobre Estrella. A pesar de haber sido tratada con agresividad, la joven cambia de opinión y acepta el nuevo amor que se le ofrece:

Mas vencida Estrella de los regalos y amores del turco, al cabo de unos días de su cautiverio renegó nuestra santa fe y casó con el bárbaro (que hay muy poco trecho de los torpes deleites a la infidelidad, siendo estos los que entre los otros vicios hacen más fácilmente deslizar en la fe, castigo que da Dios a quien más le ofende.⁷⁶⁴

Don Sebastián sufre enormemente por la inconstancia de Estrella, que todavía le ama con ternura. Aunque ya no siguen juntos, ella decide hacerle pasar por su hermano para que pueda vivir con mayor libertad. Un día que ambos pasean a solas por el jardín, el influjo del recinto vuelve a manifestarse. El caballero hace a su amada partícipe de su dolor y se desmaya. Ella, conmovida, le abraza y le despierta, cambiando nuevamente de opinión:

Y el dolor que no pudo manifestar la lengua descubrió un desmayo semejante a la muerte, con que se enterneció tanto la bella Estrella que, desperdiciando perlas, se abrazó con el casi difunto amante y, habiéndole restituido con ellas la vida, le aseguró por la de entrambos que aún estaban en su pecho vivas las llamas del primero amor y que para certificarle dello, aguardaba ocasión de burlar con su huída al bárbaro marido.⁷⁶⁵

El jardín se muestra así como un elemento capaz de modificar siempre los deseos de Estrella y los impulsos que esta realiza por amor. Poco después, también en este espacio tendrá lugar el fingimiento de la muchacha al saber que su marido se ausentará durante unos días. La huida de la pareja durante este período temporal pondrá punto y final a la influencia del vergel.

Una vez analizados estos tres casos en los que el jardín muestra su influencia reproductora, llega el momento de examinar un caso excepcional que se da en una novela corta de Ágreda y Vargas titulada *Eduardo, rey de Inglaterra*.⁷⁶⁶ En ella, el jardín también muestra su influencia, pero en esta ocasión su función no es reproductiva. Al contrario, el recinto se presenta como un espacio clave para detener la lujuria. El rey de Inglaterra se enamora perdidamente de una condesa, esposa de uno de sus vasallos, durante la ausencia del marido de esta. Su declaración amorosa es tachada de licenciosa por parte de la dama, que le ruega que se reporte y mitigue sus sentimientos. Sin embargo, Eduardo no cede en su empeño y prosigue en su pretensión de conquistar a la joven. Gracias a una argucia,

⁷⁶⁴ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 312.

⁷⁶⁵ CAMERINO, J.: *ob. cit.*, p. 313.

⁷⁶⁶ María Soledad Arredondo señala la gran influencia italiana en esta novela, que es prácticamente una copia de su fuente (ARREDONDO, M. S.: "Novela...", art. cit., pp. 88-89).

consigue que el marqués, padre de la condesa, se traslade a la corte junto con su hija. De este modo, disminuye el espacio entre ambos y facilita los encuentros. Asimismo, la noticia de la muerte del conde parece reducir los obstáculos entre el rey y su amada.

Eduardo vuelve a intentar enamorar a la condesa, ya viuda, pero esta, consciente de que su amor no es puro, le rechaza de nuevo elegantemente:

Ella respondió agradecida que hacía la debida estimación de la recibida merced, como de su rey y señor, pero que entendiese que en ningún tiempo la estimaría de otra manera, que si fuera verdadero su amor como decía, llevara solo por fin el de su honor. Pero que el que en algo excediese en esto, ni podía tener buen suceso, ni en su pecho ni voluntad tendría jamás estimable correspondencia.⁷⁶⁷

La condesa pide a su padre que la envíe fuera de la corte pero este, desconocedor de la situación, no acepta. Para evitar más problemas, la joven reduce sus salidas a la calle y minimiza sus encuentros con el rey. Él, viendo que sus acciones son infructuosas, decide informar de su estado al marqués y comprar con su poder el amor de la dama:

Combatido de varios pensamientos, después de mil imaginarios discursos, llevado de la ceguedad y furia de su mal gobernado deseo, se resolvió en uno el más inaudito e inhumano que puede creerse, y tal, que por castigo venía a ser en persona tan calificada cruelísimo. Y fue en hablar al marqués libremente, acompañando sus razones, caricias y promesas, aunque aventurase en la conquista de la deseada posesión su estado, pues con la dilación de su deseo aventuraba lo más importante, que era su vida.⁷⁶⁸

El marqués, agraviado y desesperado al ver que la obediencia a su rey implicará la pérdida de la honra, informa a su hija de la conversación que ha mantenido. Ella le consuela respondiendo con una rotunda negativa. El marqués comunica a Eduardo la decisión de la dama y abandona la ciudad con sus hijos. Es entonces cuando el enamorado soberano decide enviar a su camarero para que hable con la marquesa y le diga que, si la condesa no cede, la obligará a acatar por la fuerza su pretensión. La noble mujer, desesperada, acude a su hija, que decide ir a ver al rey a su jardín. Este espacio se observa como un recinto de lujuria y fertilidad, en el cual el monarca podrá satisfacer los lascivos deseos que le han acompañado durante tanto tiempo. La condesa, decidida a no cejar en su castidad, entra en el oratorio de su hogar con un cuchillo antes de partir y le ruega a la virgen que le ayude.

Una vez en el vergel, la condesa acepta con desdén las caricias del rey. Este la lleva a sus aposentos, en la casa de placer situada dentro del jardín, y allí la dama le ruega

⁷⁶⁷ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 206.

⁷⁶⁸ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, p. 208.

llorando que la mate antes de hacerle perder la honra. Eduardo, enternecido, cambia de actitud:

Señora, no quiera Dios que yo quiebre mi palabra que agravie a la prenda que más que a mí mismo quiero, pues antes al que conociese, no digo deseoso de tal ejecución, sino solo con el intento della, procuraría yo acabar la vida, como a mi mortal enemigo. Cesen ya las honrosas resistencias de vuestro valor, y vengán, que es justo, las injustas diligencias de mis deseos, porque yo quedaré muy consolado con que me hayáis dejado la libertad de amaros. Que tanta es la obligación en que me tiene puesto vuestra virtud, que sin ella, aunque sé que había de ser a costa de mi vida, no me atreviera a disgustaros. Pero yo pienso hacer de modo, con vuestra licencia, que seáis un vivo ejemplo al mundo de lo que debe estimarse el honor, pues por la justa estimación que habéis tenido y tenéis del vuestro, quiero que alcancéis diferente fin del que todos podían esperar de mi locura. Y creed que el indigno amor que os tuve está ya tan fuera de mi alma que aún del tiempo que señoreó mi pecho estoy corrido, y que ha entrado en su lugar el justo y verdadero.⁷⁶⁹

La intercesión de la virgen transforma el jardín, un recinto asociado con la pasión desenfadada y la fertilidad, en un "hortus conclusus", un lugar virgíneo en el que solo hay cabida para la piedad. De este modo, los deseos inmorales de Eduardo desaparecen allí y se transforman en un afán por reconocer a la condesa a través del matrimonio. La culminación a través de la honrosa ceremonia, a la que asiste toda la nobleza de la ciudad, también tendrá lugar en este espacio cerrado. Así, el jardín vuelve a ser protagonista de una evolución en el personaje, aunque en este caso la protección de la virgen modifica el simbolismo habitual del recinto.

Una vez señalada la importancia del jardín como elemento que influye en la sexualidad de los personajes, y antes de concluir este apartado, es importante destacar que el recinto, al igual que sucedía con la casa privada o el dormitorio, puede establecer una asociación simbólica con la dama. Esta interrelación, de raigambre tradicional, ya se observa en la lírica cancioneril al asociar la belleza de la dama o partes de su rostro y cuerpo con el vergel. Las novelas cortas, siguiendo esta tradición, también presentan numerosos ejemplos:

Le dio la mano de esposo, con cuya seguridad gozó algunos regalados y honestos favores, cogiendo flores y claveles del jardín, jamás tocado de persona nacida, que estaba reservado a su ausente primo (*La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas).⁷⁷⁰

Pero en el hermoso rostro y frente, tres misteriosos vergeles o peregrinos pensiles vio de flores, entretejidos de rosicler y nieve, divididos con un sublime y lindísimo retrete de olor en excelente proporción de relieve, de nieve hecho y de multitud de flores de los colores mismos con gentil primor compuesto (*Los dos soles de Toledo* de Alcalá y Herrera).⁷⁷¹

⁷⁶⁹ DRURY, K. S.: *ob. cit.*, vol. I, pp. 230-1.

⁷⁷⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, *ob. cit.*, p. 226.

⁷⁷¹ GALLO, A.: *ob. cit.*, p. 128.

Tenía este jeque una hija muchacha de extremada belleza, lindísima gracia y admirable plática. Un excelente ramillete era de jazmines y claveles de Lusitania, aunque en Argel vivía; mal dije, un agradable jardín era de Italia, y una alegre y fresca primavera, y tan gallarda que a quince, que de edad tenía, si en una se juntaran a excederla en belleza, ella las excediera, venciera y burlara (*La peregrina ermitaña* de Alcalá y Herrera).⁷⁷²

Y que haya sido tan corta mi fortuna, que en la primera inventada aventura haya tenido los azares de haber hecho ajena mano ramilletes de las flores, hasta entonces no ajadas, de aquel ambarino jardín (Don Juan refiriéndose a la violación de Flora. *El monstruo de Manzanares* de Sanz del Castillo).⁷⁷³

Lo mismo es el culpar a las damas en todo, que llegado a ponderar pregunten al más apasionado por qué dice mal de las mujeres, siendo el más deleitable vergel de cuantos crió la naturaleza, responderá, porque se usa (*Novela marco de Desengaños amorosos* de María de Zayas).⁷⁷⁴

Elena era mi cielo, Elena era mi gloria, Elena era mi jardín, Elena mis holguras y Elena mi recreo (*Tarde llega el desengaño* de María de Zayas).⁷⁷⁵

Al igual que sucedía con el hogar de la dama, el jardín representa simbólicamente a la joven. Asimismo, el vergel también puede contemplarse como una transmutación sexual de la vagina. Esta asociación, al igual que en los casos anteriormente estudiados, tiene su origen en la poesía erótica de la lírica cancioneril y se observa también en la poesía erótica del Siglo de Oro. Un ejemplo de ello se observa en la siguiente estrofa, extraída de una composición atribuida a Góngora:

Los clérigos deste año
son como de iglesia griega,
que alguno hay dellos que riega
tres jardines por un caño.
A sus gualdrapas de paño,
como la que trae mi mula,
les dará la noche bula
para que, entre dos cojines,
vayan a rezar maitines.⁷⁷⁶

El poema alude claramente a los excesos sexuales de la clerecía, creando una red simbólica en la que el acto sexual aparece equiparado a la acción de "regar". De este modo, y siguiendo la metáfora, las mujeres se asocian con el jardín. Su carácter fecundo es el que centra esta idea.

⁷⁷² GALLO, A.: *ob. cit.*, p. 184.

⁷⁷³ SANZ DEL CASTILLO, A.: *ob. cit.*, p. 45.

⁷⁷⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 290.

⁷⁷⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda...*, *ob. cit.*, p. 247.

⁷⁷⁶ VV.AA.: *Floresta...*, *ob. cit.*, p. 200.

Muchas novelas cortas estudiadas ofrecen también esta visión sexual del huerto o vergel. En *La tía fingida*, novela atribuida a Cervantes, por ejemplo, se expone un símil de este tipo cuando la vieja Claudia instruye a Esperanza.⁷⁷⁷ La joven, cansada de que rehagan una y otra vez su himen, se rebela ante su protectora:

Deje, señora tía, ya de rebuscar mi viña, que a veces es más sabroso el rebusco que el esquilmo principal; y si todavía está determinada que mi jardín se venda cuarta vez por entero, intacto y jamás tocado, busque otro modo más suave de cerradura para su postigo, porque la del sirgo y ahuja, no hay que pensar que más llegue a mis carnes.⁷⁷⁸

La vagina de Esperanza aparece definida como un jardín que se intenta vender como intacto y virginal cuando en realidad ha sido numerosas veces mancillado. La metáfora en este caso resulta clara y visual.

Una imagen similar se menciona en la obra *Los dos Mendozas* de Céspedes y Meneses.⁷⁷⁹ Cuando Hipólita habla con don Diego acerca de la actitud del marqués, la dama explica:

Cuatro años ha y más, buen don Diego, que ese hombre aborrecible me pretende, digo, ronda estas calles, estas puertas, *guarda aqueste jardín, estas paredes*, persigue a mis criados, molesta a mis amigas, es sombra de mis pasos y hoy, finalmente, mi última desdicha.⁷⁸⁰

La referencia al vergel remite inmediatamente a la sexualidad de Hipólita. Como el marqués ha "guardado su jardín", ningún caballero ha podido penetrar en el recinto y verla. Del mismo modo, y prosiguiendo la equiparación, la dama no ha tenido relaciones sexuales con ningún posible galán porque se lo han impedido. Resulta obvio, pues, que la doncella ha sido forzada a preservar su virginidad.

Un tercer ejemplo de novela corta que utiliza el símbolo del jardín para designar los órganos sexuales femeninos es *La cautela sin efecto* de Castillo Solórzano. En este caso la metáfora es más sutil. El rey de Francia decide conquistar a madama Flor, hija del duque de Lorena y dama del duque de Guisa. Para ello, comienza a enviarle mensajes en los que le hace saber su libidinoso deseo. La joven, enamorada de su galán, desprecia y rechaza todos los papeles. Por esta razón, el soberano opta por dar el paso definitivo: "Él, temoso en su porfía, determinó entrar un día con achaque de ver el jardín de su casa, que era de los

⁷⁷⁷ Para el estudio de esta novela se remite nuevamente al lector a la edición y estudio de la obra de Adrián J. Sáez.

⁷⁷⁸ CERVANTES, M. de: *ob. cit.*, p. 642.

⁷⁷⁹ Se remite al lector a la bibliografía ya citada de Céspedes y Meneses,

⁷⁸⁰ CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *ob. cit.*, p. 385. La cursiva es mía.

mejores y más curiosos en París".⁷⁸¹ Lo único que pretende el rey es forzar a madama Flor aprovechando que esta se encuentra sola en casa. El deseo de ver el jardín se convierte así en la excusa ideal para penetrar en el recinto.

Si se observa la situación desde un punto de vista simbólico, la mención del vergel no solo hace referencia a la pasión y a la fertilidad buscada por el monarca, sino también a los órganos sexuales de la joven, que son deseados desde un inicio. De este modo, las oscuras intenciones del rechazado pretendiente se manifiestan ya en la propia solicitud de contemplar este espacio.

El duque de Guisa es informado de los propósitos del rey y avisa con celeridad a su futuro suegro. Ambos regresan a la casa justo en el momento en el que madama Flor está a punto de ser forzada. Tras unos breves instantes, los dos caballeros acaban apuñalando al monarca y tirando su cadáver por un balcón. Este último acto también tiene una gran carga simbólica. Si se tiene en cuenta que el jardín representaba la sexualidad de madama Flor, el edificio se puede considerar una metáfora de todo su ser. Así, el hecho de expulsar al rey del espacio cerrado, y de un modo tan violento, expresa el abierto deseo de alejar cuanto antes a este individuo de la joven y pone punto final al entramado simbólico desplegado.

Finalmente, como cuarto y último ejemplo en el que se da la transmutación vergel/vagina, es ineludible mencionar la única novela corta que centra su argumento en esta asociación: *El jardín engañoso* de María de Zayas.⁷⁸² Esta obra relata la historia de dos hermanas, Constanza y Teodosia. Constanza vive un amor correspondido con don Jorge, mientras que Teodosia, también enamorada del galán, rechaza los intentos de conquista de Federico, hermano de don Jorge. Teodosia decide acabar con la relación de su hermana y miente a don Jorge, diciéndole que Federico y Constanza se aman. El engaño provoca la ira del caballero, que acaba asesinando a su hermano y huyendo a Nápoles. Durante su ausencia, Constanza conoce a un hidalgo montañés llamado Carlos. Este utiliza una ingeniosa estratagema para casarse con la dama, de la que está enamorado. Tras descubrir la verdad, la joven no se aleja de su marido y convive felizmente con él dando a luz dos hijos.

Cuatro años después de estos sucesos, don Jorge regresa a España con intención de ver a su amada. A pesar de que descubre que esta ya no es libre, el galán intenta conquistarla en repetidas ocasiones. Constanza, por su parte, se esfuerza en convencerle

⁷⁸¹ CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Noches...*, ob. cit., p. 101.

⁷⁸² Acerca de esta novela se puede consultar el siguiente estudio: PABA, T.: "El jardín engañoso de María de Zayas: de la novela a la relación de sucesos", en P. M. Cátedra (dir.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, Semyr, 2013, pp. 299-311.

para que contraiga matrimonio con su hermana, que todavía sigue enamorada de él. Ante la terquedad de don Jorge, la dama le hace una proposición a modo de burla:

Hagamos, señor don Jorge, un concierto; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a la mañana, un jardín tan adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni belleza, ni en la diversidad de pájaros que en él haya, desdiga de los nombrados pensiles de Babilonia que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuanto deseáis; y si no, que os habéis de dejar de esta pretensión, otorgándome en pago el ser esposo de mi hermana, porque si no es a precio de arte imposible, no han de perder Carlos y Constanza su honor, granjeado con tanto cuidado y sustentado con tanto aumento. Este es el precio de mi honra; manos a la labor, que a un amante tan fino como vos no hay nada imposible.⁷⁸³

Mediante esta oferta, se establece una equiparación entre el jardín y la matriz de la dama, albergadora de la honra. Para Constanza el único objetivo de don Jorge es tener acceso a un coito que le es vedado. Por esta razón, la joven degrada el amor del galán a un deseo libidinoso del cual se mofa abiertamente.

Don Jorge, desesperado al ver que lo que le exigen es imposible, se va al campo a llorar sus penas. Allí se encuentra con el demonio, que le pide su alma a cambio del vergel deseado. El caballero acepta y regresa a su posada. A la mañana siguiente descubre que su solicitud se ha cumplido:

Y llegando a la placeta que estaba delante de la casa de la bella Constanza el más contento que en su vida estuvo, viendo la más hermosa obra que jamás se vio, que a no ser mentira, como el autor de ella, pudiera ser recreación de cualquier monarca, se entró dentro. Y paseándose por entre sus hermosos cuadros y vistosas calles, estuvo aguardando que saliese su dama a ver cómo había cumplido su deseo.⁷⁸⁴

Carlos se despierta y, al abrir la ventana, se sorprende al contemplar tal maravilla delante de su casa:

Y como en abriendo se le ofreciese a los ojos la máquina ordenada por el demonio para derribar la fortaleza del honor de su esposa, casi como admirado estuvo un rato, creyendo que soñaba. Mas viendo que ya que los ojos se pudieran engañar, no lo hacían los oídos, que absortos a la dulce armonía de tantos y tan diversos pajarillos como en el deleitoso jardín estaban, habiendo en el tiempo de su elevación notado la belleza de él, tantos cuadros, tan hermosos árboles, tan intrincados laberintos, vuelto como de sueño, empezó a dar voces, llamando a su esposa y los demás de su casa, diciéndoles que se levantasen, verían la mayor maravilla que jamás se vio.⁷⁸⁵

Constanza llega al lado de su esposo y se vuelve a insistir en la descripción del espléndido jardín:

⁷⁸³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 527.

⁷⁸⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 529.

⁷⁸⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 529.

Y como descuidada llegase a ver qué la quería su esposo, y viese el jardín, precio de su honor, tan adornado de flores y árboles, que aun le pareció que era menos lo que había pedido, según lo que le daban, pues las fuentes y hermosos cenadores ponían espanto a quien los veía, y viese a don Jorge tan lleno de galas y bizarría pasearse por él, y en un punto considerase lo que había prometido, sin poderse tener en sus pies, vencida de un mortal desmayo, se dejó caer en el suelo, a cuyo golpe acudió su esposo y los demás, pareciéndoles que estaban encantados, según los prodigios que se veían.⁷⁸⁶

Como se puede observar, el texto recoge la visión del jardín de los tres personajes protagonistas del suceso: don Jorge, don Carlos y Constanza. Sin embargo, las alusiones no son detalladas. En ningún momento se desarrolla un entramado simbólico, pues no se mencionan los tipos de árboles, flores o aves que se encuentran en el recinto. Este hecho resalta todavía más la idea principal: la imagen del espacio cerrado como representación de la honra.⁷⁸⁷

Otro aspecto a tener en cuenta es que, en un principio, solo don Jorge penetra en el jardín. Ni Carlos ni Constanza llegan a pisarlo y se limitan a mirarlo desde la ventana. Esta acción puede considerarse una metáfora del estado actual de las cosas. La sexualidad de Constanza ya no le pertenece a su marido, ni siquiera a ella misma. Por esta razón, ninguno de ellos puede acercarse al recinto. Cuando el gentío, ajeno a la situación, se acerca para contemplar la maravilla e informarse de lo sucedido, la imagen cambia una vez más. Ahora la honra de Constanza, representada por el espacio, aparece en tela de juicio y mancillada por aquellos que se introducen en el jardín. Una vez que han entrado, el único modo de salvar el honor es hacer público lo sucedido y realizar un acto de restauración delante de todos ellos.

Constanza se desmaya y los gritos atraen a todos los que se encuentran en el exterior. Cuando la dama despierta, inicia un discurso en el que hace partícipe a su marido de su yerro. En él, se vuelve a hacer mención del vergel como moneda de cambio de la sexualidad de la joven. Constanza ruega a su marido que la mate para evitar que su honor sea mancillado, pero este no accede. Tras una breve exhortación, el hidalgo intenta suicidarse. Es entonces cuando don Jorge le detiene y libera a Constanza de su promesa. Con este gesto, el caballero restituye a la pareja su honra intacta. El diablo se presenta y devuelve al galán su alma. Una vez roto su pacto, tanto él como el jardín desaparecen. Este acto confirma la recuperación total del honor de Constanza. Por último, la novela corta finaliza con las bodas de Teodosia y don Jorge y la felicidad de ambas parejas.

⁷⁸⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Novelas...*, ob. cit., p. 529-30.

⁷⁸⁷ La narración también se encarga de destacar el concepto mediante la repetición ("para derribar la fortaleza del honor de su esposa", "precio de su honor").

Una vez demostrada la asociación entre el vergel y la vagina con estos cuatro ejemplos, ya solo resta aludir a la figura del jardinero como símbolo que completa esta imagen. Así, se observa que este oficio está también fuertemente ligado al universo erótico y amoroso de la tradición literaria, como persona capaz de satisfacer sexualmente a la mujer representada por el jardín.⁷⁸⁸ Esta idea aporta un nuevo significado al motivo del galán que ejerce la labor de jardinero, asunto que aparece frecuentemente en las novelas cortas.⁷⁸⁹ *Los efectos de la fuerza* de José Camerino, *La desgraciada amistad* de Pérez de Montalbán, *La libertad merecida* y *El bien hacer no se pierde* de Castillo Solorzano o la *Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera* de Matías de los Reyes son una buena prueba de ello. Por lo general, estas situaciones aparecen relacionadas con un estado de cautividad, pero también hay casos en los que el caballero utiliza este trabajo para encubrir su identidad. *El duque de Milán* de Castillo Solórzano es un claro ejemplo de esto.

La imagen del jardinero que debe cultivar el vergel remite de inmediato a la idea del galán protector. Al igual que el horticultor cuida la flora y se esfuerza por conseguir que esta alcance su máximo esplendor, el caballero tiene la obligación de salvaguardar el honor de su dama, defenderla ante todas las adversidades y proporcionarle la felicidad que tanto anhela. Del mismo modo, el jardinero se ve como elemento que aporta la fertilidad al recinto convirtiéndose en su poseedor. La imagen, pues, posibilita el desarrollo de un complejo entramado simbólico que sería comprendido plenamente por los lectores de la época, habituados a estos juegos en los que el autor buscaba su complicidad.

⁷⁸⁸ GARCÍA REIDY, A.: art. cit., pp. 46-47.

⁷⁸⁹ Con respecto a este tema se recomienda la lectura del siguiente artículo: TRAMBAIOLI, M.: "El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca", *Revista de Filología Española*, vol. XCII, nº 1 (2012), pp. 181-210.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se ha demostrado la gran complejidad objetivable en los espacios cerrados de la novela corta del siglo XVII. Esta diversidad se presenta ya en la noción de "espacio cerrado", que ofrece al lector un amplio abanico de recintos con sus propias peculiaridades. Tanto los edificios como los coches, los barcos e incluso las grutas, adoptan una gran diversidad funcional, que varía dependiendo del autor que compone la obra. Los carruajes se muestran como "edificios portátiles", extensiones de la domesticidad que protegen a las damas de las opiniones ajenas y expanden su existencia y su ingenio hacia el exterior. Asimismo, los barcos se presentan como "casas marítimas" de posesión efímera. En ellos los habitantes dejan su destino en manos de la tormenta y el azar, y se ven controlados en numerosas ocasiones por los designios del capitán. Por último, las grutas se plasman como "hogares de piedra" que albergan la personalidad de sus dueños y amparan de todo mal a sus moradores.

Como suele ocurrir en tantos otros aspectos literarios y estéticos, Cervantes es el escritor que alcanza un mayor detallismo descriptivo a la hora de presentar físicamente los espacios cerrados. Sus descripciones directas, en *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, e indirectas, en *La fuerza de la sangre* y *La ilustre fregona*, ofrecen al lector una visión nítida de casas destartaladas, edificios señoriales o posadas concurridas que se pueden trazar fácilmente a través de un plano. De este modo, Cervantes se acerca a la realidad de su época y aporta verosimilitud a los textos. Para el lector actual, además, este factor convierte a las novelas cortas en fuente de conocimiento sobre la arquitectura española del siglo XVII. Muchos autores intentaron emularle, pero no lo consiguieron. Cervantes no solo reflejaba los rasgos de un edificio, sino que también era capaz de transmitir en sus obras el carácter habitable de los mismos, el ajeteo de lo cotidiano y el uso de lo doméstico. Los recintos de autores como Lugo y Dávila o Salas Barbadillo, en cambio, se muestran como un frustrado intento por alcanzar el ingenio cervantino. Sus edificios carecen de la viveza de la casa habitada y sus personajes permanecen estáticos en cuartos que apenas abandonan. Solo Zayas logra conferir a sus recintos ese espíritu vital a través de las travesuras de doña Hipólita y su amante don Gaspar, o la matanza nocturna de don Dionís. Mediante la acción y los diálogos se accede poco a poco a unas casas plagadas de matices, que distan mucho de otros autores que presentan muchas irregularidades descriptivas. A pesar de los grandes logros que alcanza la autora a nivel descriptivo, Zayas todavía se encuentra por debajo de Cervantes a nivel simbólico. Así, mientras el alcaláino

desarrolla un complejo entramado alrededor de los recintos, la escritora utiliza una simbología más simple en la que los edificios no presentan una gran polivalencia.

Aunque muchos escritores dejan de lado la descripción física de los espacios cerrados, no se puede decir que estos sirvan de mero escenario para la acción. De este modo, la presente tesis verifica que hay una gran variedad funcional dentro del terreno simbólico. Los espacios cerrados que alcanzan el grado de habitabilidad actúan como una extensión de los personajes y realizan labores de identificación, sustitución y control. Dichas funciones se ramifican a su vez creando nuevas redes simbólicas.

Dentro de la idea de identificación se observa un recinto que sirve de carta de presentación para su habitador. Es un espacio capaz de aportar algo más que los rasgos identificativos más superficiales, como el rango social o el nivel económico. Refleja la personalidad del individuo, sus gustos, aficiones y también sus defectos. Incluso muestra aspectos ocultos del personaje que permiten conocerlo de un modo más profundo. En el caso de la dama sirve, además, para jugar con la ambigüedad, el engaño y el anonimato, creando situaciones originales en las que Castillo Solórzano se erige como maestro. El espacio cerrado se observa como elemento que induce a confusión, pero también como un modo de proteger la honra de la doncella hasta que esta decide arriesgarse por amor. En lo que respecta al galán, en cambio, el recinto también refleja la imprecisión del no lugar, del espacio cambiante que tiene un residente efímero. Lo que predomina es la idea de mudanza e inestabilidad, muy vinculada con el tipo de vida de los protagonistas masculinos.

La idea de sustitución une el espacio cerrado con el individuo forjando una relación con connotaciones físicas. De este modo, el recinto recibe las acciones destinadas a sus dueños, tanto positivas como negativas. Los edificios se ven respetados por la justicia e incluso idolatrados por los amantes. Las paredes se observan bajo miradas deseosas, reciben las caricias de los caballeros y se besan con ardor. Los espacios cerrados se humanizan, escuchan serenatas nocturnas y admiran la fuerza que se exhibe en los torneos. En Salas Barbadillo incluso pueden llegar a transformarse en una amante imaginaria, que encandila a un incauto majadero. El recinto representa al ser amado y recibe todo el afecto. Pero no todo es adoración. Así, los espacios también son golpeados y recogen las frustraciones de aquellos que no pueden cobrar venganza. Dicha violencia provendrá tanto de los enemigos como de los galanes rechazados.

La función de control también se expresa de varias formas dependiendo de quién domine el espacio. En los casos de cesión de poder dentro del recinto implica el sometimiento del habitador y su familia. En la doncella, además, conlleva el ofrecimiento

sexual y la entrega de todo su ser. Cuando el control es ejercido por una figura masculina, implica cierto abuso de poder y un alto grado de violencia hacia la mujer. Esta idea se manifiesta especialmente en los “desengaños amorosos” de Zayas. Cuando el dominio recae sobre la joven, en cambio, se observa la autoconfianza, el ingenio y la rebeldía contra el orden impuesto. Asimismo, también se percibe una justicia que no puede ser impartida por el patriarcado que ejerce de opresor.

La asociación entre el espacio cerrado y el personaje, finalmente, llega a su culmen con la completa asimilación de ambos elementos. Es entonces cuando se muestran expresiones recurrentes que aúnan conceptos como "casa" y "familia". Asimismo, surgen trabajadas metáforas que siguen la tradición de la lírica cancioneril y de la poesía del siglo de Oro. La dama se presenta como una fortaleza inexpugnable y difícil de conquistar. El único modo de alcanzarla implica vencer ese bastión. Es aquí donde entra en juego la imagen de la llave, elemento simbólico con claras connotaciones sexuales. El marido deberá proteger este objeto para evitar la pérdida de la honra. Mientras que la protagonista se asocia con la fortaleza, el galán se mimetiza con un fluctuante bajel que vive en una constante inestabilidad. De este modo, se refleja el destino cambiante del personaje masculino, que oscila entre la felicidad y la desesperación.

El análisis de todos estos datos ha dejado clara la idea de que el espacio cerrado actúa como extensión del personaje. Pero esta no es la única función simbólica que aportan los recintos. De este modo, en la presente tesis también se ha demostrado que funcionan como elemento erótico, sexual y sensual. Para ello se ha observado desde distintos ángulos un erotismo larvado y oscuro, apenas percibido por el lector actual. En dicho erotismo desaparecen las imágenes explícitas y se recurre a una simbología tradicional, muy empleada en la época.

En lo que respecta a la sensualidad, este estudio ha comprobado la importancia del espacio cerrado como recinto en el que los actos sensuales se desarrollan con más libertad. Mediante la observación de motivos literarios clásicos como la dama dormida o el beso entre amantes se confirma que los espacios cerrados son elementos clave que permiten desplegar un erotismo en el que se mezclan la sensualidad y el autocontrol. La posibilidad de ser descubiertos en un entorno que puede comprometer añade a las situaciones el placer de lo prohibido, creando una tensión erótica que acompaña en todo momento a las acciones realizadas por los amantes. Entre los actos mencionados por los escritores se incluyen tocamientos, carentes de descripción, del cuerpo de la dama y relaciones amorosas entre doncellas en las que una de ellas desconoce la identidad sexual de la otra. En lo que

respecta a estas situaciones repletas de sensualidad, Tirso de Molina y José Camerino se muestran como los escritores más expertos, pues ofrecen en sus obras encuentros nocturnos con damas semidesnudas y reuniones entre amantes en las que los besos en los pechos de la doncella sirven para sellar promesas y juramentos.

Los espacios, además, se emplean para transmitir imágenes vinculadas con la vagina y el coito. Elementos como la llave, la puerta y la acción de penetrar en el recinto continúan aquí su clásica tradición erótica. Los edificios ofrecen metáforas que sirven de preámbulo al acto sexual, pues adelantan sucesos que tendrán lugar posteriormente. De este modo, el autor deja entrever una acción que nunca se describirá de un modo explícito. Lo mismo sucede con aquellas situaciones que implican una violación. Dicho acto se refleja a través de la entrada forzada en un recinto o la creación secreta de una puerta. En ambos casos la violencia de la intrusión sirve como metáfora de la posterior penetración vaginal.

Por último, en la presente tesis se ha analizado un espacio abierto que se encuentra dentro de un recinto cerrado: el jardín. Este espacio se muestra en la novela corta como un recinto polivalente en el que se entremezclan diversos significados. De este modo, el jardín, siguiendo la línea trazada por el diálogo renacentista, permite la reflexión filosófica en obras como *Teatro popular* de Lugo y Dávila. Además, transmite la idea del *hortus conclusus*, el jardín edénico del que fue expulsado el ser humano, e invita a la religiosidad y la calma. Finalmente, el jardín también refleja el amor en sus dos vertientes: pura (el *locus amoenus*) y sexual (el erotismo del paraje fértil). Los autores juegan con los distintos significados del vergel mostrando santas que huyen de la fecundidad y damas que caen en las redes del amor mientras buscan distraerse. El recato desaparece en este espacio y los amantes dan rienda suelta a sus pasiones. El recinto influye en la lujuria de aquellos a los que hospeda y permite que tengan lugar actos que hasta entonces habían sido evitados.

Al igual que sucedía con otros espacios cerrados, el jardín también se considera una representación simbólica de la dama y en ocasiones se emplea como metáfora de sus órganos sexuales. En estos casos el acceso al jardín y los actos que tienen lugar en él cobran nuevos significados. El pleno desarrollo de esta imagen se manifiesta en la obra de Zayas, en la que el jardín se ofrece como moneda de cambio para obtener la virginidad de la dama.

Los entramados simbólicos que se han expuesto a lo largo de estas páginas confirman la hipótesis inicial de la presente tesis. Los autores de novela corta del siglo XVII utilizan los espacios cerrados de un modo muy diverso y consiguen transmitir a

través de su uso metafórico muchas ideas diferentes. Los recintos son parte de los personajes, tarjetas de identificación, sustitutos, reflejos del control, incitadores de sensualidad, imágenes sexuales... Cada uno de los escritores confiere su propia personalidad a los recintos y aporta más o menos originalidad en función de su pericia. Independientemente de su capacidad artística, la mayoría se esfuerza en la búsqueda de lo novedoso. Así, aunque la tradición tiene un peso muy importante dentro de este género, no se limitan a imitar aquello que ya se ha escrito. Trabajan sobre esos motivos ya manidos e intentan añadir nuevos matices. Algunos de ellos se especializan en situaciones concretas y las repiten continuamente, mientras que otros, como el genio cervantino, no dejan de innovar. De este modo, la novela corta española deja de ser mera imitación de unas estructuras preconcebidas y toma fuerza como género único y original.

6. APÉNDICE

6.1. PLANOS FÍSICOS DE LOS ESPACIOS CERRADOS

FIGURA 1

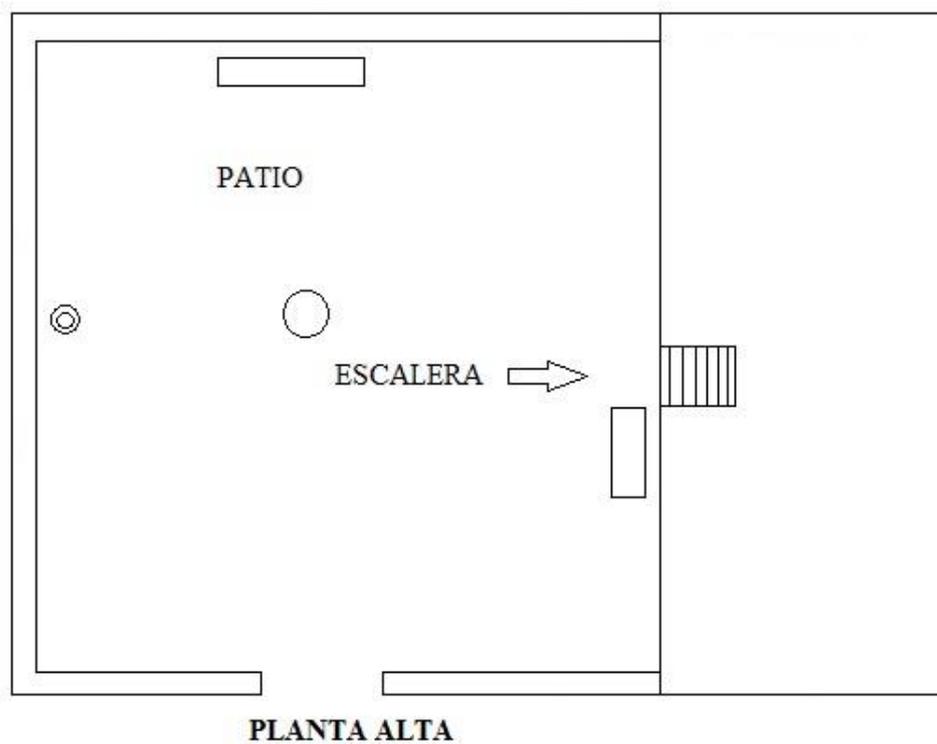
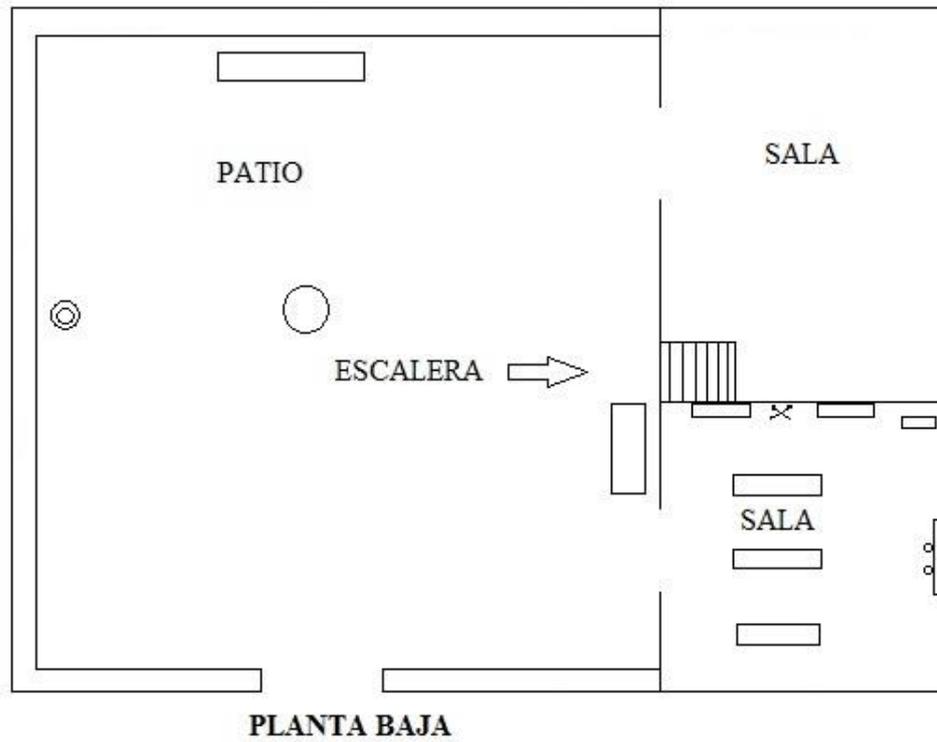


FIGURA 2

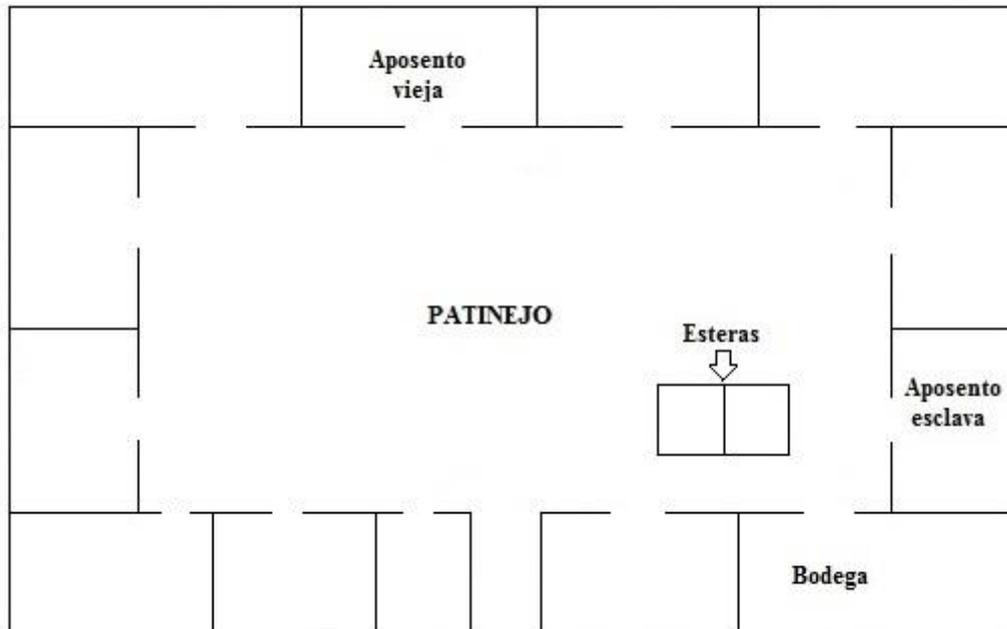
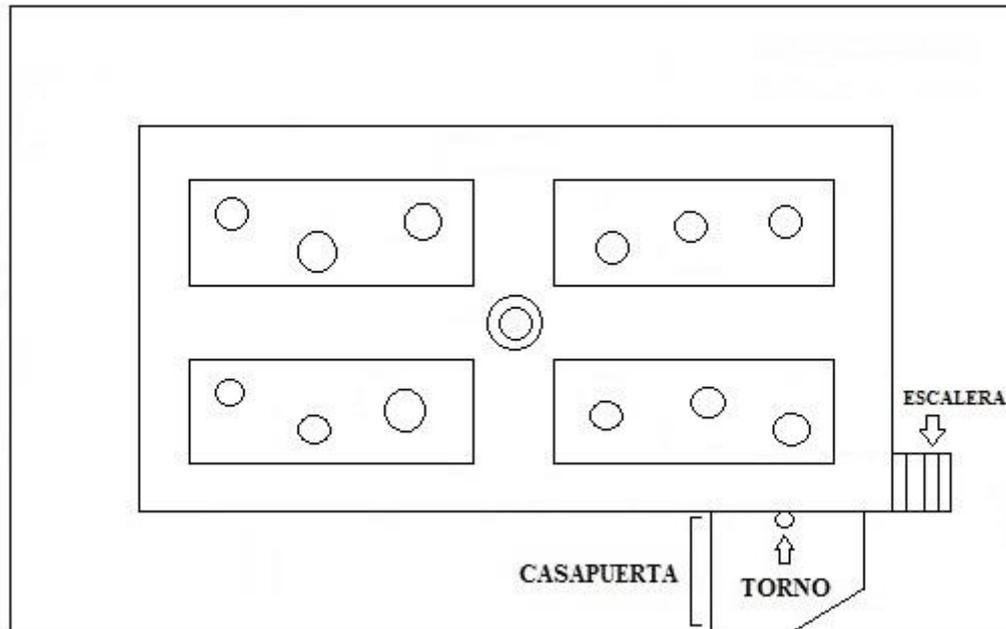
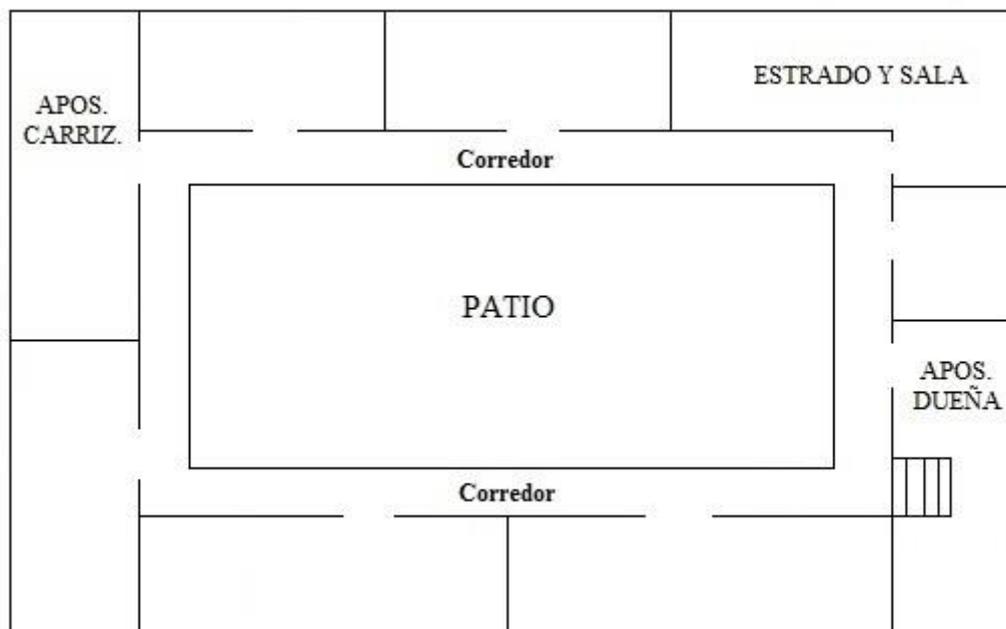


FIGURA 3

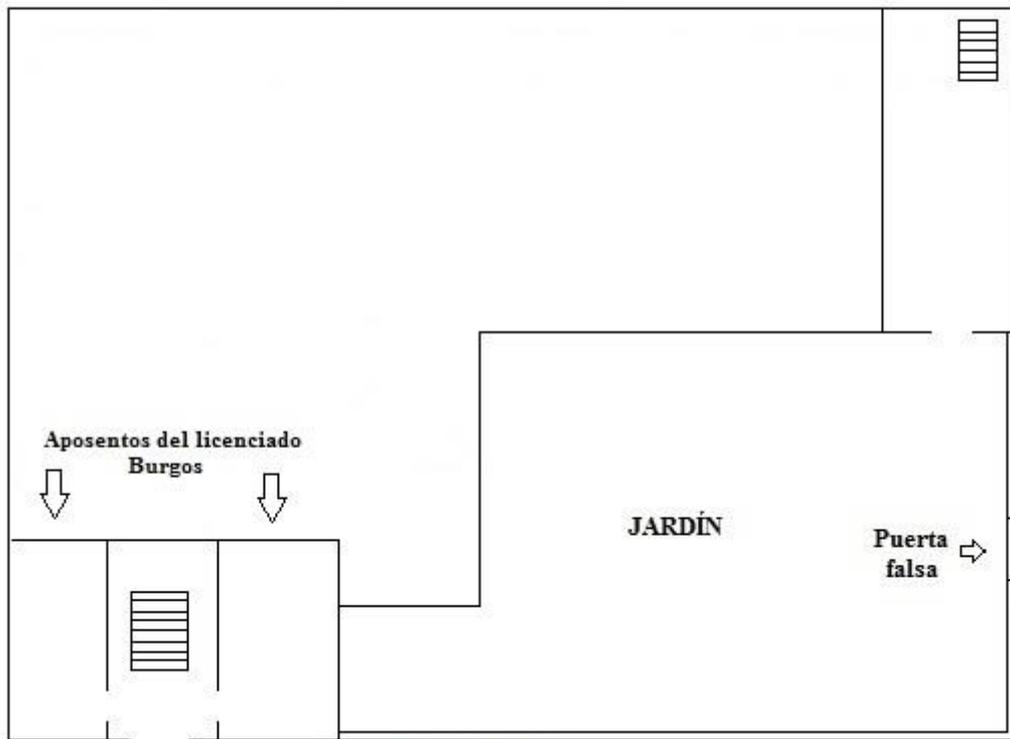


PLANTA BAJA

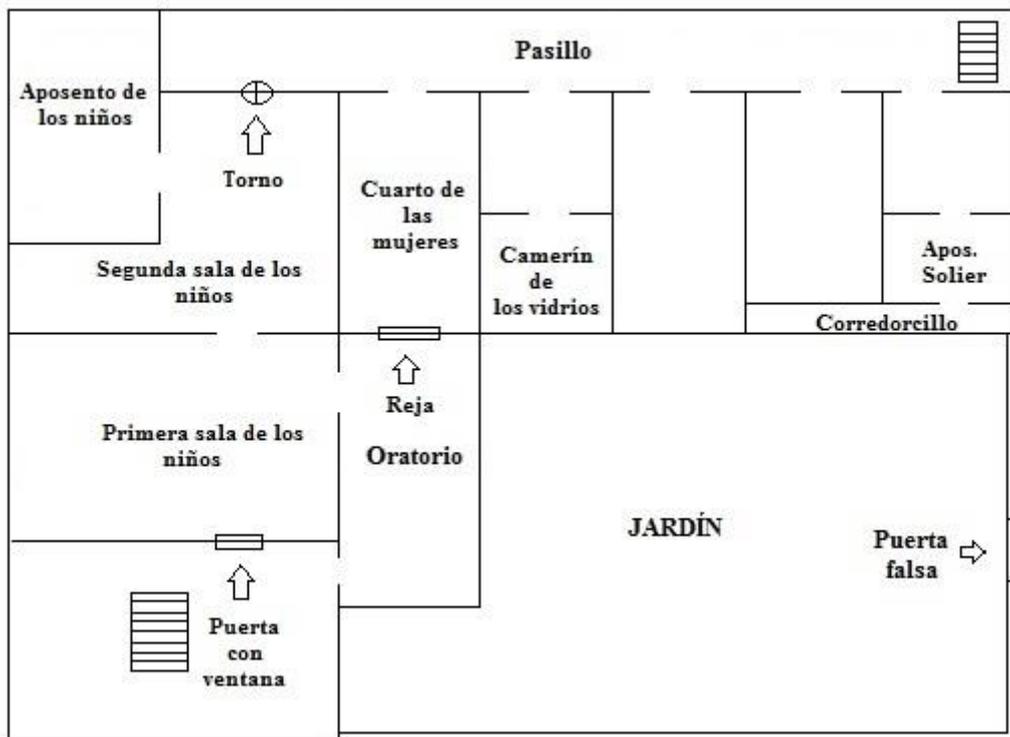


PLANTA ALTA

FIGURA 4

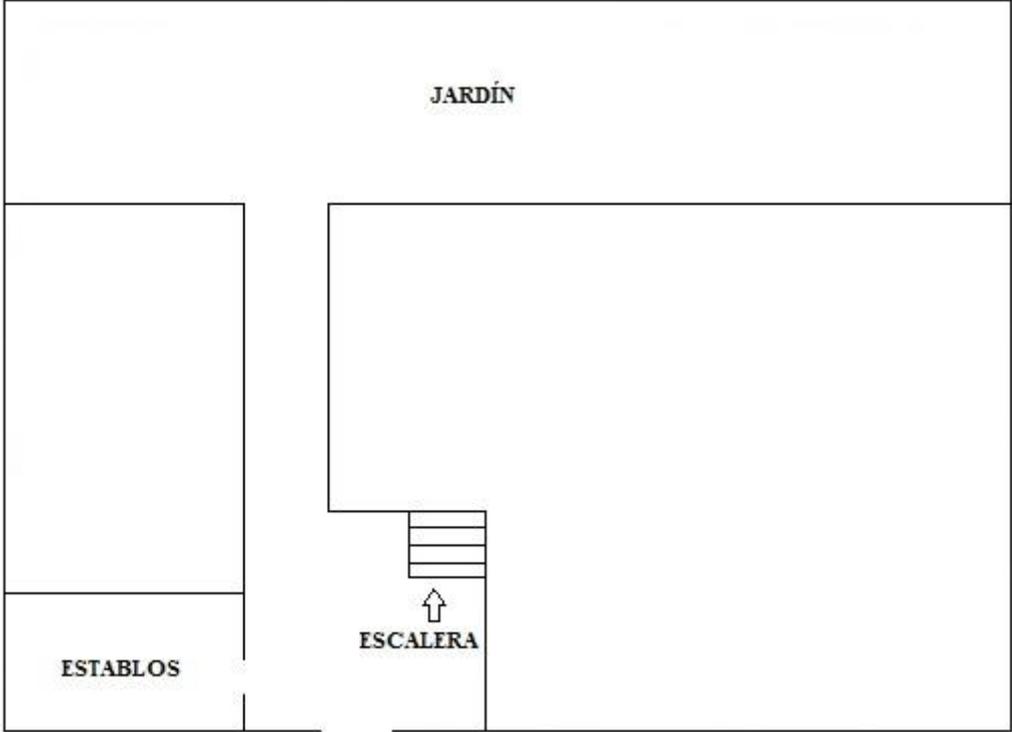


PLANTA BAJA

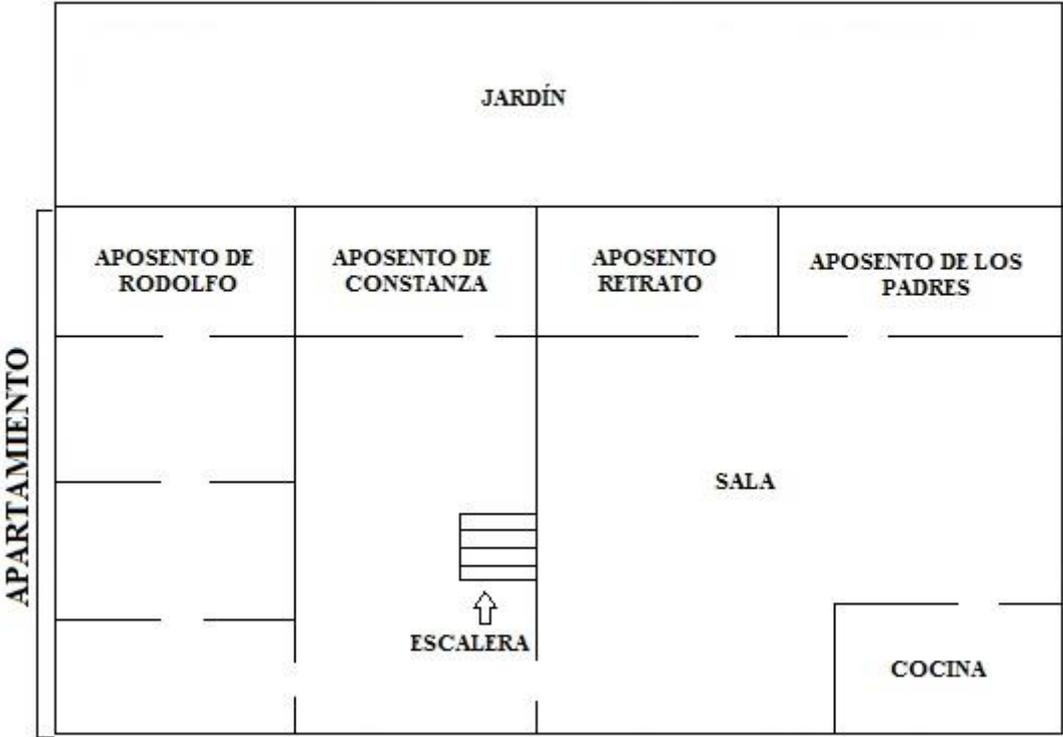


PLANTA ALTA

FIGURA 5



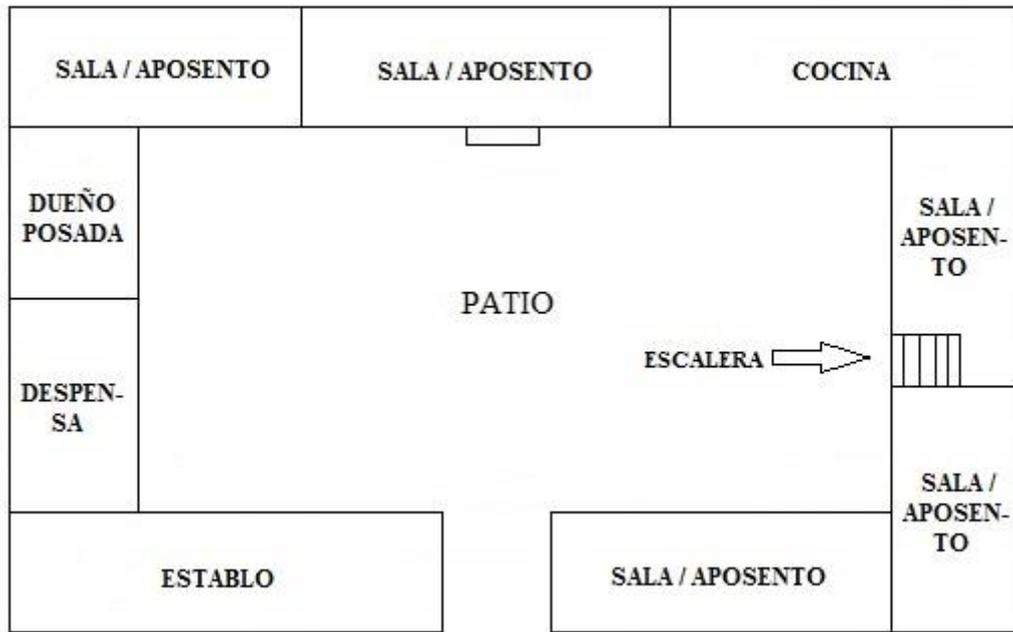
PLANTA BAJA



PLANTA ALTA

APARTAMIENTO

FIGURA 6

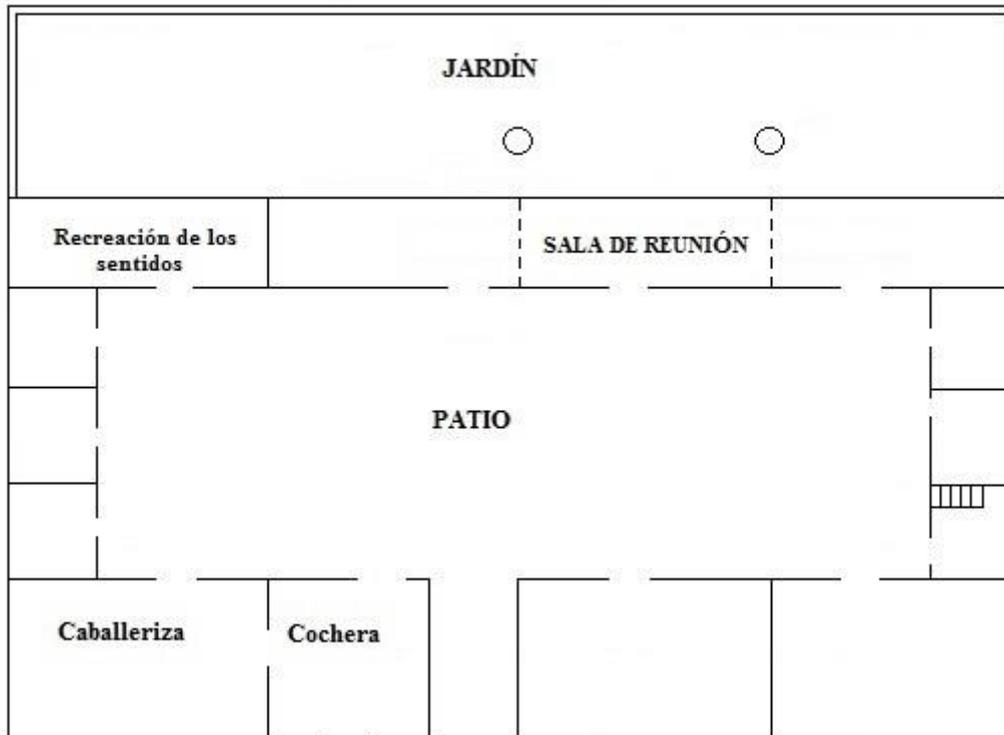


PLANTA BAJA

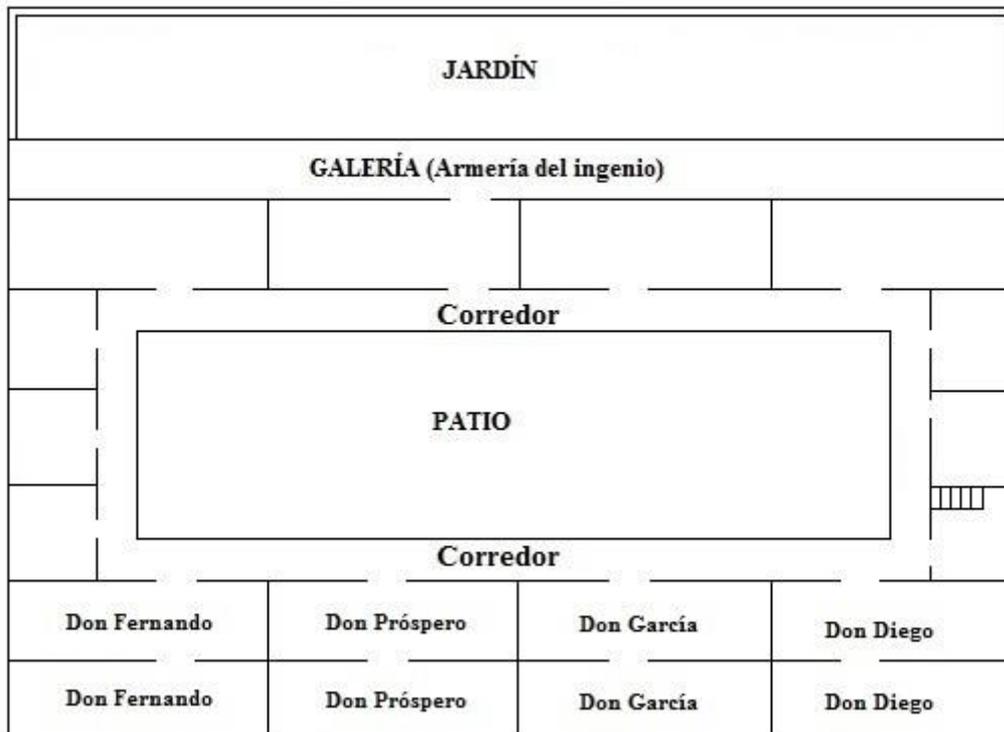


PLANTA ALTA

FIGURA 7



PLANTA BAJA



PLANTA ALTA

FIGURA 8

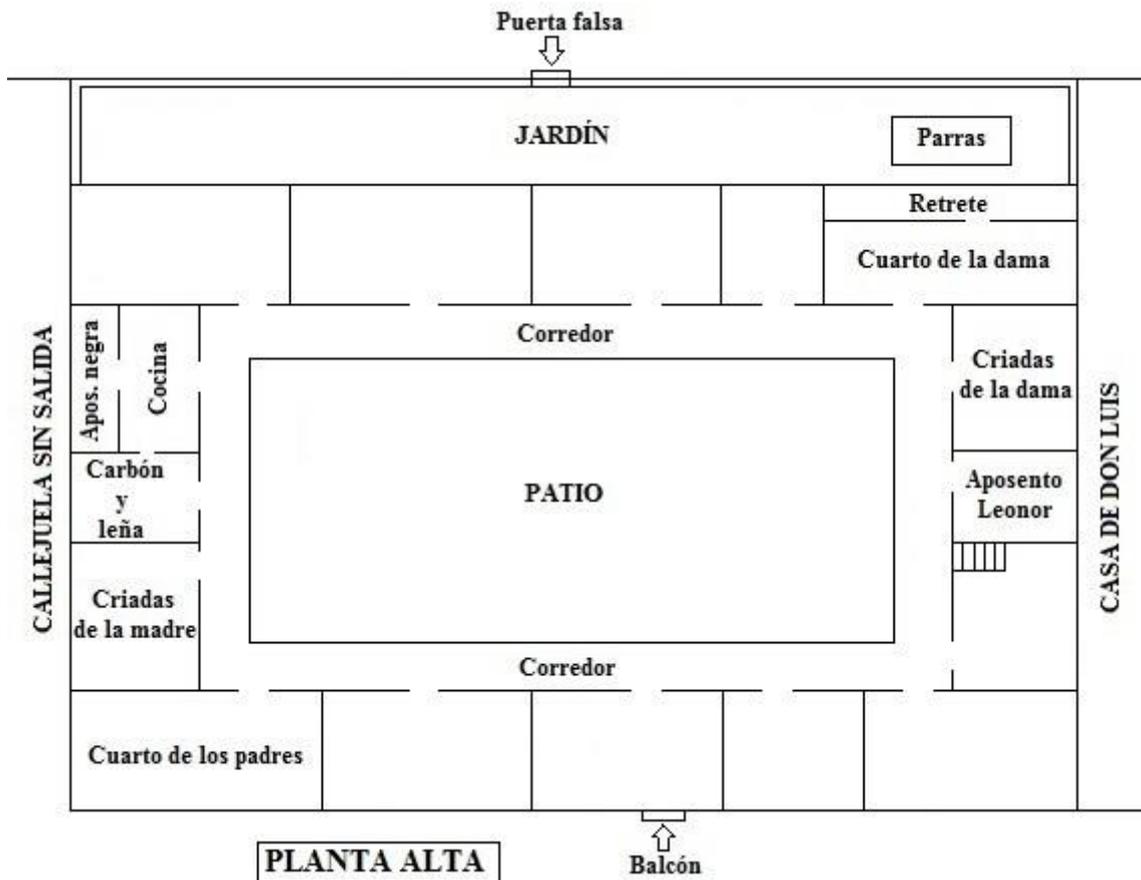
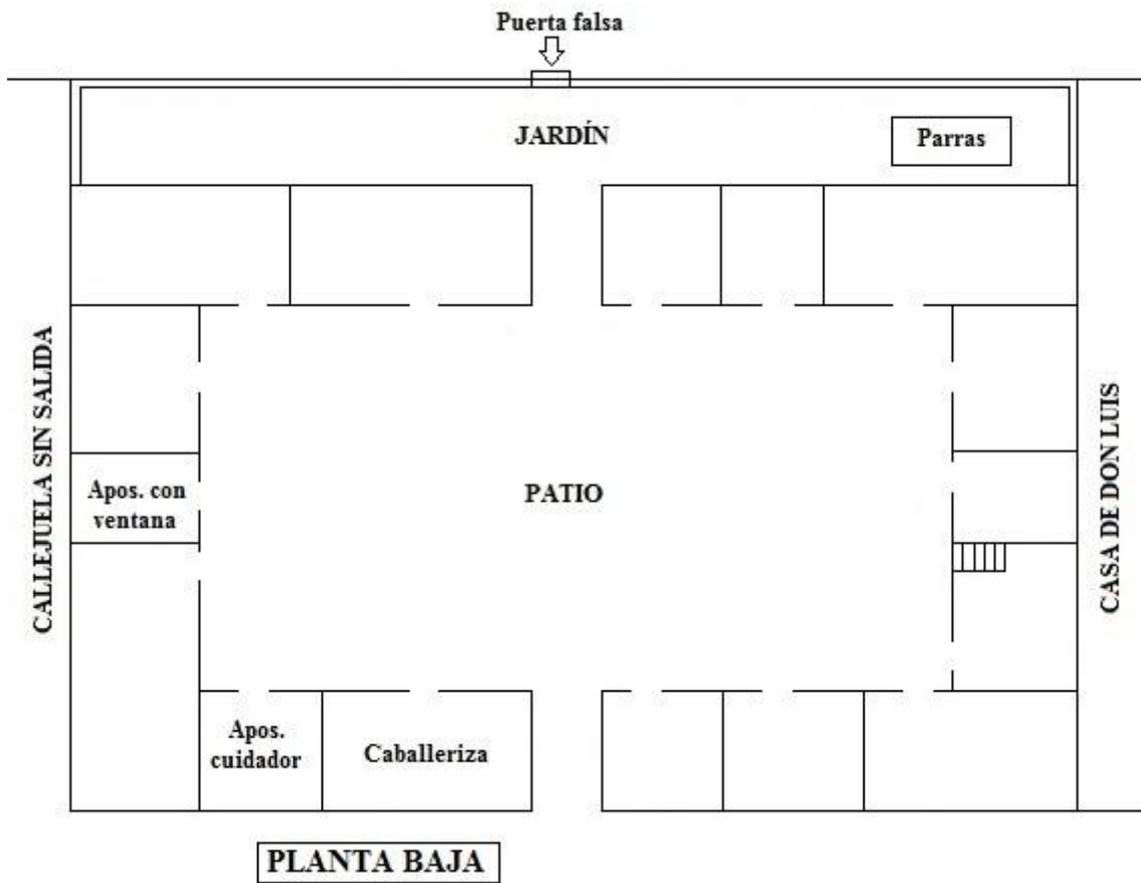
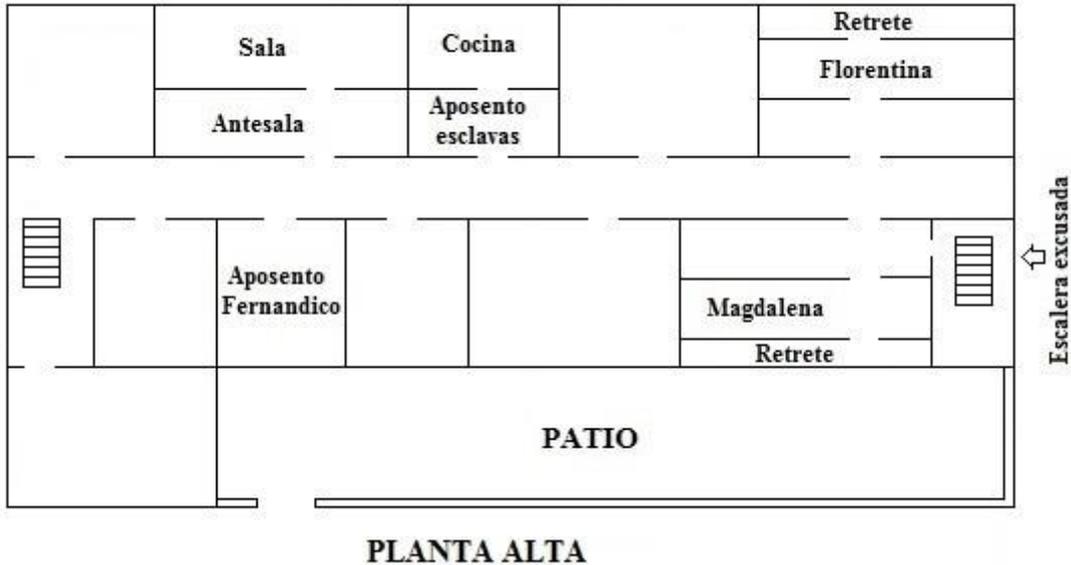
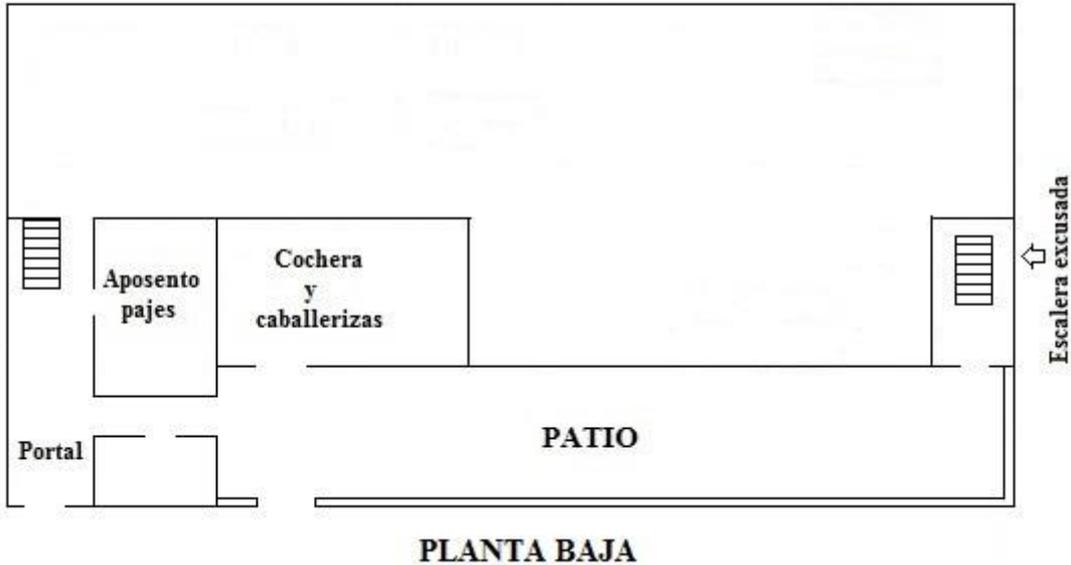


FIGURA 9



6.2. LISTADO DE COLECCIONES DE NOVELA CORTA INCLUIDAS EN ESTE ESTUDIO

1613- *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes.

La gitanilla.

El amante liberal.

Rinconete y Cortadillo.

La española inglesa.

El licenciado vidriera.

La fuerza de la sangre.

El celoso extremeño.

La ilustre fregona.

Las dos doncellas.

La señora Cornelia.

El casamiento engañoso.

El coloquio de los perros.

La tía fingida.

1615- *Corrección de vicios* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

El mal fin de Juan de Buena Alma.

La dama del perro muerto.

El escarmiento del viejo verde.

Las narices del buscavidas.

La mejor cura del matasanos.

Antes morir que decir verdad.

Las galeras del vende-humo.

La niña de los embustes.

1617- *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa.

Novela de la comadre.

Novela del licenciado Periquín.

Novela del nacimiento de la verdad.

Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo.

1620- *Novelas morales de Diego de Ágreda y Vargas.*

Aurelio y Alejandra.

El premio de la virtud y castigo del vicio.

El hermano indiscreto.

Eduardo, rey de Inglaterra.

El daño de los celos.

La ocasión desdichada.

La resistencia premiada.

El premio de la traición.

La correspondencia honrosa.

Federico y Ardenia.

Carlos y Laura.

El viejo enamorado.

1620- *Lazarillo de Manzanares de Juan Cortés de Tolosa.*

Novela del desgraciado.

1620- *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte de Antonio Liñán y*

Verdugo.

Novela y escarmiento primero.

Novela y escarmiento segundo.

Novela y escarmiento tercero.

Novela y escarmiento cuarto.

Novela y escarmiento quinto.

Novela y escarmiento sexto.

Novela y escarmiento séptimo.

Novela y escarmiento octavo.

Novela y escarmiento nono.

Novela y escarmiento décimo.

Novela y escarmiento once.

Novela y escarmiento doce.

Novela y escarmiento trece.

Novela y escarmiento catorce.

1620- Casa del placer honesto de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.

Los cómicos amantes.

El coche mendigón, envergonzante y endemoniado.

El curioso maldiciente. Castigado y no enmendado.

El gallardo montañés y filósofo cristiano.

El pescador venturoso.

El majadero obstinado.

1621- La Filomena de Lope de Vega.

Las fortunas de Diana.

1622- Teatro popular de Francisco de Lugo y Dávila.

Escarmentar en cabeza ajena.

Premiado el amor constante.

De las dos hermanas.

De la hermanía.

Cada uno hace como quien es.

Del médico de Cádiz.

El andrógino.

De la juventud.

1623- Primera parte de las Historias peregrinas y ejemplares de Gonzalo de Céspedes y Meneses.

El buen celo premiado.

El desdén del alameda.

La constante cordobesa.

Pachecos y Palomeques.

Sucesos trágicos de don Enrique de Silva.

Los dos Mendozas.

1624- Novelas amorosas de José Camerino.

La voluntad dividida.

La firmeza bien lograda.

Los peligros de la ausencia.

El casamiento desdichado.
El pícaro amante.
La ingratitud hasta la muerte.
El amante desleal.
La triunfante porfía.
La soberbia castigada.
La persiana.
Los efectos de la fuerza.
La catalana hermosa.

1624- Sucesos y prodigios de amor de Juan Perez de Montalbán.

La hermosa Aurora.
La fuerza del desengaño.
El envidioso castigado.
La mayor confusión.
La villana de Pinto.
La desgraciada amistad.
Los primos amantes.
La prodigiosa.

1624- Novelas ejemplares y prodigiosas historias de Juan de Piña.

La duquesa de Normandía.
El celoso desengañado.
Los amantes sin terceros.
El casado por amor.
El engaño en la verdad.
Amar por ejemplo.
El matemático dichoso.

1624- El curial del Parnaso de Matías de los Reyes.

Aviso I.
Aviso II.
Aviso III.
Aviso IV.

Aviso V.
Aviso VI.
Aviso VII.
Aviso VIII.
Aviso IX.
Aviso X.
Aviso XI.
Aviso XII.

1624- *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina.

1624- *La Circe* de Lope de Vega.

La desdicha por la honra.
La prudente venganza.
Guzmán el Bravo.

1625- *Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano.

El amor en la venganza.
De la fantasma de Valencia.
El Proteo de Madrid.
El socorro en el peligro.
El culto graduado.
Engañar con la verdad.

1625- *El filósofo del aldea* de Baltasar Mateo Velázquez.

Relación del suceso trágico de Polimo y Sigeldo, su hijo.
Relación del caso peregrino y extraordinario de las dos Isabelas.
Relación del caso de Agueda la mal casada.
Historia que no va precedida de título.
Relación de la lastimosa pérdida del reino del rey Ebandro.
Del caso y suceso primero.
Caso segundo.
Caso tercero.
Caso cuarto.

Relación del caso de donaire que sucedió a Lorindo en el aldea.
Cuento segundo.

1626- *Jornadas alegres de Alonso de Castillo Solórzano.*

No hay mal que no venga por bien.

La obligación cumplida.

La cruel aragonesa.

La libertad merecida.

El obstinado arrepentido.

Fábula de las bodas de Manzanares.

1627- *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid de Alonso de Castillo Solórzano.*

El duque de Milán.

La quinta de Diana.

El ayo de su hijo.

1627- *Varias fortunas de Juan de Piña.*

Varias fortunas de don Antonio Hurtado de Mendoza.

Fortunas del segundo Orlando.

Fortunas de la duquesa de Milán Leonor Esforcia.

Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo rey de la gran Bretaña.

1629- *Huerta de Valencia de Alonso de Castillo Solórzano.*

El amor por la piedad.

El soberbio castigado.

El defensor contra sí.

La duquesa de Mantua.

1631- *Noches de placer de Alonso de Castillo Solórzano.*

Las dos dichas sin pensar.

La cautela sin efecto.

La ingratitud y el castigo.

El inobediente.

Atrevimiento y ventura.
El bien hacer no se pierde.
El pronóstico cumplido.
La fuerza castigada.
El celoso hasta la muerte.
El ingrato Federico.
El honor recuperado.
El premio de la virtud.

1631- *Las harpías en Madrid* de Alonso de Castillo Solórzano.

Estafa primera.
Estafa segunda.
Estafa tercera.
Estafa cuarta.

1632- *Las auroras de Diana* de Pedro de Castro y Anaya.

Los enemigos amantes.
Historia de Alejandro (novela sin título).

1633- *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán.

Al cabo de los años mil.
El palacio encantado.
El piadoso bandolero.

1634- *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano.

La vuelta del ruiseñor.
La injusta ley derogada.
Los hermanos parecidos.
La crianza bien lograda.

1635- *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina.

La patrona de las musas.
Los triunfos de la verdad.
El bandolero.

1635- Novelas de varios sucesos de Ginés Carrillo Cerón.

El agraviado de sí mismo.

Cada loco con su tema.

El más constante.

Más vale saber que haber.

Las tres joyas.

La inocente culpada.

Los perros de Mahudes o Segunda parte del coloquio de los perros.

La selva de Hungría.

1637- Novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas y Sotomayor.

Aventurarse perdiendo.

La burlada Aminta y venganza del honor.

El castigo de la miseria.

El prevenido, engañado.

La fuerza del amor.

El desengaño amando y premio de la virtud.

Al fin se paga todo.

El imposible vencido.

El juez de su causa.

El jardín engañoso.

1640- Los alivios de Casandra de Alonso de Castillo Solórzano.

La confusión de una noche.

A un engaño, otro mayor.

Los efectos que hace amor.

Amor con amor se paga.

En el delito, el remedio.

1640- Para algunos de Matías de los Reyes.

Historia de la Peña de los dos enamorados de Antequera.

1641- *Varios efectos de amor* de Alonso de Alcalá y Herrera.

Los dos soles de Toledo.

La carroza con las damas.

La perla de Portugal.

La peregrina ermitaña.

La serrana de Sintra.

1641- *La mojiganga del gusto* de Andrés Sanz del Castillo.

El monstruo de Manzanares.

Quien bien anda, bien acaba.

El estudiante confuso.

La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios.

Pagar con la misma prenda.

La libertad inocente y castigo en el engaño.

1647- *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (también conocido como *Desengaños amorosos*) de María de Zayas y Sotomayor.

La esclava de su amante.

La más infame venganza.

El verdugo de su esposa.

Tarde llega el desengaño.

La inocencia castigada.

Amar solo por vencer.

Mal presagio casar lejos.

El traidor contra su sangre.

La perseguida triunfante.

Estragos que causa el vicio.

7. BIBLIOGRAFÍA

ABAD DE AYALA, J.: *El más desdichado amante y pago que dan mujeres*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.

ABREU, M. F. de: "Cervantes en Portugal", en A. Villar Lecumberri (coord.), *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, 2004, vol. 1, pp. 3-16.

AÍNSA, F.: "Aproximaciones al espacio literario desde la toponimia y la geopoética", en A. Agraz Ortiz y S. Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 23-35.

ALBERT, M.: "Topologías de la sociabilidad en la novela corta del Siglo de Oro", en E. Geisler (coord.), *La representación del espacio en la literatura española del siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. 313-334.

ALBORG, J. L.: *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1993 (6ª edición).

ALCALÁ GALÁN, M.: "El andrógino de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica", *eHumanista*, vol. 15 (2010), pp. 107-135.

ALCALA Y HERRERA, A.: "La carroza con las damas", ed. de O. A. Medina, *Lemir*, nº 13 (2009), pp. 633-641.

ALCALDE, P.: "De la violencia al martirio: El nacimiento de la heroína en María de Zayas", *Crítica hispánica*, vol. 23, nº 1-2 (2001), pp. 16-30.

ALDOMÁ GARCÍA, M.: *La recepción de la novella en España: Los Hecatommithi de Giraldo Cinzio*, Barcelona, Bellaterra, 1998.

ALZATE, S. L.: "Representación de los espacios femeninos en las historias intercaladas del primer Quijote", *Hipertexto*, 2 (verano 2005), pp. 9-22.

ARCOS PARDO, M. de los A.: *Edición y estudio del "Teatro popular" de Francisco de Lugo y Dávila*, Madrid, Universidad Complutense, 2009, tesis inédita.

ARÉCHAGA, A. J.: "El cuerpo y el espacio social", *Question*, vol. 1, nº 31 (2011), pp. 1-12.

ARÉN JANEIRO, I.: "Leocadia's Paradox: Moral and Ethical Demands in *La fuerza de la sangre*", *eHumanista*, nº 33 (2016), pp. 348-360.

ARMON, S.: "The Paper Key: Money as Text in Cervantes's *El celoso extremeño* and José de Camerino's *El pícaro amante*", *Cervantes*, 18.1 (1998), pp. 96-114.

ARNAL DE BOLEA, J.: *El forastero*, ed. de N. Usai, Madrid, SIAL, 2016.

ARRE MARFULL, M.: "Los significados de la sangre en el siglo XVII: rupturas y continuidades en la novela de Cervantes *La fuerza de la sangre*", *Erasmus. Revista de historia Bajomedieval y Moderna*, nº 4 (2017), pp. 21-38.

ARREDONDO, M. S.: "Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas", *Criticón*, 46 (1989), pp. 77-94.

_____ : "Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol", en F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 217-227.

_____ : "El engaño cortesano en los relatos de la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, de Liñán y Verdugo", en P. Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, vol. 1, pp. 67-82.

ARROYO ILERA, F.: "Territorio, espacio y sociedad en tiempos de Cervantes", *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, tomo CXLI (2005), pp. 33-74.

ASTRANA MARÍN, L.: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1948-1958, 7 tomos.

AUGÉ, M.: *Los "no lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.

AULADELL PÉREZ, M. A.: *La "Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte" del licenciado don Antonio Liñán y Verdugo en su contexto literario*, Alicante, Universidad de Alicante, 1991.

_____ : "Presencia italiana en los diversos mecanismos compositivos de *La Guía*, de Liñán y Verdugo", en E. Giménez López, J. A. Ríos Carratalá y E. Rubio Cremades (coords.), *Relaciones culturales entre Italia y España: III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995, pp. 27-34.

AVILÉS, L. F.: "*Fortaleza tan guardada: casa, alegoría y melancolía en El celoso extremeño*", *Cervantes*, XVIII (1998), pp. 71-95.

BA, T.: "*Soledades de Aurelia* (1737) de Jerónimo Fernández de Mata: Forma y sentido", en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, vol. 2, pp. 63-71.

BACHELARD, G.: *La poética del espacio*, México, FCE, 2000.

BALLART, P.: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Sirmio, 1994.

BAQUERO ESCUDERO, A. L.: "La singularidad de *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano", *eHumanista*, vol. 38 (2018), pp. 519-536.

BAQUERO GOYANES, M.: "Comedia y novela en el siglo XVII" en *Serta philologica in honorem Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 13-29.

BARBADILLO DE LA FUENTE, M. T.: "Madrid en la obra de Salas Barbadillo", en A. Lorente, J. N. Romera y A. M. Freire (coords.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. 1, pp. 239-262.

BARELLA, J.: "Las *novelle* y la tradición prosística española", *Estudios Humanísticos*, VII (1985), pp. 21-29.

BASCUAS DOMÍNGUEZ, M.: *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, "Las fiestas de la boda de la incasable malcasada"* (edición y estudio), A Coruña, Universidade da Coruña, 2002, tesis inédita.

BENTLEY, B. P. E.: "Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*", en C. Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 206-214.

BERMÚDEZ, L.: "*Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, de Castillo Solórzano: entre novela y puesta en escena", *Edad de Oro*, vol. 36 (2017), pp. 109-122.

BERUETE, S.: *Jardinosophía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner, 2016.

BLANCO GÓMEZ, E. F.: "El asedio al castillo: Motivo tradicional en *La Regenta*", *Epos: Revista de filología*, nº 6 (1990), pp. 443-453.

BLANQUÉ, A.: "María de Zayas o la versión de 'las noveleras'", *NRFH*, XXXIX (1991), pp. 921-950.

BLASCO ESQUIVIAS, B.: "Los espacios de la necesidad: alimentación, higiene y descanso nocturno", en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid, Ediciones el Viso, 2006, vol. 1, pp. 17-122.

BOCÁNGEL Y UNZUETA, G.: *Obras completas*, ed. de T. J. Dadson, Madrid, Iberoamericana, 2000, vol. I y II.

BOLLNOW, O. F.: *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969.

BONET CORREA, A.: "Las ciudades españolas del Renacimiento al Barroco", en J. Maluquer *et alii* (eds.), *Vivienda y urbanismo en España*, Barcelona, Banco Hipotecario, 1982, pp. 106-135.

BONILLA CERREZO, R.: "Cítara argentando plumas: el gongorismo en las *Novelas*

exemplares y prodigiosas historias de Juan de Piña", en M. Arriaga Flórez, J. M. Estévez-Saá *et alii* (coords.), *"Italia-España-Europa": Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones: XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel, 2005, vol. 1, pp. 69-85.

_____: "El gongorismo en las *Novelas exemplares y prodigiosas historias de Juan de Piña* (II)", *Il Confronto letterario*, nº 45 (2006), pp. 25-54.

BONILLA CERREZO, R. Y FERNÁNDEZ MELGAREJO, P.: "La novela corta del Barroco: estado de la cuestión (2010-2015) y tareas pendientes", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerrezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 19-76.

BONILLA CERREZO, R. Y TANGANELLI, P.: "Picaresco, a mi pesar: *La muerte del avariento y Guzmán de Juan de Dios* de Andrés Sanz del Castillo", *eHumanista*, nº 38 (2018), pp. 587-626.

BOURLAND, C.: *The Short Story in Spain in the 17th Century*, Northampton, Smith College, 1927.

BOYD, S.: "Un espacio ejemplar cervantino: El patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*", en F. Domínguez y M. L. Lobato (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. 1, pp. 353-364.

BRAVO-VILLASANTE, C.: *La mujer vestida de hombre en el teatro español: (siglos XVI- XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.

BRESADOLA, A.: "El modelo italiano y su superación en *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano", *Criticón*, nº 135 (2019), pp. 143-160.

BRIOSO SANTOS, H.: "Vélez de Guevara y la sátira barroca: el tema de los encochados", en P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época*, Sevilla, Fundación el Monte, 1996, pp. 227-236.

CÁMARA MUÑOZ, A.: "La dimensión social de la casa", en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid, Ediciones el Viso, 2006, vol. 1, pp. 125-198.

CAMERINO, J.: *Novelas amorosas*, estudio y ed. de M. D. López Díaz, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

CAMPA CARMONA, R. de la: "Iglesia y religiosidad española según la condesa d'Aulnoy (segunda mitad del siglo XVII)", en M. B. Villar García y P. Pezzi Cristobal (eds.), *Los extranjeros en la España Moderna. Actas del I Coloquio Internacional (Málaga*

28-30 de Noviembre de 2002), Málaga, Universidad de Málaga, 2003, tomo II, pp. 161-174.

CANDIA PÉREZ, E.: "Estructura y plano de la Casa de Carrizales: una nueva perspectiva", en J. Matas Caballero, J. M. Trabado Cabado (coords.), *La maravilla escrita. Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, 2005, pp. 227-236.

_____ : *La funcionalidad de los espacios cerrados en las "Novelas ejemplares"*, tesis de licenciatura dirigida por el profesor Emilio F. Blanco Gómez. Universidade da Coruña, 2006, tesis inédita.

CANNAVAGIO, J.: "Los disfrazados de mujer en la comedia", en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G. E. S. T. E.)*, Toulouse, 16-17 noviembre 1978, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 135-152.

CARRASCO URGOITI, M. S.: "*La voluntad dividida* de Camerino en la trayectoria de la novela morisca", en L. López Baralt y F. Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México D. F., El Colegio de México, 1995, pp. 47-69.

CARRERA, E.: "The social dimension of shame in Cervantes's *La fuerza de la sangre*", *Perífrasis*, vol. 4, nº 7 (enero-junio 2013), pp. 19-36.

CASALDUERO, J.: *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Gredos, 1943.

CASTILLO MARTOS, M. y RODRÍGUEZ MATEOS, J.: *Sevilla barroca y el siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017.

CASTILLO SOLÓRZANO, A. de: *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640.

_____ : *Noches de placer*, ed. de Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906.

_____ : *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907.

_____ : *Jornadas alegres*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

_____ : *Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944.

_____ : *Lisardo enamorado*, ed. de E. Juliá y Martínez, Madrid, Real Academia Española, 1947.

_____ : *Los amantes andaluces*, New York, Georg Olms Verlag, 1973.

_____ : *Fiestas del jardín*, Hildesheim, Georg Olms, 1973.

_____ : *Las Harpías en Madrid*, ed., introduc. y notas de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1985.

_____ : *Tardes entretenidas*, ed. de P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.

_____ : *Noches de placer*, ed. de G. Giorgi, Madrid, SIAL, 2013.

_____ : *Jornadas alegres*, ed. de J. Barella y M. Valvassori, Madrid, Sial, 2019.

CASTRO Y ANAYA, P. de: *Auroras de Diana*, ed. de L. González Simón, Madrid, Instituto Nicolás Antonio, 1948.

_____ : *Auroras de Diana*, ed. de M. J. Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1989.

CAUS, F. A.: "Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo", *Anales Cervantinos*, tomo 13-14 (1974-1975), pp. 165-168.

CAYUELA, A.: "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2 (1993), pp. 51-76.

CAYUELA, A. y GANDOULPHE, P.: "Littérature et pouvoir: dédicaces et dedicataires dans *Noches de placer*, d'Alonso Castillo Solórzano (1631)", *BHi*, vol. 101, nº 1 (1999), pp. 91-110.

CERDA, FRAY J. de la: "Vida política de todos los estados de mujeres", ed. de E. Suárez Figaredo, *Lemir*, 14 (2010), pp. 1-628.

CERVANTES, M. de: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de J. B. Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1969.

_____ : *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2001.

_____ : *La tía fingida*, ed. de A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2018.

CÉSPEDES Y MENESES, G. de: *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y-R Fonquerne, Madrid, Castalia, 1980.

CEVEDIO, M.: *Arquitectura y género: Espacio público / Espacio privado*, Barcelona, Icaria, 2003.

CHÁVEZ GIRALDO, J. D.: "El espacio doméstico tras el soporte arquitectónico: Claves para comprender el sentido multidimensional de lo íntimo en el dominio del hogar", *DEARQ: Revista de Arquitectura de la Universidad de los Andes*, nº 7 (2010), pp. 6-17.

CLAMURRO, W. H.: "Locura y forma narrativa en *Estragos que causa el vicio de María de Zayas*", en S. Neumeister (coord.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, pp. 405-413.

_____ : "Eros, Material and the Architecture of Desire *El celoso extremeño*", en *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, USA, Peter Lang, 1997, pp. 163-189.

_____ : "Eros e identidad en las *Novelas ejemplares*", en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 434-440.

COLÓN CALDERÓN, I.: "Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del siglo XVII", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 137-150.

_____ : "Jardines y huertas en la novela corta del XVII", *Analecta malacitana*, vol. 37, nº 1-2 (2014), pp. 155-179.

COPELLO, F.: "Les parentés fictives dans la nouvelle postcervantine de la première moitié du XVIIe siècle", en A. Redondo (ed.), *Les parentés fictives en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Publications de l'Université de la Sorbonne, 1988, pp. 223-238.

_____ : "La femme, inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVIIe siècle", en A. Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 365-379.

_____ : "Les femmes madrilènes vues par les personnages masculins dans la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo", en A. Redondo (ed.), *Relations entre*

hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 187-198.

_____ : "Jardín, clausura y censura: historias de tijeras en la España de los siglos XVI y XVII", en J. C. Garrot Zambrana, J.-L. Guereña y M. Zapata (coords.), *Figures de la censure dans les mondes hispaniques et hispano-américain*, París, Indigo, 2009, pp. 145-163.

_____ : "Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, p. 61.

_____ : "Los estereotipos del hombre y de la mujer en una novela publicada en 1622. *El Andrógino*, de Francisco Lugo y Dávila", *NRFH*, LVI, 1 (2008), pp. 155-173.

_____ : "El segundo plano: algunas reflexiones sobre escritores secundarios, detalles, espacios y objetos en la novela corta del siglo XVII", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 281-296.

_____ : "Un écrivain italien dans l'Espagne du XVIIe siècle. Le *Proemio al Crítico Lector* de José Camerino, auteur de *Novelas amorosas* (1624)", en F. Morcillo y C. Pélage (coords.), *Prologues et cultures: Méditations littéraires et artistiques*, Orleans, Éditions Paradigme, 2017, pp. 359-370.

_____ : "La novela corta española como género cosmopolita: reflexiones a partir de un relato de José Camerino", *eHumanista*, nº 38 (2018), pp. 473-483.

CORTÉS DE TOLOSA, J.: *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, ed. de G. E. Sansone, Madrid, Espasa Calpe, 1974, vol. I y II.

COSTA PALACIOS, A.: "La constante cordobesa, de Gonzalo de Céspedes y Meneses, una muestra de novela corta del siglo XVII", *Alfinge*, 2 (1984), pp. 83-99.

COTARELO Y MORI, E.: "Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes, desconocido [Ginés Carrillo Cerón]", *BRAE*, XII (1925), pp. 640-651.

COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1994.

CUERVO CALLE, J. J.: "¿Vivienda, casa, hogar? La construcción del concepto 'habitat doméstico'", *Iconofacto*, vol. 6, nº 7 (2010), pp. 70-88.

DARTAI-MARANZANA, N.: "Rencontres et retrouvailles dans les *Cigarrales de*

Toledo de Tirso de Molina", *Cahiers du GRIAS*, nº 13 (2008), pp. 59-79.

del VAL, J.: "La novela española del siglo XVII", en G. Díaz-Plaja (ed.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, vol. III, pp. XLV-LXXX.

DELEITO Y PIÑUELA, J.: *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

_____ : *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Madrid, Espasa- Calpe, 1952.

DÍEZ, J. I.: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.

_____ : "La literatura erótica en España", en J. Blasco (ed.), *Lasciva est nobis*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 21-44.

DÍEZ DE REVENGA, M. J.: "Auroras de Diana, novela barroca", en J. Torres Fontes (coord.), *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1990, pp. 165-176.

DIXON, V.: "La mayor confusión", *Hispanófila*, 3 (1958), pp. 17-26.

DOLZ-BLACKBURN, I.: "María de Zayas y Sotomayor y sus *Novelas ejemplares* y *amorosas*", *Explicación de textos literarios*, XIV (1985), pp. 73-82.

D'ONOFRIO, J.: "'En cárcel hecha por su mano'. Rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes", *Cervantes*, XXVIII (2008), pp. 19-40.

DRURY, K. S.: *A critical edition of the "Novelas morales útiles por sus documentos" of Diego de Ágreda y Vargas*, Michigan, UMI, 1983, vol. I y II.

DUNN, P. N.: *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1952.

EGGINTON, W.: "La casa barroca de la razón (Cervantes, arquitecto)", *Ínsula*, 714 (junio 2006), pp. 5-8.

EGIDO, A.: "La configuración alegórica de *El Castillo interior*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 10 (1982), pp. 69-93.

_____ : *El águila y la tela. Estudios sobre San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, Palma, Edicions UIB, 2010.

EL SAFFAR, R.: *Novel to Romance: A Study of Cervantes's "Novelas ejemplares"*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1974.

ESCOBAR, J.: "Arquitectura y urbanismo en el Madrid del siglo XVII: proceso, adorno y experiencia", en Carmen Priego (ed.), *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2007, pp. 50-65.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. y VENTURI, F.: *Casas señoriales de*

Andalucía, Palma de Mallorca, Cartago, 1998.

FAJARDO, S. J.: "Space in *La fuerza de la sangre*", *Cervantes*, 25.2 (2005), pp. 95-117.

FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, Sevilla, Maratania, 2012.

FANCONI VILLAR, P.: "La patrona de las musas: una novela cortesana a lo divino", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 215-224.

FELTEN, H.: "La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas y Lope de Vega", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, Stuttgart, Steiner, 1988, pp. 77-82.

FERNÁNDEZ, A.-R.: "Novela corta marginada del siglo XVII (Notas sobre la *Guía y Avisos de Forasteros* y *El filósofo del aldea*)", en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 175-192.

FERNÁNDEZ DE MATA, J.: *Soledades de Aurelia*, Madrid, J. Pueyo, 1918.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A.: "Notas sobre arquitectura doméstica clasicista en Valladolid", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 56 (1990), pp. 415-435.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, L.: "El mar y el barco como símbolos en la antigua lírica popular española", en C. Alvar Esquerria (coord.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 541-548.

FERNÁNDEZ MELGAREJO, P.: *Historias de amor y celos en la novela corta del Barroco*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016, tesis inédita.

FERNÁNDEZ NIETO, M.: "Nuevos datos sobre autores de novela cortesana", *RABM*, 76 (1973), pp. 423-437.

_____ : "Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas", *Criticón*, 30 (1985), pp. 151-168.

_____ : "Entre costumbrismo y novela: Antonio Liñán y Verdugo y Baltasar Mateo Velázquez", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, nº 43-2 (2013), pp. 53-67.

FERNÁNDEZ OBLANCA, J.: "La pasión de los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos", *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, tomo 41-2 (1991-1992), pp. 105-124.

FERRER, T.: "Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático", *Ínsula*, 714 (junio 2006), pp. 8-12.

FERRERAS, J.: *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

FERRERAS, J. I.: *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988.

FESTINI, P.: *La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2008, tesis inédita.

FIORDALISO, G.: "Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación", *Artifara: Revista de lenguas ibéricas y latinoamericanas*, nº 13 extra (2013), pp. 97-116.

FORMICHI, G.: "Le *Novelas ejemplares* y *prodigiosas historias* di Juan de Piña", *Lavori Ispanistici*, serie I (1967), pp. 99-163.

_____ : "Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca", *Lavori Ispanistici*, serie III (1973), pp. 1-105.

FRANCO RUBIO, G.: "La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social", *Crónica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, nº 35 (2009), pp. 63-103.

FRATICELLI, B.: "La creación de un espacio imaginario: los españoles y Lisboa", *Revista de Filología Románica*, anejo 1 (2002), pp. 317-326.

FUENTES NIETO, J. L.: "*Fiestas del jardín*", de Alonso de Castillo Solórzano: estudio y edición, Jaén, Universidad de Jaén, 2016, tesis inédita.

GALERA ANDREU, P. A.: "Lo 'cerrado' y lo 'abierto' en el espacio urbano y arquitectónico del mundo mediterráneo", en A. M. Arnal Gely y J. A. González Alcantud (coords.), *La ciudad mediterránea: sedimentos y reflejos de la memoria*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 37-54.

GALLO, A.: *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Firenze, Alinea, 2003.

GARCÍA DE DINI, E.: "Juan de Piña, escribano de oficio y poeta por afición", *Miscelánea Filológico-Letteraria*, I (1980), pp. 99-116.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: "Desde la calle hacia mesas y alcobas. Privacidades materiales domésticas de Antiguo Régimen entre los grupos populares, intermedios y

burgueses", *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 8, nº 32 (2016), pp. 398-418.

GARCÍA GARCÍA, F.: *La llave: evolución artística y valores de representación simbólica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

GARCÍA REIDY, A.: "Eros y oros, o el intercambio sexual en la poesía erótica de los Siglos de Oro", en P. Marín Cepeda (ed.), *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2017, pp. 27-60.

GARCÍA SALINERO, F.: "Teoría literaria de la ciudad en Cervantes", *Papeles de Son Armadans*, 139 (1967), pp. 13-37.

GARCÍA SANTO-TOMÁS, E.: "Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos", en F. B. Pedraza, E. E. Marcello y R. González (coords.), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2003, pp. 213-234.

_____: *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

_____: "Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)", *Ínsula*, 714 (junio 2006), pp. 2-4.

_____: *Modernidad bajo sospecha: Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.

GARRIDO FLORES, A.: "La devoción en la casa: Córdoba en el Antiguo Régimen", *Hispania Sacra*, vol. 66, nº 134 (2014), pp. 576-600.

GILLESPIE, G.: "Novella, nouvelle, short novel? A Review of Terms", *Neophilologus*, 51:2 (1967), pp. 117-127 y 51:3 (1967), pp. 225-230.

GIORGI, G.: "'Novelar muy a imitación de lo de Italia': Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino", en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 77- 86.

GÓMEZ, J.: *El diálogo en el renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.

GÓMEZ DE LIAÑO, I.: *Paisajes del placer y de la culpa*, Madrid, Tecnos, 1990.

GÓMEZ GONZÁLEZ, A.: "De *El asno de oro* de Apuleyo al *Para algunos* de Matías de los Reyes: cotejo de una metamorfosis", *Cuadernos de Aleph*, nº 7 (2015), pp. 53-78.

GÓMEZ MORAL, A.: "De metamorfosis y zoantropías. El caso particular de *Para algunos* de Matías de los Reyes", en B. Greco y L. Pache Carballo (coords.), *De lo*

sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 129-137.

_____ : "Hacia una poética de la novela corta: marginalia y feminidad en el *Para algunos* de Matías de los Reyes", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 215-229.

_____ : "‘La historia de los dos enamorados de la peña de Antequera’ en el *Para algunos* de Matías de los Reyes: fuentes y reelaboraciones", *Edad de Oro*, vol. 35 (2016), pp. 251-267.

GONZÁLEZ-BARRERA, J.: "Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en *Las historias peregrinas y ejemplares*", *Revista de filología española*, tomo 90, nº 2 (2010), pp. 233-256.

GONZÁLEZ DÁVILA, G.: *Las grandezas de la villa de Madrid, corte de los reyes católicos de España*, Madrid, Maxtor, 2003.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A.: "Formación y elementos de la novela cortesana", en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, Tipografía de archivos, 1951, vol. I, pp. 124-279.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, D.: "Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época", *DICENDA*, nº 28 (2010), pp. 57-72.

_____ : *Del taller de imprenta al texto crítico: recepción y edición de la "Guía y avisos de forasteros" de Liñán y Verdugo*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011.

_____ : "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España", *Arbor*, vol. 187, nº 752 (2011), pp. 1221-1243.

_____ : "El filósofo del aldea (1625) de Baltasar Mateo Velázquez: recepción textual e hipótesis autorial", *Edad de Oro*, 33 (2014), pp. 193-210.

GOYTISOLO, J.: "El mundo erótico de María de Zayas", *Ruedo Ibérico*, 39-40 (1972-73), pp. 3-27.

GRIEVE, P. E.: "Embroidering with Saintly Threads. María de Zayas Challenges Cervantes and the Church", *RQ*, XLIV (1991), pp. 86-106.

GROUZIS DEMORY, C. y LÓPEZ DEL BARRIO, E.: "Entre el cortejo y la violencia: amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y

Alonso de Castillo Solórzano", *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 7 (2014), pp. 1-22.

GUEVARA, FRAY A. de: *Obras completas*, ed. y pról. de E. Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, 3 vol.

GUILLÉN, F.: "Status y transgresión social: la imagen del coche en la novela corta del Siglo de Oro", en R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez Magallón (eds.), *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2003, pp. 179-86.

HERNÁNDEZ BERMEJO, M. A.: "La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII", *Norba. Revista de Historia*, nº 8-9 (1987-1988), pp. 175-188.

JESÚS, SANTA T. de: *Las moradas*, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

JOHNSON, C.: *Matías de los Reyes and the Craft of Fiction*, Berkeley, Universidad de California, 1973.

JOLY, M.: "En torno a las antologías poéticas de *La gitaniella* y *La ilustre fregona*", *Cervantes*, XIII (1993), pp. 5-15.

JURADO SÁNCHEZ, A.: "El andrógino de Lugo y Dávila: il perturbante uomo vestito da donna", en M. G. Profeti *et alii* (coords.), *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 121-143.

KISS, D. M.: "Una visión del espacio desde la arquitectura. Tres formas de comprender las dimensiones del espacio doméstico", en S. Gutiérrez e I. Grau (eds.), *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pp. 341-352.

KRÖMER, W.: "Gattung und Wort *Novela* im Spanischen 17. Jahrhundert", *RF*, 81 (1969), pp. 381 - 434.

LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española*, Madrid, Ediciones Giner, 1993, 2 vol.

LAPLANA GIL, J. E.: "La erudición en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán", en S. López Poza, N. Pena Sueiro *et alii* (eds.), *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwarz*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 359-373.

LARA GARRIDO, J.: "Columnas de cristal: códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo", en A. Cruz Casado (coord.), *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 23-68.

LASPÉRAS, J.-M.: "La nouvelle du XVIIe siècle, lieu de validation d'amours clandestines", en A. Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, París, Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 379-392.

_____ : *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier, 1987.

_____ "Espacios de la novela corta", en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 15-35.

LAY BRANDER, M.: *Espacio-tiempo en transformación. Las estructuras de narrar y mostrar en Sevilla a comienzos de la Edad Moderna*, Kassel, Reichenberger, 2017.

LEFEBVRE, H.: *The production of space*, Oxford, Blackwell Publishers, 1991.

LEÓN, FRAY L. de: *La perfecta casada*, ed. de M. Etreros, Madrid, Taurus, 1987.

LEPE GARCÍA, M. R.: "*Historia de Hipólito y Aminta*" de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, tesis inédita.

LIÑÁN Y VERDUGO, A.: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, ed. de E. Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980.

LÓPEZ ÁLVAREZ, A.: "Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: Evolución de la legislación", *Hispania. Revista Española de Historia*, LXVI, 224 (septiembre-diciembre 2006), pp. 883-908.

_____ : *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1500-1700*, Madrid, Polifemo, 2007.

LÓPEZ DÍAZ, M. D.: "Recapitulando sobre la novela española del siglo XVII", *RoN*, XXXII, 3 (Spring 1992), pp. 247-253.

_____ : "Un novelista poco conocido: José Camerino y sus *Novelas amorosas*", *Epos: Revista de filología*, nº 8 (1992), pp. 291-298.

LÓPEZ ESTRADA, F.: "Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*. Una posible resonancia de la invención creadora", en J. J. Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982, Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse - Le Mirail, 1983, pp. 59-68.

LOUBAYSSIN DE LAMARCA, F.: *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos, 1615*, ed. de E. Rosales Juega, New York, The Edwin Mellen Press,

2001.

LUCA DE TENA, C.: "Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas-museo", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº 3 (2007), pp. 98-109.

LUGO Y DÁVILA, F. de: *Teatro popular*, introd. y notas de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906.

MADROÑAL, A.: "Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos", *Criticón*, 51 (1991), pp. 99-108.

_____ : "La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón", *Anales Cervantinos*, tomo 43 (2011), pp. 181-204.

_____ : *La segunda parte del Coloquio de los perros de Ginés Carrillo Cerón*, pról. de Carlos Alvar, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2013.

MANUKYAN, A.: "Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias", en C. Mata Induráin y A. J. Sáez (coords.), *"Scripta manent": Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 279-295.

MARAVALL, J. A.: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

_____ : "La estimación de la casa propia en el Renacimiento", en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, pp. 317-330.

_____ : *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.

MARÍAS MARTÍNEZ, C.: "Remedios y desenlaces desesperados: el suicidio en las novelas cortas de Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas y Sotomayor", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 259-282.

MAROTO CAMINO, M.: "'Spindles for Swords': The Re/Discovery of María de Zayas' Presence", *HR*, 62 (1994), pp. 519-536.

_____ : "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age", *HR*, 67 (1999), pp. 1-16.

MARTÍNEZ MONTERO, J.: "Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España", *Ars Bilduma*, nº 4 (2014), pp. 7-26.

MARTÍNEZ NAVARRO, M. R.: "La corte como *mare malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista", en S. Boadas Cabarrocas, F. E. Chávez, D. García Vicens (coords.), *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, MMR, 2012, pp. 35-50.

MAS, A.: "La turquerie macabre: Joseph Camerino et Antonio de Eslava", en *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1967, pp. 549-554.

MATA INDURÁIN, C.: "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1995, pp. 13-64.

MATTZA, C.: "Mitografía y memoria literaria: hacia una estética de la afectividad en *La fuerza de la sangre*", en E. Marigno, C. Mata y H. Hernán (eds.), *Cervantes creador y Cervantes creado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 193-208.

MCGRADY, D.: "Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope", *Anuario Lope de Vega*, nº 13 (2007), pp. 93-116.

MIÑANA, R.: "La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII", en E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller (eds.), *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*, Nueva Orleans, UP of the South, 1998, pp. 155-164.

MOÍÑO SÁNCHEZ, P.: "Alonso de Alcalá y Herrera con (casi) todas las vocales", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, pp. 102-3.

MOLHO, M.: *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.

_____ : "Aproximación al *Celoso extremeño*", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 743-792.

MOLINA, T. de: *El bandolero*, ed. de A. Nougé, Madrid, Castalia, 1979.

_____ : *Obras completas*, ed. y pról. de P. Palomo e I. Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, vol. I y II.

_____ : *Cigarrales de Toledo*, ed. de L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.

MOLINA GÓMEZ, J. A.: "La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo", *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*,

nº 23 (2006), pp. 861-882.

MONTERO REGUERA, J.: "El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)", *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 165-175.

MONTESA, S.: *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1981.

MORA VICENTE, G. M.: "Ejemplos de arquitectura civil sevillana en los siglos XV y XVI. Elementos constructivos", en S. Huerta, I. Gil *et alii* (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, vol. 2, pp. 965-974.

MORALES TENORIO, A.: "Censura y novela corta en el siglo de Oro: el caso de *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán", en P. Civil y F. Cremoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2010, CD-ROM, vol. 2, p. 105.

MORENO M. y VELÁZQUEZ, B. M.: *Novelas de Miguel Moreno y del Alférez Baltasar Mateo Velázquez*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906.

MORÍNIGO, M. A.: "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II (1957), pp. 41-61.

MUNGUÍA OCHA, L. Y.: "Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo", *Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, nº 1 (2018), pp. 117-128.

NAGY, E.: *Teatro popular de Francisco Lugo y Dávila y la ejemplaridad novelística de Cervantes*, Valladolid, Ed. S. Cuesta, 1983.

NAVARRA, B. R. de: *Los peligros de Madrid*, ed. de M^a. S. Arredondo, Madrid, Castalia, 1996.

_____ : *Los peligros de Madrid*, Valladolid, Maxtor, 2010.

NAVARRO DURÁN, R.: "El atractivo de la ambigüedad: la mujer vestida de hombre", en *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 59-67.

NIDER, V.: "Las *Soledades de Aurelia* de Fernández de Mata: ¿una novela hagiográfica?", en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 1107-1118.

NIELSEN, S. L.: "El simbolismo de la cruz en *La fuerza de la sangre*", en *Actas*

del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 6-9 noviembre 1989), Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 629-632.

NOUGUÉ, A.: *L'oeuvre en prose de Tirso de Molina*, París, Inst. d'Études Hispaniques, 1962.

NUÑEZ RIVERA, J. V.: "Un avatar tardío de la ficción sentimental: Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini", en O. Gorsse y F. Serralta (coords.), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Univ. Mirail, 2006, pp. 639-650.

OJEA FERNÁNDEZ, M. E.: "Orden y desorden en *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes", *Lemir*, nº 19 (2015), pp. 151-164.

OÑATE, M. del P.: *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.

OTEIZA PÉREZ, B.: "Prosa y verso en *La patrona de las musas*", en B. Oteiza Pérez (coord.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares, 2015, pp. 117-132.

PABA, T.: "*El jardín engañoso* de María de Zayas: de la novela a la relación de sucesos", en P. M. Cátedra (dir.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, Semyr, 2013, pp. 299-311.

_____ : "Pecar con discreción. Doble y dobles en *El prevenido engañado* de María de Zayas", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº 17 (2017), pp. 171-180.

PABST, W.: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

PACHECO, A.: "Francisco Loubayssin de Lamarca: El personaje y su obra", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 62, nº 226 (1982), pp. 245-288.

_____ : "Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII", *RCEH*, X (1986), pp. 407-421.

_____ : "Una ambigua y original ejemplaridad. Notas en torno a la novela corta del siglo XVII", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, IV, pp. 301-316.

PALAU Y DULCET, A.: *Manual del librero hispano-americano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días. Con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Madrid, Julio Ollero editor, 1990, tomos I-VII.

PALOMO, M. del P.: *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona,

Planeta, 1976.

_____ : "El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)", *Edad de Oro*, XI (1990), pp. 221-230.

PANTOJA RIVERO, J. C.: "Toledo, marco geográfico de *La ilustre fregona*", *Anales toledanos*, nº 42 (2006), pp. 175-192.

PARKER-ARONSON, S. L.: "La 'textualización' de Leocadia y su defensa en *La fuerza de la sangre*", *Cervantes*, vol. 16, nº 2 (1996), pp. 71-88.

PARRILLA, O.: *Comparación y contraste del erotismo en la ficción de María de Zayas y Carme Riera*, Madrid, Pliegos, 2003.

PAULINO, J.: "El espacio narrativo en *La ilustre fregona*", en J. J. Bustos Tovar (coord.), *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*. *Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en mayo de 1982*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Université de Toulouse - Le Mirail, 1983, pp. 93-108.

PERCAS DE PONSETI, H.: "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*", *Cervantes*, XIV (1994), pp. 137-153.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J.: *Sucesos y prodigios de amor*, ed. de L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.

_____ : *Obra no dramática*, ed. y pról. de L. E. Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

PÉREZ-ERDÉLYI, M.: *La pícaro y la dama: la imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor y Alonso de Castillo Solórzano*, Miami, Ediciones Universal, 1979.

PFANDL, L.: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952 (2ª ed.).

PIÑA, J. de: *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627.

_____ : *Casos prodigiosos y cueva encantada*, ed. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1907.

_____ : *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, ed. de E. García de Dini, Verona, Università degli Studi de Pisa, 1987.

PIQUERAS FLORES, M.: "La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº 13 Extra (2013), pp. 1-11.

_____ : "Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas", *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 7 (2016), pp. 794-811.

_____ : "De las colecciones de novelas cortas a las colecciones de metaficciones, un análisis de *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* de Salas Barbadillo", *eHumanista*, nº 35 (2017), pp. 454-474.

PLACE, E. B.: *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro, con tablas cronológicas descriptivas desde los principios hasta 1700*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.

POLO DE MEDINA, S. J.: *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*, Murcia, Tip. Sucesores de Nogués, 1948.

PRENDERGAST, R.: "Fear and Control in *El celoso extremeño*", *Hispanic Journal*, 31.2 (2010), pp. 9-22.

_____ : "'Mudar tierra por mudar de ventura': Place, Economy, and Gender in *Las Harpías en Madrid*", *CIEHL*, nº 23 (2016), pp. 45-53.

PRIEGO, C.: "La colección de dibujos de arquitectura madrileña de los siglos XVII y XVIII del Museo de Historia", en Carmen Priego (ed.), *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Museo de Historia de Madrid, 2007, pp. 10-27.

PRIETO PALOMO, T. y MARTÍN BLANCO, P.: "La casa en la literatura española", en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, Madrid, Ediciones el Viso, 2006, vol. 1, pp. 201-265.

QUINTANA, F. de: *Experiencias de amor y fortuna*, ed. de A. Bresadola, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011.

RABELL, C. R.: "*El andrógino* by Francisco Lugo y Dávila: Speaking from a Woman's Body", en *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, London, Tamesis Books, 2003, pp. 140-158.

R.A.E.: *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1979.

RALLO GRUSS, A.: "*Coloquios matrimoniales* del licenciado Pedro de Luján", *Anejos del BRAE*, XLVIII (1990).

_____ : "La 'Novella' como recurso del diálogo en la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo", en I. Colón Calderón, D. Caro Bragado, C. Marías Martínez y A. Rodríguez Ramos (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 201-214.

RECIO MIR, A.: "La carroza del virrey: el coche en Nueva España como atributo del poder", en V. Mínguez Cornelles (coord.), *Las artes y la arquitectura del poder*,

Castellón, Universidad Jaume I, 2013, pp. 2425-2439.

_____ : "Alamedas, paseos y carruajes: función y significación social en España y América (siglos XVI-XIX)", *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 72, nº 2 (2015), pp. 515-543.

REY HAZAS, A.: "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de Oro*, IX (1989), pp. 271-288.

_____ : "Madrid en *Sucesos y prodigios de amor*: la estética novelesca en Juan Pérez de Montalbán", *Revista de Literatura*, 57 (1995), pp. 432-454.

_____ : "Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino", *Anales Cervantinos*, vol. XLI (2009), pp. 189-215.

REYES, M. de los: *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640.

_____ : *El curial del Parnaso*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

_____ : *El Menandro*, pról. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.

RIPOLL, B.: *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

RODRÍGUEZ, A. M.: "La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño: sexualidad y liberación femenina bajo las sombras", *eHumanista*, vol. 22 (2012), pp. 342-356.

RODRÍGUEZ CUADROS, E.: *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979.

RODRÍGUEZ LUIS, J.: *Novedad y ejemplo de las "Novelas" de Cervantes*, México D. F., Porrúa, 1980, 2 vols.

RODRÍGUEZ MANSILLA, F.: "La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano", *Dicenda*, nº 27 (2009), pp. 109-130.

_____ : "Las imágenes del sol y la luna en *Las fortunas de Diana*", *Hispania Felix*, vol. 1 (2010), pp. 123-136.

_____ : "El pícaro amante de José Camerino, contrahechura de *La ilustre fregona*", en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (coords.), *Compostella Aurea (Actas del VIII Congreso de la AISO)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 455-463.

_____ : "El silencio en *El monstruo del Manzanares*", *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve*, nº 7 (2014), pp. 1-14.

ROMÁN, M. I.: "Más sobre el concepto de novela cortesana", *Revista de Literatura*, XLIII (1981), pp. 141-146.

ROMERO-DÍAZ, N.: "*La constante cordobesa* de Céspedes y Meneses: la política sexual del Barroco", en F. Sevilla y C. Alvar (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 706-713.

ROSALES, E.: "Francisco Loubayssin de La Marque y su novela *Engaños deste siglo*: el fruto literario de un matrimonio político", *Criticón*, nº 51 (1991), pp. 117-124.

RUBIERA, J.: "Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa", *Ínsula*, 714, junio 2006, pp. 17-21.

RUIZ FERNÁNDEZ, M. J.: "La oralidad de la escritura: retórica y novela corta en el siglo XVII", *Draco: Revista de literatura española*, nº 8-9 (1993-4), pp. 197-209.

RUIZ PÉREZ, P.: "Las *grotte*: programa, emblema, estética", *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, anejo 2 (2013), pp. 33-58.

SALA GINER, D.: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*, Valencia, Ajuntament de Valencia, 1999.

SALAS BARBADILLO, A. J. de: *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, pról. de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1907, vol. I y II.

_____ : *La casa del placer honesto*, ed. de E. B. Place, Boulder, Colorado University Press, 1927.

SALAZAR, A. de: *Cuentos*, ed. de J. Fradejas Lebrero, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2004.

SÁNCHEZ, A.: "De las *Novelas ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila", *ACerv*, XX (1982), pp. 135-151.

SÁNCHEZ DUEÑAS, B.: "Sobre violencia, opresión y vejaciones en las novelas de María de Zayas", en M. D. Adam Muñoz y M. J. Porro Herrera (coords.), *Violencia y género: congreso internacional, 9, 10 de marzo de 2001*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003, pp. 149-184.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A.: "Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José Camerino", *RILCE*, vol. 18, nº 1 (2002), pp. 109-124.

SANTOS DE LA MORENA, B.: "La virtud de la mujer en las *Novelas ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*", en C. Mata, A. J. Sáez y A. Zúñiga (eds.), *Festina lente*:

Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 441-448.

SANZ DEL CASTILLO, A.: *La mojiganga del gusto: en seis novelas*, introd. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.

SAÑUDO VÉLEZ, L. G.: "La casa como territorio. Una nueva epistemología sobre el hábitat humano y su lugar doméstico", *Iconofacto*, vol. 9, nº 12 (2013), pp. 214-231.

SARTI, R.: *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa Moderna*, trad. Juan Vivanco, Barcelona, Crítica, 2003.

SILVA, M. B.: "La vivienda a patios de origen hispánico y su difusión en Iberoamérica", en J. M. Almansa, A. Aranda Bernal *et alii* (eds.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo Olavide, 2001, pp. 875-896.

SIMÓ GOBERNA, M. L.: "‘Un hermosísimo rostro de doncella’: supuestos andróginos en las novelas cervantinas", *Criticón*, 69 (1997), pp. 111-115.

SLANICEANU, A.: "The Calculating Woman in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *BHS*, LXIV (1987), pp. 101-110.

SMITH, P. J.: "Writing Women in the Golden Age", en *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 11-43.

SOONS, A.: "El escenario en las novelas de Tirso de Molina", en *Ficción y comedia en el Siglo de Oro*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 42-50.

_____: *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne, 1978.

SORALUCE BLOND, J. R.: "La arquitectura doméstica en el Renacimiento", *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 31 (1999), pp. 83-97 (separata).

SOTO DE ROJAS, P.: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos: Los fragmentos de Adonis*, ed. de A. Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

SPANG, K.: "La patrona de las musas. Novela hagiográfica", en I. Arellano *et alii* (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994*, Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 337-344.

SYLVANIA, L. E. V.: "Doña María de Zayas y Sotomayor: A Contribution to the Study of Her Works", *Romanic Review*, XIII (1922), pp. 197-232.

TANGANELLI, P.: "José Camerino o la disolución de la novela corta. De las *Novelas amorosas* al vejamen de la *Dama Beata*", en M. Albert, U. Becker, R. Bonilla Cerezo y A. Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 233-246.

TEIJEIRO FUENTES, M. A.: "*El desdén del alameda* de Céspedes y Meneses en la órbita de las *Novelas ejemplares* de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85 (2009), pp. 81-107.

TORRES BALBÁS, L.: "La vivienda popular en España", en F. Carreras Candi y A. Martín (eds.), *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Alberto Martín, 1933, tomo III, pp. 137-502.

TRACHANA, A.: "Espacio y género", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 5, nº 1 (2013), pp. 117-131.

TRAMBAIOLI, M.: "El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca", *Revista de Filología Española*, vol. XCII, nº 1 (2012), pp. 181-210.

TRUJILLO, R. J.: "Apuntes para una colección de narrativa barroca", en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012, pp. 185-211.

TUAN, Y.-F.: *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

VAN PRAAG, J. A.: "Sobre las novelas de María de Zayas", *Clavileño*, 15 (1952).

VEGA, L. de: *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de J. Barella, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

VELÁZQUEZ, B. M.: *El filósofo del aldea*, ed. de J. Bradbury, Madrid, SIAL, 2019.

VERDÚ, V.: "Simulacro de salvación", *A&V, Monografías de arquitectura y vivienda*, nº 12 (1987), p. 2.

VIGIL, M.: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

VITA, S. F.: "El espacio mítico en la *Novela del celoso extremeño*", en *Actas III-CINDAC*, Palma (Illes Balears), Universitat de les illes Balears, 1998, pp. 495-503.

VIVAR, F.: "La experiencia trascendental de la música en Cervantes y Kafka. (*El celoso extremeño* y *La metamorfosis*)", *Anales Cervantinos*, XLVI (2014), pp. 103-118.

VIVES, J. L.: *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948.

VOLLENDORF, L.: "Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas", *Hispania*, 78 (1995), pp. 272-282.

VV. AA.: *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, eds. P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, Toulouse, Toulouse- Le Mirail: Universidad, 1975.

_____: *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. de R. Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010.

_____: *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012.

WADE, G. E.: "Tirso's *Cigarrales de Toledo*: Some Clarifications and Identifications", *HR*, XXXIII (1965), pp. 246-272.

WALKER, D. R.: "Espacio y honra en *La fuerza de la sangre* y *El celoso extremeño*", *Tejuelo*, 4 (2009), pp. 74-83.

WEBER, A.: "Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*", *Cervantes*, IV (1984), pp. 35-51.

WELLES, M. L.: "María de Zayas y Sotomayor and her novela cortesana: a reevaluation", *BHS*, LV (1978), pp. 301-310.

_____: "Violence Disguised: Representation of Rape in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 3 (Spring 1989), pp. 240-252.

WILLIAMSON, E.: "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 793-815.

_____: "Challenging the Hierarchies: The Interplay of Romance and the Picaresque in *La ilustre fregona*", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, n° 4-5 (2004), pp. 655-674.

WILSON, M.: "Some Aspects of Tirso de Molina's *Cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando*", *HR*, XXII (1954), pp. 19-31.

YARBRO BEJARANO, Y.: "Lope's *Novelas a Marcia Leonarda*", *KRQ*, 4 (1980), pp. 460-472.

YUDIN, F. L.: "The novela corta as comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*", *BHS*, XLV (1968), pp. 181-188.

_____: "Theory and Practice of the *Novela comediesca*", *Romanische Forschungen*, 81 (1969), pp. 585-594.

ZABALETA, J. de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Clásicos Castalia, 1983.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de: *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto: Desengaños amorosos*, ed. de A. Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.

_____ : *Obra narrativa completa*, ed. y pról. de E. Ruiz- Gálvez Priego, Madrid, Biblioteca Castro, 2001.

_____ : *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de J. Olivares, Madrid, Cátedra, 2007.

ZERARI, M.: "Figures de la cruauté dans les *Novelas amorosas* de José Camerino", en A. Redondo (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 177-186.

_____ : "Furor in fabula: *La cruel aragonesa* de Castillo Solórzano (o de la dama monstruo)", *Edad de Oro*, vol. 33 (2014), pp. 241-256.

ZORAN, G.: "Towards a Theory of Space in Narrative", *Poetics Today*, 5:2, 1984, pp. 309-335.

ZUGASTI, M.: "La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico", en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 1017-1025.

_____ : "Sobre la novela histórica de asunto hagiográfico en el Barroco. A propósito de *El Bandolero* de Tirso de Molina", en I. Arellano *et alii* (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre de 1994*, Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 367-386.