

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023

DOI: 10.24425/kn.2023.144968

ALAIN TOURNEUR
(UNIVERSIDAD DE LILLE)
ORCID: 0000-0003-3731-6212HUMOR EN CRISIS Y CRISIS DE LA NOVELA ESPAÑOLA:
LA MORAL CON RISA, EN LA NARRATIVA
DE FRANCISCO SANTOS (1663–1697)¹HUMOR IN THE CRISIS AND THE CRISIS OF THE SPANISH NOVEL:
MORALITY WITH LAUGHTER, IN THE NARRATIVE TEXTS
OF FRANCISCO SANTOS (1663–1697)

RESUMEN

A finales del Siglo de Oro, ¿cómo recurrió a la comicidad un prosista español, para lograr el proyecto didáctico, moralizante y religioso de sus ficciones? En plena crisis del género novelesco, Francisco Santos complació a un lectorado devoto, usando algunos tópicos de la sátira popular y literaria.

PALABRAS CLAVE: Novela española, Siglo de Oro, humor, moral, Francisco Santos

ABSTRACT

At the end of the Golden Age, how did a prose writer from Madrid use comedy to achieve the didactic, moralizing and religious project of his fiction works? When the Spanish novel was in crisis, Francisco Santos pleased a devout readership by using some of the clichés of popular and literary satire.

KEYWORDS: Spanish novel, Golden Century, humor, moral, Francisco Santos

Tras décadas de intensa producción y de fructuosos experimentos, la novela española conoció una crisis de creatividad en la segunda mitad del siglo XVII (Tourneur 2021: 53–66). La picaresca entró en “decadencia” (Rodríguez Rodríguez 2005: XXIII), la novela corta siguió leyéndose en reediciones (González Ramírez

¹ El humor en la obra de Santos es objeto de un estudio más detallado, en mi extenso trabajo dedicado a la construcción de una carrera de novelista profesional por un pobre al final del Siglo de Oro (Tourneur por publicar).



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

2013: 155). Este fenómeno se atribuyó a una “parálisis absoluta de la forma novelesca” debida a una “asfijante carga moral” y a un “anquilosamiento en lo costumbrista” (Barrero Pérez 1990: 28). La sustitución del “mundo imaginario de la novela [...] por el mundo imaginario de la religión y de la moral” fue considerada el “síntoma literario” de una “crispación” social, de una mentalidad de un fin, encarnada en la muerte de la dinastía de los Habsburgo de España (Ferrerías Tascón 2009: 180–182). También se analizó como un proceso de “reorientación de la prosa”, de “reelaboración de formas y estructuras compositivas a partir de los modelos anteriores”, en paralelo a “cambios en los gustos de lectura y de orientación ideológica que busca darse a las letras” (Ruiz Pérez 2010: 284–285). El *Criticón* de Gracián (1651–1657) o el *Día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Zabaleta (1654–1659) pudieron representar este renuevo de la ficción en prosa, prolongado por el *Día y noche de Madrid* de Francisco Santos (1663) y los quince textos siguientes que este autor publicó hasta 1697. De índole crítica, devota y moral, la literatura de Santos encontró cierto éxito comercial, como lo atestiguan las diez reediciones en vida del autor y las tempranas exportaciones al extranjero (Tourneur, por publicar). Sus tramas narrativas fueron muy tenues, esencialmente destinadas a yuxtaponer y encajar relatos ejemplares, impregnados de discursos moralizantes.

Santos (Madrid, 1623–1698) fue un modesto soldado de la Guarda Vieja de Felipe IV y de Carlos II. No recibió estudios académicos. Escribió sus textos apoyándose en su propia experiencia de actor y testigo de las calles de la capital imperial. También se inspiró en los sermonarios que pudo leer y escuchar, en las misceláneas enciclopédicas y religiosas editadas en España desde el siglo XVI, y en sus lecturas de los grandes satíricos españoles de la generación anterior a la suya (Navarro Pérez 1976: XXIX). Con el fin de llevar a cabo su proyecto didáctico y devoto, Santos trató de suscitar el imaginario del lector, intentó impresionarlo, para convencerle de la urgencia de reformar las mentalidades y los comportamientos contemporáneos, pecaminosos según la ética católica. Introdujo motivos humorísticos sacados de sus fuentes de inspiración –Quevedo por quien tenía mucha admiración (Arellano Ayuso 1998: 33–42; Tourneur 2018: 93–117), pero también Villalón, Alemán, Cervantes, Gracián y Zabaleta (Hammond 1950: 27–78). Aquellos grandes nombres de la literatura española manejaron la tradición satírica heredada de la Antigüedad (Valdés Gasquez 2006: 179; Arellano Ayuso 2014: 205–234). Como ellos, Santos trató de dialogar con la cultura de sus lectores, según el ideal humanístico heredado del Renacimiento (Schwartz 2007: 12–15). Recurrió a la estética de la sátira Menipea, de moda desde el *Quattrocento* con la recuperación de los textos de Luciano de Samosata y que se convirtió, en los siglos XVI y XVII, en un vector privilegiado de polémicas, tanto literarias, como religiosas y políticas (Valdés Gasquez 2006: 180). Asimismo, el autodidacta madrileño hizo suya la poética del *ridendo dicere verum* de Horacio, presente de modo recurrente desde el Renacimiento, en los textos a finalidad didáctica y moralizante, en que se mezclaban la risa y la gravedad (Coronel Ramos 2006: 35; Roncero López 2020: 13–27). Santos se refirió a Juvenal y a Lucilio, el iniciador de la sátira versificada (Debailly 2003: 71–91). Manejó la ironía, la estructura narrativa del sueño, la convivencia de personajes de

distintas índoles (imaginarias, míticas, históricas). Recurrió a la encarnación de figuras modalizadores, a la peregrinación alegórica, a la combinación de diálogos filosóficos y de descripciones aptas a generar una ilusión de realidad.

Estas constataciones nos invitan a explorar el humor presente en algunas ficciones narrativas de Santos. cuestionaremos los tópicos de la sátira tradicional actualizados por el autor para divertir y a la vez moralizar a sus lectores. Así, examinaremos ejemplos significativos de caricaturas de tipos sociales, pastiches de discursos codificados, y lugares comunes de la comicidad popular y literaria.

TÓPICOS DE LA SÁTIRA CARICATURESCA

Santos trató de dialogar con su lector, divirtiéndole con retratos caricaturescos conocidos, sacados del repertorio de la tradición satírica. Entre estos tópicos de la caricatura, destacó la figura del tabernero estafador, dedicado a vender vino aguado a sus clientes. Se trataba de una convicción popular expresada en la literatura desde principios del siglo XV (Chevalier 1992: 113). En el sueño titulado *El no importa de España*, Santos escenificó a un rico tabernero cupido y avaro, que se presentó como un enfermo muerto de sed, ante un tribunal alegórico presidido por el Relator y el Mundo². Así se puede leer (Santos 1667: 229–230):

Siguióse un hombre de malas barbas, puerco, desaliñado, asqueroso, a quien el Relator nombró, diciendo: Este es tabernero.

No soy tal (dijo el enfermo) que yo soy tratante de vinos, y aguas: ¡Pero ay de mí! Qué notable sed tengo, qué secos los labios, abrasado tengo el corazón. ¡O qué mal tiempo! como no llueve, todo se seca; los pozos se agotan, y las fuentes se mueren, y yo desespero, que los aguadores me llevan por dos cántaros de agua cuatro cuartos.

Este hombre (dijo el Relator) es ladrón engañador, porque hurta en la medida, y vende agua por vino, y es maldiciente, pues cuando le dicen, que ¿para qué agua tanto? Responde, maldita sea la gota, que yo le echo, y en su casa, de nadie fía el bautismo, sino de sus malditas manos; siempre está llorando, y dice que se pierde, y le han conocido con una esportilla al hombro, y hoy tiene cuatro pares de casas, y un macho en que anda, y su plato es de los mejores del lugar. Todo el mundo le conoce, menos los pobres.

[...] Señor (dijo el enfermo) remedio pido a mi mal, que estoy perdido.

Pues yo os haré ganado (replicó el mundo) convertido quedaréis en Unicornio, para que pues siendo hombre era vuestro oficio aclarar el agua; y entre tanto que mudáis forma, sentid las penas de Tántalo.

Lo humorístico de esta sátira estribaba en la imagen antagónica formada por la apariencia asquerosa del tabernero y el lenguaje refinado del personaje. La identi-

² El tribunal alegórico de este relato revelaba la corrupción moral de varios tipos sociales venidos a exponer su enfermedad. Santos actualizó así el tópico literario del juicio en la novela y en la novela corta barrocas, heredado de la novela griega (Marguet 2021).

ficación del tabernero como “*tratante de vinos, y aguas*” remitía al prejuicio común del vino y del agua equivalentes en la taberna. En *La Hora de todos*, Quevedo incorporó también la figura del *tabernero aguador* (Chevalier 1992: 114). En *El no importa de España* de Santos, los dos niveles de lectura del tono afligido usado por el tabernero podían suscitar la risa del lector: la sed irresistible del estafador y su denuncia de la sequedad expresaban su inquietud de no poder aguar el vino de sus clientes. La respuesta acusadora del Relator “es ladrón engañoso, porque hurta en la medida, y vende agua por vino” producía un efecto divertido también, dando crédito al pensamiento popular. La multiplicación de las referencias al agua cruzadas con otras referencias, por ejemplo, religiosas “en su casa, de nadie fia el bautismo, sino de sus manos”, contribuyó también a la comicidad del discurso. Este efecto quedó rematado por el veredicto que condenaba al timador a ser metamorfoseado en unicornio. El enriquecimiento del tabernero a través de sus estafas fue un motivo literario comúnmente explotado por los autores del siglo XVII, como la atestiguan las ocurrencias en *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y *El Siglo pitagórico* de Enríquez Gómez (*ibidem*). Así, Santos conformó su escritura con la tradición de la caricatura para hacer reír a sus lectores y satirizar, de paso, la inmoralidad convencional de ciertos maleantes.

El autor madrileño recurrió también a la caricatura para denunciar a los falsos devotos. Así, los participantes en las procesiones de Semana Santa se convirtieron en objeto de retratos degradantes en *Las Tarascas de Madrid*. Los penitentes eran descritos como galanes, seductores y borrachos, inclinados a ocultar sus diversiones tras la apariencia ostentosa de su falsa piedad. Así se caricaturó a uno de ellos (Santos 1665: 66):

El Cetrero va muy adornado, pues lleva un corte de puntas de Flandes en el sombrero, otro corte en la daga, y en la mano una varilla, que parece de paranza de jilgueros, con una cruz dorada al remate. Pregunta, Señor Cofrade, con tantas puntas, y tanta dagaza, ¿va v.m. a la campaña?

Lo ridículo del cetrero quedaba sugerido por la sobrecarga decorativa de su vestimentaria, por la enumeración y la atención al detalle. El personaje resultaba aún más ridículo al compararse su atuendo con una pajarera. Cabe subrayar, además, la amplificación del efecto cómico de esta caricatura por la ironía sarcástica, por la polisemia bélica de “puntas de Flandes” articulada a la pregunta retórica “¿con tantas puntas, y tanta dagaza, va v.m. a la campaña?”. Así, Santos intentó hacer reír a su lector para escandalizarlo mejor contra la falsa devoción.

Se trató de provocar la risa, recurriendo también al repertorio tradicional de la caricatura a través de apodos. Por ejemplo, en el sueño *Los Gigantones en Madrid por defuera*, el autor retrató a una antigua vendedora de papel convertida en dama pavoneándose en su carruaje. Desenmascarada, la orgullosa mujer era ridiculizada por el narrador y por los personajes alegóricos que llevaban la línea moral de la historia. Dijo el narrador (Santos 1666: 266):

[...] Siguiendo la comisión de mi sueño, vi una mujer dentro de un coche, tan soberbia, que en todo él no cabía; y porque otro cochero no dejaba pasar al suyo, le llamó grosero desvergonzado, y el cochero procurando vengarse, aunque se apartó a un lado, y la dejó pasar, la llamó Doña Calabaza. Qué mal hace esta mujer (dijo el Desengaño) en desvanecerse tan soberbia, que en verdad que tiene poco tronco, para fundar tanta torre. ¿Pues quién es pregunté? Y el Desengaño prosiguió: Esta es lo que el cochero dijo, Doña Calabaza: sus principios fueron, vender papeles de color, y aunque hoy los compra muy a menudo, no se acuerda de aquel tiempo pasado: y tan ufana vive, que la parece corto albergue el mundo para su fanfarria.

“Doña Calabaza” era un apodo recurrente en el arte de la caricatura (Chevalier 1992: 38). La imagen sugerida por la oposición simétrica entre el cuerpo frágil “tiene poco tronco” y la cabeza grande “para fundar tanta torre” hacía reír al lector ridiculizando a la presuntuosa nueva rica.

DISCURSOS PARÓDICOS Y PARODIAS DE DISCURSOS

Los retratos caricaturescos de tipos sociales no fueron los únicos tópicos actualizados por Santos para construir la moral de sus textos. El escritor también recurrió a los discursos paródicos habituales.

Uno de los temas de sátira popular remitía a médicos y boticarios, burlados por su ineficacia en la curación y por sus artimañas financieras (*ibidem*: 18–42). En *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga*, el narrador hizo de ellos una descripción burlesca y parodió su jerga, en los siguientes términos (Santos 1671: 166):

Iban los Médicos hechos unas tumbas con orejas, paso divertido, y torpe, como la vista enseñada a mirar orinales, tan cerrados de bolsa, como otros tiempos de barbas: iban cercados de platicantes, que más servían de lacayos de las mulas, que de discípulos de Doctor. Seguíanlos los Boticarios, cargados de espátulas, y jeringas, calas, y parches, y a cualquiera palabra respondían, ¡qué linda jeringa! Los Médicos hablaban un lenguaje medio Griego, como Rultitacmus, Leon topelatum, Trogaricarum, y todo este follaje quiere decir, rábanos, nabos, y zanahorias.

En este texto, la incapacidad de los médicos para curar se satirizó con la metáfora letal de “tumbas con orejas” y con el calificativo de “paso divertido, y torpe” impropio de la profesión. Además, la mirada de los médicos se caracterizó divertidamente por una comparación escatológica. Santos trató de divertir al lector insistiendo en la avaricia, en el silencio de los doctores y en el desprecio que sentían por sus discípulos. También intentó hacer reír con la enumeración de los numerosos utensilios que llevaban los boticarios, la imagen de la jeringuilla, el tono irónico y el juego lingüístico del lenguaje culto en “medio Griego” con su significado ordinario dicho en español “y todo este follaje quiere decir, rábanos, nabos, y zanahorias”. Estos recursos humorísticos se inspiraban estrechamente en el fragmento del *Sueño*

de la muerte de Quevedo, en que se satirizaba a los médicos, en los siguientes términos: “parecían tumbas con orejas”, “el paso era divertido, torpe y desigual”, “la vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales”, “todos rodeados de platicantes que cursan en lacayos, y tratando más con las mulas que con los doctores”, “alrededor venían gran chusma y caterva de boticarios, con espátulas desvainadas y jeringas en ristre, armados de cala en parche como de punta en blanco”, “ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphtalmos, opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, senipubino, diacathalicon, petroselium, scilla, rapa. Y sabido qué quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil, y otras suciedades” (Quevedo 1991: 318–319). Así, al reescribir Santos fragmentos de textos satíricos conocidos en su tiempo, al incorporar elementos de la sátira tradicional, estableció un diálogo con la cultura literaria de sus lectores, tanto para divertirlos como para ilustrar las reflexiones morales derivadas.

El pastiche del discurso astrológico era también un gran clásico de la sátira. Santos propuso una parodia de este tipo en *El Arca de Noé y Campana de Belilla*. Al soñar el narrador presenció un teatro de títeres organizado por Noé. Las figurillas desfilaban e interpretaban distintos tipos sociales. Entre ellas apareció un grupo de figuras “bien raras, pues todas miraban al Cielo, sin reparar los altos, y bajos de la tierra que pisaban”. Sorprendido, el narrador preguntó por su identidad y Noé reveló que eran “Astrólogos, y componedores de Pronósticos”. Noé satirizó a los astrólogos ironizando “Buena profesión, estos dirán lo que el gran Quevedo: si lloviere habrá lodos, y será mucho de ver que nadie podrá correr sin echar atrás los codos; con experiencia habló Quevedo.” (Santos 1697: 201). La ironía de Noé se basaba en la de Quevedo, considerado una autoridad en materia de sátira. En efecto, casi todas las sátiras de Quevedo y especialmente *El Sueño del infierno*, escenificaban adivinos (Quevedo 1993: 418). La predicción necia o “pronóstico perogrullesco” formaba parte de una tradición literaria “jocosa”. Sus raíces se remontaban al siglo XV con el *Juicio sacado por Juan del Encina de lo más cierto de la astrología* (Cancionero 1496) y se desarrolló en el siglo XVI, no sólo en España, sino también en Francia con la *Pantagruélica pronosticación* de Rabelais, en 1532 (Chevalier 1992: 74–75, 124). Así, en *El Arca de Noé*, Santos retomó uno de los tópicos de la literatura satírica de su tiempo, a fin de divertir a su lector e incitarle a alejarse de las creencias supersticiosas.

TÓPICOS RANCIOS Y PROPUESTAS INNOVADORAS

Para hacer más eficaz la reprobación moral que transmitían sus textos, Santos renovó viejos tópicos de la comicidad.

Tal fue el caso de la cómica escena del sacamuélas. En *Día y noche de Madrid*, el narrador retrató a un maestro sacamuélas y a su víctima. E. García Santo-Tomás,

que firmó el aparato crítico de la reedición de Cátedra de 2017, señaló que en una literatura en la que el cuerpo humano degradado metaforizaba la sociedad en crisis, la boca se convertía en un elemento fundamental y el motivo narrativo del dentista incompetente –presente ya en Zabaleta, por ejemplo– servía para denunciar la práctica de las malas decisiones y la existencia de elementos podridos, que debían ser extraídos (García Santo-Tomás 2004: 233).

En *Día y noche de Madrid*, la narración del sacamuelas se abrió con un discurso destinado a provocar la risa del lector. El narrador amplió los detalles describiendo la ridícula postura de la paciente y la falta de higiene del dentista (Santos 1663: 89–90):

[...] En mala hora para la paciente, la hizo abrir (el maestro de la referida profesión) una cuarta de boca, y echar al aire otra tanta lengua; y después de haberse lavado dos, o tres dedos de cada mano en la boca de la paciente, la preguntó, ¿cuál muela era la que la dolía? Señalóla la mujer, y él volvió a enjuagar los dedos [...].

La comicidad de la escena era generada por la codificación del discurso. Se basaba en el error del gesto quirúrgico y en la falta de conciencia profesional del operador. Así, el narrador especificó que el sacamuelas “la sacó una muela sana, y dejó la dañada”. El resto de la escena ponía de relieve la inmoralidad del sacamuelas, que alababa a su víctima y le instaba el pago de su intervención. Pero la pobre mujer se rebeló contra el desvergonzado e inepto profesional: “la mujer, llena de enojo, escupiendo a cada palabra, le dijo, cuando me vuelva la muela a la boca, y ponga tan firme, como antes estaba; yo le pagaré, y en el ínter, Dios le dé en pago tanto dolor, como llevo” (*ibidem*: 91). Las sugerentes imágenes utilizadas contribuyeron a construir lo cómico de la historia, conforme a la tradición satírica. Sin embargo, Santos renovó el motivo, introduciendo el personaje de la mujer inteligente, que se opuso a su estafador, ideando el ingenioso e imparables argumento para no pagar: “cuando me vuelva la muela a la boca, y ponga tan firme, como antes estaba; yo le pagaré”.

Al final de su vida, Santos recogió varios objetos tradicionales de la sátira en una única propuesta original: el exorcista y el poseso, la mujer culta y el embaucador. En el Sueño del alguacil endemoniado, Quevedo había imaginado el personaje del “Licenciado Calabrés”, como un exorcista hipócrita y mentiroso, luchando con un alguacil habitado por el diablo (Quevedo 1991: 139–143). Santos actualizó este motivo satírico en 1697, en un momento en que corrían rumores de que el rey de España estaba hechizado³. Un año más tarde, Carlos II se sometería a sesiones de exorcismo organizadas por su confesor Froilán Díaz (Voinier 2018: 89–106; López Arandia 2021: 263–291). En el sueño de Santos *El Arca de Noé*

³ La creencia en las posesiones y en su remedio por el exorcismo era viva en el último tercio del Siglo XVII, como lo atestiguan las publicaciones de guías dedicadas a la formación del exorcista, como *Práctica de conjurar* (De la Concepción: 1673), o *Práctica de exorcistas y ministros de la Iglesia* (Noydens 1693).

y *Campana de Belilla*, Noé comenzó su discurso explicando la distinción entre exorcistas institucionales y practicantes informales que podían ser peligrosos (Santos 1697: 190–192). El personaje demostró entonces que el arte del exorcista consistía ante todo en discernir al verdadero del falso poseído. A continuación, se narraron varias escenas divertidas en las que el denunciante intentaba engañar a un religioso, fingiendo ser poseído y pidiendo que se le diera la recompensa habitual, o sea, la comida que solía ofrecerse a los exorcizados (*ibidem*: 194, 198). En uno de estos relatos humorísticos y didácticos, una joven timada se valió de su dominio del latín con un sacerdote, para tratar de conseguir la esperada limosna. Noé relató la escena (*ibidem*: 195–196):

Otra vi, que también usó lo mismo, moza de diez y ocho años, y de buena cara, que al conjurarla hablaba Latín admirablemente, volviendo el Latín en Romance, y el Romance en Latín, con buenas voces, y arte, sin solecismos, tanto que confundía; conjurándola una tarde un Religioso, y estando absorto de oírla, la preguntó, si sabía otra lengua, a lo que respondió, que todas; y el Religioso la dijo: En el nombre de Dios todo poderoso, y de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo, y Espíritu Santo, tres Personas, y un solo Dios Verdadero, que digas lo que he hecho en lengua China, y respondió: pitarul agiman de abou, oquiay amplau, ¿qué has querido decir? la preguntó, y dijo : En tus grandes palabras, o Dios, en ti está, o por tu boca habla Dios. Con todas estas gracias bachilleras, se supo que la había criado un tío suyo Sacerdote desde tierna edad, y después de los primeros rudimentos de leer, y escribir, viéndola de sutil entendimiento la había enseñado Gramática, y que tenía un Galán que la pedía cuenta de lo que llegaba de limosna cada día, porque no había quien al verla no se la diese, y de este modo juntaba muy razonable congrua; supo cómo se había descubierto su maña, huyó, y no pareció más.

La reminiscencia de *La Culpa latinaparla* de Quevedo y la referencia a la sátira de las mujeres instruidas en Gramática participaron en el humor de este texto. Sin embargo, el punto de vista de Santos fue diferente del que había adoptado Quevedo. La mujer culta ya no era objeto de burla, sino de admiración, y su propósito era malicioso. El lector podía disfrutar de las argucias lingüísticas intentadas por la mujer falsamente poseída a la que el exorcista pidió que hablara chino, para poner a prueba su supuesto conocimiento de todas las lenguas. La mujer demostró ingenio y aplomo al pronunciar una frase verosímil de su propia invención, haciendo alarde de su dominio del discurso religioso a través de la traducción que propuso “En tus grandes palabras, o Dios, en ti está, o por tu boca habla Dios”. También podía hacer gracia la ironía del narrador al revelar que los conocimientos de la mujer procedían de la enseñanza de un tío sacerdote. Al final de este relato ejemplar, el lector podía deleitarse con los códigos tradicionales de la sátira: el objetivo de la mujer era engañar a su interlocutor y obtener una ventaja material, bajo la coacción de un amante.

CONCLUSIÓN

La sátira de la mujer fue muy significativa en Santos, que utilizó los lugares comunes de la misoginia para hacer reír a sus lectores. Las mujeres eran satirizadas como herederas del pecado original, como tentadoras, prostitutas, manipuladoras inmorales, como madres laxas que llevaban a sus hijos a la delincuencia. Estas figuras se hallaban presentes en toda la producción novelística del Siglo de Oro, desde la novela picaresca hasta las novelas de Castillo Solórzano, cuyos títulos hablaban de por sí: *La Niña de los embustes* (1632), *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631), o *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642). Sin embargo, Santos se liberó de las convenciones del humor misógino. Glorificó con gran seriedad a la mujer piadosa, inspirada en la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Santos hizo retratos de jóvenes castas de voz angelical, de esposas fieles hasta la autoflagelación a la menor tentación, madres amorosas y damas ricas entregadas a la caridad con los pobres. También se erigió en modelo la viuda trabajadora y abnegada.

La mujer culta, la mujer valiente capaz de dominar a los hombres, fue especialmente valorada durante la regencia de María Ana de Austria. Un homenaje explícito a la reina gobernadora se hizo en el sueño *El no importa de España* (1667). Este título tuvo un éxito inmediato: se imprimió en varias ediciones y se reeditó al año siguiente. Así, Santos sacó provecho de las crisis literarias, morales, sociales y políticas de su tiempo. Pudo aparecer como el paradigma del escritor profesional, que supo adaptar sus propuestas literarias a las expectativas de un público definido, en este caso el lectorado conservador y devoto de finales del siglo XVII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO AYUSO I. (1998): “Una nota sobre influencias quevedianas en *El Rey Gallo* y *Discursos de la Hormiga*, de Francisco Santos”, *La Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, 2: 33–42.
- ARELLANO AYUSO I. (2014): “Quevedo, ingenio y erudición clásica”, *Ágora: estudios clásicos em debate*, 16: 205–234.
- BARRERO PÉREZ O. (1990): “La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos”, *Anuario de estudios filológicos*, 13: 27–38.
- CHEVALIER M. (1992): *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- CORONEL RAMOS M. A. (2006): “Estructuras satíricas en los relatos picarescos”, en: VAILLO, C., VALDÉS GASQUEZ, R. (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 35–58.
- DEBAILLY P. (2003): “L’*éthos* du poète satirique”, *Bulletin de l’Association d’étude sur l’Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 57 : 71–91.
- DE LA CONCEPCIÓN L. (1673): *Práctica de conjurar*, Alcalá, García Fernández.
- FERRERAS TASCÓN J. I. (2009): *La novela en España. Historia, estudios y ensayos, t. 2, siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, La biblioteca del laberinto.

