Del campanario al inframundo: Catábasis sonora y moral en la obra de Francisco Santos

Javier Zapata Clavería
(Colby College)

> La causa por que al levantarse las tempestades se tocan las campanas, es porque los demonios temen mucho su sonido que oyéndolas echan a huir […]
> *Práctica de exorcistas*, Benito Remigio Noydens (1688)

Existe en la tradición campanológica occidental una bella costumbre consistente en grabar en las campanas una serie de inscripciones que condensan su función litúrgica, civil y protectora. Una de las fórmulas más conocidas es la inscripción *Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum, defunctos ploro, nimbum fugo, festa decoro*, que se traduciría como: "Alabo al Dios verdadero, convoco al pueblo, congrego al clero, lloro a los difuntos, ahuyento las nubes de tormenta, adorno las fiestas". La campana se convierte así en eje vertebrador no solamente de la comunidad religiosa sino también civil. Su carácter apotropaico en muchos casos también se dirigió hacia la protección contra entidades demoniacas y no es extraño encontrar fórmulas como *Vox mea cunctorum sit terror demoniorum* ("El retumbar de mi voz sea el terror de todos los demonios") en una de las campanas de la catedral de Burgos (1511), o *Satan Fugo* ("Espanto a Satán") en la de Valencia (1306), inscripciones que revelan la voluntad de emplear el sonido como escudo frente a lo maligno.[1]

Esta concepción de la campana como voz que convoca y protege condensa la idea que recorrerá el presente trabajo: que el sonido puede trazarse como agente moral y religioso de la comunidad. El reciente auge de los estudios sobre la sensorialidad en la literatura aurisecular, y particularmente sobre el sonido,[2] ha abierto nuevas vías de análisis que este trabajo pretende explorar en la figura de Francisco Santos (1623-1698). Novelista del Madrid de los últimos Austrias, Santos asistió a la decadencia de un imperio que se resquebrajaba por múltiples frentes; su preocupación mayor, sin embargo, no era ese desmoronamiento político, sino la crisis moral, que para el autor cristalizaba en la vida misma de la villa y corte. Madrid es por ello protagonista de prácticamente toda su producción, y es esa centralidad la que convierte sus páginas en un espacio privilegiado para explorar la sensorialidad de lo urbano.

Enrique García Santo-Tomás es uno de los investigadores que más ha estudiado la figura de Francisco Santos en los últimos años, y quien ha reparado además en su dimensión visual y sonora. En *La musa refractada* (2015), que aborda el impacto de la óptica en la literatura aurisecular, y en *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV* (2004), donde trata la huella de la ciudad en esa misma literatura, Santos ocupa un lugar destacado entre los autores analizados. Si bien en la primera lo enfoca desde lo visual y pone como ejemplo las lentes, tecnología de la que Santos se sirve como filtro para censurar la inmoralidad de su época, en la segunda lo hace desde lo sonoro, pues la intensificación del paisaje sonoro de una corte cada vez

[1] Estas inscripciones proceden de www.campaners.com, portal del Gremi de Campaners Valencians dirigido por el antropólogo Francesc Llop i Bayo y que aloja el Inventario de campanas de las catedrales de España, realizado por encargo del Ministerio de Cultura.

[2] En años recientes destacan, en el ámbito hispánico, dos volúmenes colectivos de carácter multidisciplinar: el monográfico *Aural Culture and Poetics in the Early Modern Hispanic World: Sound, Rhythm and Music* (eds. Quinn y Hutchinson) y *Soundscapes of the Early Modern Hispanophone and Lusophone Worlds* (ed. Sierra Matute).

más populosa queda reflejada en Santos a través de su queja, por ejemplo, por el constante ruido del carruaje en la vía pública.

Partiendo de esta lectura que enlaza sensorialidad y crítica moral, el presente trabajo se propone llevarla un paso más allá y analizar cómo el sonido se constituye en un dispositivo teológico y escatológico. Concretamente veremos cómo el sonido puede rastrearse de forma descendente en lo que definimos como una catábasis sonora y moral, un trayecto en el que la degradación acústica corre pareja a la degradación espiritual que Santos critica. En su punto más alto se sitúan la campana y el reloj público, cuyo tañido cae sobre Madrid como una advertencia; una advertencia, sin embargo, cuya eficacia no depende del mecanismo que la produce, sino de la recepción de una comunidad que, a ojos de Santos, oye pero no escucha.

Al fracaso de recepción sigue el de la emisión donde, ya al nivel de la calle, el ruido de los transeúntes sepulta el mensaje divino. Este descenso prosigue hasta su último tramo, cuando, en el inframundo, la voz de los pecadores se confunde con el puro sonido animal y acaba convirtiéndose en silencio. Para trazar este recorrido acudiremos a tres de las obras más importantes de Santos: *Día y noche de Madrid (1663), Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso (1665),* y *El no importa de España* (1667).[3]

Campanas y relojes

Durante la temprana modernidad europea, campanas y relojes públicos organizaron buena parte de la sociedad de la época, ordenando el tiempo tanto cívico como religioso. La campana, heredera de la tradición monástica medieval, pasó a la ciudad como el instrumento sonoro de la comunidad por excelencia que marcaba el paso de las horas y sincronizaba el ritmo de la urbe con el tiempo sagrado. El reloj de torre, surgido también en los monasterios hacia el siglo XIII y trasladado al espacio urbano entre los siglos XIV y XV,[4] heredó esa función acústica y le añadió una función visual.[5] Sin embargo, conviene recordar que antes de ser concebido para ser contemplado, el reloj se concibió para hacer audible el tiempo y para organizar a la comunidad mediante sus señales sonoras.

Situado habitualmente en un lugar preeminente de las crecientes urbes europeas, el reloj público tenía como función principal producir señales audibles a intervalos regulares. Ahora bien, como señala David Landes, esta presencia acústica no garantiza la atención constante ya que "Its dial was not always in view; its bells not always within hearing. Even when heard, hourly bells are at best intermittent reminders. They signal moments." (Landes, 89). Más que ofrecer una percepción continua del tiempo, el reloj lo hacía irrumpir periódicamente en la vida cotidiana a través de su sonido.

Es precisamente esta condición episódica la que Francisco Santos explota en su obra para convertir el reloj público en una advertencia de *memento mori*; su sonido constituye una llamada que reclama la atención del oyente y cuyo fracaso no depende del mecanismo, sino de una comunidad que, aun oyéndolo, no lo escucha en sentido moral. En la escritura de Santos, esta función sonora trasciende lo litúrgico y lo civil; campana y reloj, por tanto, son dispositivos que cifran, sobre la textura sonora de la ciudad, una advertencia acerca de la brevedad de la vida.

[3] Para el presente trabajo hemos utilizado las siguientes ediciones: *El no importa de España y La verdad en el potro*. Julio Rodríguez-Puértolas ed. London: Tamesis, 1973; *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Enrique Suárez Figaredo ed. *Lemir* 16 (2012): 205-352; y *Día y noche de Madrid*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2017. Para esta última se ha utilizado la versión en formato de libro electrónico, por lo que la paginación puede no coincidir con la versión impresa.

[4] Para una historia pormenorizada de los instrumentos horológicos, ver Dohrn-van Rossum.

[5] Para el impacto sensorial del reloj en la esfera pública se recomienda el tercer capítulo del excelente trabajo de Glennie y Thrift.

El mejor ejemplo de esto lo encontramos en el discurso XV de *Día y noche de Madrid*, en el que Santos nos relata una de las primeras incursiones nocturnas de Juanillo y Onofre por la ciudad. Este discurso tiene una fuerte carga sonora y es justamente el sonido de un reloj el que lo abre:

> Avisos daban los relojes a la vida humana de su velocidad y carrera, pues apenas la empieza cuando apenas halla carrera que seguir: "Mira que tienes una hora menos de vida, ya te aviso"; esto hace el primer reloj que se oye y los demás avisan lo que ya se sabe. (199)

Santos introduce aquí el sonido de la maquinaria horológica como una intrusión directa del tiempo moral/divino en la esfera civil con el tópico barroco de la fugacidad de la vida. El reloj no es un recurso original a la hora de abordar este tópico del paso del tiempo dentro de la tradición literaria aurisecular; sin embargo, es la atención sonora que le presta Santos lo que confiere a su obra un tratamiento distintivo.

Vemos que en el pasaje no se hace referencia a un reloj específico, sino a una pluralidad, y no se dirige el oído hacia un lugar concreto, sino que crea una polifonía que atraviesa el paisaje sonoro de la ciudad. Santos expone, sin embargo, una paradoja acústica al contraponer esta omnipresencia del tiempo divino con la sordera moral de sus habitantes. Mientras la pluralidad de relojes articula una advertencia constante sobre la brevedad de la vida, los sujetos urbanos, ensordecidos por el ruido de sus propios artificios y vanidades, reducen esta advertencia escatológica a mero ruido que pierde significado.

De hecho, inmediatamente después de la descripción que acabamos de ver, la escena continúa con una interrupción sonora:

> Contando las horas estaban Juanillo y Onofre, a tiempo que un "¡Agua va!" de una fregona, dama del esparto molido, los hizo detener con algún temor, aunque estaban lejos; y mintió, según se vio, pues arrojó bien poca agua; acertó a caer en las costas todo el principal a dos hombres que, al oír decir "¡Agua va!", levantaron la vista para huir del relámpago y les dio el trueno sin perderse nada, pues antes de llegar al suelo lo recogieron. (199)

Santos presenta a Juanillo y Onofre en actitud de escucha receptiva mientras cuentan las horas. Esta expresión genera cierta ambigüedad ya que podría interpretarse como que los protagonistas están viendo el tiempo pasar de forma ociosa. Sin embargo, sabemos que el discurso anterior (el XIV) cierra con ambos personajes protagonizando un acto de justicia moral al rescatar durante la noche a una lavandera asaltada en su propia casa, tras el cual los vecinos mismos los describen como "ángeles" (197).

El discurso XV retoma esa misma noche, en la que ahora los protagonistas aparecen escuchando con atención el aviso del reloj. Sin embargo, esta escucha atenta se ve interrumpida por la intromisión del ruido del "¡Agua va!". Si el reloj emite una advertencia desde las alturas que apela a la introspección sobre la fugacidad de la vida, el grito de aviso culmina en la degradación de la materia, con una dirección descendente que subraya, en el plano físico, la degradación moral que el episodio pone en escena. Para ello hace uso de un recurso burlesco escatológico empleando una semántica casi épica, propia de la tempestad ("relámpago" / "trueno"), para describir lo que en realidad es una lluvia de inmundicia.

Las consecuencias de este suceso no se limitan a la mancha física sobre los transeúntes, sino que contaminan de inmediato el registro sonoro. Uno de los hombres alcanzados por los

desechos, descrito por Santos como colérico, reacciona con "palabras injuriosas" a la fregona y a su ama ("¡Eres una tal, tú y tu ama!"). (199) Su falta de paciencia y su afán de venganza son la manifestación concreta de la ira, pecado capital que encuentra en la injuria su inmediata descarga verbal. Al igual que el agua sucia envilece el cuerpo, la violencia verbal del injuriador envilece el espacio acústico de la ciudad, y es esa cacofonía del pecado la que acaba tapando el eco del reloj con que se abría el discurso.

En este punto de la acción, los denominados pecados del habla son los que se hacen dueños del espacio de la escena. Se trata de una categoría distinta a la de los pecados capitales, una división que la tradición escolástica dedicó específicamente a los usos ilícitos del lenguaje (blasfemia, injuria, murmuración, perjurio y maldición).[6] Frente al toque del reloj o de la campana que reclaman el orden, Santos nos avisa de que la boca de los pecadores produce su reverso a través de palabras inmorales. Sin embargo, para el autor no todo está perdido en esta ciudad con tendencia al pecado, ya que solo es cuestión de saber escuchar. En el discurso XIII, Onofre y Juanillo, junto a otros transeúntes, se detienen al oír el sonido de las campanas, mientras otros dos hombres hacen caso omiso del tañer y abandonan la escena. Estos personajes ignoran la llamada y, además, se excusan de ello bromeando con que el sacristán estará llamando a la oración a destiempo por andar muy ocupado, dándose así una excusa para no detenerse a rezar. Mediante la prosopopeya, Santos concede a la campana la capacidad de hablar a los habitantes de la ciudad y, a través de esa voz, censura a quienes oyen, pero no escuchan la llamada a la oración:

> [...] sin atender ni reparar que puede ser la última campanada de su vida y que la lengua de aquella campana nos dice que bendigan las gentes a María Sanctísima [...]. (186)

El recurso se intensifica poco después, cuando la personificación pasa al estilo directo y es la campana misma la que toma la palabra:

> [...] que también debemos hacer reparo en que aquellas campanas (que de ordinario son las que a tal hora se tocan las que tienen la voz más triste) nos dicen: "Repara, mortal, que ya se acabó hoy [...]. (187)

Este mismo pasaje contiene el momento en que Santos abandona la anécdota a pie de calle para elevar el motivo del sonido hacia el registro poético, introduciendo dos glosas cuyas cabezas rezan:

> Cuando las campanas tristescon sus golpes dan espanto, es por que llames el llanto, pues para morir nacistes. (187)

La campana funciona como un marcador sonoro que lleva al oído del transeúnte el mensaje de la contrición y del *tempus fugit*, un recordatorio de que el día del juicio es siempre inminente y de que conviene obrar en consecuencia. Es una advertencia que Santos refuerza en una segunda glosa, insertada inmediatamente después, donde la formula de manera más directa:

> Cuando tocan la campana a muerto, no es por el muerto, sino porque estés despierto: que será por ti mañana. (188)

[6] Para un estudio pormenorizado sobre los pecados de la lengua (*peccata linguae*) ver Casagrande y Vecchio.

La glosa desarrolla cada uno de los cuatro versos de la cabeza en una décima independiente, de modo que cada una de ellas desemboca, como último verso, en uno de los de la redondilla inicial y en su mismo orden, "cuando las campanas tristes," "con sus golpes dan espanto," etc., y así hasta agotarla. Los versos de la cabeza, por tanto, no se enuncian una sola vez, sino que retornan una y otra vez a lo largo de la composición. No pretendemos aquí atribuir a esta elección formal una intención mimética del autor, ya que esta es la fórmula común en la glosa castellana, pero la convergencia entre forma y tema es difícil de ignorar. Así como el tañido no cesa de repetir su advertencia porque el oyente no la atiende a la primera, el verso de la cabeza vuelve al final de cada décima, insistiendo como un repiqueteo en el mismo aviso una y otra vez.

Esta misma dinámica de un sonido que advierte a quien no escucha reaparece en *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*, otra de las obras de Santos, cuya primera parte transcurre a lo largo de los días de la Semana Santa y le sirve al autor como marco para su crítica moral de la ciudad. Encontramos particularmente sugerente el séptimo día debido a su carga sonora, ya que dicho pasaje encadena uno tras otro, una serie de personajes que desoyen los avisos morales que la urbe les dirige.

Un ejemplo de esta sordera moral se encuentra en el tercio final del capítulo, donde Santos describe el despertar de un mal ministro cuyo reloj desencadena una respuesta degradada del lenguaje, en lugar del gesto piadoso que se le presupone a cualquier buen cristiano.

> Da un reloj las seis de la mañana cerca de la casa de un mal ministro [...]; oye los golpes del reloj, va desterrando el sueño, abre la boca muchas veces, sin acordarse algunas de las cruces que se deben hacer en ella [...]. Olvidado de todo [...] empieza su despepitada lengua a echar juramentos (que sólo lo hacen los que no tienen lengua). (286)

Santos no identifica aquí la fuente sonora, pues no sabemos si se trata de un reloj público próximo a su vivienda o de un reloj privado (algo nada infrecuente en las casas pudientes de la época). Esta ambigüedad no resta fuerza al pasaje, ya que lo relevante es lo que el sonido hace y cuándo lo hace. El reloj marca el ritmo biológico del ministro, pues es su sonido el que lo despierta y da inicio a la jornada. Pero nótese que la hora elegida, las seis de la mañana, no es casual, ya que coincide con Prima, la primera de las horas menores del Oficio Divino.

Desde la implantación de esta hora litúrgica con la Regla de San Benito, la Prima marcaba el inicio del día y venía acompañada del rezo *Iam lucis orto sidere*, cantado convencionalmente en la primera hora de luz (Caldwell). En dicho rezo se hace un llamamiento a Dios para que proteja al creyente de varios pecados y específicamente de aquellos relacionados con la lengua y sus consecuencias:

Linguam refrenans temperet,	Pidámosle que rija nuestras lenguas
ne litis horror insonet,	Para que la discordia no las gane,
visum fovendo contegat,	y que cubra, piadoso, nuestros ojos
ne vanitates hauriat.	Para que no contemplen vanidades.

La dimensión sonora es evidente en la versión original en latín mediante la expresión *ne litis horror insonet* donde el verbo *insonare* puede ser traducido como "resonar" o "hacer sonar" y donde se representa a la discordia como un fenómeno acústico. La traducción litúrgica al español opta, en cambio, por realizar una paráfrasis libre para dar preeminencia al sentido ético

sacrificando así la imagen de la resonancia en pos de una finalidad exhortativa.[7] Otras tradiciones vernáculas, sin embargo, se han mantenido más fieles al campo semántico sonoro; así, por ejemplo, la traducción oficial italiana traduce ese verso como "affinché non risuoni la rozzezza della lite", manteniendo explícitamente el verbo risuonare, o la versión inglesa, donde en varias ediciones se recurre a expresiones tales como "lest the jarring discord of strife resound" y que conserva esta dimensión sensorial del sonido.[8]

Es precisamente esta concepción de la discordia como fenómeno acústico lo que Santos escenifica y censura en las formas del mal ministro. El rezo de las horas canónicas era una labor exclusiva del clero y resulta poco verosímil que un ministro laico conociera este himno concreto, pero no es la precisión histórica del fragmento lo que nos parece relevante. Lo fundamental aquí es que las campanas funcionan en Santos como un mensaje compartido por toda la ciudad, cuyo tañido constituye "un código, un lenguaje al alcance de la comprensión de la población" (Bejarano Pellicer, 2).[9] Poco importa, entonces, que el ministro reconozca o no el contenido teológico de la hora, ya que Santos no busca criticar a un ministro concreto, sino construir para el lector una guía moral para discernir los sonidos de la ciudad. Por eso el pasaje enfrenta dos lenguas: la que el himno pide, contenida, y la lengua que despierta en el ministro que profana

Este uso de las horas canónicas y sus sonidos como marco para su discurso moralista aparece de nuevo al final del texto, cerrando la primera parte de *Las Tarascas*.

> Ármase este día en Madrid un sinnúmero de tarascas [...] aguardando a que toquen a la Aleluya para volver a sus vicios; sin reparar los glotones que a medianoche tocan a maitines los religiosos y piden a Dios aumentos de la Iglesia, la paz de los príncipes cristianos y gracia para las almas; y entonces estos glotones procuran ofender a Dios cayendo en el pecado de la gula faltando al respeto del tiempo [...]. El rey Baltasar perdió la vida en una cena en que profanaba los vasos del templo; y el hombre desta era profana el tiempo y la fe que tiene. (290)

Santos distingue aquí dos tipos de pecadores que comparten, sin embargo, un mismo desprecio por el tiempo sagrado. En el primer caso, los glotones hacen acopio de comida y aguardan con ansiedad el fin del ayuno para entregarse a la gula. El propio autor advierte de esa trampa cuando señala que "aunque se cuenta la noche hasta las doce, y de allí adelante es mañana, no se entiende para aguardar la hora para sus torpes y desatentos vicios." (290) Así, mientras el toque de maitines llama a la oración y pide por las almas de la Iglesia, esos glotones interpretan las campanas como la señal que les permite empezar el banquete. Inmediatamente después, la alusión a Baltasar refuerza esta misma idea de que no sólo se profana un objeto sagrado, sino

[7] Tanto la traducción de Luis Bernárdez (1952) como la posterior de Jorge Gibert y Juan Carlos Escribano (2019) para el rito mozárabe coinciden literalmente entre sí. Dado que ambas se apartan del original, una traducción más próxima sería: "Que [Dios] temple la lengua refrenándola, / para que no resuene el horror de la discordia; / que cubra y proteja nuestra vista, / para que no absorba las vanidades" (traducción nuestra).

[8] La traducción italiana proviene de *Inni dell'Ufficio Divino* (Benedettine dell'Adorazione Perpetua del SS. Sacramento, s.f.); la inglesa puede encontrarse en Matthew Britt, *The Hymns of the Breviary and Missal* (1922, 34), en traducción de Alan G. McDougall.

[9] La autora defiende que el tañido de las campanas funcionaba como un código compartido por toda la población, que contribuía "decisivamente a la uniformización de las conductas sociales" (Bejarano Pellicer, 2).

también el tiempo. De ahí que Santos presente al pecador que desprecia las horas como alguien expuesto al mismo destino que el rey babilonio.[10]

El segundo grupo de pecadores también malinterpreta de forma interesada el tiempo canónico, pero esta vez Santos traslada la acción al evento litúrgico del canto del Aleluya:

> Oyen los perdidos tocar al Aleluya y al instante van discurriendo en sus dejados vicios, diciendo entre sí: "Ya tocan a la Resurrección, volvamos a los vicios que dejamos sepultados en la ceniza por tiempo de los cuarenta días de la Cuaresma." (290)

Estos "perdidos" no aguardan la medianoche de una noche cualquiera, sino el fin mismo de la Cuaresma, marcado por el Aleluya que rompe el silencio penitencial del periodo previo. Conviene señalar que, antes de la reforma de la Semana Santa impulsada por Pío XII,[11] la Vigilia Pascual se celebraba en la mañana del Sábado Santo, y es entonces cuando se llevaba a cabo este canto. En la costumbre popular, el repique de campanas del llamado Sábado de Gloria marcaba justamente el fin de las restricciones cuaresmales y es justamente cuando estos "perdidos" de Santos esperan ese toque como quien espera la señal para entregarse otra vez a sus vicios. En ambos casos, el desdén por el tiempo sagrado se mantiene idéntico; lo único que varía es la escala en la que ocurre: por un lado, el ciclo diario (los maitines de la medianoche) y, por otro, el calendario litúrgico (con el final de la Cuaresma) y donde el tañer sacro se escucha con claridad, pero se pervierte a propósito.

Volviendo al inicio de este séptimo día que habíamos dejado pendiente, vamos a ver una contraposición a lo que acabamos de exponer. El día se abre, de hecho, con otra crítica a la falta de contención durante el ayuno. Santos nos habla de un mal ayunador que no sigue los preceptos religiosos, pero los avisos que censuran su comportamiento, a diferencia de los que veíamos en los glotones, no provienen ya de campana ni de reloj alguno, sino de una vecina; un aviso que esta vez no es mecánico, sino orgánico. Esta doncella, a la que se nos describe pobre (en contraposición con el mal ayunador, que parece gozar de cierto estatus), canta en su ventana mientras realiza sus labores:

> Y el hombre, sordo a tus quejas, ¡oh, gran Dios!, no quiere dar ni el oído a la razón ni el sentir a tu penar. (283)

Vemos que es ahora la doncella la que asume la función de avisador moral que antes tenía la campana y que, mediante su canto, reprocha al hombre su sordera ante los avisos divinos. El mal ayunador, sin embargo, no atiende al contenido del canto, sino únicamente a cómo suena y a quién lo emite, ya que reconoce la calidad de la voz de la muchacha, pero sobre todo su atractivo físico cuando dice: "—¡Ola! ¿Estas gracias tiene mi vecina? A fe que no es mala la voz, ni el rostro, que con peor ramo se ha vendido mucho vino en Madrid". (284)

Santos parece criticar así, en el amplio esquema de la experiencia sensorial, cómo el hombre se deja llevar por el mundo de las apariencias, donde lo visual se convierte muchas veces

[10] En el libro de Daniel se cuenta que el rey Baltasar de Babilonia profanó, durante un banquete, los vasos sagrados que Nabucodonosor había saqueado del templo de Jerusalén anteriormente. Esa misma noche, una aparición divina en forma de mano escribió en el muro del palacio la sentencia de su condena, muriendo Baltasar poco después tras la invasión de los persas.

[11] En 1951 Pío XII inició una serie de reformas en torno a los ritos de la Semana Santa que culminaron y se oficializaron en 1955 bajo el decreto *Maxima Redemptionis nostrae mysteria*. Entre otros muchos cambios, la Vigilia dejó de celebrarse el sábado por la mañana y se trasladó a la noche del Sábado Santo. Ver Tena.

en la vía por la que el pecado entra a través del deseo. La escena hace explícita, además, su crítica a la cosificación de la mujer y al intento de imponer, siquiera a través del deseo, una dinámica de poder basada en el dinero, pues el ayunador fantasea con hacerse con la doncella agasajándola con vestidos. La secuencia no termina ahí y la doncella prosigue con ironía su crítica al comenzar otra canción en la que censura, precisamente, la vanidad de las galas y lo innecesario de las apariencias:

> Las galas que te sirvieron para tapar lo mortal llegaron a extremo tal que mortaja se volvieron. (284)

El reproche de la doncella se dirige tanto al campo visual como al sonoro, pues el oído es la vía por la que debería llegar dicha advertencia. La propia glosa lo explicita más adelante cuando pregunta:

> ¿De qué ha servido vivir larga edad, si, inadvertido, no has aplicado el oído al reclamo del morir? ¿Qué sirvió tanto lucir? (284)

El mal ayunador, sin embargo, se marcha más enamorado todavía de la doncella, pero haciendo caso omiso de su mensaje. Sale de casa sin atender al desengaño que el poema pretende y se dirige a casa de un amigo, donde le esperan el chocolate y la bollería. La elección del chocolate como alimento con el que sus personajes se saltan el ayuno revela, una vez más, la agudeza de Santos. Durante el siglo XVII, con el auge de su consumo en Europa, floreció todo un debate sobre si debía considerarse bebida o alimento,[12] ya que en el primer caso no rompería el ayuno y en el segundo sí. La obra más importante sobre este asunto es la de Antonio de León Pinelo, *Question moral si el chocolate quebranta el ayuno eclesiastico* (Madrid, 1636), quien advierte que el chocolate disuelto en agua no quebrantaría por sí solo el ayuno, pero que su mezcla con azúcares, frutos secos, mantequillas y otros ingredientes lo convierte en un alimento de pleno derecho.

Conviene señalar la ironía de Santos al escoger específicamente este producto, situado en la delgada línea entre lo permitido y lo pecaminoso, que ofrece a los malos ayunadores una excusa para no seguir los preceptos religiosos. Se trata de una trampa que se tienden a sí mismos para calmar su conciencia, la misma que vimos en los glotones que discutían si el toque de medianoche pertenecía ya al día siguiente, o en aquellos dos hombres de *Día y noche de Madrid* que se excusaban de detenerse ante la campana alegando que el sacristán se adelantaba a la hora.

Este séptimo día se cierra, como hemos visto, con el toque de Aleluya, el mismo sonido que clausura la primera parte de la obra, algo que confirma que el paisaje sonoro en Santos no opera como un mero recurso ambiental. Es la última escena antes de que la obra dé paso a su segunda parte, *Tribunal espantoso*, donde el autor abandona la sátira urbana de Madrid para adentrarse, mediante una visión onírica, en las postrimerías del hombre (la muerte y el juicio divino). Este detalle es esencial ya que establece que el sonido de las campanas clausura el mundo físico y abre esta dimensión escatológica; el tañido funciona así como el último aviso antes de que los pecadores se enfrenten a las consecuencias de sus actos.

El ruido que profana

Hasta aquí cómo Santos representa el sonido de lo sagrado, un sonido que llega siempre desde lo alto, ya provenga de campanas, de relojes o del canto armónico de una doncella asomada a su ventana. En estos casos la crítica de Santos siempre se da en la recepción; sin embargo, esta no se agota aquí y, en su descenso acústico nos conduce al nivel de la calle. Si en los ejemplos

[12] Para más información sobre la cuestión moral del chocolate en el siglo XVII, ver Guarnieri Calò Carducci.

anteriores el pecado residía en la resistencia a escuchar el aviso, en los próximos ejemplos vamos a ver cómo este foco se desplaza de recepción a la emisión. Si en las páginas anteriores la ciudad aparecía como un espacio sonoro atravesado por advertencias que nadie atiende, ahora nos proponemos escuchar aquellos gritos y ruidos que la convierten en una cacofonía donde queda sepultado el mensaje de Dios.

En el cuarto día de *Las Tarascas*, Santos nos transporta al Miércoles Santo en el que diversos grupos de penitentes se unen a la procesión, pero con una finalidad ajena a lo religioso:

> Siguen a estas referidas otras muchas, y cada uno toma su nombre, como va dicho, y por la calle van dando voces, ¡Perejil! ¡Anís! ¡Piñones! y otros trastos a este tono, sin respetar el tiempo santo en que están. Incorpóranse a la procesión que se va componiendo de alumbrantes tarascas. (254)

Resulta significativo que el autor dote a estas cuadrillas de nombres tan profanos como esas especias y alimentos tan comunes que se podían encontrar en los mercados de la España moderna. Las cuadrillas no se denominan con advocaciones marianas ni con pasajes de la Pasión, como es lo común, sino con el vocabulario de la plaza y del comercio. Además, estos grupos entran a escena con una fuerte invasión del espacio sonoro al vociferar el nombre de dichos producetos, asemejando estos gritos a los reclamos de los vendedores callejeros tan comunes en las plazas de la temprana modernidad. [13]

Para explicar la finalidad de estos gritos, ajenos a lo religioso, Santos introduce un personaje que se describe como un hombre anciano y humilde y que se pregunta por el motivo de tanta algarabía en un contexto que debería ser de recogimiento espiritual. El autor aprovecha las dudas de este forastero para explicar, mediante la voz en primera persona que recorre la obra, que el motivo de estos gritos no es otro que "juntarse las cuadrillas y conducirse a la casa del mayordomo, donde los espera la ensalada con huevos, el salmón en empanadas y cocido, el congrio fresco, las colas de escabeche y otros trastos, acompañados de mucho vino". (256) Vemos por tanto que el vocerío que invade la procesión no responde a un fin devocional, sino a una señal para congregarse y entregarse a la gula. Esta irrupción sonora, que evoca las formas de los reclamos comerciales de vendedores y mercachifles del Madrid de la temprana modernidad, no es un detalle menor, ya que Santos convierte a estas cuadrillas en agentes mercantiles y critica así la invasión del espacio sagrado por los intereses económicos.[14]

Esta invasión da un paso más y nos conduce al siguiente tramo de la catábasis sonora que podemos trazar en la obra de Santos. Tomemos el caso de *El no importa de España* (1667), otra de sus obras morales. Si en *Las Tarascas* la acción se distribuía a lo largo de los días de la Semana

[13] Usaremos indistintamente "reclamo (comercial)," "vocerío" o "griterío," aunque ninguno recoge del todo lo que la crítica anglosajona designa como *street cries*. El término inglés no alude sólo al hecho de gritar una mercancía, sino a una fórmula sonora con ritmo y melodía propios de cada oficio y que es reconocible por los miembros de la comunidad. Para la función de estos sonidos ver Wilson y para su codificación específica en el ámbito del mercado público ver Garrioch, 8.

[14] La obra está plagada de esta crítica. Algunos de los ejemplos más llamativos los encontramos en el segundo día, donde Santos censura cómo cofrades y roperos especulan con el alquiler de las túnicas de Semana Santa, que ponen a precios desorbitados y repintan para volver a alquilarlas al año siguiente (236); en el séptimo día, donde el encarecimiento de la carne una vez pasada la Cuaresma propicia toda una cadena de fraudes, desde la sisa de una criada hasta la extorsión de un mal ministro (287-288); y en la segunda parte, *Postrimerías del hombre*, donde Santos describe cómo el mismísimo verdugo encargado de atormentar a Judas en el infierno resulta ser un antiguo despensero que llora de envidia al saber que los comerciantes de su tiempo superan sus propios engaños, como el de disfrazar con adobos la carne de caballo y de burro para venderla a precios abusivos (308-309).

Santa, ahora son las horas del día las que Santos emplea para llevarnos, a través de un narrador en primera persona, por lugares reales y alegóricos de Madrid en los que se representan escenas de la decadencia de su época. Volviendo al sonido, en la sexta hora de esta obra Santos nos presenta una escena en la que el narrador-protagonista, guiado por su acompañante, entra en una iglesia, y ambos hallan en sus puertas lo siguiente:

> [...] guiando mi camarada a la puerta de una iglesia grande y de maravillosa fábrica, entramos dentro, donde a sus umbrales vimos infinitos pobres, hombres y mujeres, que se numeraban de ciegos, mancos, tullidos y de crecida edad; daban voces levantadas a cualquiera que veían entrar, pidiendo limosna con ecos tan altos que inquietaban a los que estaban oyendo misa, y a los que se estaban confesando, que eran infinitos. (44)

Aquí la escena invierte por completo el orden que el espacio sagrado reclama, pues lo que debería ser un recinto de quietud se convierte en un foco de ruido y griterío. Santos lo subraya al enfrentar el alboroto de los pobres que piden limosna con el recogimiento de quienes asisten a misa o se están confesando. El protagonista pone de manifiesto esta inversión cuando se pregunta, de forma retórica, si no es aquella la casa de Dios y si no es allí "donde ha de haber la quietud que la presencia de Dios pide" (44).

Aquí el texto introduce un desplazamiento significativo con respecto a los ejemplos que habíamos señalado anteriormente. Si en las campanas y los relojes el fracaso moral residía en la recepción, y en la escena de los cofrades sus voces suplantaban el sentido del acto sagrado desde dentro, ahora son voces ajenas al propio culto las que lo asaltan desde fuera, impidiendo mediante su emisión la recepción de los demás. Uno de los presentes en la escena reprende a los mendigos e ilustra hasta qué punto los gritos obstruyen el culto al representarnos una escena que tiene lugar el día de jubileo, cuando todos los pobres se amontonan a la entrada de la iglesia. Santos no se limita a referir un sonido confuso e indeterminado, sino que especifica los gritos y las voces aunándolos en una algarabía superpuesta donde unos piden "mándenme rezar," otros invocan el jubileo "para las almas", otros claman por sus "llagas y necesidad" y otros se anuncian como "pobres vergonzantes", de modo que todos, "con tantos gritos," no dejan rezar a los que entran (45).

En contraposición a esta escena cacofónica, Santos prolonga la secuencia con un episodio que le sirve para recordar al lector cuál es la conducta que debe observarse en el lugar de culto. Vemos a un personaje que, entre aquel griterío, cuenta la historia del paje de Alejandro Magno, el cual "teniendo una hacha encendida en las manos, por no hacer ruido ni moverse, se dejó quemar la mano" durante la celebración de unos sacrificios, para concluir que "esto se ha de meditar e imitar." A la conversación se suma un religioso que exige ese mismo decoro del silencio cuando declara que su máxima es parecerse "a los que labraron el Templo de Salomón, que sin ruido he de labrar el templo de su alma y sin golpe he de perfeccionar su espíritu" (45-46). Así pues, el silencio deja de ser un mero recurso de cortesía social para convertirse en todo un principio, ya que, si los gritos de mendigos, cofrades y vendedores vacían el templo de su sentido, es la ausencia de ruido lo que permite abrir los sentidos hacia lo sagrado.

Esta imagen de un templo edificado sin ruido remite al pasaje bíblico de 1 Reyes 6,7 en el que se describe la construcción del templo con piedras ya labradas y sin que se escucharan las herramientas de su construcción. El rescate de este pasaje no es exclusivo de Santos y fue recogido por varios autores de la época como es el caso de Francisco de Osuna, figura fundamental del recogimiento e influencia importante en la posterior mística castellana. En su obra *Tercer*

abecedario espiritual, el fraile invita al lector a desechar el distraimiento "para que así nos quedemos solos sin ruido de voces que atruenan nuestra ánima, como molino que nunca cesa de hacer estruendo dañoso al que mora en él; lo cual debe faltar en la casa de Dios cuando se edifica, donde no se ha de oír martillo, ni sierra, ni cosa de hierro". [15] (Osuna, 91) Esta coincidencia no es casual y resulta significativa, pues reúne dos escrituras a priori dispares, la sátira y la mística, en torno a la misma preocupación sobre el silencio como condición de toda edificación del alma.

Ahora bien, este silencio que reclama Santos encierra en realidad dos silencios distintos. En *No sufrir compañía*, Ramón Andrés nos recuerda que la tradición latina disponía de dos términos para el silencio, que las lenguas romances modernas han terminado por confundir. El *tacere* designaba "un callar 'activo,' una voluntad" de no hablar, un acto de disciplina que supone contener la propia disonancia para abrirse de forma más receptiva al exterior. El *silere*, en cambio, nombraba "la expresión de serenidad, de no movimiento, un silenciarse sin aparente objeto, impersonal" (Andrés, 14), y podía aplicarse tanto a las personas como a los objetos o los lugares.

La iglesia que Santos describe, sin embargo, ha perdido ambos. Los personajes que interrumpen a gritos el tiempo sagrado no sólo quebrantan el *tacere*, sino que con su actitud aniquilan el *silere*, despojando de la quietud necesaria para volverse hacia Dios no ya sólo a sí mismos, sino al resto de la comunidad. Con el ruido se pierde, junto al respeto por la norma social y la contención, ese recogimiento que Santos exige.

Animalia sonora e inframundo: la disolución del *logos*

Hasta este punto nos hemos aproximado al ruido como un fenómeno que profana el espacio sagrado que reclama silencio. Ahora nos interesa reparar no solo en su impacto sobre el entorno, sino en su naturaleza misma, ya que, como veremos, encierra un significado que va más allá de la mera molestia acústica y revela una dimensión moral del paisaje sonoro de Santos.

Para comprender esta naturaleza debemos acudir a Aristóteles y a su tratado *Acerca del alma*, donde distingue varios grados en la producción del sonido. En el nivel más bajo se encuentra el sonido como pura materialidad (*psóphos*), resultado del choque de los cuerpos, que se produce incluso entre objetos inanimados. Por encima de él está la voz (*phoné*), un sonido exclusivo del ser animado, esto es, de quien posee alma. Pero no toda voz es capaz de significar, y por ello Aristóteles reconoce un grado superior, el de la voz significativa (*phoné sēmantiké*), aquella que porta un sentido.[16]

Si para Aristóteles el animal carece de esa voz significativa y queda por debajo del hombre, veremos que Santos se sirve de la misma lógica, aunque desplazada a un terreno religioso y moral. A lo largo de su obra, el autor madrileño despliega toda una animalia cuyos integrantes podemos rastrear a través del sonido, pues los gruñidos, gritos y ladridos que emiten sus criaturas son el signo audible de un alma que ha ido perdiendo su contacto con Dios. En los ejemplos que siguen, el pecado no rebaja al hombre a la condición de bestia por una mera comparación satírica, sino porque deshace en él aquello que lo constituye como criatura racional, hecha a imagen divina. Recorreremos así los distintos peldaños de una catábasis sonora en la que la voz humana, a medida que el vicio se agrava, va despojándose de su sentido hasta confundirse con el puro sonido animal.

El primero de estos casos lo encontramos en el discurso sexto de *Día y noche de Madrid*, donde Santos censura a las mujeres que se valen del engaño amoroso para sacar provecho. Para ello las compara con el torcecuellos, un ave que se sirve de su lengua, "delgada como un hilo y larga" para atrapar a los insectos de que se alimenta. Ese mismo pájaro, sin embargo, emplea

[15] Osuna cita a continuación el mismo pasaje de 1 Reyes 6, 7.

[16] Aristóteles desarrolla esta cuestión en Acerca *del alma*, II, 8, 420b-421a, mientras que la cuestión de voz significativa reaparece en *De Interpretatione* 16b26.

también su voz para un fin bien distinto, pues "cantándola endechas agradece el beneficio" (124) de la naturaleza que le dio su plumaje. El ave, aunque cace mediante el engaño, reconoce con su canto el don que ha recibido.

La voz de las mujeres que Santos censura se sirve, como la lengua del torcecuellos, de la seducción para atrapar a sus presas, pero, a diferencia del ave, no agradece beneficio alguno, sino que destruye a quien se lo concede y sentencia "Peores sois que este pájaro, que, aunque mata, es a quien nunca le ha hecho beneficio; pero vosotras matáis al mismo que os sustenta" (124). Se produce aquí el primer peldaño de la catábasis sonora, todavía el más alto, pues la voz humana conserva su forma articulada, pero se ha corrompido su finalidad.

En el segundo peldaño de este descenso sonoro encontramos al murmurador, figura recurrente en la obra de Santos, a la que persigue y sanciona sin descanso. En el discurso octavo de *Día y noche de Madrid* lo retrata como un hombre que sale de misa para dedicarse a criticar a los demás y a galantear a las mujeres que abandonan el culto. Si la voz de las mujeres que vimos antes conservaba todavía cierto grado de articulación, la del murmurador desciende un peldaño más, pues el autor la equipara sin rodeos a la de un animal:

> Perdone el ser humano que le he de comparar al puerco, pues es animal que aun cuando está comiendo está murmurando o gruñendo, y hasta que muere no hay sosiego ni quietud en la casa que habitan, y en muriendo dan buenos días. (143)

El murmurar humano y el gruñir porcino se funden así en la misma cacofonía sonora, de modo que la palabra racional que se presupone al hombre se rebaja al ruido inarticulado de la bestia. Pero esa degradación no se detiene en quien la emite, pues el sonido de la murmuración tiene además la capacidad de propagarse como un contagio. Así lo advierte Santos cuando prosigue:

> Así, el murmurador, encenagado como este animal, se estriega a otros más limpios que él para encenagarlos como él se ve y que se den a la murmuración, siendo odiosos a los buenos y aborrecidos en sus casas, sin conocer la quietud hasta que sus días se acaban; pues entonces queda la casa que sin ellos queda llena de perpetua alegría. (143)

El gruñido del puerco, por tanto, no solo degrada al emisor, sino que contamina a cuantos le rodean, hasta tal punto que la quietud solo puede volver cuando el murmurador muere. Por eso, el murmullo es el pecado de la lengua que mantiene una relación más estrecha con su entorno físico, y no únicamente con el logos. Lo que Santos condena aquí no es tanto una proposición verbal concreta como un estado acústico permanente, un ruido que no cesa. Casagrande y Vecchio, en su célebre estudio sobre los pecados de la lengua, describen el *murmur* como "una cadena de pecado potencialmente infinita, que comienza con el detractor, continúa en el oyente, quien a su vez puede transformarse en detractor y transmitir lo que ha oído a nuevos oyentes, y así sucesivamente" (Casagrande y Vecchio, 340).[17] El murmurador de Santos, al "encenagar" al resto de la comunidad, pone en marcha esta cadena, ensuciando con su sonido a cuantos lo rodean, al igual que el puerco a quienes se acercan a su cieno.

[17] En el original: "una catena di peccato potenzialmente infinita, che comincia con il detrattore, prosegue nell'ascoltatore, che a sua volta può trasformarsi in detrattore e riferire ciò che ha sentito a nuovi ascoltatori e così via." La traducción es nuestra.

El tercer peldaño nos conduce al punto más bajo de este descenso acústico y lo hace a partir de una figura que ya habíamos visto en el primer apartado. Volvemos a la escena del mal ministro del séptimo día en *Las Tarascas de Madrid* que, recordemos, se despertaba durante la hora Prima pero obviando el sentido litúrgico de la misma. Inmediatamente después, Santos representa a dicho ministro que se viste malhumoradamente mientras que "empieza su despepitada lengua a echar juramentos," además, el autor añade entre paréntesis una observación que parecería contraintuitiva: "que sólo lo hacen los que no tienen lengua" (286). Esta paradoja la resuelve inmediatamente después al introducir un animal al que llama polvarizato y al que define como un ser

> [...] muy pequeño y no tiene lengua; come con mucho trabajo y sudor, y para tragar gime, en cuyo ruido parece que dice "¡ay!" (y a mi entender es que al recoger aire pronuncia "a" y al descansar la "y"). Este animal sin lengua gime triste, pues el "ay" es el timbre de la tristeza, y el hombre, con lengua, no se acuerda de un "ay" pecador. (286)

Este polvarizato, del cual no nos explica si es mamífero, insecto u otro tipo, carece del órgano de la palabra y, aun así, ese gemido "ay" le permite transmitir, mediante pura voz, el sentimiento de tristeza. Aquí nos parece importante detenernos en la forma en la que Santos describe este sonido pues no se limita únicamente a mencionarlo, sino que lo descompone en sus diferentes fases, explicando la forma en la que se articula a través del proceso de aspiración y expiración. Santos lleva a cabo aquí un análisis casi fonético donde atomiza este gemido y revela hasta qué punto al autor le interesa la materialidad del sonido. Lo que este análisis revela es que ese sonido del animal, sin llegar a ser palabra con carga semántica, sí tiene una fuerte carga semiótica al conseguir, mediante un signo mínimo, un tipo de afecto. Frente a esto, Santos contrapone al hombre que sí posee esa *phoné sēmantiké* y esa capacidad de crear logos pero que no la emplea. Frente al animal, Santos presenta al hombre como un individuo que sí posee el órgano de la palabra pero que desatiende su función y rechaza su uso para el arrepentimiento además de degradarlo a través de juramentos y blasfemias.

Finalmente, en el fondo de este descenso acústico asistimos a la disolución completa del *logos*, donde la voz del hombre se degrada hasta el punto de dejar de ser palabra y convertirse en una materia que se excreta y se reingiere. La siguiente escena que analizamos ocurre en la última parte de *Las Tarascas* cuando el protagonista visita al demonio Esmón, "general de los que faltan a la palabra que dan" (312) y en ella este demonio censura y hace silenciar a un loco que grita:

> Todos los hombres y mujeres sois perros con vómito. [...] Porque lo que el perro hace, hace el hombre, que es arrojar por la boca el pecado cometido diciendo en confesión que no volverá a él, y apenas se aparta del sitio donde dio la palabra cuando vuelve a tragar todo aquello que había abortado el pecho. Así es el perro: vomita lo que le da bascas en el cuerpo y luego al punto lo vuelve a tragar. (314)

La imagen remite a los pasajes bíblicos que se encuentran en 2 Pedro 2, 22 y Proverbios 26, 11. Sin embargo, en su reinterpretación del motivo no es la seducción, el gruñido o la blasfemia lo que se censura, sino la falsedad de la palabra penitencial. Aquí la voz alcanza su punto más bajo cuando el hombre habla directamente a Dios a través de la confesión, pero que, al no estar acompañada de un arrepentimiento real, se torna en una suerte de vómito que el pecador vuelve a ingerir cuando vuelve al pecado.

Este castigo de la voz será una constante en cada una de las paradas que el protagonista de la obra tendrá que hacer ante cada uno de los demonios y la pérdida de ese *logos* del que hablamos alcanzará su máxima expresión ante Auristel, quien es el encargado de condenar a tahúres y jugadores, y particularmente de quienes blasfeman. En este episodio, Santos presenta a los jugadores como pecadores especialmente propensos a incurrir en todos los vicios. El juego no aparece, por tanto, como una falta aislada, sino como una práctica que articula y desencadena el resto de los pecados mortales: la avaricia, la ira, la soberbia, la envidia, la lujuria y, de manera destacada, la blasfemia. La degradación de la palabra adquiere aquí una forma especialmente literal, ya que después de haber perdido cuanto posee, uno de los jugadores pregunta: "¿Hay quien me juegue el alma?" Cuando le responden que el alma no le pertenece, pues es de Dios, replica: "Mas que sea del Demonio." El demonio afirma entonces que, con el permiso de Dios, le hizo arrojar la lengua "hecha pedazos" y envió su alma al Infierno. (332) La catábasis sonora aquí se traslada más allá del registro sonoro y la voz ya no desciende, sino que simplemente desaparece como instrumento y queda silenciada.

No es casual que estas secuencias se sitúen en escenas del inframundo, justamente al final de Las *Tarascas*, en el apartado llamado *Tribunal espantoso* donde la obra culmina como una catábasis, un viaje de ultratumba donde el narrador desciende por diferentes estadios en lo que refleja el caudal sonoro de cada uno de ellos. El Purgatorio, por ejemplo, es un lugar donde las almas entonan "¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!" (294) mientras que el Infierno se llena con los lamentos de "aullidos espantosos" (296), blasfemias y maldiciones. La misma entrada al tribunal de los demonios (parte que cierra la obra) se anuncia con "sordinas tristes," "parches destemplados" y "gritos espantosos" (297) que componen un paisaje sonoro terrible. La escala que hemos recorrido a través de la voz y del sonido desemboca finalmente en un lugar dominado por el estruendo, pero en el que algunos condenados pierden la capacidad del habla. Aquel que desoye el aviso de las campanas y renuncia a utilizar la palabra en torno a la gracia queda sumido en este espacio. La catábasis sonora que propone Santos culmina, así, con un doble castigo: por un lado, la condena a la escucha de esta cacofonía infernal y, por otro, la privación definitiva de la voz.

Conclusión

A lo largo del presente trabajo hemos seguido el movimiento descendente que Santos plantea en su obra a través del sonido, desde lo alto de las torres, donde campanas y relojes lanzan sus avisos morales sobre un Madrid que los desatiende, hasta el fondo del averno, donde los condenados pierden la voz en pleno estruendo. Hemos propuesto que la obra de Santos puede leerse, a través del elemento sonoro, como una catábasis moral y sonora en la que cada peldaño rebaja un grado la dignidad del sonido, desde la voz de los pecadores en la calle hasta su disolución total en el inframundo, pasando por su degradación en sonidos de bestias. Esta lectura nos revela que el sonido en Santos no es un mero recurso estético, sino una herramienta fundamental que el autor utiliza en la crítica moral que permea toda su carrera literaria y que tiene a Madrid como epicentro; su paisaje sonoro refleja, a través del plano sensorial, la decadencia espiritual de la España de la segunda mitad del siglo XVII.

La relativa poca atención que se le ha prestado a Santos nos deja con la certeza de que entre sus páginas todavía quedan por explorar otras dimensiones acústicas, como la cuestión de la música, la función del silencio o el trazado del paisaje sonoro de Madrid a través de su obra, todas ellas a la espera de que lectores atentos estén dispuestos a escuchar.

Obras citadas

Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado, 2017.

Aristóteles. *Tratados de lógica (Órganon) II*. Miguel Candel Sanmartín trad. Madrid: Gredos, 1988.

---. *Acerca del alma*. Tomás Calvo Martínez trad. Madrid: Gredos, 2008 [1ª ed. 1978].

Bejarano Pellicer, Clara. "Los espacios sonoros de la ciudad en la Edad Moderna (siglos XV-XVIII)." *Aula Mediterrània* 130 (2023): 1-3. https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2023/01/AulaMed-130.pdf

Benedettine dell'Adorazione Perpetua del SS. Sacramento, trad. *Inni dell'Ufficio Divino*. Alatri: Monastero SS. Annunziata, s.f.

Bernárdez, Francisco Luis trad. *Himnos del Breviario Romano*. Buenos Aires: Losada, 1952.

Britt, Matthew, ed. *The Hymns of the Breviary and Missal*. New York: Benziger Brothers, 1922.

Caldwell, Mary Channen. "Troping Time: Refrain Interpolation in Sacred Latin Song, ca. 1140-1853." *Journal of the American Musicological Society* 74 (2021): 91-156.

Casagrande, Carla & Silvana Vecchio. *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

Dohrn-van Rossum, Gerhard. *History of the Hour: Clocks and Modern Temporal Orders*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

---. *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid: Iberoamericana, 2015.

Garrioch, David. "Sounds of the city: the soundscape of early modern European towns." *Urban History* 30.1 (2003): 5-25.

Gibert Tarruell, Jordi & Juan Carlos Escribano López eds. *Matutinal hispano-mozárabe: textos escogidos para la oración de la mañana de la Liturgia Hispánica*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2019.

Glennie, Paul & Nigel Thrift. *Shaping the Day: A History of Timekeeping in England and Wales 1300-1800*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Guarnieri Calò Carducci, Luigi. "La controversia sobre el chocolate en el siglo XVII: entre la medicina y la moral." En Rafael Gaune, María Eugenia Góngora & Maria Lupi eds. *Circulación de creencias: itinerari e pratiche religiose in Europa e nel Nuovo Mondo*. Roma: Viella, 2020. 197-212.

Landes, David S. *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1983.

León Pinelo, Antonio de. *Question moral si el chocolate quebranta el ayuno eclesiastico. Tratase de otras bebidas i confecciones que se vsan en varias provincias*. Madrid: por la viuda de Juan González, 1636.

Osuna, Francisco de. *Tercer abecedario espiritual*. Madrid: Verbum, 2021.

Quinn, Mary B. & Steven Hutchinson eds. *Aural Culture and Poetics in the Early Modern Hispanic World: Sound, Rhythm and Music*. Número monográfico de *Bulletin of Spanish Studies* 100.2-3 (2023).

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

---. *Las Tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Enrique Suárez Figaredo ed. *Lemir* 16 (2012): 205-352.
---. *Día y noche de Madrid*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid: Cátedra, 2017.
Sierra Matute, Víctor ed. *Soundscapes of the Early Modern Hispanophone and Lusophone Worlds*. London: Routledge, 2024.
Tena, Pere. "Memoria de la renovación de la Semana Santa: 50 años." *Phase* 272 (2006): 101-106.
Usunáriz Garayoa, Jesús María. "Verbum maledictionis. La blasfemia y el blasfemo de los siglos XVI y XVII." En Rocío García Bourrellier & Jesús M.ª Usunáriz eds. *Aportaciones a la historia social del lenguaje: España, siglos XIV-XVIII*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 197-221.
Wilson, Eric. "Plagues, Fairs, and Street Cries: Sounding out Society and Space in Early Modern London." *Modern Language Studies* 25.3 (1995): 1-42.