

**“Fiestas perjudiciales”:  
la renovada actualidad de Francisco Santos**

Enrique García Santo-Tomás  
(University of Michigan, Ann Arbor)

La intersección entre medicina, política y literatura es una de las áreas de estudio que mayor impulso crítico ha cobrado en fechas recientes. Al examen de la representación de tal o cual arquetipo literario perteneciente al universo médico se ha sumado en los últimos años el análisis de procesos que ocuparon la atención tanto de tratados teóricos como de la escritura de ficción, con el propósito frecuente de lograr el fin deseado (en los primeros) o de revelar su fascinante complejidad (en la segunda). Sabemos que la figura del cirujano, por ejemplo, continúa siendo una de las creaciones más fértiles de las letras áureas, ya sea a través de la construcción del matasanos en textos de corte satírico-burlesco como del galeno en quien se deposita toda esperanza de mejora. La medicina aparece plasmada de forma abierta en un amplio abanico de modalidades de escritura, desde la comedia al baile, desde la novela picaresca a la cortesana, desde el soneto al romance. El médico, como el astrólogo o el zapatero, es una creación extraordinariamente versátil en la medida en que se ve frecuentemente envuelto en un halo de misterio entre místico y herético, un halo que le proporciona su conocimiento secreto, su arte personal de conseguir lo improbable. Si nos ceñimos al marco temporal de los Siglos de Oro, podemos ver ya cómo desde los inicios de la poesía petrarquista en la Península se adoptan modelos heredados del Medioevo al hablar del proceso de seducción o del equilibrio humoral del cuerpo enamorado. Y, sin embargo, no hay que acudir a la mención explícita para notar la huella de esta disciplina que tanto intrigó al hombre barroco, especialmente en las revelaciones que se fueron dando a partir de innovaciones en áreas como la anatomía, que facilitó la lectura simbólica de los órganos internos. Siempre se ha dado, a fin de cuentas, medicina sin médicos y sin farmacopeas, porque siempre ha existido la creencia popular, la superstición o el remedio casero que tantas veces se lee en la ficción del momento: procesos tan sugestivos como el sangrado, el uso de hojas y hierbas o el comer barro oscilan en las letras áureas entre lo alto y lo bajo, lo ceremonial y lo improvisado, lo abyecto y lo sublime. Por ello no es arriesgado afirmar que, desde el *Quijote* hasta los textos más efímeros del drama barroco, la producción cultural del período resultaría incomprensible sin atender a los avances médicos de su tiempo.

Si la imagen del doctor en la ficción de estas décadas ha sido ya estudiada con cierto detenimiento, no significa esto que el campo esté agotado. La medicina fue la disciplina de la que más se publicó en estos siglos y, por ende, de la que más se investigó en sus diversas vertientes. Existe, por consiguiente, mucho terreno por cubrir porque, a fin de cuentas, ingente es la materia. En este sentido, me resulta aquí de interés capital detenerme, por ejemplo, no ya en la representación de tal o cual figura o síntoma en las letras del momento, sino más bien en explorar cómo el conocimiento asumido de determinadas prácticas médicas influyó en la praxis de la escritura no sólo en los usos léxicos y metafóricos sino también en la formulación de sus contenidos; cómo, en otras palabras, lo que se publicaba en un campo reverberaba en el otro. La disciplina que hoy llamaríamos obstetricia—acaso la más literaria o estética de todas en lo que tiene de seducción visual por su crudeza y su poesía—es la que me guiará en estas páginas desde la mirada al declive barroco que plasma el novelista Francisco Santos en la pieza aquí comentada. *La Tarasca de parto en el mesón del infierno* es una crónica del Madrid de Carlos II

que, ya desde su título, anuncia una serie de escenarios y procesos en donde conviven el delirio pantagruélico con la crítica mordaz y la crónica de costumbres con la erudición proto-*novatora*, haciendo de esta pieza un gesto inequívocamente moderno que, en su visión desencantada de la vida urbana, conecta con nuestro presente y devuelve a Santos la actualidad y relevancia que merece en el canon literario del Barroco.

\* \* \*

Poco se sabe de la vida de Francisco Santos, salvo lo que el autor mismo nos ha dejado en su obra poética y narrativa. Nacido en el madrileño barrio de Lavapiés en 1617 (según testimonio suyo) o 1623 (según su partida de nacimiento del 20 de octubre) y residente en algunas de las más importantes ciudades españolas, su condición de militar le otorgó un conocimiento interno del hampa local, de los ambientes sórdidos y de la España móvil que constituían soldados en activo y excombatientes retirados. Fue, como él mismo comenta en los Preliminares de *El no importa de España* (1667), criado de su Majestad y miembro de la Guardia Vieja Española. Sus textos filtran un excelente bagaje cultural y numerosas lecturas, resultando en la elaboración de un universo muy personal en donde conviven lo grotesco y el horror de numerosas escenas y descripciones escabrosas con la alusión al universo de la botánica o la zoología, así como la cita culta desde la tradición literaria, histórica o mitológica. Como ya indicaran algunos de sus lectores del pasado siglo (Winter; Hammond [1963; 1951; 1950; 1949a; 1949b]; Hafter; Czyzewski) y como se ha señalado más recientemente (Arellano; Tourneur; Donoso Rodríguez [2015]), en su obra se detectan numerosos préstamos y no poca copia: desde ciertos ecos manriqueños en muchas de sus letanías por un pasado glorioso, hasta la influencia de Cervantes, Quevedo, Vélez de Guevara, Saavedra Fajardo y, sobre todo, de un Gracián a quien plagió repetidamente. El madrileño maneja un lenguaje también cercano al de Zabaleta, de frase corta y contundente, llena de licencias y registros muy barrocos, revelando un interés por el Madrid festivo que dialoga en más de un título con la pieza maestra de su coetáneo, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid* (1654 y 1659). Pero Santos también participa de la sensibilidad pre-ilustrada de fin de siglo en muchas de sus predilecciones temáticas y eruditas. Situada a medio camino entre el ocaso de Felipe IV y el inicio de Carlos II, la obra de este interesantísimo escritor continúa relegada a un plano secundario frente a la de algunos de sus contemporáneos e inmediatos antecesores. El peso de figuras mayores en este siglo XVII ha hecho de Santos poco menos que una rareza incluso para los estudiosos de la narrativa del período, a pesar del éxito que tuvo en su tiempo e inmediata posteridad—recuérdese, por ejemplo, el aprecio que por él sintió Diego de Torres Villarroel, o el préstamo del mejicano José Joaquín Fernández de Lizardi, quien inspiró *El Periquillo Sarniento* (1816) en el *Periquillo el de las gallineras* (1668) del madrileño. Su obra, emplazada así en el cruce de diferentes tradiciones y géneros, se compone de los siguientes títulos: *Día y noche de Madrid* (1663); *Alba sin crepúsculo: Paráfrasis de lugares de Sagradas y devotas plumas...* (1664); *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso* (1665); *Los gigantones en Madrid por de fuera y prodigioso entretenido. Festiva salida al Santo Cristo del Pardo* (1666); *El no importa de España, loco político y mundo pregonero* (1667); *Periquillo el de las gallineras* (1668); *El rey Gallo y discursos de la hormiga* (1671); *La tarasca de parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche* (1672); *El diablo anda suelto, verdades de la otra vida soñadas en esta* (1677); *El sastrero del Campillo* (1685); *La verdad en el potro y el Cid resucitado* (1686); *Cárdeno lirio, Alba sin crepúsculo* (1690); *Madrid llorando e incendio de la Panadería de su gran Plaza*

(1690); *Historia del Cristo de la Oliva* (1690); *El vivo y el difunto* (1692); *El escándalo del mundo y piedra de la justicia* (1696); y *El arca de Noé y Campana de Belilla* (1697). Conscientes de la situación general de declive y corrupción que se vivió en la segunda mitad de siglo, los títulos citados no dejan nunca de transmitir una angustiada preocupación por la situación política, social, cultural y económica de la España de los dos últimos Austrias y, en consecuencia, sus quejas—no exentas de esporádicas propuestas y soluciones prácticas—van a circunscribirse más a lo moralista que a lo didáctico. Afectado de gota en los últimos años de su vida, Santos murió en la pobreza en Madrid en 1698.

Confundido en ocasiones con el clérigo ilustrado del mismo nombre, así como con su contemporáneo, el cronista escurialense Francisco de los Santos (de nombre real Francisco de la Plaza Cuéllar, 1611-1696), nuestro autor ha sufrido de una desigual fortuna crítica, siendo como fue uno de los mayores prosistas—si no el mayor—del reinado de Carlos II. Aunque no existe una edición moderna y actualizada de sus obras completas, sí contamos sin embargo con una útil recopilación en cuatro volúmenes llevada a cabo en el siglo XVIII por Francisco Medel Justo del Castillo, titulada *Obras en prosa y verso, discursos políticos, máximas christianas y morales, adornadas con curiosos exemplos expeculativos, y practicos, que por su diversidad es deleitable su leyenda* (Madrid, Francisco Martínez Abad, 1723). Habiendo sido relegada a los anaqueles del olvido en la siguiente centuria, la figura de Santos parece haber gozado de una cierta inercia crítica en los últimos cien años, y en particular en este último medio siglo. Desde un punto de vista formal, su obra ha sido examinada desde su ángulo moralista (Rodríguez-Puértolas [1975; 1969]; Barrero Pérez), picaresco (Alfaro; Marcos; Múzquiz-Guerreiro; Donoso Rodríguez [2023]), estoico-cínico (Pauli Júnior) o costumbrista (Navarro Pérez [1975]; Florit Durán). Al rastrear temas e influencias, se han analizado en estos últimos años cuestiones más puntuales como la visión de la maternidad (García Santo-Tomás [2020; 2016; 2014]; Serrano Perdices; Vivalda [2022a; 2022b]), el uso del espacio (Melero Jiménez [2010]) o la representación de la experiencia madrileña tanto desde la celebración (Del Río Barredo; Melero Jiménez [2005]) como del desastre (García Santo-Tomás [2021]). Quien busque un primer acercamiento a su legado cuenta ya con varios recuentos crítico-bibliográficos (Navarro Pérez [1973]; Arizpe [1991; 1988]; Casas del Amo [2012]) así como con una primera aproximación a su obra en la única monografía existente hasta la fecha (Navarro Pérez [1975]). Más de la mitad de sus piezas, como recojo en la bibliografía, disfrutaron ya de ediciones modernas que dan cuenta de la renovada actualidad a la que aludo en el título de este trabajo.

La más reciente de estas ediciones es la que Elisa Isabel Melero Jiménez ha preparado en 2023 de una de sus creaciones más sobresalientes, *La Tarasca de parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche* (1672). Tercera de una trilogía narrativa en torno a la fiesta, la pieza viene precedida de *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso* (1665) y *Los Gigantones de Madrid por de fuera y prodigioso entretenido* (1666). Viajando de lo picaresco a lo alegórico, en *Las Tarascas de Madrid* Santos había construido todo un catálogo de criaturas fantásticas que utilizó para denunciar a los madrileños que hacían de la Semana Santa escenario de abusos y tropelías, tales como borracheras, comilonas, libertinaje y prostitución. Su enfoque, centrado en los más conocidos tópicos barrocos sobre la condición humana, recorría los preparativos y celebraciones que daban lugar a mecanismos sociales de subversión personal e identificación colectiva. En *Los Gigantones de Madrid por de fuera y prodigioso entretenido* (1666), sin embargo, el madrileño había sustituido Tarascas por Gigantones—es decir, figuras monstruosas que actuaban en la fiesta del Corpus y su octava—denunciando así los males y pecados de sus vecinos en estos días feriados. Entraba así de lleno en un universo alegórico que resultaba

marcadamente escapista pero también muy real, recogiendo la tradición de almorzar bajo los encinares del Real Sitio y, al atardecer, caminar hasta la Fuente de la Reina con el fin de prolongar las merendolas, los festejos y—cómo no—las citas amorosas que tanto se criticaban en este tipo de piezas (Bernáldez Montalvo).

Tarascas y gigantones, por tanto, van a ser elementos omnipresentes en el imaginario popular por su asociación con las procesiones del Corpus Christi, así como en su representación del pecado. Estas dos construcciones narrativas pueden leerse como el pórtico que da acceso a *La Tarasca de parto en el mesón del infierno*. Melero Jiménez dispone su cuidada edición en varias partes: una Presentación, seguida de una Introducción dividida en siete secciones, Bibliografía, Criterios de edición, el texto minuciosamente anotado y un Índice final de voces que resulta de gran utilidad. Ya en la Presentación anuncia que la pieza aquí editada es una “novela moralizante” (5) que “responde primordialmente a las características del relato costumbrista” (1). En ella se mezcla la alegoría, el discurso y otros varios registros que revelan, según la editora, el carácter moderno en un autor “buen conocedor del alma humana y de todos los ámbitos de la sociedad, curtido bajo la pobreza por su condición de soldado que, lejos de un catolicismo retrógrado, hace ya guiños a la corriente de la Ilustración” (1). La editora dedica en su Introducción unas útiles páginas al origen y mecanismo de estas celebraciones populares, al uso del espacio y al funcionamiento de estas tradiciones (8-23), con especial atención a la evolución de la Tarasca en la cultura popular. Se centra a continuación en la estructura del texto, en los personajes (La Tarasca, el autor-narrador, Desengaño y los hijos de la Tarasca), y en los temas dirimidos, a saber, los pecados capitales y las virtudes teologales y morales que convierten al lector en “juez y parte” (35) de las miserias narradas, completando así el meollo de una Introducción crítica de gran utilidad.

La novela está dividida en siete capítulos, cada uno de ellos compuesto de varios discursos, y precedido de un proemio en donde se describen los partos de la Tarasca, si bien el orden de su nacimiento no coincide con dichos capítulos. Santos introduce en cada uno de ellos numerosos episodios entrelazados, bien como parte del hilo narrativo, bien en forma de digresión. En su dedicatoria a Juan Díaz Rodero el madrileño anuncia que va a escribir sobre “las noches de los festivos días de Madrid, que mejor fuera llamarle sueños del Bosco, que si él pintó espantosas sabandijas, más atroces los bosqueja la torpeza de mi pluma” (64). Revela así, en la primera de las tres alusiones que hará al pintor flamenco (164, 199), una de sus mayores fuentes de inspiración a la hora de construir ambientes y paisajes, añadiendo su nombre a una lista excelsa de contemporáneos suyos que incluirá a Salas Barbadillo, Quevedo o Gracián (De Salas). Alejado de sus admirados Ticiano y Miguel Ángel, que encarnan en esta novela el color y la “invención” (89), Santos inicia desde esta estética “atroz” entre grotesca y sublime un recorrido por el Madrid tardobarroco en donde se va desplegando sin tregua una sombría concatenación de miserias y violencia. En su arranque en el mes de mayo, describe cómo un huracán azota y agrieta la tierra, dando paso a la Tarasca que, aquejada de dolores de parto, se refugia en el Mesón del Infierno, donde alumbrará “a los más viles pecados de la república, aquellos que se cometen con capa de entretenimiento” (77). El narrador-cronista, estupefacto, presencia el parto múltiple junto a Desengaño, “venerable hombre cano y de barba larga, ojos graves, rostro hermoso y adorno honesto” (77), que le sirve de consejero y guía en un extenso recorrido que debe recoger por escrito (122). Sin embargo, el modelo narrativo que se construye no es particularmente novedoso, pues se había inaugurado ya como hilo argumental en “el primogénito mío” *Día y noche de Madrid*, como indicará nostálgicamente Santos en el sombrío texto preliminar “A quien leyere” (72).

El Discurso primero se vale del motivo de la tormenta fundacional, ofreciendo una visión caleidoscópica y al mismo tiempo matizada del parto alegórico, con una Tarasca “que parecía el retrato del Centauro, si el uno medio caballo y medio hombre, ésta medio demonio y medio mujer” (75). El parto, definido como “vómito” en diversos momentos de la novela (216, 227 y otros), se construye entonces como una gran evacuación, y en donde cada criatura es presentada con gran pompa en lo que constituye una rescritura fundacional de la ciudad-espectáculo. Santos sumerge al lector en este Madrid saturado de estímulos chocantes y aterradores, no muy diferente del puchero humano de Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo* (1641) o del famoso hospital de locos del que se valdrán otros narradores de su siglo, y que será escenario repetido en su producción narrativa. Sin embargo, el parto monstruoso viene acompañado de una serie de detalles que confirman un sostenido interés en Santos—ya visto, por ejemplo, en el retrato del “parto doblado” del protagonista Juanillo en *Día y noche de Madrid*—por capturar elementos verosímiles en el proceso. Desde el inicio de la pieza, por ejemplo, se nos revela una gran atención al detalle a la hora de construir comunidades femeninas y espacios íntimos en donde conviven el placer y la solidaridad con el miedo y la alienación, con el alumbramiento como uno de los espacios narrativos principales. Así ocurre, por ejemplo, en la descripción de la llegada de la Tarasca al mesón: “De este modo [la Tarasca] pasó al mesón, y fue recibida con una alegría bien extraña, pues era suspiros y lágrimas; aposentáronla con fingido amor, cuando oí decir: Afuera, a un lado, que viene la comadre doña Fulana al mesón del infierno, a partear la Tarasca del mundo, preñada de los vicios, y en días de parir” (76). El centro de atención se desplaza entonces a la comadrona, encarnación de la envidia a la que se adorna de vistoso atuendo, aunque también descrita como “fiera mujer, muy vieja, y muy afeitada, el cabello hecho moño desproporcionado de alto, con sus guedejas que tapaban lo hundido de sus carrillos recostados encima de las encías, desiertas de todo hueso dental y molar” (76). El retrato se ajusta en cierta forma a la creencia que asociaba a esta figura con la de la bruja, ya que muchas de las mujeres que practicaban este oficio eran además de avanzada edad. La Tarasca da a luz entonces a siete criaturas, manifestadas en los siete pecados capitales en los que se detendrá a continuación, y que no son sino las siete fiestas que alegraban la vida madrileña del XVII, descritas aquí como “ofensas, pecados, atrevimientos, ceguedades, ocasiones y desdichas, nacidas todas en el mesón del infierno” (143): Mayas, Noche de San Juan, Noche del río, Noche de toros, Noche del Prado, Noche de Carnestolendas y Noche de Navidad. El protagonista, por mandato de Desengaño, irá visitando entonces cada una de estas celebraciones anuales y revelando los males que traen consigo. Será registro común, por ejemplo, el ir presentando los episodios desde el estupor o la confusión, con estímulos visuales y auditivos que el narrador necesitará descifrar con la ayuda de Desengaño, pues algunos de los personajes no serán vecinos de carne y hueso, sino más bien alegorías de algún mal protagónico. Las fiestas, entonces, no serán triunfo del pecado como tal, sino una ocasión para que este pecado se cometa: la soberbia, la avaricia, la lujuria, la envidia, la gula, la ira y la pereza tendrán ya su propia alegorización en las postrimerías del primer Discurso, al que se unirá una crítica final a la comadre en boca de Desengaño debido todo lo que ha recibido por sus servicios.

Las Mayas que abren el segundo Discurso de esta primera noche se convierten en motivo y objeto de censura al narrar cómo las niñas se engalanan para las fiestas de mayo y engatusan a los caballeros con dinero bajo la promesa de favores sexuales, práctica aprendida de sus propias madres y de la cual Santos extrae un extraordinario rédito. La Maya ha pasado entonces de ser la tradicional niña del barrio—a la que se le engalanaba para pedir algo para la merienda—a la prostituta pedigüeña vigilada por una alcahueta y deseada por “peces tontos” (87) que en más de

una ocasión saldrán estafados (102, 116). Se inicia así una sostenida meditación sobre la vulnerabilidad del niño en la España de la época, y que ocupará muchas de las páginas de esta y otras piezas de corte costumbrista del madrileño tocantes en el tema de la infancia. En este sentido, la fiesta marca el paso de niñez a pubertad en la niña, y la mujer se convierte entonces en protagonista absoluto de una fiesta que la corrompe, como corrupto y hueco se presentará la boca desdentada y sedienta de la partera. La conclusión del parto múltiple dará entonces paso a un ámbito festivo en el que se reproducen algunos de los hábitos cortesanos del momento, y en particular en el universo femenino. Este marco de celebraciones y miedo propicia una aceleración en los intercambios tanto materiales como simbólicos del universo urbano y, por ello, la degustación de lo prohibido se extiende no sólo a todo tipo de caldos y viandas, sino también al consumo de bienes altamente controvertidos por su origen y uso. La degustación del chocolate—que la partera sabe discernir entre sus diferentes proveniencias geográficas en este “brindis indiano” (82)—completa este primer retrato de vicios urbanos. A este marco de celebraciones de aroma ultramarino se une, un poco más tarde, la descripción de una extraña figura hinchada con boca de lobo, “figura troglodita del infierno” (82) que representa a “la noche tenebrosa del martes de Carnestolendas”, en la que se comía y bebía sin medida. De hecho, en el segundo discurso de la Noche de Carnestolendas, Santos se detendrá en la celebración del juego del alfiler—que se escondía y buscaba entre las ropas de los asistentes—, el del palillo que se pasaba de boca a boca, y el del caldero, que obligaba al sentenciado a recoger una camuesa de un recipiente lleno de agua, así como a la escenificación de un parto o un Tribunal de Justicia, entre otras ocurrencias del momento que delatan esta alteración de papeles tan carnalesca (227-230). Y entre el parto fundacional que abre la novela y estas ceremonias lúdicas que dan paso a la Noche de Navidad con la que se concluye, Santos desplegará ante el lector un completo mapa capitalino saturado de estímulos que hacen de la pieza uno de los testimonios más útiles de la vivencia festiva bajo el último Austria.

El escenario elegido para tal despliegue es efectivamente el de esta noche tenebrosa de los tiempos, siguiendo así la creencia folklórica que asociaba la luna con el embarazo, y asociando la oscuridad con la corrupción de la autoridad, la frivolidad y los vicios de todo tipo. De hecho, la novela contiene, como había sido también el caso en *Día y noche de Madrid*, varias escenas de parturientas (127, 187, 220) que sitúan el cuerpo femenino en el mismo centro de la trama, y que dan cuenta de la predilección del madrileño por la complejidad y vulnerabilidad de este proceso, por no hablar de su potencial auditivo y visual, que con tanta destreza se cultiva. En relación con esto, resulta muy significativa otra preocupación ya vista en la *opera prima* arriba citada, a saber, la de la integridad del matrimonio. Si en *Madrid llorando* (1690) se salvarán del incendio de la Plaza Mayor más hombres que mujeres al estar estos divirtiéndose en calles y tabernas, aquí la suspensión de la rutina en forma de festividad urbana se constituye como la mayor amenaza a la estructura familiar. Para ello Santos acude repetidamente al arquetipo del marido “mal casado” (221) que “llega a su casa contando mentiras” (220), o “de aquellos que no contentos con el pan de su casa procuran morder la hogaza del vecino” (117), o al de la esposa perdiéndose en la tentación de las alamedas nocturnas que albergan placeres clandestinos. El primero de estos episodios ocurre en la primera noche, con el marido acudiendo a los servicios de la Maya “huyendo de los rayos de la razón de su mujer” (97), antes de llegar a casa malhumorado sin ganas de cenar y haciendo llorar a su esposa, al que se une un poco más tarde el del soldado que da a su mujer “de puñaladas” al descubrirla vestida de Maya (116). A partir de aquí, el narrador y Desengaño denunciarán una y otra vez aquellos matrimonios en los cuales los hombres “se quedan en la cama y ellas se van a pasear” (145). Igualmente, criticarán con dureza

al hombre “que su mujer la deja bañada en sangre a puras bofetadas solo porque le dijo que dónde iba a tal hora, que se recogiese...” (152), y se burlarán de las mujeres galanteadas por lindos en la noche del Prado, con los maridos que reciben así “castigos bien merecidos a quien teniendo en su casa leña para su año, asuelan el monte ajeno o procuran hacerlo” (192), para concluir lamentando: “¡Qué haya hombres en el mundo que se queden en la cama acostados y consientan que sus mujeres se vayan a pasear al Prado, pareciéndoles que, porque doña Inés va en compañía de doña Juana, va segura, y se echan a roncar!” (202). Esta última cita incluirá un ingrediente muy personal a la hora de hablar del pecado cometido en estas “fiestas perjudiciales” (107), a saber, el uso de imágenes y metáforas ígneas que recorrerán de principio a fin los diseños de la aventura, y que recuerdan a los múltiples incendios y fogatas que El Bosco había plantado en diversos rincones de sus lienzos. Así, a esa leña del hogar familiar arriba citada se añadirá la mención a los “vecinillos [...] de narices largas, penetrando por el humo la leña que se quema en casa del vecino, sin advertir de qué proceden las llamaradas de su casa; aquellos que ven de enfrente y oyen del lado, jueces de vidas ajenas causas sin condenar las suyas; ágiles a matar el fuego ajeno, quemándose vivos... (166); o al hombre que, “con intento de quedarse en casa del demonio esta noche y no ir a su casa donde tiene mujer e hijos” (197). Dicha imaginería, de hecho, no se circunscribe solamente al ámbito de lo familiar: a la “espantosa hoguera” (150) que destruye una plaza en el cierre del capítulo dedicado a la Noche de San Juan, le sucederá el “incendio” en un coche como escenario de transgresión femenina (201), o la representación de una comedia en una iglesia durante la Noche de Navidad, descrita como “incendio” (245) que convoca en desorden a los madrileños haciendo cola mientras esperan a que se abra la puerta, apiñados de forma análoga a “un montón de carne entre mucha confusión y poca agua: hombres, mujeres y niños bañándose, revueltos unos con otros” (156) en la Noche del río. Una noche, según observa la historia, no exenta de vecinos desnudos (como el niño que viene huyendo de un hombre, “con todo el mostrador al aire” [161]) e incluso de exhibicionistas (“pícaro vil [...] en cueros, arrimándose a donde hay mujeres, para que le vean” [161]) que conectan en Santos lo carnavalesco y onírico con la crítica social.

\* \* \*

*La Tarasca de parto en el mesón del infierno* revela al crítico moderno, en suma, que la historia de la reproducción es un campo de estudio que continúa expandiéndose en interesantísimas direcciones, incluyendo una activa presencia en la prosa áurea. El momento histórico en el que escribe Santos, como se aprecia en estas viñetas urbanas, gusta de representar cuerpos en tránsito, ya sea en proceso de maduración, de reproducción, de evacuación o de putrefacción, como apunta el cadáver en la calle que encontrarán los protagonistas en la Noche de Carnestolendas (223). Siguiendo la estela de El Bosco, pintores como Hans Holbein o Peter Brueghel el Viejo se habían prodigado décadas antes en visiones oníricas, alegóricas y fantasmagóricas de seres violentados, mixtos o troceados, por no hablar de todos aquellos miembros con vida propia que yacen esparcidos por el lienzo, y de esta imaginería parece beber también el madrileño: la Noche del Río, en donde se invita a presenciar un “retablo del día del juicio” (156) de cuerpos desnudos o semidesnudos en diversas situaciones comprometedoras, termina de forma sorprendente con la escena de un atropello que deja a la víctima con “una pierna calzada y otra descalza, revolcado entre el polvo, pidiendo socorro sin cesar [...] que le había [el coche] quebrado las piernas y roto la cabeza” (170). En Santos, una figura como El Bosco, con sus criaturas maravillosas y abyectas, ejerce como veíamos el doble papel de

inspiración y referencia de hasta dónde se puede llegar en la captura de lo extremo—de esa *atrocidad*, en sus propias palabras. La novela brindará, de hecho, numerosos episodios de cuchilladas, algún que otro cuerpo abierto en canal e incluso escenas de un gran componente onírico que recuerdan a detalles apreciables en *El jardín de las delicias*, como por ejemplo la del “pretendiente” orando delante de un orinal de cristal con un huevo dentro (128-9). En esta concepción del cuerpo humano juega un rol preponderante, como nos señalara Mijail Bajtín hace varias décadas, el fenómeno del Carnaval y su visión invertida de la vida, con todas sus desinhibiciones y bromas de mal gusto, y en donde el cuerpo abierto se explota y exhibe desde todas sus fronteras. Y en esta cosmovisión el paisaje metropolitano, más que ningún otro, se convierte en el marco predilecto según avanza el siglo XVI y ciudades como Sevilla o Madrid van fijando su calendario de celebraciones festivas y que, en Santos, conectan con el comentario del día y le permiten reflexionar sobre otras muchas inquietudes de su momento. Así ocurrirá, por ejemplo, con la alusión al consumo del tabaco en polvo (97) o a la ingestión con fines nefarios de barro (115-6), chocolate (169), vino (231-2) o limonada (210), la denuncia de lo pecaminoso de los nuevos trajes (123), la dependencia de plantas silvestres para el tratamiento de todo tipo de males (130-6, 207) o el continuo uso del coche, que paisajistas de la Villa como Jan Van Kessel III capturarán en su bajada a ese bullicioso Paseo del Prado aquí retratado.



Jan van Kessel III, *Vista de la carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* (1686).  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Se aprecia, en conclusión, que en este catálogo de horrores y curiosidades la imagen del nacimiento condimenta un gran número de textos áureos como expresión del laborioso empeño y de la musa evasiva que inspiran la buena literatura. La conexión padre-hijo / creador-creado, manifestada en esta novela en la conducta inmoral de los progenitores (“buenas liciones va dando a sus hijos” [154], leeremos de uno de sus varios adúlteros), será tan solo una de las diferentes manifestaciones que se habían dado en la tradición cultural de la que bebe nuestro novelista. De hecho, la instrumentalización del parto que lleva a cabo Santos en esta y otras piezas suyas ya había sido un fértil recurso en títulos relativamente tempranos del drama aurisecular (García Santo-Tomás [2020]) como *El infamador* de Juan de la Cueva, culminando en la generación de Lope y Calderón. Uno de los textos más significativos de estas décadas había



sido sin duda alguna *El casamiento de la calle Mayor* de Luis Quiñones de Benavente, en donde se presentaba al personaje calle/comadre, en una fusión que anunciaba ya algunos de los ingredientes de la novela aquí examinada. El asunto del nacimiento y ciertas alusiones a la partera adquirieron cierto protagonismo más tarde en títulos como *El príncipe despeñado*, en *El mayorazgo dudoso* y en *Los pleitos de Inglaterra* de Lope, quien trató a la comadre como bruja en *La vengadora de las mujeres* y como vieja en *Las flores de don Juan*, situando el nacimiento de un niño en el centro de *La inocente sangre*; en *Antona García* y *La mejor espigadera* de Tirso o en *El parecido* de Moreto se tocaron también algunas de estas cuestiones, así como en *Dar tiempo al tiempo*, *El maestro de danzar* y *El socorro general* del ya citado Calderón. En otros casos los detalles revelaban unos saberes muy particulares: en *Los amantes de Teruel* Juan Pérez de Montalbán hacía alusión a la miel que se le ofrecía al neonato, tal y como había descrito ya Cervantes al niño que circulaba de mano en mano en *La señora Cornelia*, y tal y como hará aquí Santos comparando al neonato con los cornudos adormilados en la Noche del Prado (208); en *Olimpia* y *Vireno* se mencionaba el ombligo del bebé, así como a la existencia de pañales; en *Peligro en los remedios*, Rojas Zorrilla comparaba el vientre materno con un horno; en *Celos con celos se curan* Tirso situaba a la comadre y al cochero en un plano semejante, acaso como elementos facilitadores de nuevas intrigas; y Calderón hizo en *El gran teatro del mundo* que una partera gestionara un bautizo de emergencia para salvar el alma del recién nacido. La gestación y alumbramiento asumían entonces y asumen ahora en Santos un cuerpo en limbo, transitorio, en una tensión que tan sólo se resuelve una vez que se completa un trayecto que es a la vez privado y ceremonial, íntimo y compartido. Sin embargo, el acto de procrear, y en particular el momento cumbre del nacimiento, también se articulan en la ficción áurea desde—o con—un inequívoco aire de misterio. Según avanza el Barroco y según se van sintiendo día a día los efectos del declive social y económico en esta España en bancarrota económica y moral, la imagen del parto va adquiriendo tintes cada vez más siniestros; y por esta crudeza entiendo no sólo un deleitarse en los aspectos realistas o naturales del proceso, sino también un redoblamiento estético que se traduce en la hipérbole, en la animalización o en la carnavalización grotesca. Se aprecia, en definitiva, cómo la novela de Santos, testigo del agotamiento existencial del último tercio de siglo, participa como ninguna del momento del parto para narrar las miserias del Madrid finisecular como un cuerpo social enfermo, saturado y contaminado por la presencia del producto americano (chocolate de Guayaquil, barro de Natá...). Limítrofe ya con el espíritu científico-novator del cambio de siglo, el suyo es un legado injustamente olvidado que nos sirve para reflexionar, en última instancia, sobre otro tipo de gestación, a saber, aquella que alumbró una nueva forma de ver la expresión literaria como red de múltiples tensiones, entre las cuales la ciencia empieza a tomar un rol cada vez más evidente. La pieza aquí examinada confirma la singular visión del mundo de un creador sin el cual no sólo no se puede tener una visión completa de la festividad y folklore del Madrid barroco, sino de la relación que el ser humano establece con ella, desde la culpa y hacia el escape, o viceversa: “¿qué es fiesta?”, se pregunta Santos, “¿qué es holgura?, ¿qué es desahogo?, ¿qué es ofensa?, ¿qué es condenación?, y ¿qué es vivir?” (203-4; cursivas mías).

## Obras citadas

### Fuentes primarias (ediciones modernas en orden cronológico descendente)

Santos, Francisco. *La Tarasca de parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche*. Elisa

Isabel Melero Jiménez, ed. Kassel: Edition Reichenberger (Europäische Profile, 73), 2023.

---. *Día y noche de Madrid*. Enrique García Santo-Tomás, ed. Madrid: Cátedra, 2017.

---. “Los gigantes de Madrid por defuera”. Enrique Suárez Figaredo, ed. *Lemir: Revista Electrónica sobre literatura española medieval y del Renacimiento* 17 (2013): 449-590.

---. *Periquillo el de las gallineras*. Miguel Donoso Rodríguez, ed. New York: IDEA, 2013.

---. “El no importa de España”. Enrique Suárez Figaredo, ed. *Lemir: Revista Electrónica sobre literatura española medieval y del Renacimiento* 16 (2012): 87-204.

---. “Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso”. Enrique Suárez Figaredo, ed. *Lemir: Revista Electrónica sobre literatura española medieval y del Renacimiento* 16 (2012): 205-352.

---. “Periquillo el de las gallineras”. Enrique Suárez Figaredo, ed. *Lemir: Revista Electrónica sobre literatura española medieval y del Renacimiento* 15 (2011): 167-274.

---. *Periquillo el de las gallineras. La novela picaresca española*. Florencio Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia, 2001, 1133-1182.

---. *Día y noche de Madrid*. Julio Rodríguez Puértolas, ed. Madrid: Comunidad de Madrid (“Clásicos madrileños”), 1992.

---. *El rey gallo y discursos de la hormiga*. Víctor Arizpe, ed. London: Tamesis, 1991.

---. *Vida, nacimiento, padres y crianza del capitán Alonso de Contreras, de Alonso de Contreras. Periquillo el de las gallineras, de Francisco Santos*. Prólogo de I. G. Sanguinetti. Colección ‘La novela picaresca española’. Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones, 1980.

---. *Obras selectas*. Milagros Navarro Pérez, ed. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, vol. I, 1976.

---. *El no importa de España y La verdad en el potro*. Julio Rodríguez-Puértolas, ed. London: Tamesis, 1973.

---. *El arca de Noé y campana de Belilla*. Fernando Gutiérrez, ed. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1959.

---. *Día y noche de Madrid. Discursos de lo más notable que en él pasa. Costumbristas españoles*. Evaristo Correa Calderón, ed. Madrid: Aguilar, 1950, tomo I, 249-348.

---. *Día y noche de Madrid. Biblioteca de Autores Españoles. Novelistas posteriores a Cervantes*. Eustaquio Fernández de Navarrete, ed. vol. XXXIII, 1854, 377-413; reeditada en Madrid: Atlas, 1950.

---. *Periquillo el de las gallineras. La novela picaresca española*. Ángel Valbuena Prat, ed. Madrid: Aguilar, 1943, vol. I, 959-1042.

### Fuentes secundarias

Alfaro, Gustavo A. “La Anti-Picaresca en *El Periquillo* de Francisco Santos”. *Kentucky Romance Quarterly* 14 (1967): 321-27.

- Arellano, Ignacio. "Una nota sobre influencias quevedianas en *El Rey Gallo y Discursos de la hormiga*, de Francisco Santos". *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana* 2 (1998): 33-42.
- Arizpe, Víctor. "Francisco Santos: aclaraciones crítico-bibliográficas a las *Obras* en prosa y en verso". *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 74.2 (1991): 457-58.
- . "*La verdad en el potro* de Francisco Santos: un problema bibliográfico-textual". *Discurso literario: Revista de temas hispánicos* 6.1 (1988): 127-35.
- Barrero Pérez, Óscar. "La decadencia de la novela en el siglo XVII. El ejemplo de Francisco Santos". *Anuario de estudios filológicos* 13 (1990): 27-38.
- Bernaldez Montalvo, José María. "Las tarascas de Madrid". *Villa de Madrid* 19.71 (1981): 25-32.
- Casas del Amo, María. "Santos, Francisco". *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII. Volumen II*. Pablo Jauralde, dir., Delia Gavela García, coord., Pedro C. Rojo Alique, coord. Madrid: Castalia, 2011, 426-32.
- Czyzewski, Phyllis Eloys. "*Periquillo el de las gallineras*: Another Descendent of *El Licenciado Vidriera*". *Romance Notes* 18 (1977): 211-3.
- De Salas, Xavier. *El Bosco en la literatura española*. Barcelona: J. Sabater, 1943.
- Del Río Barredo, María José. "Francisco Santos y su mundo: fiesta popular y política en el Madrid barroco". *Bajtín y la historia de la cultura popular. Cuarenta años de debate*. Tomás A. Mantecón Movellán, ed. Santander: Universidad de Cantabria, 2008, 175-204.
- Donoso Rodríguez, Miguel. "De pícaro a santurrón: la evolución del protagonista en algunos epígonos del género picaresco". *Pícaros y picaresmo: Nuevos estudios en torno a la picaresca desde sus orígenes hasta la actualidad*. Daniele Arciello y Juan Matas Caballero, eds. Pamplona, Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2023, 117-46.
- . "Un poema matizado de diferentes Pedros en *Periquillo el de las gallineras* (1668), de Francisco Santos". *Boletín de la Real Academia Española* 95.312 (2015): 355-78.
- Florit Durán, Francisco. "Análisis y función de la literatura costumbrista en el Siglo de Oro". *Estudios románicos* 4 (1989): 389-402.
- García Santo-Tomás, Enrique. "Francisco Santos a la captura del desastre: la ideología del fuego en *Madrid llorando* (1690)". *Atardece el Barroco. Ficción experimental en la España de Carlos II (1665-1700)*. Jorge García López y Enrique García Santo-Tomás, eds. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2021, 173-93.
- . *Signos vitales: Procreación e imagen en la narrativa áurea*. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2020.
- . "Motherhood Interrupted: Sensing Birth in Early Modern Spain". *Beyond Sight: Engaging the Senses in Iberian Literatures and Cultures, 1200-1750*. Steven Wagschal y Ryan D. Giles, eds. Toronto: University of Toronto Press, 2018, 284-301.
- . "'Offspring of the Mind': Childbirth and its Perils in Early Modern Spanish Literature". *Medical Cultures in the Early Modern Spanish Empire*. María Luz López Terrada, John D. Slater y José Pardo Tomás, eds. Aldershot: Hampshire, Ashgate, 2014, 149-166.
- . *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Pamplona, Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2004.
- Haftner, Monroe Z. "Saavedra Fajardo plagiado en *El no importa de España* de Francisco Santos". *Bulletin Hispanique* 61 (1959): 5-11.

- . "Suárez de Figueroa plagiado en *El no importa de España* de Francisco Santos". *Revue Hispanique* XLI (1959): 5- 11.
- Hammond, John H. "Substitutions in the Works of Francisco Santos". *South Central Bulletin* 23.4 (1963): 41-5.
- . "Francisco Santos and Zabaleta". *Modern Language Notes* 66.3 (1951): 166.
- . *Francisco Santos' Indebtedness to Gracián*. Austin: University of Texas Press, 1950.
- (a). "References to Cervantes in the Works of Francisco Santos". *Cervantes Quadricentennial* (1949): 100-2.
- (b). "A Plagiarium from Quevedo's *Sueños*". *Modern Language Notes* 64.5 (1949): 329-31.
- Marcos, Balbino. "Un pícaro 'al revés': *Periquillo el de las gallineras*, de Francisco Santos". *Letras de Deusto* 5 (1973): 129-44.
- Melero Jiménez, Elisa Isabel. "Francisco Santos: la simbología del espacio en *Periquillo el de las gallineras*". *Anuario de Estudios Filológicos* 33 (2010): 173-88.
- . "Recorrido urbano y arquitectura moral en *Día y noche de Madrid*". *Torre di Babele: Rivista di Letteratura e Linguistica* 3 (2005): 27-40.
- Múzquiz-Guerreiro, Darlene. "Francisco Santos' Sainly Pícaro". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 18.1 (2002): 155-68.
- Navarro Pérez, Milagros. *Francisco Santos. Un costumbrista del siglo XVII*. Madrid: Artes Gráficas Municipales / Instituto de Estudios Madrileños, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.
- . "Bibliografía crítica de la obra de Francisco Santos". *Cuadernos bibliográficos* XXX (1973): 148-9.
- Pauli Júnior, Edelberto. "A prédica cínica na defesa do humilde estado em *El Rey Gallo* de Francisco Santos". *Anuário de literatura: Publicação do Curso de Pós-graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária* 27 (2022): 1-21.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Francisco Santos y los mitos del casticismo hispano". *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. Dámaso Alonso, ed. Madrid: Cátedra, 1975, vol. III, 419-30.
- . "*El no importa de España*". *Filología y crítica hispánica: Homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*. Alberto Porqueras Mayo y Carlos Rojas, eds. Madrid: Ediciones Alcalá & Emory University, 1969, 267-85.
- Serrano Perdices, Laura. "*La Tarasca de Parto*: Mayas, moralistas e infancia en el Madrid del siglo XVII". *Las edades de las mujeres*. Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López, eds. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002, 81-93.
- Tourneur, Alain. "Francisco Santos: ¿un heredero de 'Quevedo el Grande', en el último tercio del siglo XVII?" *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*. Miguel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi, eds. Barcelona, Gerona: Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Girona (Studia Aurea Monográfica, 7), 2018, 93-117.
- Vivalda, Nicolás. "Nutrición maternal versus fagocitación: el doble circuito de la alimentación en *Día y noche de Madrid*". *Laberinto: An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture* 15 (2022): 7-30.

- (b). “Una red de trabajo femenino en «Día y noche de Madrid» (1663) de Francisco Santos: nodrizas y amas de leche en la urbe del siglo XVII”. *Ganarse la vida. Género y trabajo a través de los siglos*. Raúl Ruiz Álvarez, María Aurora Molina Fajardo y Francisco Hidalgo Fernández, coords. Madrid: Dykinson, 2022, 625-628.
- Winter, Calvert J. “Notes on the Works of Francisco Santos”. *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 12.5 (1929): 457-64.