

“Sentimiento interior”: *El cortesano descortés* (1621) de Salas Barbadillo y los confines de la intimidad

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS

University of Michigan

enriqueg@umich.edu

Título: “Sentimiento interior”: *El cortesano descortés* (1621) de Salas Barbadillo y los confines de la intimidad.

Resumen: *El cortesano descortés* es una de las piezas en las que Salas Barbadillo mejor examina la intimidad masculina mediante la creación de un personaje excéntrico cuyas desgracias se convierten en objeto de burla. Esta burla presenta una noción de lo íntimo como una zona de intercambio en donde las fronteras están constantemente negociadas y reconfiguradas, y en donde el cuerpo se somete a un proceso de exhibición constante. Con ello Salas logra no solo una fértil crítica del urbanita barroco, sino también un muy moderno concepto del espacio doméstico masculino y, por extensión, de lo que se concibe como íntimo y privado.

Palabras clave: *El cortesano descortés*, intimidad, burla, cuerpo, Madrid.

Fecha de recepción: 20/11/2025.

Fecha de aceptación: 23/11/2025.

Title: “Sentimiento interior”: *El cortesano descortés* (1621) by Salas Barbadillo and the Limits of Intimacy.

Abstract: *El cortesano descortés* is one of the pieces in which Salas Barbadillo best examines male intimacy by creating an eccentric character whose misfortunes become the object of ridicule. This mockery presents a notion of the intimate as a zone of exchange where borders are constantly negotiated and reconfigured, and where the body is subjected to a process of constant display. With this, Salas offers not only a fertile critique of the baroque urbanite, but also a very modern take on male domestic space and, by extension, on what is conceived as intimate and private.

Key Words: *El cortesano descortés*, Intimacy, Mockery, Body, Madrid.

Date of Receipt: 20/11/2025.

Date of Approval: 23/11/2025.

La intimidad como categoría crítica ha disfrutado en fechas recientes de una serie de importantes acercamientos y sistematizaciones en ámbitos que abarcan desde la psiquiatría y la fenomenología hasta la historia social y el análisis literario. Sabemos que, por su etimología, lo íntimo nos remite al superlativo latino *intimus*, designando lo más interior del adentro e

iluminando así esa zona no solo privada sino también reservada, es decir, la parte más profunda donde habita el sujeto y se experimenta a sí mismo fuera de la mirada del otro. A partir de esa realidad etimológica y semántica, dicha noción viene revelando a lo largo de los siglos su construcción social e histórica, subordinada a las numerosas concepciones de la categoría del *yo* que han ido surgiendo con el tiempo. La intimidad se ha constituido como el ámbito de la libertad de actuación donde cultivar el desarrollo personal, sometido a normas variables de poder sociopolítico o religioso que han ejercido en el individuo un mecanismo de autocontrol. De ahí que éste se haya visto obligado a realizar una tarea de construcción de lo íntimo en la cual, ensayando procedimientos que escapan a la observación, termine por resguardar sus deseos en la vida mental o en la fantasía, verbalizando lo más profundo del ser, pero sin mostrarlo.

El concepto psicoanalítico de *extimidad*, formulado por Jacques Lacan en el seminario *La ética del psicoanálisis* y desarrollado por críticos como Jacques-Alain Miller o Serge Tisseron, ha resultado esclarecedor de esta dinámica al señalar, entre otras cosas, la fractura constitutiva de lo que se concibe como íntimo¹. Al situar el sujeto fuera de sí, se ha dado sentido a las representaciones compartidas en la medida en que lo íntimo forma parte también del juego de las relaciones sociales. Con ello, su dominio se ha circunscrito a una zona de intercambio en donde las fronteras están constantemente negociadas y reconfiguradas, siguiendo tanto el desarrollo de los estados físicos y psicológicos como sus manifestaciones públicas, que no serían sino condición misma de lo íntimo al hacerse realidad. Por ello, si el espacio de la intimidad es, entonces, aquel en el que se exhibe la interioridad del ser privado, cabría preguntarse: ¿cómo construir un arte de lo íntimo, proporcionando una imagen visible sin comprometer en este gesto la intimidad del otro? La pregunta resulta particularmente fecunda al situar el análisis, como se hace en este artículo, dentro un periodo histórico como el Barroco. Entiendo pues lo íntimo no tanto como una instancia privada en oposición a un exterior, ni como un estado de

1 Me refiero a Jacques Lacan, “La ética del psicoanálisis”, en *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 7*, Buenos Aires, Paidós, 1959-1960 [2007]; Jacques-Alain Miller, *Extimidad*, Barcelona, Paidós, 2010; y Serge Tisseron, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

soledad o aislamiento², sino más bien como una noción paradójica que interpola los dos términos y que revela lo más exterior en el adentro y la intimidad en el afuera. Esta revelación oscilatoria, esa *negociación de fronteras*, tendrá en la casa el escenario más fértil para el universo barroco, ofreciendo una noción de intimidad que es, en este sentido, condicional y abierta, simultáneamente expuesta y escondida. Así va a ocurrir en el texto aquí examinado cuando el interior del hogar no solo se muestre disponible y temporalmente penetrado, sino también trasladado al ámbito público a través de prácticas y objetos³. En un parnaso narrativo donde brillan las descripciones noveladas de interiores femeninos gracias a contemporáneos como Cervantes, Zayas, Piña, Castillo Solórzano o Carvajal y Saavedra, la figura de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo resulta de importancia capital para comprender determinadas facetas de la domesticidad masculina. En su exploración de lo que el título de este trabajo anuncia como *confines de la intimidad*, las piezas de protagonista masculino resultarán, en este sentido, extraordinariamente reveladoras.

“En el Renacimiento —ha escrito Claudine Marion-Andrès— estudios convergentes y complementarios dan testimonio de profundos cambios de mentalidades y de sociedad que revelan el interés creciente por el hombre en su individualidad e interioridad”⁴. En un género como el teatro, continúa la hispanista francesa, se invita a que “el espectador reconozca las tensiones más íntimas, [a] distanciarse de ellas, protegiendo su

2 José Luis Pardo, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 307-309.

3 Para una primera exploración del espacio doméstico en la Europa premoderna, ver James Krasner, *Home Bodies: Tactile Experience in Domestic Space*, Columbus, The Ohio State University Press, 2010; y Raffaella Sarti, *Europe at Home: Family and Material Culture, 1500-1800*, trad. Allan Cameron, New Haven, Yale University Press, 2002. Con respecto al tratamiento por Salas, ver Enrique García Santo-Tomás, “Fragmentos de un discurso doméstico (pensar desde los interiores masculinos)”, *Ínsula*, 714 (2006), pp. 1-2. Para una fenomenología de lo doméstico y de su “inniedad íntima”, ver Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, 4^a reimpresión; más recientemente, Laura Scarano, “Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje”, *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 20 (2009), pp. 205-208.

4 Ver su trabajo “Intimidad y teatralidad cómica en *El príncipe melancólico* de Lope de Vega”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 37, en línea. Especial ‘Ekphrasis et hypotypose (Moyen Âge et Siècle d’Or) / Intime et intimité au Siècle d’Or’, 2020, pp. 11, n. 5.

pudor como el del dramaturgo gracias al formidable poder y a la fantástica modernidad de estas risas⁵. Salas Barbadillo es consciente del rédito teatral resultante de esta oscilación entre distancia e identificación cuando, habiendo ya perfeccionado en piezas anteriores la figura del monomaníaco urbano⁶, publica en 1621 *El cortesano descortés*⁷. Dividida en tres jornadas, condimentada con varias composiciones poéticas hábilmente insertas en la trama e incluyendo una parodia de los certámenes poéticos al uso, la pieza opera como una atractiva y estimulante meditación sobre su momento histórico y, en particular, las distintas coyunturas sociales de la corte. En ella descarga algunas de las preocupaciones y anhelos que ya habían asomado en volúmenes anteriores, como son la crítica de ciertas profesiones y tipos, el estado actual de la poesía y del parnaso en general, la nociva popularidad de la astrología judiciaria, la falta de virilidad del hombre moderno, la dinámica espacial de los teatros y la proyección internacional de la comedia española, el papel del matrimonio en la estructura social de su época, el espinoso asunto de la prostitución o la relación de una ciudad como Madrid con otras urbes también presentes en la ficción barroca como Segovia o Salamanca. Con el cometido de denunciar y burlar la soberbia y lo odioso de la descortesía, según se insiste ya desde los preliminares, el madrileño escribe lo que él mismo llama una “comedia en prosa” con un delirante argumento cifrado en la figura de don Lázaro, un cortesano “majadero en sus acciones”⁸ que, en su obsesión por dejarse puesto su sombrero y no saludar durante sus paseos por Madrid, sufre una brutal caída del caballo. Esta *majadería* define la conducta del cortesano descortés aquí examinado, en su afán por distin-

5 *Ibidem*, p. 9.

6 El término lo ha rescatado en fechas recientes José Enrique López Martínez, *Su patria, Madrid. Vida y obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2020, *Anejos de Criticón*, 24, p. 135.

7 El texto sale en Madrid por la viuda de Cosme Delgado. Se editó, junto con *El necio bien afortunado*, en el año 1894, dentro de un volumen titulado *El cortesano descortés*, en Francisco Rafael de Uhagón y Guardamino, *Dos novelas de D. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. El cortesano descortés. El necio bien afortunado*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello. Cito a partir de esta edición, la más reciente hasta la fecha. En prensa se encuentra mi edición crítica, *El cortesano descortés*, Madrid, Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2025, en donde recojo y amplío las tesis propuestas en este artículo.

8 *Ibidem*, p. 55.

guirse de sus vecinos, asignando un papel seminal a lo que en principio debiera simplemente ser un mero accesorio, construyendo en torno a su nueva “función” una pieza larga de mayor alcance y vuelo. Con la convalecencia de don Lázaro como eje del primer tercio de la pieza, la trama va a ir gradualmente intensificando la conducta caprichosa y pueril de su protagonista, hasta dominar la intriga teatral de principio a fin.

El argumento de *El cortesano descortés* no resulta particularmente complejo: con este cortesano forzado al descanso en su estancia privada —si bien de veras interesado en lo que ocurre afuera— se inicia el tragicómico despliegue de intimidad. Así, cuando su amigo don Sebastián le visita para animarle el espíritu, don Lázaro le recibe en el primero de estos secretos revelados, a saber, una estancia desnuda y sin ninguna silla para sentarse. Tras el ofrecimiento de hacer un hueco en la cama del cortesano, que don Sebastián rechaza, la incómoda postura a la que se ve finalmente sometido —“de rodillas, en esta almohada”⁹— provoca que se le caiga del bolsillo un poema dedicado a una tal doña Cristina. Al leerlo don Lázaro una vez terminada la conversación, decide visitar a la joven para adelantarse a su rival y, de paso, burlarse con ella de los versos. En casa de doña Cristina, la joven se mofa junto a su amiga Lucrecia de don Sebastián por el trato que ha recibido de don Lázaro, sobre quien también planea una befa. Cuando, un poco después, don Sebastián y su amigo don Rodrigo le asaltan bajo el disfraz de la noche y le despojan de su sombrero, sitúan de nuevo la intriga en el entorno doméstico del cortesano descortés, quien se presenta en su intimidad estornudando y lloroso, lamentando la desnudez de su cabeza y la ausencia de su más preciado tesoro.

Salas cierra este primer acto con un “romanzón satírico”¹⁰ de los jóvenes bajo su ventana, riéndose así de la pérdida del sombrero, que de nuevo aparecerá al inicio del segundo acto adornando la cabeza de don Sebastián¹¹. Cuando este llegue a casa de doña Cristina, la joven se hará con él para aderezarlo con alhajas femeninas, resuelta a lucirlo más tarde

9 *Ibidem*, p. 38.

10 *Ibidem*, p. 64.

11 Para un comentario sobre este pasaje concreto y su contexto histórico, ver Clara Bejarano Pellicer, “Música y juventud en la primera mitad del siglo XVII español a través de la novela picaresca”, *Estudios humanísticos. Filología*, 38 (2016), pp. 145-70 (p. 160).

en público. Con Marcelo, criado y “bufón” de don Sebastián, llegarán entonces las noticias de que don Lázaro yace enfermo, y se sugiere que vayan a visitarle todos vestidos de luto. Federico, el criado de don Lázaro, comenta a don Sebastián que “el sentimiento interior”¹² que sufre su señor no le deja hablar, sino apenas respirar. A este cortejo fúnebre y burlesco se une el propio Marcelo asumiendo la identidad de un fabricante del gremio de sombrereros (“oficiales abrigadores de la testa”¹³), exhibiendo un discurso salpicado de pirotecnia verbal que incluye una propuesta irresistible para el desconsolado cortesano. Mientras tanto, doña Lucrecia ha advertido a doña Cristina de las atenciones de don Sebastián, sugiriéndole que busque otro pretendiente, pero ésta le confiesa que no tiene interés alguno en el matrimonio y mucho menos con un hombre ya casado como él. Para extender la burla, Marcelo consigue una copia exacta del sombrero de don Lázaro, que ahora llevará Federico. En el acto final, Federico le propone a su maestro un certamen poético para celebrar el hallazgo del sombrero, durante el cual se regalarán pañuelos y otros enseres como premio. Marcelo le revela entonces que un astrólogo ha localizado el sombrero en casa de una dama de la corte. Consumido por la intriga y la presunción, don Lázaro promete casarse con aquella que lo tenga. Al final se revela que esta cortesana misteriosa no es otra sino doña Cristina, quien prepara una fiesta de compromiso con el sombrero como motivo central. La pieza se cierra con la promesa que hace el cortesano descortés de no quitárselo nunca, salvo ante “las personas reales”¹⁴.

En la figura de este ridículo personaje Salas lleva a cabo una graciosa burla de los modos y conductas de una corte ya decadente en los últimos años del reinado de Felipe III, en medio de una explosión demográfica que convertirá a Madrid en una de las urbes más dinámicas de Europa y en la de más rápido crecimiento. Heredando ingredientes del teatro renacentista y la novela cortesana, y amén de mezclar elementos provenientes de la picaresca y otras tradiciones dramáticas y narrativas, el madrileño construye una pieza que indaga en lo más íntimo de la psicología mas-

12 *Ibidem*, p. 76.

13 *Ibidem*, p. 80.

14 *Ibidem*, p. 151.

culina del urbanita barroco¹⁵. La lente escogida se aleja del tono severo de algunos de sus coetáneos y opta por la burla y la exageración, aprovechando el rápido auge de ciertos gremios y manufacturas del Madrid contemporáneo y los consecuentes modos de consumo que resultan de este proceso. Con la creación quijotesca como inspiración y modelo, y como “contrapunto”¹⁶ de la creación del “caballero perfecto” que había construido en la pieza homónima un año antes, Salas reúne en don Lázaro algunos de los ingredientes que ya habían destacado en piezas de la década previa. Hacia 1613-1614 tenía ya escrita la comedia en prosa *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620), donde Marcela buscaba esposo mediante el conocido tópico del examen de maridos, y en donde el llamado “matrimonio de corretaje” le servía para esquivar a la justicia sin perder un ápice de libertad; en 1614 había visto la luz *El caballero puntual*, novela picaresca en tercera persona y forma episódica en la que se habían narrado las andanzas del caballero don Juan de Toledo en la corte; y si la década se había cerrado con *Segunda parte del caballero puntual, y la comedia Los prodigios del amor* (1619) continuando las desventuras de su estafalario don Juan de Toledo, en la que nacía ahora había visto la luz *El necio bien afortunado* (1621), novela satírica de tintes picarescos en donde el maniático, misántropo y melancólico doctor Ceñudo contaba su vida en la corte a través de sus excentricidades de *necio*. En estas piezas y en la que pronto canonizaría a Salas como uno de los más logrados narradores

15 Para una primera aproximación a la creación de este tipo de personajes en la narrativa de Salas, ver Myron A. Peyton, *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, New York, Twayne, 1973; Leonard Brownstein, *Salas Barbadillo and the New Novel of Rogues and Courtiers*, Madrid, Playor, 1974; y Guy Senzier, “Caracteres y formas de la sátira en Salas Barbadillo”, en *Mélanges de la memoire d’André Joucla-Ruau*, eds. Pierre Guiral y Pierre Jonin, Aix-en-Provence, Editions de l’Université de Provence, 1978, pp. 1109-1118. En este nuevo siglo, véanse sobre todo los análisis de Enrique García Santo-Tomás, “Salas Barbadillo, materia de teatro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, 1 (2004), pp. 169-186; del mismo, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008; y Manuel Piqueras Flores, *La literatura en el abismo. Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018.

16 Ver David González Ramírez, “Corte en aldea (1622) de Rodrigues Lobo: un manual de cortesanía portugués en su contexto español”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 211-226 (p. 221). Monográfico ‘Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas’.

de su tiempo —*Don Diego de noche* (de 1623, pero terminada antes del verano de 1621)— el espacio doméstico masculino iba a convertirse en ingrediente seminal de la trama, cuando no en un personaje más.

En el interior de esta genealogía de tipos estrafalarios se instala, con una serie de variantes significativas, la creación de don Lázaro. En él Salas no construye un personaje que revele secretos inconfesables ni una supuesta verdad fundacional desde un contenido interior que se hace público. Todo eso es más bien territorio de la privacidad, que discurre como falacia sustitutiva de la intimidad, en tanto que se la percibe como subjetividad distanciada de un sujeto *consciente de sí mismo* y que se atreve a manifestar sus secretos. Don Lázaro es un viejo ridículo —con un hijo aún más presuntuoso, según se menciona de pasada—, dominado por toda una serie de prácticas del cuidado personal que se van publicando de cuando en cuando a lo largo de la obra. Esta *consciencia de sí* es fundamental para entender no solo cómo se ve nuestro cortesano, sino también cómo le imaginan los demás. Por ejemplo, a la pregunta de don Sebastián de “si duerme con sombrero”, don Rodrigo le responde que “[p]or lo menos con tocador, por no descubrirse aun a su mismo dueño, que es a quien los mayores secretos se descubren”¹⁷. Esta frágil privacidad queda aquí reemplazada, desde el privilegio que otorga el marbete de *comedia en prosa*, por una serie de actos performativos de carácter eminentemente público, es decir, por la expresión de la intimidad¹⁸. La pieza nace en un momento histórico en que la estructura social aristocrática ha ido abriendo paso a una emergente proto-burguesía menos vinculada a rituales cortesanos y más atenta a otros tipos de intercambio y modos de producción. La figura de don Lázaro —ausente entonces de privacidad, pero derrochando intimidad— encarna una preocupación irónica y acaso distanciada por la falta de hombría de este lindo barroco, cuya conducta

17 *Ibidem*, p. 14.

18 Dicho marbete ha sido objeto de atención crítica, con diferentes variantes, por Marcos A. Morínigo, “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2 (1957), pp. 41-61; Florence L. Yudin, “Theory and Practise of the *novela comediesca*”, *Romanische Forschungen*, 81, 4 (1969), pp. 585-594; y Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez, eds., *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685). Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Madrid, Sial, 2012.

revela un anhelo de privilegio más propio de los grandes de España, pero que pronto queda desdibujada por una serie de calamidades que anuncian la obsolescencia de tal gesto. Ya desde su programático aviso preliminar, titulado “Al vulgo”, Salas subraya que lo que tiene en manos es un arquetipo, una copia inspirada en los muchos cortesanos de su tiempo: “Aquí te propongo un cortesano lleno de inútiles y vanas descortesías, retrato de muchos que viéndole se *desconocerán* en el mismo, y atribuirán esta copia a otros que tendrán el mismo defecto, siendo ellos en ella igualmente interesados”¹⁹. El término clave aquí es ese *desconocerse*, esa ceguera causada por la presunción y la vanagloria que opera detrás de la creación del síntoma (*copia*). El conflicto que se plantea, por consiguiente, es un choque de temporalidades: Salas denuncia cómo el cortesano sin sombrero es el cortesano sin corte, el galán que se resfría y llora su suerte ante el desenmascaramiento de su hueca masculinidad, el vecino que vuelve a casa a lamentar sus desgracias antes de ser humillado en su balcón por dos donjuanes de barrio. Lo que en un principio podría leerse como una reflexión sobre nuevos parámetros de privilegio social —en cuanto que alude al surgimiento de un colectivo que consume ávidamente y que acumula o coleccióna— acaba cristalizando en una fértil meditación sobre género y sexualidad, revelada en gran parte desde la voz femenina. Partiendo de la realidad histórica del furor que el sombrero estaba causando en toda Europa²⁰, Salas dramatiza en esta pieza la distancia abierta entre la valentía del caballero, cuyo valor se remonta a la Reconquista, y la molicie cada vez más extendida del cortesano distraído por los placeres urbanos, que no tiene reparo, como es aquí el caso, en brindarle un hueco en su cama a otro hombre. El madrileño lamenta así la rápida extinción de valores tradicionales (espíritu guerrero, austeridad estoica, desprecio del lujo), conectando con la tendencia de didactismo y crítica de las costumbres que impregnó la literatura de los primeros años del reinado de Felipe IV a raíz de la *Junta de reformación* sancionada por el conde-duque

19 *Ibidem*, p. 11; cursivas mías.

20 Las fábricas de sombreros, según nos indica Sombart, fueron en un principio establecidas en Francia en lugares como París, Marsella, Lyon, Rouen, Candébec, pasando más tarde a ciudades como Rotterdam, o como Berlín y Erlangen en Alemania, y a países como Inglaterra; ver Werner Sombart, *Luxury and Capitalism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967, p. 163.

de Olivares²¹. La pieza escenifica con ello todo un juego de ocultación y exhibición de la intimidad corporal de don Lázaro como verdadera protagonista: si en su inicio sabremos por don Rodrigo que “él de todo es cerrado”²², más adelante don Sebastián se afirmará como la fuerza encargada de ir penetrando en su persona y compartir sus miserias: “pienso ser el pregonero, porque en su publicación consiste mi desagravio”²³. Es ese *publicitarse*, podría afirmarse, el concepto de intimidad que ha articulado los primeros compases de estas páginas.

A partir de dicha fractura se construye una graciosa burla en torno a la vanidad de don Lázaro, materializada en la circulación pública de su sombrero, tan acartonado y ridículo como él mismo. Esta carencia de rasgos tradicionalmente masculinos se verbaliza pronto en la pieza, situando al cortesano en una posición de vulnerabilidad ante el hechizo de lo femenino. El cortesano, en su visita inicial a las jóvenes doña Lucrecia y doña Cristina, las tildará de «salteadoras del amor» que “se ponen al paso para robarme en lo más desierto del camino”²⁴. Invirtiendo el rol de género de las víctimas tradicionales del bandidaje con antecedentes ilustres como la dama del coche en el *Quijote* (I, 9), Salas se vale aquí de un doble resorte narrativo —la misoginia hacia la cortesana con autonomía y la retórica del bandidaje— ya ensayado en otras de sus piezas²⁵. La pérdida del sombrero amenazará, de hecho, la integridad del protagonista, al despojar de su cuerpo un accesorio de connotaciones fálicas que es además desproporcionadamente grande (“largo y ancho”²⁶), pero a las claras hueco: Salas

21 Su impacto en el ámbito cultural ha sido tratado, entre otros, por Anne Cayuela, “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*, 29 (1993), pp. 51-76.

22 *Ibidem*, p. 15.

23 *Ibidem*, p. 58.

24 *Ibidem*, p. 51.

25 La figura del salteador aparecerá también dentro del sueño del protagonista de la novelita *El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* que Salas incluye en *Casa del placer honesto* (1620). Ver, a este respecto, el comentario que hace María Dolores Marrón Guareño en *Casa del placer honesto de Alonso J. de Salas Barbadillo. Estudio y edición crítica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2021, p. 71, en torno a la preocupación que existía en aquellos años sobre el bandidaje catalán.

26 *Ibidem*, p. 14.

insiste una y otra vez en que esta suerte de *tótem* idolatrado tan sólo acoge viento, el humo de la vanidad, de la ligereza y del capricho, denunciándose así la ausencia de ciertos valores tradicionales asociados a lo masculino. Carente entonces de toda *gravitas*, esta adoración de lo superfluo se torna en el espejismo constitutivo que define a este vanidoso cortesano que vive secuestrado por su propio apego a lo material, rehén de su ajuar inútil: si la caída del caballo —que nos traslada al fragmento del tropezón ecuestre del don Pablos quevedesco²⁷— supone un radical cuestionamiento de su hombría y evidencia de su torpeza como jinete, para don Lázaro, ya humillado y desprovisto de su brújula urbana, será el sombrero el que lo defina ante sus pares.

Salas denuncia a través de algunas de estas creaciones femeninas la idolatría amorosa que les hace perderse por hombres abiertamente inclinados a otras apetencias más materiales que espirituales, o hacia materias con espíritu, como es ahora el caso del sombrero. No sorprende entonces que, en la pieza aquí examinada, el galán Federico consuele burlonamente a don Lázaro, recordándole que “por lo menos no podrá v. m. hacer una acción que hacen los que se vuelven locos de amor en las comedias, que es arrojar entre las demás prendas de su persona el sombrero”²⁸. Con ello Salas recuerda al lector que esta exploración de la intimidad masculina necesita de algo más que una pieza cómica, y que por tanto la elección de una comedia en prosa es la más conveniente para una mejor elaboración del personaje y no tanto de la mera acción dramática.

La extensión de la pieza, por consiguiente, permite una mayor introspección psicológica, en detrimento de la peripecia. La observación de Federico sugiere que el amor que siente don Lázaro termina allí donde empieza, y que la única forma de desprendimiento posible no pasa por *arrojar* nada, sino por el mecanismo del robo. Salas parece sugerir que, en los tiempos que corrían, el sombrero de don Lázaro solo puede existir como nostálgico fetiche, apropiado y reconducido a una nueva idolatría en donde el adorno y la ordenación museística lo vacían de todo su significado previo, asignándole una nueva narrativa. Esa suerte de *tótem* fálico,

27 La conexión entre Quevedo y Salas ha sido estudiada por Gregory LaGrone en “Quevedo and Salas Barbadillo”, *Hispanic Review*, x (1942), pp. 223-243.

28 *Ibidem*, p. 63.

que antaño se enseñoreaba en su desfile ecuestre, queda ahora reducido a un objeto silencioso, estático y distante, análogo a los animales disecados que exhibían los *virtuosi* del momento. En poder de doña Cristina, el sombrero ahora convive, desde su nueva gramática, con la almohadilla y la rueca, escribiendo un juego de sinédoques en el que lo femenino retiene su propia supremacía y donde lo masculino—el conducto sin savia ahora monumentalizado—se feminiza y domestica desprovisto de toda su semántica previa²⁹. Es así como el objeto en sí retiene un gran poder de evocación subrayado por su nueva dueña: “le pienso poner entre mis joyas, que no será la de menor estimación, trayéndome con su vista a la memoria el peregrino capricho de su dueño. Pondréle plumas; adornaréle el cairel y toquilla de oro, y aun pienso que, *en su opinión fantástica*, si le ve sobre mi cabeza, dirá que ha sido indigno y humilde empleo”³⁰. Esto resulta en que, al hablar de los tiempos que corren, la feliz viuda doña Cristina comente que “ya no hay más amor que la comodidad; hase hecho casero, burlón, entretenido”³¹.

Si el amor *se ha hecho* entonces casero y entretenido, y si la pasión amorosa queda ahora sustituida por la burla, el ámbito doméstico cuya intimidad invade el ojo lector se torna en uno de los grandes protagonistas. En este tejido urbano donde sus galanes han ido despojándose de las cualidades antaño admiradas de valor y cortesía, son ahora las damas quienes se encargan de definir la dinámica espacial del cortejo. Resulta predecible entonces—en cuanto rasgo salasiano—que Federico, el criado de don Lázaro, critique la mediocridad reinante al observar con amargura que los cortesanos son holgazanes e incultos, pues su (mala) educación proviene de los espacios de intimidad femenina: “sus librerías son las casas de las mujeres, que ponen su belleza en la tienda; y siendo siempre estudiados de la pública deshonestidad, no se contentan con lo que ya está

29 Sobre la metaforización de estos enseres del ámbito femenino, ver María Victoria López-Cordón Cortezo, “La rueca y el huso, o el trabajo como metáfora”, en *El trabajo en la Historia*, Francis Blanchard, ed., Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 175-198; y la antología de Evangelina Rodríguez-Cuadros y Marta Haro Cortés, *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

30 *Ibidem*, p. 70; cursivas mías.

31 *Ibidem*, pp. 94-5.

corrompido, sino que se atreven a poner cerco a las torres invencibles, a las murallas de poderosa defensa”³². La frase resume a la perfección esta nueva guisa del antiguo poeta-soldado, ausente de *librería* y de batalla, pero situado ante el reto de una lectura mucho más difícil de dominar y de una torre más alta que conquistar. La exhibición doméstica del sombrero desplazado se torna, pues, en burlona idolatría cuando, delante de todos, doña Cristina bromea sobre la cabeza desnuda de su pretendiente: “¡Este es el sombrero de don Lázaro! ¡Este el que ha cubierto aquella sublime y generosa cabeza! Dejadme, que le quiero festejar con una y otra reverencia humilde”³³. Con ello Salas se mofa del absurdo fervor de la sociedad cortesana por este tipo de bienes de consumo³⁴, resonando aquí no sólo la retórica invertida del Calisto enamorado en los primeros compases de *Celestina*³⁵, sino también los ecos de la cabeza-oráculo de la Barcelona del *Quijote* (II, 62), tótem paródico en el que leer el pasado, presente y futuro.

Desde su concatenación de mentiras y falsificaciones, la trama logra también escenificar un prolongado efecto teatral al que don Lázaro, en sí enemigo de todo espectáculo dramático, asiste estupefacto. El extremo de esta prolongada farsa se produce cuando todos los personajes se dirigen, de riguroso luto, a darle el pésame por haber perdido lo que en boca de don Rodrigo se considera una prenda tan querida como si fuera parte de su cuerpo: “Muchas veces he pensado que no es su sombrero, sino parte de su propia cabeza, que se dilata y extiende continuamente hasta su

32 *Ibidem*, p. 111.

33 *Ibidem*, pp. 70-71.

34 Para el asunto de la crítica cortesana en Salas, destacan los trabajos recientes de María Teresa Barbadillo de la Fuente, “Madrid en la obra de Salas Barbadillo”, en *Ex-libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera Castillo et al., eds., Madrid, UNED, 1993, pp. 239-262; Leonardo Coppola, “Salas Barbadillo y la parodia cortesana de la “vida del malvado varón a quien el vulgo dio el nombre postizo de Panza Dichosa””, *Lectura y Signo: Revista de Literatura*, 15 (2020), pp. 25-42; y David González Ramírez, “Los avisos cortesanos de Salas Barbadillo y Liñán y Verdugo. En torno a la novela de escarmientos”, *Bulletin Hispanique*, 123. 1 (2012), pp. 191-210. Para su extensión a nociones de masculinidad, ver Shifra Armon, *Masculine Virtue in Early Modern Spain*, London, Routledge, 2020.

35 Los numerosos paralelos con la pieza de Rojas ya fueron señalados por Gregory La-Grone, “Salas Barbadillo and the *Celestina*”, *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 440-458.

misma copa”³⁶. La nota revela una preocupación por definir los límites de lo humano, a saber, la demarcación de los confines del cuerpo, en una época marcada por los intentos de regular el uso de prótesis, adornos y cosméticos. Cuando Marcelo comparte el secreto de que ha encargado un segundo sombrero—definido muy cervantinamente como “apócrifo y fingido”, con el “original en cautiverio”³⁷—para complicar aún más la broma y la desdicha del cortesano, la apostilla de Salas resulta clave para entender el funcionamiento del gremio de sombrereros de este escaparate madrileño. Al mismo tiempo, la relación sujeto-objeto que anuncia la cita le permite esbozar una decidida pulla a esta dependencia de bienes, en apariencia innecesarios, que acaban por suplantar, desde su exclusividad, la identidad de su dueño. La horma de don Lázaro, es decir, la réplica de un cuerpo que es ahora hecho público y reproducible, anuncia ya en boca de Marcelo la pérdida de posesión y propiedad de uno mismo: “traté de fabricar en su misma horma un sombrero; y aunque el oficial se resistió mucho, porque el orden que de él tiene recibido es que no se hagan más que para su persona, y a título de esto le da un salario considerable, demás de que entre año le gasta infinitos sombreros...”³⁸. La medida del cráneo de don Lázaro, que ahora se hace pública, no solo culmina la anulación de su individualidad, sino también de su capital social y, en última instancia, la pérdida de control sobre su propio cuerpo. La cabeza antaño cubierta gracias a la descortesía queda ahora, desde esta exposición radical, visible en toda su intimidad.

Mediante tal guiño, Salas consigue exprimir una gota final de humillación. La adoración por el objeto se extiende, según avanza la comedia, hacia otras prendas íntimas de equivalente simbología. La burla se prolonga con el certamen poético que quieren organizar Federico y don Lázaro a través de composiciones dedicadas al sombrero y con diferentes premios del tocador del cortesano: pañuelos usados por su dueño, “una silla de terciopelo en que estuvieron sentados su padre y abuelo”, una montera que lleva en casa, sortijas de diamantes, cadenas de oro o cintillos “de la misma naturaleza”³⁹. Es decir, enseres modelados tras el contacto con

36 *Ibidem*, p. 14.

37 *Ibidem*, p. 124.

38 *Ibidem*, p. 99.

39 *Ibidem*, p. 118 para ambas citas.

zonas íntimas —el orificio nasal, las nalgas, el cuello— del cuerpo. En el intercambio que se produce al final de la comedia, doña Cristina acepta como regalo la promesa de tres pares de chapines anuales, anunciando entonces un destino incierto al futuro marido engañado, con esos chapines para trotar mundo, como un Lázaro de Tormes femenino que rompiera sus zapatos. El intercambio final de estos bienes de consumo que definen a su persona y la de sus antepasados sitúa a don Lázaro dentro de una economía feudal donde el objeto es exclusivo y único, frente a la de una nueva generación de urbanitas que participan ya de un sistema incipiente de transacciones que incluye lo propio y lo ajeno, la cesión y la usurpación, la compra y la venta, el préstamo. Y, por encima de todo, la reproducción, esa *copia* que se anunciaba ya como término clave por el mismo Salas en los preliminares de la pieza. El placer derivado del colecciónismo se articula a partir de la calidad de sus objetos más que a los objetos en sí, cuya reproducción en serie se constituye como la nueva economía política: el bien se desprende de su valor original y, por lo tanto, se hace abstracto y también múltiple. La exclusividad del original, con su material de artesanía lentamente trabajado, se sustituye por la improvisación rápida del nuevo ejemplar que ya no habita en la intimidad, sino que circula y se reproduce. La lógica del colecciónista, articulada en la suerte y la oportunidad, queda reemplazada ahora por la narrativa de la producción en serie, que en cierta manera anula la “originalidad del original”, como bien han subrayado Margreta de Grazia, Maureen Quilligan y Peter Stallybrass: “Counterfeiting always produces a problem of origins and authenticity: in so far as the “fake” can pass, it exposes every “original” as potential fake”⁴⁰.

La imitación produce, entonces, la posibilidad de lo real. Dicho tráctego se aprecia cuando el descarado Marcelo, con su original treta, nos avisa de que lo que antes era único—lujoso—es ahora repetible, imitable, común, circulante y, por lo tanto, ya desprovisto de su carácter suntuario. El sombrero es de todos porque todos quieren ser partícipes de esta nueva economía que encontrará sus rasgos discriminantes no ya en el objeto en sí —pues es fácilmente reproducible— sino en la expresión escrita, en

40 Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, eds., “Introduction”, en *Subject and Object in Renaissance Culture*, *ibid.*, eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 1-12 (p. 11).

los certámenes que diferencian a un “sombrero textual” de otro. Y si el fetichismo del cortesano descortés, como he señalado más arriba, era rigurosamente organizado en el tiempo —desde la estrecha conexión entre objeto y memoria familiar— y en el espacio —por la distribución museística del ámbito doméstico—, el de doña Cristina resulta improvisado, flexible, burlón y, en última instancia, nihilista. Sin lo exclusivo de su sombrero, don Lázaro, como *sujeto éxtimo*, deja también de ser diferente y único, entrando en una nueva economía de producción masiva para la cual es uno más. Con ello nuestro autor parece concluir con la tesis de que trazar la genealogía de un objeto es, en cierta manera, trazar la historia de un deseo.

La lectura de *El cortesano descortés* anuncia, en conclusión, una creación personal y atractiva por su heterogeneidad, su fragmentación y su atrevida fusión de géneros y temas, experimentando de continuo y criticando con ello hábitos extendidos que caen bajo la penca de este verdugo inmisericorde. Por otra parte, el texto es importante porque abre nuevas vías de estudio de la producción dramática de Salas en su relación con otros *poetas*, porque reactiva un debate en torno a su marbete genérico y porque amplía el debate sobre lo “teatral” de este tipo de escritura. El estudio de estas “comedias” apenas conocidas del canon áureo sirve de perfecto enlace entre la obra dramática y la producción novelesca de Salas, en la medida en que cada texto presenta una problemática crucial para entender la modernidad que le tocó vivir, a través de las diversas nociones producción y consumo material y simbólico. Finalmente, su lectura depara una reflexión muy personal sobre todo un problema ético asociado a la dependencia excesiva de ciertos objetos considerados todavía como prescindibles y ciertamente frugales, generando, asimismo, una inescapable paradoja: al tiempo que Salas censura estas costumbres, está no obstante celebrando su existencia y su incorporación paulatina al mundo de la ficción y al acervo lingüístico. Y, como señalaba Calderón con respecto al armario portátil de don Manuel en *La dama duende*, la ropa “delgada”, la tela fina y delicada al tacto, será una de las marcas de distinción del cortesano madrileño que con más atención registre la literatura del período. No se trata solamente, por tanto, de entregarse a los deleites de la vista, sino también a los placeres del tacto facilitados por esos *cuerpos táctiles*, en palabras de Krasner, como ya acusa en las páginas de Salas la cabeza

desprotegida de don Lázaro al verse privado de su preciado fetiche. En última instancia, la lectura de estos textos, que revelan con gran acierto el poder casi hipnótico de ciertos bienes de consumo tan frívolos como insustituibles, nos conduce necesariamente al problema de discernir si la escasez de un objeto lo lleva al ámbito del lujo o si es la noción de lujo la que convierte a un objeto en bien escaso.

En *El cortesano descortés*, Salas conecta al lector con una serie de procesos sociales muy concretos. Desde sus múltiples calidades —sucia o limpia, fina o gruesa—, la ropa ha llegado a convertirse durante estos años en una de las grandes preocupaciones del urbanita, bien como vehículo de ostentación o deleite, bien como motivo de vigilancia. Los decretos suntuarios de 1619-1625 —fechas en las que el madrileño volcará el grueso de su producción literaria— generan testimonios de importancia capital para entender las repercusiones socioculturales de determinadas prendas como la lechuguilla, la golilla, el guardainfante o los velos de las tapadas, que serán atuendos indispensables del paisaje citadino durante estos años. Las modas y modos irán cambiando rápidamente y, frente a la exuberancia celebrativa del teatro —no carente de un incisivo comentario político— en años inmediatamente posteriores abundarán los avisos que prevengan de esta obsesión por lo superfluo, formulando soluciones más o menos realistas como forma de control. Dado que muchas de estas prendas se han instituido ya como verdaderas marcas de identidad personal, resulta fascinante en la producción de Salas, como también en la de muchos de sus contemporáneos, la distintiva y no poco estrecha relación que se establece entre la naturaleza de la materia y los procesos de construcción social a los que invita su uso. La circulación de bienes en un entramado urbano regido por los famosos cinco gremios que controlaban la distribución de gran parte del comercio —el de los Paños, la Sedería, la Drogería, la Lencería y la Joyería— crearán así una noción de moda no muy lejana de la que hoy conocemos, generando innumerables polémicas en las dos siguientes décadas. Salas, en cualquier caso, nos hace ver cómo la vida íntima es tan solo un vago constructo mientras no se transforme, arrancada a lo privado, en objeto digno de aparecer en público. Al describir las experiencias que no son posibles sino en lo privado o en la intimidad, el escritor las sitúa en obras como esta en una esfera donde adquieren una suerte de realidad que, a pesar de su inten-

sidad, no poseían antes. Lo verdaderamente íntimo no reside entonces en la literalidad de la expresión o en contenidos impúdicos de la experiencia privada, sino más bien en la resonancia que genera su particular interpretación de sí, tanto en la referencia factual como en la invención ficcional. Por consiguiente, más que el acontecimiento privado, serán la historia de la emoción y su intensidad las que, transmitidas como experiencia sensible, permitan visualizar algún tipo de intimidad, esa misma intimidad tan bien capturada en la pregunta que se hace don Rodrigo a propósito de los placeres carnales de la urbe: “¿Pues puédese guardar lo que está expuesto a todos?”⁴¹.

41 *Ibidem*, p. 25.